

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

02

20
14

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 2 - OTTOBRE 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 (*University of 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

GIANCARLO ALFANO (*Napoli SUN*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Trento – Montpellier 3*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), 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 – II (2014)

LETTERATURA MONDO E DINTORNI	
a cura di S. Calabrese, A. Coiro e A. Loda	I
<i>Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni</i>	3
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato</i>	9
PAOLA LORETO, <i>The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy</i>	31
GIORGIA FALCERI, <i>Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics</i>	51
ANNE-LAURE RIGEADE, <i>A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi : circulations, déplacements, réévaluations</i>	67
ANDREA CHIURATO, <i>Gates Wide Shut. Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle gated communities</i>	83
ROSANNA MORACE, <i>Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel</i>	103
S. CALABRESE, R. ROSSI, S. UBOLDI, T. VILA, E. ZAGAGLIA, <i>Hot cognition: come funziona il romanzo della globalizzazione</i>	123
SAGGI	147
VALENTINA GRITTI, <i>Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della Pedia de Cyro</i>	149
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	167
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>En langue étrange (ou presque)</i>	169
JOHN MCGAHERN, <i>Una letteratura senza qualità</i> (trad. di Nadia Tomaselli)	179
REPRINTS	185
ALEKSANDR VORONSKIJ, <i>L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo</i> (a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto)	187
INDICE DEI NOMI	219
CREDITI	223

LETTERATURA MONDO E DINTORNI

A CURA DI STEFANO CALABRESE,

ANTONIO COIRO E ALICE LODA

IPOTESI PER UNA LETTERATURA MONDO: CONTATTI, CIRCOLAZIONI, INTERSEZIONI

STEFANO CALABRESE, ANTONIO COIRO E ALICE LODA*

La nozione di letteratura mondo, che ha abitato la riflessione umanistica fin da tempi molto antichi, sembra adatta ad accogliere quella pluralità di approcci che caratterizza il ripensamento teoretico di certa parte degli studi letterari – in particolare comparatistici – a fronte dell'accorciamento delle distanze e dell'incremento di circolazione di opere e autori a tutt'oggi in atto. Non è dunque un caso che la nozione, strisciando sotterranea e trasformandosi dai tempi di Vico a quelli di Goethe e Herder, passando per Marx e Engels, Auerbach e Spitzer, vada a riaffermarsi in un momento storico fitto di movimenti, contatti e spostamenti globali senza precedenti come quello che stiamo vivendo. Le riflessioni teoretiche più recenti e diffuse si articolano attorno alla scuola americana (Harvard in prima fila) che ha dato nuova linfa a tematiche già vive nel dibattito moderno, attraverso i lavori – molto diversi tra loro e tutti molto influenti – di David Damrosch, Franco Moretti, ed Emily Apter tra gli altri. Nel caso dei primi due uno dei punti centrali è senza dubbio l'aspetto spaziale.

Veniamo dunque, con Damrosch, alla circolazione e alla traducibilità delle opere. Il critico nordamericano rifiuta ogni idea di canone statico e chiuso, e concepisce la *world literature* piuttosto come una rifrazione «ellittica» delle varie letterature nazionali, una modalità di lettura di testi che hanno in comune la traducibilità e la capacità di circolare al di fuori della propria cultura di origine:

My claim is that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike.¹

Con Moretti attraversiamo gli aspetti più incisivi della morfologia comparata con le metafore celebri dell'albero e dell'onda e giungiamo dunque all'affermazione di una forma che trascini, contami e si trasformi al suo passaggio.² Un mutamento dunque nel tempo e nello spazio, una pulsazione che si diffonde e trasforma. Per descriverla e comprenderla, il suggerimento morettiano è quello di una lettura distante, facilitata dagli strumenti analitici delle scienze naturali o esatte: le mappe ad esempio, utili a riunire la direttrice diacronica a quella diatopica.³ Sia Moretti che Damrosch includono nel discorso sulla *world literature* questioni di ordine eminentemente metodologico: per entrambi la letteratura mondo non è un insieme di testi o un oggetto teorico preciso, è piuttosto una inedita area di problemi nella quale sperimentare nuove modalità di indagine dei te-

* Per i nomi si segue l'ordine alfabetico, sia per questa introduzione che per la curatela.

¹ DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 5.

² Si allude qui a FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1 (2000), pp. 54-68 e *More Conjectures*, in «New Left Review», xx (2003), pp. 73-81.

³ FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, New York, Verso, 2005 e *Distant Reading*, New York, Verso, 2013.

sti. Su questa scia si muovono i recenti studi quantitativi approfonditi dallo stesso Moretti e da altri studiosi, con interessanti sviluppi nell'ambito delle *digital humanities*.⁴

La posizione di Apter è notoriamente più cauta. Partendo da un approccio filologico molto rigoroso, la studiosa mette in discussione i cardini della teorie di Damrosch: i concetti di letteratura mondo e traducibilità. Facendo riferimento ai grandi comparatisti europei (Spitzer, Auerbach) e a studiosi come Gayatri Spivak, Jacques Derrida e Edward Said, Apter ripensa il concetto di traduzione alla luce del concetto di *untranslatability* e della messa in discussione dell'identificazione tra lingua e nazione.

Homogenizing difference, flattening forms, and minimizing cultural untranslatability, these are familiar critiques leveled at World Literature. They constitute a significant aspect of what makes its “upscaling of the humanities at a global level” problematic. I have emphasized a related but rather different issue: the extent to which World Literature, like the world-class museum or art collection, affirms a psychopolitical structure of possessive collectivism normally associated with smaller-scaled collectivities like the nation or some other politically affirmed form of community.⁵

Proprio la categoria di intraducibilità ci consente di passare ad un'altra area teorica, quella legata alla creolizzazione e all'opacità teorizzate da Édouard Glissant; tra gli studiosi più influenti di quest'area troviamo Spivak.⁶ Decisiva è qui l'ibridità della forma come mezzo di resistenza etica e estetica, da rintracciarsi in espressioni, per vari motivi, oltrecanoniche. Questa prospettiva pone dunque al centro la riflessione sul potere e sulle dinamiche centro-periferia. L'attenzione non è più concentrata sul movimento dell'opera quanto sul movimento e sulle plurime radici culturali degli stessi autori. Che cosa succede quando sono gli autori a muoversi? Che cosa comporta la commistione di più lingue e tradizioni in un'opera letteraria? Che spazio ha l'opera ibrida all'interno del canone o che funzione ha nel metterlo in discussione?

Su questa linea si muove la raccolta di saggi *Pour une Littérature-Monde*, pubblicata in Francia a cura di Michel Le Bris e Jean Rouaud,⁷ a seguire l'uscita del quasi eponimo manifesto parigino *Pour une littérature-monde en français*, che ha sollevato un vivace dibattito.⁸ La specificazione mondo applicata alla letteratura identifica qui, ancora una

4 Si vedano FRANCO MORETTI, *Network Theory, Plot Analysis*, in «New Left Review», LXVIII (2011), pp. 80-102; JEAN-BAPTISTE MICHEL *et al.*, *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*, in «Science», CCCXI (2011), pp. 176-182; STEVEN E. JONES, *The Emergence of the Digital Humanities*, London, Routledge, 2013; ECKART VOIGTS e PASCAL NICKLAS, *Introduction: Adaptation, Transmedia, Storytelling and Participatory Culture*, in «Adaptation», VI (2013), pp. 239-241.

5 EMILY APTER, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, New York, Verso, 2013, p. 349; della stessa autrice è anche *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

6 La nozione di creolizzazione è approfondita in vari studi di Glissant tra i quali *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996. Fra i lavori di Spivak si vedano soprattutto *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003 e *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

7 MICHEL LE BRIS et JEAN ROUAUD éd., *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

8 Al riguardo, vedi LUCIA QUARELLI, *Letteratura mondo e/o francofonia*, in «Transpostcross», I (2013), pp. 1-12.

volta, una zona di confronto e di dialogo tra letterature, che si situa però al di fuori di logiche traduttive o di circolazione, configurandosi piuttosto come spazio fluido di realizzazione letteraria del movimento, dell'ibridità e della rottura di paradigmi nazionali. Questi approcci mettono nuovamente in rilievo tensioni centro-periferia, che animano non per caso gli studi – ancora di area francofona – di Pascale Casanova e Gisèle Sapiro, entrambe formatesi alla scuola di Pierre Bordieu.⁹

Le possibilità teoretiche e di approccio all'interno della definizione di letteratura mondo sarebbero ancora molte: basti pensare ai fondamentali studi di Djelal Kadir, che aprono fra l'altro a una lettura semantico-retorica e testuale della componente 'mondo' all'interno dell'opera letteraria, oppure a percorsi tematici sovranazionali tradottisi in autonomi campi di ricerca, come le *medical* o le *environmental humanities*, che hanno potenzialità di indagine e incisività senz'altro globali o mondiali.¹⁰ Auspicando futuri approfondimenti in queste direzioni, abbiamo pensato qui di integrare ed espandere la nozione piuttosto verso la stilistica cognitiva, un campo di studi relativamente nuovo, che collega la riflessione sul globale o mondiale in letteratura a meccanismi universali per eccellenza.

Attorno a questi tre addensamenti metodologici e a queste tre concezioni della letteratura mondo si articolano i contributi della presente sezione monografica, con interessanti spazi di sovrapposizione. In particolare, gli articoli di Rosanna Morace e Giorgia Falceri esplorano un nodo cruciale, ovvero i rapporti tra alcuni aspetti della letteratura mondo e la scrittura translingue o transnazionale, colti rispettivamente in contesto italofono e anglofono. Il lavoro di Paola Loreto su Jorie Graham e Mary Oliver affronta poi con grande finezza critica il tema della traduzione poetica nel contesto della letteratura mondo, accompagnando l'analisi con interviste inedite. Sempre verso la traduzione è orientato il contributo di Anne-Laure Rigeade, che affronta da vicino questioni di circolazione sovranazionale misurandosi con la diffusione di un'opera fondamentale di Virginia Woolf. Filippo Pennacchio e Andrea Chiurato lavorano poi, rispettivamente, su aspetti narratologici legati proprio alla figura del narratore nel romanzo contemporaneo e sull'emergenza della *gated-community* in rapporto alla dicotomia locale/globale – fondamentale nella discussione sulla letteratura mondo – in una selezione di testi narrativi. Il contributo collettivo di Stefano Calabrese, Roberto Rossi, Sara Uboldi, Teresa Vila, Elena Zagaglia aggiunge infine una riflessione cognitivista alle esplorazioni sopra elencate.

Nell'affrontare la lettura del numero monografico si tenga presente che lo stesso è stato concepito come un'ipotesi di lavoro su un terreno oltremodo mobile: la letteratura mondo è fatto che sta accadendo contestualmente alla nostra scrittura e per questa ragione poco afferrabile, osservabile e circoscrivibile. Questa raccolta, nelle intenzioni dei curatori, vuole dunque soprattutto fornire spunti per la discussione teorico-critica e per successive esplorazioni ermeneutiche e testuali.

⁹ Si rimanda soprattutto a PASCALE CASANOVA, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999 e GISÈLE SAPIRO, *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des états-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.

¹⁰ Tra i numerosi studi di Djelal Kadir si vedano in particolare *To World, To Globalize—Comparative Literature's Crossroads*, in «Comparative Literature Studies», XLI (2004), pp. 1-9 e *To Compare, To World: Two Verbs, One Discipline*, in «The Comparatist», XXXIV (2010), pp. 4-11.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APTER, EMILY, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, New York, Verso, 2013. (Citato a p. 4.)
- *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006. (Citato a p. 4.)
- CASANOVA, PASCALE, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 5.)
- DAMOSCH, DAVID, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 3.)
- GLISSANT, ÉDOUARD, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996. (Citato a p. 4.)
- JONES, STEVEN E., *The Emergence of the Digital Humanities*, London, Routledge, 2013. (Citato a p. 4.)
- KADIR, DJELAL, *To Compare, To World: Two Verbs, One Discipline*, in «The Comparatist», xxxiv (2010), pp. 4-11. (Citato a p. 5.)
- *To World, To Globalize—Comparative Literature's Crossroads*, in «Comparative Literature Studies», xli (2004), pp. 1-9. (Citato a p. 5.)
- LE BRIS, MICHEL et JEAN ROUAUD eds., *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007. (Citato a p. 4.)
- MICHEL, JEAN-BAPTISTE et al., *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*, in «Science», cccxi (2011), pp. 176-182. (Citato a p. 4.)
- MORETTI, FRANCO, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato a p. 3.)
- *Distant Reading*, New York, Verso, 2013. (Citato a p. 3.)
- *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, New York, Verso, 2005. (Citato a p. 3.)
- *More Conjectures*, in «New Left Review», xx (2003), pp. 73-81. (Citato a p. 3.)
- *Network Theory, Plot Analysis*, in «New Left Review», lxxviii (2011), pp. 80-102. (Citato a p. 4.)
- QUAQUARELLI, LUCIA, *Letteratura mondo e/o francofonia*, in «Transpostcross», I (2013), pp. 1-12. (Citato a p. 4.)
- SAPIRO, GISÈLE, *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des états-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009. (Citato a p. 5.)
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, Harvard University Press, 2012. (Citato a p. 4.)
- *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato a p. 4.)
- VOIGTS, ECKART e PASCAL NICKLAS, *Introduction: Adaptation, Transmedia, Storytelling and Participatory Culture*, in «Adaptation», vi (2013), pp. 239-241. (Citato a p. 4.)

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Stefano Calabrese è ordinario di Semiotica del testo nell'Università di Modena e Reggio Emilia.

stefano.calabrese@unimore.it

Antonio Coiro ha studiato all'Università di Siena, ed è attualmente dottorando all'Università di Pisa, con un progetto di ricerca sul romanzo contemporaneo. Suoi saggi sono apparsi su riviste accademiche e online. Fa parte della redazione della rivista online «404: file not found» (quattrocentoquattro.com).

a.coiro86@gmail.com

Alice Loda si è laureata in Filologia moderna a Pavia ed è attualmente dottoranda in Italian Studies alla University of Sydney. Nei suoi studi si occupa di poesia, traduzione, scrittura transnazionale e translingue, soprattutto con analisi metrico-stilistiche e retoriche.

alice.loda@sydney.edu.au

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO CALABRESE, ANTONIO COIRO e ALICE LODA, *Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 3–7.

L'articolo è reperibile al sito 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.

AUTORIALITÀ *RELOADED*. QUALCHE NOTA (E UN'IPOTESI) SUL NARRATORE DEL ROMANZO GLOBALIZZATO

FILIPPO PENNACCHIO – *IULM Milano*

Il saggio si propone d'indagare un tratto comune a molti romanzi pubblicati negli ultimi vent'anni su scala mondiale. E cioè la particolare autorevolezza delle voci narranti e dei narratori a esse sottesi. Se il romanzo cosiddetto postmodernista ci aveva consegnato una serie di narratori evanescenti, disgregati e autocontraddittori, oggi, sempre più spesso, capita d'imbattersi in narratori particolarmente autorevoli, solidi e "udibili". Attitudine onnisciente al racconto, incorporazione di istanze saggistiche, facoltà di commentare i contenuti della storia: queste alcune delle caratteristiche comuni a tanti narratori d'oggi, a rigore collocabili – per riprendere la terminologia di Franz Karl Stanzel – al centro di una *situazione narrativa autoriale*.

Dopo una breve premessa di stampo metodologico, si prenderanno in esame testi di tre scrittori globalmente noti – Michel Houellebecq, Jonathan Franzen e Roberto Bolaño – attraverso i quali s'indagherà questa particolare morfologia e ci si interrogherà sul perché della sua emersione. Altresì, si cercherà di mostrare come ciò non implichi di per sé la restaurazione di un narratore simil-ottocentesco, garante ultimo del senso del testo, e come anzi quell'immagine questi testi tendano a problematizzare, se non addirittura a mettere in crisi.

The essay focuses on an aspect shared by many novels published in the last twenty years. That is, the authoritativeness of the narrative voices and thus of the narrators hidden behind them. If the so-called postmodernist novel displayed a series of disappearing and self-contradictory narrators, the contemporary novel often displays authoritative and "audible" narrators. Omniscients, essayists in tone, prone to comment on the events and the characters in the storyworld, these narrators could well be placed at the centre of an *authorial narrative situation*, to adopt a term coined by Franz Karl Stanzel.

After a brief methodological introduction, the essay examines three texts by globally known authors: Michel Houellebecq, Jonathan Franzen and Roberto Bolaño. Through the study of their novels it is possible not only to highlight many important aspects of this narrative morphology, but also to understand the reasons of its emergence in recent years. Moreover, the essay attempts to explain why the appearance of this kind of narrator does not imply the restoration of a classical, XIXth century one; on the contrary, this "old" narrator is often criticized and put under discussion.

I

Sono ormai quasi vent'anni che la comunità comparatistica s'interroga intorno alla letteratura mondiale. Cosa si designa di preciso con questo sintagma? È un sinonimo di letteratura-mondo? O equivale a parlare di letteratura globale, globalizzata o forse mondializzata, come preferiscono dire gli studiosi francofoni? Non si tratta di questioni puramente nominalistiche. Non soltanto, quantomeno. Sono piuttosto i problemi da esse sollevati a essere al centro di un ampio dibattito, che riguarda fra l'altro le conseguenze indotte sulla letteratura dai processi di globalizzazione, la plausibilità di contrapporre un numero esiguo di *great literatures* a una moltitudine di letterature minori, la pertinenza e l'attualità dell'idea di letteratura nazionale, e magari anche l'opportunità di aggiornare quella di *Weltliteratur*.

Le risposte sono state le più diverse, qui riassumibili soltanto in maniera superficiale.¹ Basti dire che se da un lato alcuni studiosi hanno insistito sulla necessità di rivolgere l'attenzione soprattutto a testi e autori eccentrici, letteralmente lontani dal "centro",

¹ In questo senso, per una sintesi più esaustiva (in lingua italiana) di quest'intrico di questioni, si rimanda a

altri hanno invece ipotizzato l'avvento di una letteratura del tutto de-nazionalizzata, insensibile ai localismi. E mentre si realizzavano ambiziosi (benché problematici) progetti antologici, c'è chi ha parlato di letteratura mondiale come di un problema risolvibile adottando un approccio in grado di tenere i testi a distanza.² Questioni nient'affatto scontate, insomma, che spesso peraltro rischiano di mettere in serio imbarazzo lo studioso che intenda mettervi ordine. Tant'è che a oggi non si è ancora giunti a un consenso, e anzi, a seconda dei contesti, con un certo sintagma – letteratura globale, poniamo – sarà possibile designare qualcosa – l'apertura del canone alle letterature minori – e contemporaneamente il suo opposto – cioè la letteratura commerciale nel senso più deteriore del termine, globale ovvero globalizzata.

2

Né quest'intrico si sbrogia se l'attenzione viene rivolta a un "oggetto" di dimensioni – si fa per dire – più ridotte. Anche a proposito di romanzo, infatti, si è assistito a un'analogia proliferazione nomenclatoria. Limitandoci all'ambito italiano, in sede critica si è etichettata come «mondiale» la produzione degli scrittori migranti.³ Ma con una formula in parte analoga, vale a dire *romanzo mondo*, si è parlato all'opposto di un romanzo «adatto alla lettura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale».⁴ D'altra parte, parlando di *global novel* Stefano Calabrese ha posto l'attenzione su un romanzo capace di rispecchiare, nei temi e nelle forme, l'attuale panorama socio-culturale, ma anche in grado di segnare una discontinuità rispetto al romanzo postmodernista: mitigandone il nichilismo, tornando a raccontare storie nel senso pieno del termine, rendendosi più agevolmente intelligibile da un punto di vista linguistico.⁵

Proposte suggestive, indubbiamente, e che sollecitano una lunga serie di domande. Per dirne una, è certo che quanto rende un testo appetibile a un'audience globale dal punto di vista estetico – chissà: l'adozione di un impianto ipertestuale, la presenza di temi in vario modo riconducibili alla contemporaneità – ne determini, di questo testo, il successo? È un testo strutturato in maniera più tradizionale, che tematicamente contempla solo una porzione del mondo globalizzato, non può essere ovunque tradotto? Discorso analogo per la lingua. Quale coerenza in un (macro)sistema letterario che contemporaneamente "tollera" il successo presso platee vaste e multilingue di un autore "semplice" quale Michel Houellebecq e di un autore viceversa molto complesso come David Foster

GIULIANA BENVENUTI e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. Mi permetto inoltre di rimandare, per una proposta metodologica e teorica affine a quella qui presentata, anche se legata alla sola narrativa italiana degli anni Duemila, a FILIPPO PENNACCHIO, *Un ossimoro duemillesco. Appunti intorno a globalizzazione e narrativa italiana*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 69-87.

² Il riferimento è rispettivamente a DAVID DAMROSCH and DAVID L. PIKE, *The Longman Anthology of World Literature*. 2nd ed., 6 vols. New York-London, Pearson-Longman, 2009 e a FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68.

³ Importanti in questo senso gli studi di Giuliana Benvenuti (cfr., ultimo in ordine di tempo, *Who Needs 'Italianness'? Postcolonial and Migration Italian Literature*, in «Transpostcross», III (2013)).

⁴ VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 10.

⁵ STEFANO CALABRESE, *www.litteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

Wallace? L'impressione, in altri termini, è che osservandola dal punto di vista delle dinamiche editoriali piuttosto che dello *status* del singolo autore o della forma assunta dai testi la questione possa variare sensibilmente, e le categorie teoriche sfaldarsi non appena messe alla prova. Come venire a capo di questi cortocircuiti?

3

Intanto, io credo, cominciando ad accettare la *fuzziness* dei concetti in gioco: riconoscendo che con essi si possono designare più fenomeni contemporaneamente. Del resto, uno fra i più autorevoli studiosi di tali questioni, David Damrosch, interrogandosi su cosa sia la letteratura mondiale ha sì risposto ipotizzando che «nel suo senso più ampio, [la letteratura mondiale] potrebbe includere qualsiasi opera che è circolata oltre i confini entro cui è stata concepita», ma ha anche suggerito come essa, più che «un canone di opere infinito e inafferrabile», sarebbe «un modo di circolare e di leggere, applicabile tanto a opere singole quanto a loro più vasti insiemi; un modo che funziona sia che si tratti di testi classici che di testi più recenti [...]». La variabilità di un'opera di letteratura mondiale è uno dei suoi tratti costitutivi». ⁶ Dove decisivi sono i concetti di *circolazione* e *variabilità*: da un lato, il fatto che un testo possa essere etichettato come «mondiale» se gode o ha goduto di una certa risonanza internazionale: se è entrato a far parte di un sistema letterario diverso da quello di origine; dall'altro, la possibilità che lo studioso o il lettore applichino questa etichetta a nuovi testi. Di modo che la letteratura mondiale consista sempre e comunque nel risultato di una sorta di compromesso o negoziazione attiva.

Ma soprattutto, restringendo il discorso all'ambito romanzesco, andrebbe data forse qualche chance alla prospettiva opposta a quella sopra esposta, per cui oggi esisterebbe qualcosa di simile a un format globale, del tutto svincolato dalle singole tradizioni letterarie. La rapidità dei flussi traduttivi, la maggiore circolazione dei testi e più in generale la possibilità che il nome e l'opera di un autore, anche attraverso la Rete, risulti più «visibile» che in passato, ⁷ sono tutti fattori che è da credere consentano non a una sola, ma a più forme romanzesche, quindi a più modi di raccontare, di circolare contemporaneamente. Che il romanzo si sia *globalizzato*, in altri termini, potrebbe significare proprio questo: che a fronte dei mutamenti occorsi al contesto sia venuto costituendosi un patrimonio di forme globalmente condivise: forme che coesistono e non per forza si elidono, ma anzi possono essere riprese, alterate e di nuovo reimmesse in circolazione da scrittori provenienti dalle latitudini più diverse. E dunque, lo studio del romanzo su scala mondiale potrebbe consistere proprio nell'esplorazione di questo patrimonio, nella ricerca di forme ricorrenti, o nella mappatura di percorsi più di altri battuti.

⁶ DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 18 e p. 5. In questo come nei casi successivi di citazioni tratte da testi teorici e critici, la traduzione è mia, salvo dove diversamente segnalato.

⁷ Su tutti questi aspetti, contraddizioni annesse, cfr. GISÈLE SAPIRO éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009.

Nelle prossime pagine si cercherà di lavorare in questo senso. Preso un numero limitato di testi pubblicati nell'arco degli ultimi vent'anni,⁸ tutti tradotti nelle principali lingue veicolari e fatti oggetto della dinamica virtuosa di cui parla Damrosch – testi dunque leggibili sullo sfondo delle rispettive letterature nazionali, ma andati incontro a un successo che ne oltrepassa i confini –, si proverà a ragionare su un tratto formale, o meglio su un particolare modo di raccontare, oggi diffuso presso più scrittori. Per svolgere quest'analisi, gli strumenti saranno quelli della narratologia, sia classica che post-classica, specie nella sua declinazione cognitivista. Del resto, la consapevolezza, ovvero la sfida di questo studio, è che un discorso intorno al romanzo, oggi, possa realizzarsi soltanto sforzandosi di tenere assieme e di bilanciare questi diversi aspetti: il framework globale, il *close reading* sui testi e il ruolo – la mediazione decisiva – del lettore.

4

L'aspetto al centro di questa indagine sarà la voce narrante, o meglio il narratore, l'istanza che cioè, con Genette, tramite il suo atto di enunciazione dà vita ai contenuti di una storia.⁹ C'è qualcosa che accomuna i narratori del romanzo più recente, qualcosa che in particolare li caratterizza? La risposta, va da sé, è tutto fuorché ovvia, appunto perché il panorama odierno è alquanto frastagliato – somiglia a un «arcipelago plurale», per riprendere una metafora di Guido Mazzoni.¹⁰ Tuttavia ciò di per sé non implica – lo si diceva – che entro questo arcipelago sia impossibile individuare modi che più di altri ricorrono, o ragionare su affinità che legano tra loro testi diversi.

In effetti, quanto all'argomento in questione, l'impressione per così dire epidermica è che “entrando” in molti romanzi recenti ci s'imbatta in figure narranti la cui fisionomia – e la cui voce – si staglia in modo netto. Se il romanzo cosiddetto postmodernista ci aveva consegnato una serie di narratori evanescenti, disgregati e autocontraddittori, oggi, sempre più spesso, abbiamo a che fare con narratori particolarmente autorevoli, solidi

8 Quando cioè – sempre tenendo fede alle indicazioni fornite in Sapiro – le condizioni qui sopra esposte si sono radicalizzate.

9 Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. Specifico «con Genette» poiché non per tutti narratologi è pacifico che un testo di finzione sia sempre e comunque veicolato da un narratore, o che sia del tutto legittimo parlare di «voce» a proposito di testi romanzeschi. Se così la pensa appunto Genette, e con lui larga parte dei narratologi di prima generazione, di diverso parere sono, anche se su basi diverse – anzitutto linguistiche –, Käte Hamburger, Ann Banfield e S.-Y. Kuroda (e più di recente, fra gli altri, anche Monika Fludernik e Richard Walsh, di cui cfr., rispettivamente, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993, in particolare le pp. 433-438 e *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2007, in particolare il quarto capitolo, *The Narrator and the Frame of Fiction*, alle pp. 69-85). Per un'approfondita disamina di questo dibattito, cfr. SYLVIE PATRON, *Le Narrateur. Introduction à la théorie du récit*, Paris, Armand Colin, 2009, e le osservazioni di RICHARD ACZEL, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», XXIX (1998), pp. 467-500. Nel presente intervento non s'intende entrare nel merito della questione, che necessiterebbe, data la sua complessità, di molte più pagine per essere articolata. Se si riparte dal presupposto per cui è il narratore a mediare i contenuti della storia è perché il più condiviso in sede critica (nonché il più conosciuto e divulgato), e perché “tiene” a fronte di un alto numero di testi narrativi; ovviamente, ciò non significa che questo presupposto non possa essere messo in discussione, ampliato, rivisto.

10 GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 359-364.

e “udibili”. Attitudine onnisciente al racconto, incorporazione di istanze saggistiche, facoltà di commentare i contenuti della storia: queste alcune delle caratteristiche comuni a tanti narratori d’oggi, a rigore collocabili – per riprendere la terminologia di Franz Karl Stanzel – al centro di una *situazione narrativa autoriale*.¹¹

Ma si tratta appunto di un’impressione, per sostanziare la quale a breve s’introdurranno alcuni esempi. Non prima, però, anche per fugare eventuali equivoci, di avere aggiunto un paio di precisazioni. In primo luogo, il fatto che ciò non implica il netto distacco da quell’insieme di esperienze che per comodità si è definite postmoderniste. Come avremo modo di vedere, queste ultime continuano ad agire nei testi al centro dell’analisi. Semmai, si vuole suggerire che un modo di raccontare per lungo tempo, nel corso del Novecento, ritenuto obsoleto, fatto oggetto di accuse d’ideologia¹² quando non apertamente parodiato,¹³ è stato oggi ripreso da scrittori tra loro anche molto diversi, e non solo per provenienza geografica. Ripreso e *attualizzato*, meglio. In secondo luogo, va infatti sottolineato che il recupero di questo modo narrativo non implica di per sé la restaurazione di un narratore simil-ottocentesco, garante ultimo del senso del testo, autorevole e autoritario quasi fosse uno storico. Anzi: quell’immagine tanti narratori d’oggi tendono a problematizzare, se non addirittura – vedremo anche questo – a mettere in crisi. Né ciò implica l’uniformità di questo modo di raccontare: benché l’autorialità, in senso stanzeliano, appaia oggi come qualcosa di condiviso, tanti e diversi sono i modi di praticarla.

¹¹ Di un tipo di racconto dove cioè «il narratore è al di fuori del mondo dei personaggi» (FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trans. by Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 5) e dove questa collocazione gli garantisce la facoltà di esercitare le prerogative di cui sopra. Se nel saggio si ricorre alla terminologia e soprattutto ai concetti stanzeliani, spesso preferendoli a quelli più noti (in ambito italiano quantomeno) di Genette, è perché consentono di dare conto in modo immediato ed efficace degli aspetti più significativi dei principali modi di raccontare. In particolare, il concetto di *situazione narrativa (autoriale, figurale* – cfr. nota 38 a pagina 20 – o *in prima persona*) racchiude e valuta nella loro interconnessione quegli aspetti (in particolare il modo e la voce) che nel sistema genettiano sono presi in considerazione separatamente. Tale concetto è inoltre utile, anche in ottica cognitivista, nella misura in cui suggerisce che il lettore, mentre legge, percepisce il complesso del racconto, l’amalgama che si crea appunto tra voce, prospettiva e modo narrativo, e non questi elementi singolarmente. Di più, di fronte a determinate caratteristiche ed effetti testuali (nel caso in questione, una voce in terza persona, autorevole, che fornisce numerosi ragguagli circa il mondo della storia e i personaggi che lo abitano), il lettore si porrebbe in un particolare atteggiamento ricettivo (attiverebbe un certo tipo di *frame*, direbbero i cognitivisti), elaborando di conseguenza le informazioni di volta in volta ricevute. Per quanto invece riguarda la terminologia, l’aggettivo “autoriale” che compare nella formula *situazione narrativa autoriale* sta a indicare, nelle intenzioni di Stanzel, il fatto che in quei testi dove ricorrono le caratteristiche sopra indicate (e qui discusse) a parlare sia un narratore talmente libero di esercitare come meglio gli aggrada le proprie prerogative da somigliare all’autore che quel testo ha scritto. E in effetti – è lo stesso Stanzel a suggerirlo – in casi del genere l’impressione che il lettore deriva può essere proprio quella che a parlare sia l’autore del testo.

¹² Nota la diagnosi di Roland Barthes, che ne *Il grado zero della scrittura*. Seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. da Giuseppe Bartolucci *et al.*, Torino, Einaudi, 1982 (pp. 25, 27) pone sotto accusa il racconto che combina terza persona e *passé simple*: «Il passato narrativo fa dunque parte di un sistema di sicurezza delle Belle Lettere. Immagine di un ordine, esso costituisce uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell’uno e la serenità dell’altra»; «La terza persona, come il passato remoto [...] fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa».

¹³ Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, pp. 210-213.

5

A partire dalla pubblicazione di *Estensione del dominio della lotta*, nel 1994, la produzione romanzesca di Michel Houellebecq è stata inquadrata dalla critica all'insegna di due presupposti. Da un lato, ipotizzando che fosse indissolubile dalla figura dell'Houellebecq autore reale; dall'altro, considerandola strettamente legata a un format narrativo realistico, pienamente ottocentesco, addirittura balzachiano. Così, se in un saggio datato 2007 si invita il lettore a mettere da parte ogni buon senso narratologico e a non prendere parte a «questa sorta di nascondino [*ce petit jeu de cache-cache*] consistente nel dire che un autore non si fa carico di tutto ciò che i suoi personaggi dicono, e che non bisogna confondere autore e narratore»,¹⁴ più di recente è stato scritto che «Un realismo sghembo e antipsicologico è la modalità base della sua [di Houellebecq] scrittura», e che i vari elementi che la definiscono confluirebbero «entro una generica struttura realista».¹⁵

In effetti, lo si dirà, le cose non stanno esattamente in questo modo. Vero è però che giudizi del genere sembrano giustificarsi alla luce di una lunga serie di circostanze testuali. Se per esempio prendiamo l'opera più conosciuta dello scrittore francese, cioè *Le particelle elementari*, e ci concentriamo in particolare sugli aspetti relativi all'enunciazione della storia in essa raccontata, è forse possibile trarre qualche rilievo utile in questo senso.

Per raccontare la storia di Bruno e Michel, i due *demi-frères* protagonisti del romanzo, Houellebecq imbastisce infatti un narratore che – fatta eccezione per la sezione incipitaria, dove a prendere la parola è un interlocutorio «noi»¹⁶ – sembra esibire tutti i tratti più tipici (vedi sopra) dell'autorialità. Si potrebbe per esempio notare quanto avviene a livello temporale, dove il racconto è spesso interrotto da lunghe pause, durante le quali il narratore sembra trasformarsi in una specie di saggista, e a volte addirittura in una specie di storiografo. Come quando, mentre è impegnato a rievocare il rientro di un giovane Bruno in collegio a Meaux, ne approfitta per segnalare come il parlato del collegio medesimo sia decorato con bassorilievi raffiguranti due celebri ex alunni, Courteline e Moissan. Il primo dei quali, aggiunge, «è l'autore di commedie che presentano con ironia l'assurdità della vita borghese e burocratica», mentre il secondo, Henri Moissan, «chimico francese (premio Nobel 1906) perfezionò l'uso del forno elettrico e

14 BRUNO VIARD, *Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la dir. de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 31-42, p. 32.

15 CAROLE SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London-New York, Bloomsbury, 2013, p. xi.

16 Il romanzo si apre infatti con queste parole: «Questo libro è innanzitutto la storia di un uomo, di un uomo che passò la maggior parte della propria vita in Europa occidentale nella seconda metà del Ventesimo Secolo», prosegue puntualizzando che «Al momento della sua scomparsa, Michel Djerzinski [uno dei due fratellastri] era unanimemente considerato un biologo di altissima levatura», e poi si conclude con una poesia (forse un salmo) enunciato da un soggetto plurale – un «noi» – che afferma di vivere «in un nuovissimo regno», parla di alcuni «uomini d'un tempo» la cui vita sarebbe stata costituita da un «ordito di dolore e gioia», e infine si arroga il diritto di poter «descrivere – Oggi / Per la prima volta – la fine del regno antico» (MICHEL HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 1999, pp. 7, 9-10).

isolò il silicio dal fluoro».¹⁷ Poco prima, del resto, ci aveva ragguagliato circa il fatto che Crécy-en-Brie, la cittadina dove Michel trascorre parte dell'infanzia, «si trova a una cinquantina di chilometri da Parigi, e all'epoca era ancora campagna. Il paese è grazioso, composto quasi esclusivamente di case antiche; Corot vi ha ambientato alcuni dipinti. Un sistema di canali irreggimenta le acque del Grand Morin, il che procura a Crécy, in alcuni opuscoli turistici, l'abusiva qualifica di *Venezia del Brie*».¹⁸

Beninteso, si tratta soltanto di due fra i molti passaggi in cui a manifestarsi è questa sorta di tendenza saggistica – insieme a quella pulsione all'incorporazione di materiale extra-letterario, al limite del copia-incolla, che sarà portata al parossismo nella *Carta e il territorio*. A questi ne andrebbero affiancati altri in cui il narratore si fa carico di commenti di tipo scientifico, riassumendo (o forse, meglio, divulgando) formulazioni teoriche anche piuttosto complesse, oppure si produce in veri e propri commenti socio-filosofici circa la condizione della razza umana alle soglie del XXI secolo:

Una morale osservabile nella pratica è sempre il risultato della combinazione, in proporzioni variabili, di elementi di morale pura e di altri elementi di origine più o meno oscura, solitamente religiosi. Più sarà importante la quota di elementi di morale pura, e più la società-supporto della morale considerata avrà un'esistenza lunga e felice. Al limite, una società governata dai puri principi della morale universale durerebbe quanto il mondo.¹⁹

Ma più in generale, un po' come il Balzac di cui discute Genette, il narratore sembra avere «delle teorie su tutto»,²⁰ a cominciare dai mutamenti cui la società è andata incontro a partire dagli anni Sessanta, passando per le trasformazioni economiche al loro interno avvenute, fino a considerazioni valide per un tipico – a suo dire – «occidentale contemporaneo», per il quale «anche quando gode di buona salute, il pensiero della morte costituisce una sorta di rumore di fondo che si insinua nel suo cervello man mano che progetti e desideri vanno sfumando».²¹

Molto ci sarebbe da dire, in effetti, su passaggi del genere, talvolta massimamente impersonali talaltra animati da un'autentica vis polemica. Ai fini del nostro discorso, però, importa piuttosto sottolineare come detti passaggi spostino l'attenzione del lettore dai contenuti della storia verso la *performance* del narratore, nel contempo ponendoci di fronte al suo sistema di valori. Per tener fede al parallelo genettiano, il «*background* ideologico» di Houellebecq non è esposto «per il solo piacere di teorizzare», bensì, letteralmente, messo «al servizio del racconto»: ²² utilizzato fra l'altro per esplicitare la tesi alla base dell'intero romanzo, vale a dire che con il Sessantotto – la grossolanità è dell'autore – si sarebbe data «la distruzione progressiva dei valori morali», ²³ quindi la corru-

¹⁷ *Ivi*, p. 48.

¹⁸ *Ivi*, pp. 35-36.

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁰ GÉRARD GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. da Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-69, p. 52 (l'espressione citata tra virgolette Genette la riprende da Claude Roy).

²¹ HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 83.

²² GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, cit., p. 52.

²³ HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 210.

zione dell'intera società, di lì in poi destinata ad atomizzarsi. E infatti, a riprova di questa tendenza alla semplificazione ideologica, nel quarto capitolo viene proposta una vera e propria teoria sociologica, tramite cui il narratore ambisce addirittura a riformulare i principî alla base della convivenza civile.²⁴

In definitiva, l'impressione è quella di essere costantemente posti a contatto con un narratore intrusivo, che a noi sembra direttamente rivolgersi, magari anche per provocarci; un narratore che spesso dà l'impressione di disinteressarsi dei contenuti della storia per salire in cattedra, e che nel far questo finisce per riecheggiare, quanto inconsapevolmente non è dato sapere, la voce del suo stesso autore. Se ne dirà meglio nelle prossime pagine, ma – anticipando la questione – è in effetti difficile immaginare che la presenza “mediale” di Houellebecq, le dichiarazioni rilasciate a televisioni e giornali, spesso consonanti, quando non perfettamente sovrapponibili, a quelle dei suoi personaggi, non vengano prese in considerazione dal lettore, giudicate rilevanti, e dunque non influiscano sull'interpretazione dei singoli testi.²⁵ Detto altrimenti, non è da escludere che a fronte di queste circostanze il lettore sia indotto in maniera tutta sommato naturale allo strabismo di cui sopra: ad attribuire la paternità della voce che nel testo parla a Michel Houellebecq.

6

Ma lo scrittore francese non è il solo ad adottare questo genere di soluzioni, o a indurre simili effetti. Figure di narratore similmente profilate ricorrono anche presso altri autori. Con oscillazioni vocali più e meno lievi, e diversi gradi di “presenza”: ma sempre e comunque in grado – questi narratori – di enunciare in modo autorevole i contenuti della storia.

Si pensi per esempio a *Le correzioni*, di Jonathan Franzen, romanzo che per raccontare la storia dei Lambert, una famiglia del Midwest i cui membri sono divorati dall'ansia di correggere la propria o l'altrui vita, pone a capo del mondo della storia un narratore il quale, come nel caso del “collega” houellebecquiano, presenta tutti i principali contrasegni autoriali. Come sopra, il catalogo è vasto – troppo vasto, in effetti, per essere qui elencato. A mo' d'esempio, si potrebbe prendere in esame il modo in cui viene tratteggiato lo sfondo sul quale si muovono i personaggi: «Quelli erano anni in cui in America – si legge circa a metà del primo capitolo – era quasi impossibile non fare soldi, anni in cui le segretarie firmavano assegni MasterCard ai loro broker con un tasso del 13,9 per cento annuo e riuscivano comunque a guadagnarci, anni di rialzi e speculazioni».²⁶ Oppure si potrebbe osservare il ricorso insistito alla metafora della correzione, allo scopo sia

24 Proponendo di suddividere i membri di una data società in tre diverse categorie a seconda del ruolo in essa ricoperto: i cosiddetti «sintomatici», cioè coloro che «Sostenuti dall'evoluzione storica della propria epoca, cui peraltro hanno accettato di aderire, hanno generalmente un'esistenza semplice e felice»; i «precursori», «Da un lato fortemente adattati al modo di vivere prevalente della loro epoca, e dall'altro ansiosi di superarlo “dall'alto” preconizzando nuovi comportamenti ancora poco praticati»; infine, i «rivoluzionari» o «profeti», coloro che possono «imprimere una nuova direzione agli avvenimenti» (*ivi*, pp. 26-27).

25 Cfr. in questo senso l'analisi di LIESBETH KORTHALS ALTES, *Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, A Case, in Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, ed. by Gillis J. Dorleijn *et al.*, Leuven, Peeters, 2010, pp. 95-117.

26 JONATHAN FRANZEN, *Le correzioni*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2002, p. 109.

di mettere in luce certe disfunzioni della famiglia nordamericana contemporanea, sia di interpretare la crisi del mercato finanziario nei tardi anni Novanta. Se infatti dapprima viene detto che l'intera esistenza di un personaggio (Gary, il maggiore dei fratelli Lambert) «era costruita come una correzione di quella di suo padre», o che «L'ultimo figlio era l'ultima occasione per imparare dai propri errori e correggersi», nelle prime righe dell'epilogo si legge che «La correzione, quando alla fine arrivò, non fu lo scoppio improvviso di una bolla di sapone, ma un lento declino, un anno di piccole perdite sui mercati finanziari più importanti, una contrazione troppo graduale per fare notizia e troppo prevedibile per danneggiare seriamente qualcuno a parte gli sciocchi e i lavoratori poveri». ²⁷ Commenti o giudizi, in altre parole, che rivelano un narratore interessato a raccontare la società, mosso dal desiderio di interpretare lo sfondo sociale sul quale agiscono i personaggi. Un *social commentator*, com'è stato definito, la cui autorità «funziona attraverso la messa in rilievo della capacità di analizzare la cultura postmoderna»: ²⁸ e che agendo in questo modo sembra prendere alla lettera certe prese di posizione perorate dallo stesso Franzen – il tentativo di realizzare con *Le correzioni* un affresco sociale degli Stati Uniti al volgere del millennio. ²⁹

Tuttavia, sarebbe fuorviante leggere attraverso questo unico filtro l'autorialità esibita dal narratore di Franzen. Anzitutto perché passaggi come quelli qui isolati non arrivano a occupare l'interesse del racconto. E poi perché a qualificarlo in quanto autoriale sono soprattutto altri fattori, di natura più tecnica. La prospettiva “olimpica”, per esempio, dalla quale la storia è spesso raccontata, o la mole d'informazioni che ci fornisce – ciò che ha portato alcuni critici a parlare di una specie di onniscienza *google-driven*, cioè della sensazione, vagamente sgradevole, che i contenuti siano posticci, «come se Franzen li avesse appena googlati». ³⁰ Oppure ancora i commenti riservati ai singoli personaggi e il modo in cui di questi ultimi vengono resi parole e pensieri. Spazio permettendo, sarebbe interessante, in questo senso, soffermarsi su uno o più fra i molti passaggi in indiretto libero che ricorrono nel romanzo, al fine di mostrare come il particolare amalgama che si crea tra voci e punti di vista di narratore e personaggi sia quasi sempre a scapito di questi ultimi. È verosimile, intendo dire, che quelli che seguono siano per davvero i pensieri di un bambino nemmeno decenne (cioè di Chip, il secondo dei fratelli Lambert, che molti anni addietro rispetto al presente della storia è costretto a passare la notte davanti una pietanza “punitiva” preparatagli dalla madre)?

Il mucchietto di purè di rutabaga posato sul piatto rilasciava un liquido giallo chiaro simile a plasma o al pus di una vescica. Le erbette lessate spandevano una sostanza cuprica, verdastra. L'azione capillare e la crosta di farina assetata attirava-

²⁷ *Ivi*, pp. 189 e 593.

²⁸ PAUL DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, in «Narrative», xvii (2009), pp. 143-161, p. 155.

²⁹ Mi riferisco ai saggi JONATHAN FRANZEN, *Perchance to Dream. In an Age of Images, a Reason to Write Novels*, in «Harper's Magazine», ccxcii, 1751 (1996), pp. 35-54 e *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96. Quest'ultimo saggio, di fatto, è una versione ridotta e nei toni edulcorata del primo.

³⁰ JAMES WOOD, *The Digressionist*, «The New Republic», 9 August 2004, pp. 26-30, p. 26.

no entrambi i liquidi sotto il fegato. Sollevandolo si udiva un debole risucchio. La crosta inferiore inzuppata era indescrivibile. [...]

Il cibo si allontanò, oppure venne offuscato da una nuova malinconia.³¹

Passaggio in cui al punto di vista del personaggio al centro della scena si associano un lessico e delle metafore con ogni evidenza più tipiche del narratore, il quale, invece di mettere da parte le sue prerogative, si riserva il diritto di trasfigurare liricamente una situazione quotidiana, apparentemente insignificante.

Certo, per risultare pienamente convincente l'analisi andrebbe condotta più a fondo: ma anche alla luce di un passaggio breve come questo non appare del tutto illegittimo il giudizio di chi ha imputato a Franzen una certa *maladresse* nella gestione dei suoi personaggi, i quali sono occasionalmente parlerebbero «nel modo in cui sono fatti. Più spesso, parlano e pensano come Franzen, la cui gestione del discorso indiretto libero è compromessa dall'entusiasmo per l'incursione narratoriale»; cosicché «al lettore solo di rado è concesso di fare esperienza immediata di una scena, o del modo in cui questa è vissuta da un certo personaggio; piuttosto, deve sempre strizzare gli occhi e allungare il collo per individuare il personaggio nascosto dietro al primo piano di Franzen».³² Ovviamente, chi emette un giudizio tanto severo sta confondendo – di nuovo – l'autore reale, Jonathan Franzen, con la voce che nel testo parla, ma il discorso è nondimeno chiaro: sempre e comunque a prevalere, a spese dei personaggi, è la voce del narratore.

La voce ma non solo, in effetti. Il contesto entro cui s'inserisce il passaggio in questione vede infatti il narratore impegnato in uno sforzo virtuosistico nel tentativo di dare conto di ciò che in quegli stessi istanti stanno pensando gli altri Lambert. Già, perché mentre Chip si appresta a passare la notte seduto di fronte al piatto incriminato, Alfred – il padre – prima rimugina sui suoi problemi di lavoro, poi, in camera da letto, prende a discutere piuttosto animatamente con la moglie, Enid. La quale gli intima di abbassare la voce per non farsi udire da Gary – che tuttavia «(sentiva e si beveva ogni parola)» –, ma nulla può rispetto alla sorella più piccola, Denise, implicata nella scena ancorché allo stato fetale: «Quando la casa era molto, molto buia, la nascita poteva vedere come tutti gli altri [...]. Conosceva già le brame principali». E mentre tra le mura di casa Lambert si consuma questa piccola grande tragedia, «In una camera da letto buia nella casa accanto, Chuck Meisner penetrava Bea immaginando che fosse Enid [...]. Enid era incinta e portava reggiseni sempre più grandi: chissà come sarebbe stata al nono mese, pensò Chuck. Il seno le cresceva come un'obbligazione vicina alla scadenza».³³ Tutto succede contemporaneamente. Il narratore penetra dentro la mente di ciascun personaggio, e ai singoli punti di vista aderisce per poi subito abbandonarli. Non senza concedersi la possibilità di astrarsi del tutto, assumendo il punto di vista di un ipotetico passante, a quell'ora della notte in giro per le strade di St. Jude: «Dalle finestre che davano sulla strada, guardando con attenzione, si vedeva la luce attenuarsi quando il trenino di Gary o il ferro di Enid o

³¹ FRANZEN, *Le correzioni*, cit., pp. 267 e 275.

³² BRIAN PHILLIPS, *Character in Contemporary Fiction*, in «The Hudson Review», LVI (2004), pp. 639-640.

³³ FRANZEN, *Le correzioni*, cit., p. 291.

gli esperimenti toglievano corrente al circuito. Ma, a parte quello, la casa sembrava senza vita». ³⁴

Difficile, insomma, non immaginare che in un caso del genere ad agire sia un narratore onnisciente (e forse anche, a tratti, onnicomunicativo³⁵): capace d'introdursi nella mente di ciascun personaggio, interessato a commentarne pensieri, parole e azioni, in grado di fornire generalizzazioni gnomiche, sempre e comunque portato a monopolizzare la totalità del racconto. Un narratore che – in definitiva –, proprio per questa sua tendenza ad amplificare a mettere in evidenza i suoi tratti più distintivi, risulta una sorta di *upgrade* del classico narratore ottocentesco da cui verosimilmente discende.

7

Quelli descritti, ripeto, non sono i soli modi di articolare, oggi, la narrazione autoriale. Ai romanzi di Franzen e Houellebecq si potrebbero per esempio affiancare testi in cui un'attitudine in senso lato onnisciente al racconto si combina con altri modi di raccontare, oppure testi densi di eventi e personaggi, che al loro interno stipano grosse moli narrative – e che proprio perciò necessitano di un narratore in grado di gestirle.

2666, l'ultimo romanzo di Roberto Bolaño, rappresenta un caso in questo senso esemplare: per l'ampiezza, per la varietà dei modi di raccontare, per la compresenza di più voci. Quelle dei personaggi che lo popolano, quelle interiori che lentamente li divorano, e ovviamente anche quella che dà origine al racconto e che si fa carico di reggere il complesso della storia: una voce ambigua, difficile da inquadrare, ma che mostra inflessioni caratteristiche, tratti specifici, a partire dai quali è possibile ricostruirle intorno la figura di un narratore stabile, impegnato nel tentativo di tenere sotto controllo la materia narrativa.

Si tratta di un aspetto misurabile su più livelli. Fra l'altro, come nel caso di Houellebecq, su quello temporale. Solo che se lì, tra le pagine dello scrittore francese, la figura che ricorreva più spesso era quella della pausa, qui a prevalere è il suo esatto opposto, cioè il riassunto, per cui a un tempo della storia molto vasto corrispondono poche parole. Valga a esempio l'*incipit* della *Parte dei critici*, quindi dell'intero romanzo, dove in poche righe Pelletier (uno dei critici sulle tracce di Arcimboldi, lo scrittore tedesco intorno a cui ruota buona parte del plot) viene introdotto da una voce che prima ricorda come «La prima volta che lesse Benno von Arcimboldi fu all'età di diciannove anni, durante le feste di Natale del 1980»,³⁶ poi racconta della sua travolgente passione per l'opera dello scrittore, dei suoi viaggi per recuperarne la bibliografia, e infine di alcune sue traduzioni. Nel giro di nemmeno due pagine viene insomma ricostruita la fulminea carriera di Pelletier: «A quel punto [nel 1984] Pelletier aveva già letto quindici libri dell'autore tedesco, ne aveva tradotti altri due ed era considerato, quasi unanimemente, il maggior specialista di Benno von Arcimboldi che ci fosse in tutta quanta la Francia». ³⁷ È un tipo di operazione, quella di contrarre in poco spazio ampie porzioni di storia, che il narratore

³⁴ *Ivi*, p. 281.

³⁵ La distinzione si legge in MEIR STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 236-275.

³⁶ ROBERTO BOLAÑO, *2666*, trad. da Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2009, p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 16.

realizza a più riprese. Fatta eccezione per la seconda e terza parte, inquadrabili in termini figurali e dunque più “sceniche”,³⁸ lungo tutto il romanzo contenuti anche molto vasti sono riassunti in poche righe – alle volte anche in poche battute. Gli assassini compiuti a Santa Teresa, di cui si compone quasi interamente la quarta parte, la vita di Lotte, sorella di Hans Reiter, cioè di Arcimboldi non ancora *en artiste*, la fuga di Lola, ex-moglie di Amalfitano (il personaggio cui è intitolata la seconda parte del romanzo): tutti esempi di come i sommari arrivino a occupare ampie porzioni testuali, contribuendo così ad aumentare sensibilmente la velocità del racconto,³⁹ ma anche a porre in rilievo un narratore che sulla storia esercita un’egida quasi tirannica, se con Chatman è vero che l’inserzione di un riassunto – in questo caso, la sua estensione a larghe parti del testo – «non può che attirare l’attenzione sulla persona che si è sentita in dovere di darlo».⁴⁰

Ma a indicare la volontà del narratore di sottoporre la materia narrativa a un rigido controllo non sono soltanto la minuzia e la puntualità con le quali è gestito l’asse temporale. Questa impressione è corroborata, fra l’altro, anche dai commenti al presente che ne puntellano il discorso, o dai modi in cui sono gestite parole e pensieri dei personaggi. Non mi riferisco tanto al fatto – già di per sé indicativo – che i rari passaggi dialogati (ma non diversamente, quasi sempre, succede con i discorsi indiretti) siano incorporati anche da un punto di vista grafico alle parole del narratore, e che dunque con queste debbano sempre e comunque comprometersi.⁴¹ Né è decisivo che l’interiorità dei per-

38 Dove l’aggettivo “figurale” rimanda alla *situazione narrativa figurale* di cui parla Stanzel (cfr. sempre la sua *A Theory of Narrative*, cit., p. 5): situazione in cui «il narratore in quanto mediatore è sostituito da un riflettore: un personaggio del romanzo che pensa, sente e percepisce, ma che – a differenza del narratore – non si rivolge al lettore [...]. Poiché in questo caso nessuno “racconta”, la presentazione sembra essere diretta». Nello specifico, il personaggio-riflettore intorno a cui si costruisce la seconda parte di *2666* è Amalfitano, mentre nel terzo è Fate (ma si tenga presente che la figuralizzazione, in entrambi i casi, può tollerare alcune infrazioni: momentaneamente possono infatti essere riportati pensieri e percezioni anche di altri personaggi).

39 Un rilievo quantitativo consentirebbe di giungere a conclusioni in questo senso più precise. Ma si consideri, a riprova, come a fronte della seconda e terza parte, dove la dimensione scenica impone una certa sincronia tra tempo della storia e tempo del racconto, nelle restanti tre parti si dia un netto sbilanciamento: nella prima parte per raccontare eventi svoltisi grosso modo tra 1980 e 1997 vengono impiegate 192 pagine; nella quarta (la *Parte dei crimini*) quattro anni (1993-1997) sono raccontati in 348 pagine; nella quinta e ultima parte (la *Parte di Arcimboldi*) quasi un secolo (1920-2001) è raccontato in 324 pagine (il riferimento è al testo originale, pubblicato da Anagrama, Barcelona, nel 2004).

40 SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. da Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003, p. 243.

41 Significativa, in effetti, la disposizione della pagina bolafiana. Quasi sempre il racconto è diviso in blocchi testuali di lunghezza variabile, ma all’interno dei quali le parole dei personaggi non sono introdotte da alcun segno grafico, mentre l’“a capo” viene utilizzato molto di rado. Cfr. il seguente passaggio, che riproduce il dialogo tra Amalfitano e Inma, amica di Rosa, sua ex-moglie (ma dove pure si prelude ai tormenti vocali che affliggeranno il personaggio maschile): «Alle sei del mattino suonò il citofono e Lola fece un salto. Sono venuti a prendermi, disse, e vista la sua immobilità Amalfitano dovette alzarsi e chiedere chi era. Sentì una voce molto fragile rispondere sono io. Chi è?, ripeté Amalfitano. Aprimi, sono io, disse la voce. Chi?, insisté Amalfitano. La voce, senza perdere quel tono di fragilità assoluta, parve irritarsi per l’interrogatorio. Io io io, disse» (BOLAÑO, *2666*, cit., p. 185). Allo stesso modo, appunto, succede nel caso dei discorsi indiretti: «La Norton lo guardò negli occhi e gli chiese se pensava di conoscerla. Espinoza rispose che non lo sapeva, forse sotto certi aspetti sì e altri no, ma che sentiva un gran rispetto per lei, oltre ad ammirazione per il suo lavoro come studiosa e critica dell’opera arcimboldiana. Allora lei gli disse che era stata sposata e che ora era

sonaggi sia restituita in modo che sia sempre avvertibile la mediazione del narratore.⁴² Il fenomeno più vistoso in questo senso è dato piuttosto dalla gestione dei discorsi altrui; dal fatto cioè che il narratore, mentre dà voce a quanto i personaggi hanno detto o pensato, assuma un atteggiamento tutt'altro che neutrale, assumendo anzi piena voce in capitolo. Non è semplice, in poche righe, mostrare come tecnicamente ciò avviene. Ma un esempio significativo può essere isolato all'interno della quarta parte, in uno dei pochi passaggi che non riguardano in modo diretto gli omicidi di Santa Teresa. Vi si parla di un giornalista argentino giunto in città per scrivere un articolo sulle donne assassinate, e che attraverso i suoi contatti viene a conoscenza di un presunto giro d'affari al centro del quale ci sarebbero alcuni *snuff-movies*. Queste indiscrezioni sono inserite nell'articolo che sta scrivendo, assieme alla testimonianza di un certo J.T. Hardy, un cameraman che nel 1972 avrebbe lavorato con una coppia di registi statunitensi a un film *snuff*. Ebbene, il narratore dà conto del contenuto dell'articolo in maniera apparentemente limpida e oggettiva:

L'articolo era centrato sull'industria del cinema porno e sul sottosectore clandestino degli *snuff-movies*. Il termine *snuff-movie*, secondo l'argentino, era stato inventato in Argentina, anche se non da uno del posto ma da una coppia di cittadini statunitensi che erano andati laggiù a girare un film. I due si chiamavano Mike e Clarissa Epstein e avevano ingaggiato due attori di Buenos Aires piuttosto famosi, anche se in declino, e vari giovani, alcuni dei quali divennero poi molto noti. Anche i tecnici erano argentini, salvo il cameraman, J.T. Hardy, un amicone di Epstein che arrivò a Buenos Aires il giorno prima che iniziassero le riprese. Questo successe nel 1992.⁴³

Proseguendo, tuttavia, aggiunge che il cameraman «lesse la sceneggiatura accanto alla piscina degli Epstein», che al quarto giorno di viaggio «credeva di essere in un incubo», che una sera «scoprì che Clarissa faceva le corna a Mike con uno degli attori».⁴⁴ Come può essere a conoscenza il giornalista di tali particolari (e qualora lo fosse, perché inserirli nell'articolo)? Non solo. Nelle pagine successive il narratore si disinteressa dei contenuti dell'articolo e racconta come le cose si sono svolte sul *set* del film a partire dal punto di vista del personaggio che compare nel racconto secondo: punto di vista con ogni evidenza inaccessibile a chi ha scritto l'articolo. Il narratore finge cioè di raccontare oggettivamente, restando fedele ai contenuti dell'articolo stesso: ma in realtà questi contenuti vivacizza attraverso le sue facoltà – di nuovo – onniscienti.

«Bell'esempio di egocentrismo narrativo»,⁴⁵ direbbe Genette: e in effetti, un caso del genere, rubricabile alla voce *pseudodiegesi*, palesa la tendenza del narratore a intromettersi anche laddove dovrebbe limitarsi a cedere la parola, o tutt'al più – è questo il caso – a svolgere un mero resoconto di quanto detto (ovvero *scritto*) da altri. Come nel caso di

divorziata» (*ivi*, p. 47).

42 Si osservino questi brevi passaggi, estratti a campione da punti diversi del romanzo: «[Morini] pensò che la Norton era in errore» (*ivi*, p. 58), «[Norton] pensò che fosse il televisore e lo spense» (*ivi*, p. 127), «[Haas] immaginò il tipo che si copriva la testa con il guanciale» (*ivi*, p. 523).

43 *Ivi*, p. 587.

44 *Ivi*, p. 588.

45 Cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 290.

Franzen, a trasparire dal racconto solo raramente, o comunque per brevi sprazzi, sono le parole (e i punti di vista) dei personaggi. Piuttosto, le storie che gradualmente si affastellano prendono tutte forma e assumono consistenza attraverso la stessa voce: quella del narratore “primario”.

8

Tre modi diversi, dunque, di intendere, o meglio, di praticare, la narrazione autoriale. Da una parte, con *Le particelle elementari*, la dominante saggistica; dall'altra, con *Le correzioni*, l'esibizione di un'attitudine onnisciente al racconto; infine, con *2666*, la capacità di tenere sotto controllo grandi moli narrative, sia lavorando sulla dimensione temporale – contraendola a proprio piacimento – sia “addomesticando” in vario modo il discorso dei personaggi. Ma ripeto, a questi testi se ne potrebbero affiancare molti altri, a dimostrazione tanto della natura proteiforme del fenomeno quanto della sua diffusione mondiale.

Quale il motivo di questo ritorno? Rispondere non è semplice, sia per la vicinanza del fenomeno sia – appunto – per la sua varietà. In via ipotetica, si potrebbe sostenere che l'adozione di modi autoriali sia consustanziale a romanzi stipati di informazioni, spesso oltremodo ambiziosi. In altri termini, che solo una voce esterna al mondo della storia e che racconta “dall'alto” sia in grado di reggere la mole di informazioni in questi romanzi contenuta. Oppure – se ne accennava in apertura – andrebbe considerata la possibilità che l'emergenza di questo tipo di narratori sia inquadrabile nei termini di una reazione. Le voci fin qui descritte si contrapporrebbero a certi silenzi o a certe disarticolazioni narratoriali secondonovecentesche, al tentativo di sgretolare i modi di raccontare ereditati dalla tradizione.

Ripeto: si tratta soltanto di ipotesi, peraltro non esenti da contro-argomentazioni. Se infatti da un lato consentono di descrivere in modo convincente soltanto un certo tipo di romanzo – quello cosiddetto *massimalista* –, dall'altro è probabile che colgano sì, anche se a costo di generalizzare, un sentire diffuso, ma nel farlo trascurano il fatto che sotto più punti di vista – lo si vedrà a breve – i narratori in queste pagine presi in considerazione discendono da quell'insieme di esperienze, ne sono, per certi versi, la prosecuzione.

Più convincente, sotto questo punto di vista, l'ipotesi messa in gioco da Paul Dawson, il quale discutendo, benché in relazione al solo contesto della narrativa anglo-americana, di un ritorno dell'onniscienza, ha sostenuto che questo ritorno sarebbe legato a un'esigenza di tipo sociale. Insistendo sulla natura contingente, cioè storicamente determinata del fenomeno – ovvero di questa *performance narritoriale* –, Dawson ha sottolineato come

Gli attuali narratori onniscienti non possono più permettersi il lusso di immaginarsi portavoce autorevoli, in grado di asserire verità universali in nome di una sorta di consapevolezza condivisa. L'attuale narratore onnisciente può essere meglio descritto come una sorta di pubblico intellettuale: un pensatore e uno scrittore capace di parlare delle questioni più disparate a un vasto pubblico sulla base di competenze specifiche.⁴⁶

46 DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, cit., p. 149.

Diverso insomma sarebbe lo statuto del narratore autoriale contemporaneo da quello sette-ottocentesco – perché diverso sarebbe il contesto alle loro spalle (e il pubblico al quale si rivolgono). Se lì, tra il XIII e il XIX secolo, era possibile immaginare il narratore come una sorta di storico, come portavoce di una *general consciousness*, cioè come un'istanza a tal punto autorevole da confondersi, agli occhi del lettore (e forse non solo), con la figura dell'autore reale, oggi è difficile ipotizzare che le sue prerogative siano analoghe, o che il pubblico manifesti un atteggiamento similmente devoto. L'orientamento commerciale delle case editrici, l'*exploit* del settore *non-fiction*, la possibilità che attraverso la Rete l'opinione pubblica trovi una valvola di sfogo, sono tutti fattori – spiega Dawson – che determinerebbero la marginalità sociale del romanzo. Ebbene, «L'emergere attuale dell'onniscienza è una risposta degli scrittori al declino cui l'autorità letteraria è andata incontro a fronte di queste condizioni».⁴⁷

In buona sostanza, preso atto di tali condizioni, i romanzieri, sorta di intellettuali *engagés*, al pubblico noti e visibili anche in virtù della propria presenza mediatica, nonché per le rispettive produzioni saggistiche, creerebbero figure narratoriali plenipotenziarie: dotate di un "di più" di conoscenza, ma anche in grado di garantire «un'esplorazione minuziosa delle relazioni sociali»;⁴⁸ e a tal punto loquaci da rendersi competitive rispetto ad altri discorsi mediali. In questo modo, secondo Dawson, l'autore si garantirebbe la possibilità di stabilire «un rapporto comunicativo con il lettore, al fine di mostrare a un pubblico vasto ed extra-letterario l'importanza dei contenuti narrativi».⁴⁹ Tanto che non è da escludere – ciò che si è già detto a proposito di Michel Houellebecq – che avendo familiarizzato, fra gli altri, con il Jonathan Franzen critico, saggista e polemist, il lettore non ipotizzi che quella voce che nelle *Correzioni* lamenta la perdita di valori del cittadino americano contemporaneo abbia con l'autore da cui discende più di qualcosa a che spartire. In altre parole, che a parlare sia davvero l'autore.

9

Ma è un discorso, questo, che qui c'interessa solo tangenzialmente, e che peraltro rischia di portarci fuori strada. Non tanto perché le parole di Dawson sono a stento generalizzabili; per esempio, non funzionano se applicate a *2666*, che pure, come si è visto, al vaglio di un'analisi narratologica classica presenta tutti i tratti fondativi di una situazione narrativa di tipo autoriale. E nemmeno perché l'utilizzo del concetto di onniscienza porta con sé una serie di problemi non sempre facilmente risolvibili.⁵⁰ Il fatto, semmai, è che insistere sulla (presunta) crisi di narratore e autore rischia di mettere in ombra un risvolto importante (e forse, al momento, ancora non sufficientemente indagato) del ragionamento di Dawson. E cioè che l'autorialità esibita da tanti odierni narratori non è

47 *Ivi*, p. 150. Cfr. anche, sempre di Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013.

48 DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, cit., p. 158.

49 *Ivi*, p. 149.

50 Su alcuni di questi problemi cfr. l'analisi svolta in JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34, e la replica di MEIR STERNBERG, *Omniscience in Narrative Construction. Old Challenges and New*, in «Poetics Today», XXVIII (2007), pp. 683-794.

di per sé garanzia di attendibilità, di autorevolezza e autorità. Le condizioni in cui oggi si esercita l'onniscienza, e più in generale l'autorialità, sono incompatibili con la morfologia di un narratore che tutto sa o pretende di sapere e che *top-down*, per così dire, veicola i contenuti della storia. Non sempre (quasi mai, in realtà) gli odierni narratori autoriali garantiscono la perfetta tenuta dei testi cui danno voce, l'assenza al loro interno di falle, di discontinuità, quindi la loro piena intelligibilità. Sotto questo punto di vista, al limite, il loro stesso profilo può apparire ambiguo, contraddittorio.

Se per esempio riprendiamo *Le particelle elementari*, potremmo rilevare che l'identità del narratore è tutt'altro che stabile e univoca, e che anzi è del tutto plausibile il lettore sia spinto a (ri)modellarla costantemente. Lo ha notato Liesbeth Korthals Altes, ipotizzando che dal romanzo possano essere desunte, o meglio costruite, tre «diverse *personae*»:⁵¹ quella del «classico» narratore autoriale detentore di un sapere tecnico-scientifico; ma quella anche di una sorta di *testimone empatico*, che condivide con i personaggi una serie di valori, sentimenti e stati d'animo;⁵² infine, quella ben più ambigua di un narratore non-umano. Non va infatti trascurato il fatto che nelle ultime pagine ricompaia il «noi» iniziale: il quale, dopo una considerazione di natura generica,⁵³ chiarisce come il suo (il loro?) atto di enunciazione si collochi nel 2079, o forse nel 2080, quando grazie alle scoperte di Michel si è giunti a clonare la razza umana. Dietro questo «noi», in altre parole, si celerebbe un clone, che possedendo lo stesso corredo genetico dei suoi simili è autorizzato a parlare a loro nome: rivelazione che porta a mettere in discussione la natura – con Genette – eterodiegetica dell'enunciazione, ma anche, verosimilmente, a leggere sotto un'altra luce le pagine precedenti,⁵⁴ quindi a scendere a patti con la massima personalizzazione della voce narrante.

Diversamente nelle *Correzioni*, dove non si assiste a oscillazioni vocali tanto vistose:

- 51 LIESBETH KORTHALS ALTES, *Voice, Irony and Ethos. The Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in Les particules élémentaires*, in *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, ed. by Andreas Blödorn et al., Berlin, de Gruyter, 2006, pp. 165-193, p. 182.
- 52 Di fatto, nel corso del romanzo ricorrono anche passaggi in cui il narratore si mostra massimamente consonante rispetto ai valori, ai sentimenti e agli stati d'animo dei personaggi (per raccontare i quali – per lo più – è adottata una focalizzazione interna). Per esempio, quando Michel accorre al capezzale della nonna, il narratore ripercorre la vita di quest'ultima, sottolineando la tempra con la quale ne ha affrontato le numerose difficoltà, e concludendo che «Qualsiasi anche approssimativa analisi dell'umanità dovrebbe necessariamente tener conto di casi come questo. È storico: esseri umani di questo tipo esistono. Esseri umani che lavorano per tutta la vita, e lavorano duro, solo per abnegazione e per amore; che per spirito di abnegazione e di amore danno letteralmente la propria vita al prossimo; che tuttavia non hanno mai in alcun modo la sensazione di sacrificarsi; che in realtà non hanno mai immaginato maniera di vivere diversa da quella di dare la propria vita al prossimo per spirito di abnegazione e di amore. In pratica, questi esseri umani sono generalmente delle donne» (HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 92).
- 53 «[Q]uesto libro andrà considerato più come una fiction [...]. Ciò che segue, invece, appartiene alla Storia» (*ivi*, p. 307).
- 54 Se in effetti assumiamo che a parlare sia il portavoce di una specie che ha sublimato le umane passioni, trova forse spiegazione il perché del tono alle volte del tutto anaffettivo assunto dalla voce narrante, talmente distaccato da porre tra virgolette concetti quali «anima» e «dignità umana». A un clone che vive alle soglie del XXI secolo, e dal quale sono state espunte passioni e sentimenti, il punto di vista di un umano è per definizione precluso. «Come può un clone – scrive Altes – fornire una rappresentazione empatica dei sentimenti di un personaggio umano se l'esperienza di quegli stessi sentimenti gli difetta?» (KORTHALS ALTES, *Voice, Irony and Ethos*, cit., p. 183).

ma dove l'onniscienza che promana – diciamo – dal complesso del racconto dev'essere costantemente rinegoziata alla luce dei continui scarti focali e prospettici intorno ai quali la storia si costruisce. Certo, la voce narrante dissemina le sue tracce un po' ovunque, entra ed esce dai singoli personaggi, alterandone spesso il discorso: ma è vero anche che ciascuno dei cinque capitoli di cui il romanzo si compone ruota quasi integralmente intorno a un singolo membro della famiglia Lambert, per raccontare il quale è adottata prevalentemente una focalizzazione interna. La sfera interiore dei personaggi, così come i rispettivi punti di vista e percezioni, hanno modo di emergere, di assumere – agli occhi del lettore – una loro autonomia. In termini cognitivisti, si potrebbe dire che il *macro-frame* onnisciente convive con una serie di *sub-frames* di tipo figurale. O forse, con Monika Fludernik, che a essere attivati durante la lettura siano due diversi *script* – due diversi modelli d'orientamento cognitivo, all'insegna dei quali i contenuti testuali vengono processati: quello del TELLING – di un puro narrare – allorché a prendere la parola, in modo distinto, è il narratore; e quello invece dell'EXPERIENCING – del vivere un'esperienza – in quei passaggi dove a emergere in modo im-mediato, cioè non mediato, è invece il punto di vista dei singoli personaggi.⁵⁵ Anzi, è da credere sia proprio nella dissonanza tra il modo – spesso lapidario – con il quale chi racconta presenta e giudica i personaggi e l'*engagement* che a questi ultimi ci lega che si giocano gli equilibri dell'intero romanzo.

In *2666*, d'altra parte, non c'è nemmeno bisogno di mobilitare concetti e paradigmi neuronarratologici per realizzare come a fronte dell'autorialità con la quale il racconto è condotto la storia sia in più punti fallata. Il romanzo è letteralmente costellato di *blanks*, di silenzi, di false piste. Dov'è finito Arcimboldi? quale strano demone s'impossessa di tutti coloro che si mettono sulle sue tracce? perché, poi, un narratore che ha tutte le facoltà di penetrare nella mente dei personaggi e di sunteggiare la storia non rivela il mistero che si cela dietro gli omicidi di Santa Teresa, e piuttosto si comporta come uno spettatore impassibile, adottando, per darne conto, una prospettiva rigorosamente esterna? Beninteso, è assolutamente legittimo che un narratore onnisciente possa omettere certe informazioni e per converso indulgere su altre; oscillazioni del genere sono in linea con le dinamiche di uno *storytelling* di tipo autoriale. Ciò che stupisce, semmai, è il fatto che queste oscillazioni riguardino non informazioni accessorie, bensì elementi cruciali, decisivi alla piena decifrabilità della storia. Di qui l'impressione che il narratore non sia del tutto in grado di controllare la materia narrativa, che la storia gli sfugga di mano. Come nella quinta parte, dove la parabola di Arcimboldi s'annacqua, e con essa l'intero romanzo: i racconti di secondo (e ulteriore) grado proliferano, personaggi improbabili compaiono in scena per poi dissolversi nel nulla e la storia si dissemina per i più reconditi anfratti dell'Europa novecentesca, quasi che il romanzo potesse proseguire all'infinito, come sospinto da un moto inerziale (un po' come avviene nell'opera dello stesso Arcimboldi, il cui stile, così come lo percepisce la sorella nel momento in cui per caso ne legge un romanzo, «era strano, la scrittura era chiara e a volte persino trasparente ma il modo in cui si susseguivano le storie non portava da nessuna parte»)⁵⁶.

55 MONIKA FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

56 BOLAÑO, *2666*, cit., p. 957.

IO

La cosa, in effetti, può apparire paradossale. Da un punto di vista formale i narratori qui descritti si presentano, sulla carta, come pienamente *autoriali*: in grado di raccontare presidiando dall'alto il mondo della storia, osservando nella mente dei personaggi, riservandosi ampia facoltà di commento. Cionondimeno, questa autorialità non si traduce nella garanzia di una perfetta decifrabilità dei contenuti testuali. Lacune, discontinuità vocali, "infedeltà" narrative sono elementi comuni ai romanzi analizzati, suscettibili di incrinare tale immagine paradigmatica. La quale, beninteso, è frutto di una semplificazione teorica: si tratta di una rappresentazione idealtipica, che non si realizza mai appieno. Anche nel più autoriale dei romanzi c'è spazio per il non detto, per il rimosso, per l'agio concesso all'attività interpretante del lettore, ovvero per una potenziale plurivocità. La differenza sta però nel fatto che qui – oggi – i *gap* narrativi, le dissonanze vocali, le alterazioni prospettiche sembrano essere consustanziali alla morfologia di un narratore che non può più pretendere di esercitare un controllo totale sul complesso del racconto. L'autorialità in queste pagine discussa è un'autorialità spuria: l'immagine narrativa che i testi analizzati ci restituiscono non è sovrapponibile a quella ottocentesca – balzachiana – da cui verosimilmente deriva. Com'è ovvio, del resto: i narratori qui descritti discendono dalla messa in crisi della retorica realista, dal programmatico rifiuto dei modi di raccontare ereditati dalla tradizione, dalle *unnatural voices* evocate dai testi postmodernisti,⁵⁷ e non da ultimo dai processi intentati all'autore (e alla figura a lui più prossima: il narratore autoriale, appunto). Sono, di fatto, il risultato di tutto ciò: mossi sì dalla volontà di raccontare una storia, desiderosi di farci ascoltare la loro voce (di darci questa illusione), mettendo in mostra il proprio bagaglio di conoscenze, opinioni e giudizi, magari alludendo all'extra-testo, a uno spazio condiviso da noi lettori: ma al contempo consapevoli della friabilità epistemologica – per così dire – sul cui sfondo s'inseriscono.

D'altro canto, dal punto di vista del lettore, sta diventando normale confrontarsi con testi in cui queste diverse pulsioni convivono, dove voci pienamente udibili non sono garanzia di autorevolezza, e anzi possono essere messe in discussione. Questo apparente paradosso sembra essere alla base del patto che i testi qui discussi ci invitano a stipulare. Anche quando massimamente autoriale, anche in quella situazione che il lettore dovrebbe mettere a suo agio, guidandolo, indirizzando la sua attenzione e magari anche un po' istruendolo, il romanzo chiede la sua collaborazione. E anche laddove, leggendo, l'impressione è che a parlarci sia qualcuno di molto simile a chi quel testo ha scritto, anche questa impressione, appunto, si presta a essere ridiscussa, rinegoziata. L'emergere, in filigrana, dell'avatar dell'autore non è in contraddizione rispetto al ruolo, sempre più preponderante, del lettore. Anzi, sembra essere proprio nello spazio di questa loro convergenza che oggi si sta giocando su scala *global* la scommessa di tanto romanzo contemporaneo.

⁵⁷ Cfr. BRIAN RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACZEL, RICHARD, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», XXIX (1998), pp. 467-500. (Citato a p. 12.)
- BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura*. Seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. da Giuseppe Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 13.)
- BENVENUTI, GIULIANA, *Who Needs 'Italianness'? Postcolonial and Migration Italian Literature*, in «Transpostcross», III (2013). (Citato a p. 10.)
- BENVENUTI, GIULIANA e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 10.)
- BOLAÑO, ROBERTO, *2666*, trad. da Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 19-21, 25.)
- CALABRESE, STEFANO, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 10.)
- CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. da Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003. (Citato a p. 20.)
- COLETTI, VITTORIO, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 10.)
- CULLER, JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34. (Citato a p. 23.)
- DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 11.)
- DAMROSCH, DAVID and DAVID L. PIKE, *The Longman Anthology of World Literature*. 2nd ed., 6 vols. New York-London, Pearson-Longman, 2009. (Citato a p. 10.)
- DAWSON, PAUL, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, in «Narrative», XVII (2009), pp. 143-161. (Citato alle pp. 17, 22, 23.)
- *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013. (Citato a p. 23.)
- FLUDERNIK, MONIKA, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993. (Citato a p. 12.)
- *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996. (Citato a p. 25.)
- FRANZEN, JONATHAN, *Le correzioni*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 16-19.)
- *Perchance to Dream. In an Age of Images, a Reason to Write Novels*, in «Harper's Magazine», CCXCII, 1751 (1996), pp. 35-54. (Citato a p. 17.)
- *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96. (Citato a p. 17.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. (Citato alle pp. 12, 21.)
- *Verosimiglianza e motivazione*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. da Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-69. (Citato a p. 15.)
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Le particelle elementari*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 1999. (Citato alle pp. 14-16, 24.)

- KORTHALS ALTES, LIESBETH, *Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, A Case*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, ed. by Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttenmeier, and Liesbeth Korthals Altes, Leuven, Peeters, 2010, pp. 95-117. (Citato a p. 16.)
- *Voice, Irony and Ethos. The Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in Les particules élémentaires*, in *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, ed. by Andreas Blödorn, Daniela Langer, and Michael Scheffel, Berlin, de Gruyter, 2006, pp. 165-193. (Citato a p. 24.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 12.)
- MCMALE, BRIAN, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987. (Citato a p. 13.)
- MORETTI, FRANCO, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato a p. 10.)
- PATRON, SYLVIE, *Le Narrateur. Introduction à la théorie du récit*, Paris, Armand Colin, 2009. (Citato a p. 12.)
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Un ossimoro duemillesco. Appunti intorno a globalizzazione e narrativa italiana*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 69-87. (Citato a p. 10.)
- PHILLIPS, BRIAN, *Character in Contemporary Fiction*, in «The Hudson Review», LVI (2004), pp. 639-640. (Citato a p. 18.)
- RICHARDSON, BRIAN, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006. (Citato a p. 26.)
- SAPIRO, GISÈLE éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009. (Citato a p. 11.)
- STANZEL, FRANZ KARL, *A Theory of Narrative*, trans. by Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. (Citato alle pp. 13, 20.)
- STERNBERG, MEIR, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. (Citato a p. 19.)
- *Omniscience in Narrative Construction. Old Challenges and New*, in «Poetics Today», XXVIII (2007), pp. 683-794. (Citato a p. 23.)
- SWEENEY, CAROLE, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London-New York, Bloomsbury, 2013. (Citato a p. 14.)
- VIARD, BRUNO, *Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la dir. de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 31-42. (Citato a p. 14.)
- WALSH, RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2007. (Citato a p. 12.)
- WOOD, JAMES, *The Digressionist*, «The New Republic», 9 August 2004, pp. 26-30. (Citato a p. 17.)

PAROLE CHIAVE

Autorialità, romanzo globalizzato, narratologia, onniscienza, Michel Houellebecq, Jonathan Franzen, Roberto Bolaño.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Filippo Pennacchio ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, di Milano, discutendo una tesi dal titolo *Per una narratologia del romanzo globalizzato* (1996- 2006). I suoi interessi principali ruotano intorno alla narratologia, al romanzo seconduovecentesco e agli intrecci di letteratura e altri media. Ha pubblicato un libro su *Infinite Jest* di David Foster Wallace (*What Fun Life Was*, Arcipelago, 2009) e si è occupato, attraverso interventi saggistici e traduzioni, delle teorie del racconto di Franz Karl Stanzel e di Monika Fludernik. Suoi contributi intorno alla letteratura mondiale e ai rapporti tra romanzo e globalizzazione sono apparsi in riviste e atti di convegni. Attualmente collabora con le riviste «Enthymema» e «Testo a fronte».

filippo.pennacchio@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FILIPPO PENNACCHIO, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 9–29.

L'articolo è reperibile al sito 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.

THE CAUSALITY OF CASUALNESS IN THE TRANSLATIONS OF WORLD POETRY: JORIE GRAHAM VS MARY OLIVER IN ITALY

PAOLA LORETO – *Università degli studi di Milano*

The essay explores the impact of poetry translation on the circulation of the works of American poets in Italy. The research is conducted by means of a double approach: in the first place, the aesthetic and cultural value of the poetry of two American women poets (Jorie Graham and Mary Oliver) is assessed, whose work has received a radically different reception. Secondly, the reasons for this disparity of treatment are sought in the interrelation between the practices and activity of poetry translation and of publication, as they are customarily led in Italy. These are inferred from sample interviews with professionals in both fields. The results of the investigation highlight a combination of the casual and the causal, the causing factor being the occasional encounter of a poet with a translator, who then chooses his/her author, texts, and translating strategies according to his/her personal aesthetic, and sometimes ideological, judgment.

Il saggio offre un'analisi dell'influenza delle traduzioni sulla circolazione della poesia americana contemporanea in Italia. La ricerca si articola in due momenti: in primo luogo viene fornita una valutazione estetica e culturale dell'opera di due poetesse americane, Jorie Graham e Mary Oliver, la cui ricezione in Italia è particolarmente significativa perché sta conoscendo fortune opposte; in secondo luogo viene condotta un'indagine dei motivi di questa disparità di trattamento nell'interazione tra le pratiche di traduzione e le dinamiche di pubblicazione in atto in Italia. Queste sono state dedotte da alcune interviste campione con professionisti dei due campi. I risultati hanno evidenziato una combinazione di fattori casuali e causali, nella quale l'incontro personale e a volte fortuito tra un poeta e un traduttore mette in moto strategie di selezione e di traduzione motivate da ragioni estetiche e a volte ideologiche.

In his most reader-friendly publication on World Literature, the handbook *How to Read World Literature* published by Wiley-Blackwell in 2009, David Damrosch reminds us that “most literature circulates in the world in translation,” that readers of world literature must often read in translation, and that it is important that they do so “in critical awareness of the translator’s choices and biases.”¹ Reflecting upon the relationship between translation and World Literature is unavoidable. But exactly in how many ways, and in which ways, does the translation of a *poetic* text affect not only its appreciation by readers, but also (the two things being not always univocally linked) its circulation, which means, ultimately, its chance of becoming (quickly or slowly) a work of World Literature?² And how does all of this happen in my country, Italy?

When the particular field of observation is poetry, things become more complicated, especially in a country like mine, where there is no market for poetry comparable to that of the United States – and I should perhaps say that there is almost *no* market for poetry at all. Nonetheless, I have thought it worthwhile to inquire into the processes and the dynamics by which contemporary United States poetry is being translated and circulates in Italy. The focus of my interest has been the interaction between the inherent qualities of a text – both original and in translation – and the external circumstances of its circulation – basically the choices made by translators and publishers. So I proceeded

¹ DAVID DAMROSCH, *How to Read World Literature*, Malden (MA)-Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2009, pp. 65 and 4.

² See DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 4.

on a binary track, coupling an analysis of the aesthetic value of two American poets' work with an investigation into the motivations and ways in which some of the Italian translators and publishers of US poetry operate. The latter was carried out by means of interviews conducted with some of the most representative (for various reasons) among these in both spheres of action.

I A PICTURESQUE LANDSCAPE

The starting fact that triggered my curiosity was the variegated landscape of Italian translations of contemporary American poets. We have been profusely ministered Charles Simic and Mark Strand, but have gotten almost no A.R. Ammons and Robert Pinsky.³ We have been proposed the exquisite case of a Princeton academician poet who is also a refined scholar of poetry, aesthetics, and the arts, Susan Stewart – although by a small publisher like Ares (Milan) –,⁴ but we haven't yet been introduced to Donald Hall. We are able to get a glimpse of the diverse scene of contemporary American poetry through the window of a couple of anthologies, but all of them present highly individual or partial selections. The 2006 *Nuovi poeti americani* translated by Elisa Biagini, and issued by one of our major publishers, Einaudi, offers a limited assortment of twelve authors that was “unavoidably partial and partisan, made by a poet who chooses other poets,” basically excluding all the New Formalists (much celebrated at home and holding positions of power in the academia and the editorial and prize systems), and opting for a poetry that could remain close to Williams's ideal of “no ideas but in things,” the motto he coined in his poetics manifesto *A Sort of a Song*.⁵ The most unconventional project has been that of Luigi Ballerini and Paul Vangelisti, who have begun a mapping of US poetry by geographical areas, and have completed, up to now, three rather massive volumes (sampling the poetry of Los Angeles, San Francisco and New York), again for one of our major publishers, Mondadori.⁶ A joint venture was attempted before these by a medium-size publisher, minimum fax, with *West of Your Cities: Nuova Antologia della poesia americana*, which the house website advertises, somewhat boastingly, as the first one in forty years (after Fernanda Pivano's 1964 *Poesia degli ultimi americani*),⁷ and one edited by the greatest American living poet, Mark Strand, exclusively for minimum fax, and optimally translated by Damiano Abeni. The collection of eleven authors is claimed

3 A group of poems by Ammons appeared, together with an introductory article, in *Poesia*, the most widely spread Italian magazine of verse (PAOLA LORETO, *A. R. Ammons. L'angelo storpio*, in «Poesia», CCLXXVII (2012), pp. 2-14); and Pinsky's *An Explanation of America* was, in fact, translated by a minor publisher (ROBERT PINSKY, *Un'America*, a cura di Simone Lenzi e Simone Marchesi, Firenze, Le Lettere, 2009).

4 SUSAN STEWART, *Columbarium e altre poesie (1981-2003)*, cur. e trad. da Maria Cristina Biggio, Milan, Ares, 2006.

5 ELISA BIAGINI, *Introduzione*, in *Nuovi poeti americani*, cur. e trad. da Elisa Biagini, Torino, Einaudi, 2006, pp. v-vi.

6 *Nuova poesia americana. Los Angeles*, cur. e trad. da Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, Milano, Mondadori, 2005. *Nuova poesia americana. San Francisco*, cur. e trad. da Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, Milano, Mondadori, 2006. *Nuova poesia americana. New York*, cur. e trad. da Luigi Ballerini et al., Milano, Mondadori, 2009.

7 FERNANDA PIVANO (a cura di), *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 1964.

to be at the same time representative of the major shifts in the society, politics and life of the US, and to include eight Pulitzer Prize winners.⁸

In front of this apparent unevenness and arbitrariness of treatment, one begins to grope for reasons and motivations. The most obvious guesses that come to mind revolve around the quality of the poetry (in the most hopeful mood); the quality of the translation (in almost the same); the translators' personal taste and convictions (in an intrigued mood); the translators' – or the publishers' – casual acquaintance with a poet (in a more realistic mood); the publishers' consideration of the potential market for their products (in the most disenchanting mood). So I decided to make a case study of the significantly different fortune that two contemporary American poets are presently enjoying in Italy. I proceeded to compare the poetry of Jorie Graham and Mary Oliver – not so much in their specific qualities, of course, which are hardly comparable, but in their reciprocal, overall aesthetic quality, philosophical weight and relevance to our times – and then to try to explain why the first has already seen two volumes of translations of her poems come out in Italy, while the second only some fans' translations of a couple of poems on the Internet. Once considerations about the intrinsic value of the poetry were examined in depth, I turned to the facts that paved the way to the translation and circulation of Graham's poetry in my country, which I have mainly acquired through an interview with Graham's translator. Finally, I extended my survey to other cases by collecting the experience of more translators and publishers in order to base my conclusions on firmer ground. Trying to outline a panorama of the interrelations between the translating practices and the popularity of American poets in Italy would be a task that overcomes the limits of the present study – and a very delicate and tentative one, given the closeness of the phenomenon to the eye that is watching it. Nevertheless, the gathering of some sample accounts allowed me to infer a pattern of habits and dynamics at play.

2 GRAHAM VERSUS OLIVER

Jorie Graham and Mary Oliver are both women poets renowned in their country. They have both won the most ambitious national prizes, are published by major houses, and hold or have held academic positions (Oliver is 15 years older than Graham). Graham's Boylston Professorship of Rhetoric and Oratory at Harvard is undeniably more prestigious than Oliver's Catharine Osgood Foster Chair for Distinguished Teaching at Bennington College, and might be due to the intellectually ambitious and experimental

8 MARK STRAND (a cura di), *West of Your Cities. Nuova antologia della poesia americana*, trad. da Damiano Abeni, Roma, minimum fax, 2003. The anthology gathers poets born between 1934 and 1950, and aims at emancipating Italian readers from their dependence on the Beat generation and the other two schools of poetry (the Black Mountain and the New York schools), which had exhausted their acquaintance with American literature in the previous four decades (see Fernanda Pivano's influence). In fact, at least another anthology had come out in 1982, Riccardo Duranti's "Anthology of the American poets of the Seventies," whose fate I will illustrate later on. For a more detailed account of the anthologies issued until 2006, see ANTONELLA FRANCI, *An Italian Canon for American Poetry?*, in «Semicerchio», xxxviii (2006), pp. 50-56. Francini was also making a cursory inventory of the poets who have been published most in Italy recently, and a quick survey of the reviews and magazines that are more active in the field of poetry translation.

character of her writing. Oliver's writing meets the public on a more immediate level of communication – or at least more superficially so. As her site declares, Graham

was born in New York City in 1950, the daughter of a journalist and a sculptor. She was raised in Rome, Italy and educated in French schools. She studied philosophy at the Sorbonne in Paris before attending New York University as an undergraduate, where she studied filmmaking. She received an MFA in poetry from the University of Iowa.⁹

As the website of Oliver's publisher informs (she has no site of her own making, or managing), she was "born in a small town in Ohio,"

studied at Ohio State University and Vassar College, but took no degree. She lived for several years at the home of Edna St. Vincent Millay in upper New York state, companion to the poet's sister Norma Millay. It was there, in the late '50s, that she met photographer Molly Malone Cook. For more than forty years, Cook and Oliver made their home together, largely in Provincetown, Massachusetts, where they lived until Cook's death in 2005.¹⁰

The two biographies could be interpreted as radically different ways of conceiving a poet's *Bildung*, one surely aiming at satisfying all the canonical requirements for becoming an international citizen poet – nowadays better defined as a "global" author –, the other at cultivating the intimacy with a natural environment that is required for rooting one's poetry in place and developing a clearly defined relation to an ecosystem.

In other words, on the one hand we have a poetic career based on a transnational – once defined as cosmopolitan – and interdisciplinary education, received in the most glamorous centers of Western civilization, and in the traditionally consecrated (and academic) institutions for poets' breeding. On the other hand, we have a poetic career based on an independent self-training in the solitary search for a new vision of the individual's relation to the world and the regeneration of one's powers of perception and use of language. Paradoxically, at every line Graham's poetry affirms its focus on the renewal of perception and on the revision of a world conception, and this by means of a blazing experimentation with style and language. Her project is explicit, her reasoning abstract, her references cultural. Her difficulty and newness artificial: "To praise to recall to memorialize to summon to mind | the thing itself – forgive me – the given thing – that you might have persuaded yourself is invisible, | unknowable, creature of context – it is there, it is there, it needs to be there."¹¹ Oliver's project will be known at the end of her production, she reasons (also) by means of her body, her references are natural. Her difficulty and newness are organic. Her poetry seems to endorse (almost) at every line its belonging to the tradition of Romantic nature writing. But if the model of Graham's difficulty is Stevens, then that of Oliver's is Dickinson: the orthodoxy of her language is apparent,

⁹ <http://www.joriegraham.com/biography> [accessed on June 23, 2014].

¹⁰ <http://maryoliver.beacon.org/aboutmary/> [accessed on June 23, 2014].

¹¹ *Posterity*, in *Never* (2002), in JORIE GRAHAM, *L'angelo custode della piccola utopia. Poesie scelte 1983-2005*, cur. e trad. da Antonella Francini, Roma, Sossella, 2009, p. 272.

the heresy essential. Graham is perhaps trying to contribute to the reorientation of contemporary Western thought after postmodernism, but Oliver is trying to test a language that will express a new position of the subject in the world – the concrete, material world we live in: “You only have to let the soft animal of your body | love what it loves. [...] The world offers itself to your imagination [...] over and over announcing your place | in the family of things”.¹²

So what is happening in the Italian reception of two contemporary American poets, whose work can be equally said to be of a high aesthetic standard (although of a different degree of sophistication), whose popularity can be said to be equally wide (although with a different range in the academic and in the common readership), and whose difficulty/simplicity are antithetically, and complementarily, articulated in terms of an apparent and actual complexity?¹³ A basic difference in the lives of the two authors, which might have helped Graham publish in Italy, is the fact that she has a history of belonging to Italy and to the Italian language, which Oliver hasn't. In her *Paris Review* interview of 2003, she recalls that while she lived in Italy, English was her third language, after Italian and French, and that Rome for her has signified history, especially the opportunity to take on what she calls the *feeling* (and not the *idea*) of history.¹⁴ Her knowledge of the Italian language has surely helped the kind of work that her Italian translator, Antonella Francini, has done on her poetry. In her introduction to the first volume of poems by Graham published in Italy, *L'angelo custode della piccola utopia*, Francini writes that the selection of “representative texts” was made in collaboration with the author.¹⁵ In her Translator's Note, she explains how this author-translator collaboration went rather further, sealing the closing of the book with the poet's endorsement of its rhythmical shape in the new language:

The final revision of the translations was a rhythmical revision, which could count on the author's knowledge of Italian. Graham generously accepted to listen to me reading the whole book out loud, focusing her attention on the modulations in which her texts had been reassembled in a different language.

Francini goes on informing the reader that revisions were made in that same session, where the Italian verse seemed not to correspond to the “original metrical design,” and that decisions were taken together, and substitutions accepted by Graham which Francini put forth as solutions to unsatisfying passages in her version (word-order rearrangements, and the occasional increase of the number of lines). She correctly comments

12 MARY OLIVER, *Wild Geese*, in *Dream Work*, New York, Atlantic Monthly Press, 1986, p. 14.

13 In a way, Oliver's popular reception is remindful of Robert Frost's. Her poetry is often appreciated for its focus “on the quiet of occurrences of nature,” and for her familiarity with the natural world, which seems to have an uncomplicated, nineteenth-century feeling” (<http://www.poetryfoundation.org/bio/mary-oliver> [accessed on June 23, 2014]). In fact, her poetry ultimately unveils a lucid, unyielding view of the total equality of the existent forms of being that can produce a terrible feeling – a “terrifying” feeling, Lionel Trilling would have called it.

14 JORIE GRAHAM, *The Art of Poetry No. 85*. Interviewed by Thomas Gardner, in «The Paris Review», CLXV (2003), <http://www.theparisreview.org/interviews/263/the-art-of-poetry-no-85-jorie-graham> [accessed on June 24, 2014].

15 ANTONELLA FRANCINI, *Sulla poesia di Jorie Graham*, in Jorie Graham, *L'angelo custode della piccola utopia*, Roma, Sossella, 2009, p. 7.

that all this allowed a rare and inestimable check of the translation, and concludes that the poetic text was thus rendered more effective in Italian with the author's permission.¹⁶

The collaboration seems to have turned into a co-authorship in certain passages of the second Italian book by Graham, *Il posto*, recently issued by one of our major publishers, Mondadori.¹⁷ The house website advertisement makes the most of this advantage by offering the "Italian version of Antonella Francini, who worked side by side with the author,"¹⁸ while Francini herself seems to have embraced more consciously a conception of translation as a form of writing.¹⁹ In an interview I conducted with her she has recounted that

With *Il posto*, we have dared much more. The translation is full of author's "mistakes," that is, we have re-written entire lines, shifted movements, etc. Each time we wanted to make the Italian lighter or more accurate, we abandoned the original and re-wrote the text. The aim was to obtain not so much a translation as a poem in Italian (within the limits of the faculties of the translator, who is not a poet). Only with the author's authorization can this be done. The book is *special* for this peculiarity.²⁰

On this issue opinions may vary, indeed. Elisa Biagini shares Francini's conviction that a dialogue with the author is an essential tool of the translator's craft, which allows him/her to render an image, a thought, or a term correctly, and to avoid those errors that the translator finds constantly lurking behind the corner. Biagini meets all the poets she translates, and regards this opportunity as "a benediction."²¹ Franco Nasi, the Italian translator of Billy Collins, has found his author willing to help him and give him advice on the issue he most cared about, that is, the preservation of a medium register in the tone and vocabulary of his Italian editions.²² At the opposite extreme from Biagini and Francini – who goes as far as attaching appendixes to her works where she reports her exchanges with the poets – stands Damiano Abeni, a long-experienced translator of several American poets in Italy (among whom include Mark Strand, Anthony Hecht, James Merrill, John Ashbery, Lawrence Ferlinghetti, and Charles Bukowski), who maintains that a dialogue with the author generally turns out to be a disadvantage because it

16 ANTONELLA FRANCIINI, *Nota alla traduzione*, in Jorie Graham, *L'angelo custode della piccola utopia*, Roma, Sossella, 2009, p. 14.

17 JORIE GRAHAM, *Il posto*, trad. da Antonella Francini, Milano, Mondadori, 2014.

18 <http://www.librimondadori.it/libri/il-posto-jorie-graham> [accessed June 24, 2014].

19 I am referring here to the conception shared by the majority of poet-translators and finely theorized by Henri Meschonnic (HENRI MESCHONNIC, *Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973). I discuss poetry translation theory, with a special focus on poets' opinions, in a forthcoming essay (PAOLA LORETO, *The Value of Poetry. Writing, Translating, and Reading Verse (Or, An Experiment in Teaching)*, in *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Milano, Mimesis, in corso di stampa).

20 Interview with Antonella Francini conducted by Paola Loreto, June 24, 2014, unpublished. Francini defines her collaborative translation as "an Italian version veined with author's variants, which privileges a construction of a poetic text that may be effective in the arrival language" (ANTONELLA FRANCIINI, *Nota della traduttrice*, in Jorie Graham, *Il posto*, Milano, Mondadori, 2014, p. 231).

21 *Skype interview with Elisa Biagini conducted by Paola Loreto*, June 24, 2014.

22 *Interview with Franco Nasi*, in BARTOLO CASIRAGHI, "The Apple that Astonished America": Billy Collins e la difficoltà dell'essere semplice, tesi di laurea triennale, Università degli studi di Milano, a.a. 2011-2012.

is more often the case than not that “foreign poets don’t know Italian well, so they force you into a situation where you must either tell them that they’re wrong, or worsen your own version.”²³

3 “CONNECTIONS”

Unexpectedly, when I asked Francini about the influence of American poets’ familiarity with Italy in her choice of an author to translate, she answered that it is usually none. She highly values the possibility of talking to them, and checking her work with them, and, particularly in Graham’s case, “her knowledge of the Italian language has made the difference, since it happens rarely that a translator can work with a poet whose first language has been Italian.”²⁴ However, she declared that her customary principle in choosing a poet is her personal taste, and critical evaluation. The “discovery” can be casual – as in the case of her “meeting” with Mina Loy (who is less relevant to this survey, though, because not living) through the pages of the biography a publisher friend handed her in his office in NYC – but the work that follows is one of critical evaluation and scholarly study, which may end up with a translation. In the case of Graham, she had been reviewing her work regularly since the middle of the 1990s in «Semicerchio», the valuable review of Comparative Poetry founded in Florence in 1985. In 2006 she began publishing selections of her poems in «Semicerchio». In 2007, another group of translations appeared in «Poesia», after which Nicola Crocetti, the owner and chief editor of the magazine, invited Graham to the lively poetry festival he curated for some years in Parma.²⁵ In the meantime, a small publisher in Naples proposed a volume edition, which never came about. The project was taken up by Guido Mazzoni, who directs the poetry series of another small publisher in Rome, Luca Sossella, which is how *L’angelo custode della piccola utopia* was born, in 2008. The book won the Premio Nonino of 2013, after which a bigger publisher, Mondadori, decided to come out with a second book of Graham’s translations.²⁶ The publication was presented for the first time in the country at a book-signing that took place in the Libreria Spazio of via dell’Ospizio in Pistoia during Graham’s trip to Italy to receive the 2014 Premio Internazionale Ceppo Bigongiari as – national and local newspapers were blurbing out – a US poet of world renown, winner of the Pulitzer prize, Nobel candidate, and holder of the Harvard poetry professorship formerly occupied by Seamus Heaney, the first woman to enjoy such distinction.²⁷

The encounter with a good – or congenial – Italian translator is often casual, but usually proves causal as well. Edoardo Zuccato, who is the chief editor of another valuable review of translation studies «Testo a fronte», thinks that having a friendly rela-

²³ Skype interview with Damiano Abeni conducted by Paola Loreto, June 22, 2014.

²⁴ Interview with Antonella Francini, cit.

²⁵ The *ParmaPoesia Festival* was canceled by the town administration in 2013, after eight successful editions (<http://quasiaoccidente.wordpress.com/2013/05/18/ricadute/> [accessed on July 4, 2014]).

²⁶ GRAHAM, *Il posto*, cit.

²⁷ <http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=163899>, http://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/01/18/news/jorie_graham_vince_il_ceppo_la_poetessa_in_toscana_a_marzo-76305453/ [accessed on June 25, 2014].

tionship with an able translator is a great fortune.²⁸ Massimo Bacigalupo, a university professor who has long been active in the field of poetry translation, thinks the same: “Given the absence of a poetry market, the success of contemporary poets depends on casual circumstances, one of the most frequent being a friend, or a fan translator – who, by the way, often tends to claim a copyright to the poet he translates, until this becomes too much of a celebrity, and escapes him, or her.”²⁹ Nasi agrees: “Choices, in the poor market of poetry, seem to be determined by occasional events – sometimes the simple fact that a poet finds a good-willing translator. Surely Strand found a very resolute “sponsor” in Abeni, and before him in Enzo Siciliano. Perhaps Pinsky hasn’t found his Italian ‘voice’ yet.”³⁰

In the same way, the availability of a poet in Italy while his/her translations are being marketed seems finally to count, at least in some measure. According to Nasi, this measure can vary: if Robert Pinsky’s translation of Dante, and his avowed love for our country hasn’t helped make his poetry better known in Italy, “surely, Billy Collins’s willingness to come to Italy when invited and his enthusiasm about being translated into a language he doesn’t know but loves and has been trying to learn for years has made his entry in Italy less complicated.”³¹ Nicola Crocetti, perhaps the most prominent among the publishers entirely devoted to poetry in Italy, affirms that:

Frequent visits to the country, and a personal relation to a translator are fundamental factors in divulging a poet in Italy. Translators are sometimes gratified more by their friendship with the poets than by their remuneration. The poets themselves sometimes take advantage of this and bind themselves to translators who will be able to impose them on the market. Graham, for instance, has strong ties to Italy, where she and her father have lived. She knows the language, and she is ready to accept every invitation to a poetry event in Italy. (She is not alone in this, though.) This contributes to her popularity and makes the publication of her books easier.³²

Biagini also thinks that while translators’ choices are generally a matter of personal taste, they often originate in a personal encounter. American writers travel through our country and still stop in the cities traditionally included in the Grand Tour, such as Florence, where she and Antonella Francini are based. Proximity facilitates contacts, and contacts facilitate the arising of interest in a poet that may lead to translation. I would add that the routes of fellowships and residencies help, too. I met Philip Levine when we were both residents at the Bogliasco Foundation, outside Genoa, in 2000. It is there that not only a friendship developed, but also the project of translating a group of his poems which I published in «Poesia», accompanied by an introductory article and an

²⁸ *Interview with Edoardo Zuccato conducted by Paola Loreto*, June 23, 2014, unpublished.

²⁹ “As in the case of Heaney, Walcott, and, in his way, Simic.” *Interview with Massimo Bacigalupo conducted by Paola Loreto*, June 22, 2014, unpublished.

³⁰ *Interview with Franco Nasi conducted by Paola Loreto*, June 18, 2014, unpublished.

³¹ *Interview with Franco Nasi*, cit.

³² *Interview with Nicola Crocetti conducted by Paola Loreto*, June 18, 2014, unpublished.

interview.³³ The same happens in other busy American/Italian crossways in Italy, such as the Rockefeller Foundation in Bellagio, and the American Academy in Rome.³⁴

All this may well explain why Mary Oliver hasn't yet found "her translator." Her attachment to her home on Cape Cod is obstinate, her reservedness legendary. I learned this myself when I tried to contact her for an interview during one of my research stays in the US. Her answer to my letter was a lesson that someone who writes poetry will never forget. She said she seldom granted interviews, because they took "time away from the real work."

4 MATERIAL FACTORS: TALENT SCOUTING AND BOOSTING

The main pattern illustrated by Antonella Francini's narrative of her experience of translating Graham – and not only Graham – was confirmed by all the other interviewees. I am referring to a flagrant, economic dynamic at work in the Italian translating industry of American (or foreign?) poetry. The talent scouting is done by the small and medium-size publishers – who rely on individual translators, who sometimes establish stable relationships with them – while the major, or bigger publishers reap the harvests of the formers' high-risk investments. The funny irony is that those who would have more to invest – and less to risk – dare much less than those who have less to invest, and much more to risk. Or maybe this is the simplest explanation why.

According to Crocetti, major publishers are forced by the responsibility involved in the size of their organizations (the number of their employees, the costs of their structures) to privilege, in their choices, material(istic) considerations such as the selling potential of the books they issue, their potential success with the readership, and even the course of their advance purchase by bookstores. It is well known that the bigger publishers delegate to the smaller the task of talent scouting, and then take their discoveries away from them using their proportionally bigger contracting power. One example Crocetti quotes is Wislawa Szymborska, who was taken away from Vanni Scheiwiller, the small, fine publisher who discovered her, by the group Adelphi-Rizzoli. Crocetti's own experience was that having agreed with Charles Simic to publish a book of his poems, and signed a contract with his agent, he saw the agent withdraw the contract after a few days of delay in the delivery of the translation. A book came out soon afterwards by Adelphi, who had suddenly become interested in Simic because the poet was then thought in the US to be a probable Nobel candidate.

33 PAOLA LORETO, *Philip Levine. Il sentimento dell'ironia*, in «Poesia», CL (2001), pp. 60-72. A longer version of my interview with Levine, accompanied by some translations, was published in the American Studies review «Àcoma» (PAOLA LORETO, *La carriera di un poeta americano. Intervista a Philip Levine*, in «Àcoma», XX (2001), pp. 56-68).

34 The only contrary opinion on this is that of Ottavio Fatica, who quotes Robert Lowell as an example of a poet who "often visited Italy and was friends with the best Italian equals of his time (Montale, Ungaretti, Betocchi, Caproni, Luzi), but who hasn't seen his reputation grow for these reasons, despite the fact that he would figure as a far superior writer among the Anglophone ones circulating now." (*Interview with Ottavio Fatica conducted by Paola Loreto*, June 25, 2014, unpublished). It is hard to affirm, though, that Lowell's reputation hasn't risen over that of other American poets of his age in Italy, where three volumes of his poems have already come out.

The importance of the assignment of a Nobel Prize in the choice of a poet to translate is one of the most tangible ways in which *the* Prize effects the globalization of an author. The weight of the Nobel Prize is undeniable. According to Abeni, our major publishers – among whom he quotes not only Mondadori, Einaudi and Adelphi, but also Garzanti and Guanda – publish only Nobel Prize winners. For Francini, the Nobel Prize is one of the main means by which a poet becomes famous and highly sellable, the others being his/her having become fashionable in the culture, as has happened, in Italy, with the Beats, or Charles Bukowski, to quote only two conspicuous examples. Tomas Tranströmer was published by Crocetti (13 years) before the Nobel, and by Rizzoli after the Nobel. Derek Walcott was brought to Italy by a university Professor, Luigi Sampietro, well before the assignment of the Nobel Prize, and was published by Adelphi – somewhat hurriedly – some weeks after. He has also made many trips and spent much time in Italy, where his fame has steadily been growing together with the bulk of his translations.

Other external factors may influence the fortune of a US poet in Italy. As Zuccato reminds us, we have a special deference for American writers, and our main publishers are particularly subject to the trends of the Anglophone market. According to Bacigalupo, some of them are in a continual dialogue with their foreign peers, with whom they exchange titles. Crocetti underlines the weight that the media echo of prizes and awards received in hegemonic countries like the US has in orienting the taste in provincial countries like Italy. The most lamented fact is that today's publishers don't seem to be able to, or don't care, about shaping an editorial policy, or a recognizable cultural project, in planning their foreign authors' series. According to Nasi, motivations drift casually from convenience to conformity to fashionable trends. Bacigalupo would make an exception for the more coherent planning of Adelphi. Zuccato notes that somebody like the historical 'small' publisher Vanni Scheiwiller, who was capable of working with taste, and who would personally respond to the reading and the comprehension of a text, no longer exists.

5 IMMATERIAL FACTORS: AESTHETIC QUALITY AND PERSONAL TASTE

What the interviewees didn't agree upon was the impact of the quality of translations on our readership's reception of new authors. The more skeptical – Bacigalupo, Crocetti, Abeni – assumed that translation *per se* is ineffective in divulging a poet, Bacigalupo quoting the case of Seamus Heaney as the only Anglophone poet to have reached a certain popularity in Italy despite the uneven quality of his poems' translations. Abeni, though, admitted that translation may allow a poet to be read and influence another poet, and that a bad translation can do even more, by preventing the appreciation even of a great poet. I myself remember Derek Walcott saying that he couldn't understand the greatness of Boris Pasternak's poetry until Brodsky translated the Russian poet for

him.³⁵ According to Crocetti, it is the quality of the original poetry that can make a difference, although he quoted the exception of Salvatore Quasimodo's 1940 translation of the Greek lyricists, which has sold hundreds of thousand copies and is still in print, because of the innovative quality of the Italian poet's translations. Biagini thinks that the quality of the translation matters in the way that she conceives of it – as aiming essentially to transfer the story narrated by a poem, its internal structure – because the possibility of rendering the formal and rhythmical shape of the original is a delusion. Fatica and Nasi agree in granting the quality of a translation a substantial role in the spreading of a poetic work, or at least, again, in granting a considerable role to a bad translation in hindering it. Nasi thinks that our Leopardi would have had an easier access to the Anglophone readership if he had found a great poet translator earlier, someone who could have inserted him in the Western canon side by side with Wordsworth, or Goethe. Fatica admits that, although very few, the excellent translations of masterpieces such as Chapman's or Pope's Homer, Hölderlin's Sophocles, and Celan's Mandelstam have left their trace in history and their example in art.

On the ways in which the translators' personal taste directs their choices, a look at the lingering effects of some past habits in the tradition of the Italian translations of American poets suggests itself. In the 1950s and 1960s, Fernanda Pivano championed a literary criticism that would come out of academia and divulge American poetry more effectively, largely through translation. She used to make known those poets whom she had met and with whom she established a relationship. She managed, however, to strongly influence the Italian reception of coeval American poetry, determining the predominance of the Beat Generation at the expense of other schools and writers such as Charles Olson (and the Black Mountain School), Frank O'Hara (and the New York School), and Robert Bly (and the Deep Image movement), who – as Camilla Binasco aptly points out – were revitalizing and renewing the scene of American poetry even more widely and profoundly.³⁶ She inherited her mentor Cesare Pavese's ideal of American literature as the spontaneous and authentic expression of the values of liberty and sincerity, and assumed Malcom Cowley's model for a socio-biographical criticism. Through her sponsoring, the Beats became popular in Italy for the same reason for which they had become so in the United States in the first place: for their rebellious aesthetics and morals, a critical paradigm which survived into the subsequent wave of Italian reception. In accordance with James Longenbach's principle of the "breakthrough" narrative, Italian scholars would privilege in their appreciation those poets whose reasserted egotism was exhibited in forms that were both public and private. Hence the idolization of innovation, and the assumption, as a yardstick for the measure of poetic quality, of experimentation and disrupting novelty. For Italian critics, and translators, of American poetry, good poetry has long signified avant-garde poetry engaged in some ideological or political struggle.

35 PAOLA LORETO, *The Crowning of a Poet's Quest. Derek Walcott's Tiepolo's Hound*, in Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 169.

36 CAMILLA BINASCO, *La poesia americana del secondo dopoguerra: un contributo alla ricezione italiana*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Milano, a.a. 2013-2014, p. 178. I am indebted to the accurate work of this bright pupil for the following sketch of the major trends in the Italian reception of post WW2 American poetry (see esp. §§ 2.2 and 2.3).

Fortunately, this last attitude doesn't seem to have persisted as a generalized one among the Italian translators. On the one hand, Crocetti says that he favors poets who reach out of their confessional ego to express social and civic concerns. Moreover, Bigini's first project for the Einaudi anthology was entirely made of feminist African American women poets, successively tamed into that of ethnic women poets – including Native American and Asian – and finally to a politically correct sampling of US contemporary production (with the exclusion of white and academic poets, such as Richard Wilbur and Jorie Graham). And Francini admits that she feels attracted to those poets who are in tune with our times' concerns, and who commit themselves to the responsibility of making sense of our very complex time, which is ruled by overwhelming political and economic global powers, this being one of the reasons why she chose Graham, who has asserted a belief in the moral and spiritual engagement of poetry. On the other hand, most of the translators have professed a devotion to some kind of aesthetic ideal, although often impressionistically defined. Bacigalupo has talked about the capacity of a text to involve the reader from the very first – something resembling the endurance in time of a classic. Abeni seems to favor those poets who have what he calls a certain “*potere di parola*,” meaning the ability to contribute to the art of writing by constantly talking about poetry, as Wilbur does in “The Ride,” or Strand in “Poem After the Seven Last Words,” or Bishop in “The Bight.” He also defends a commitment to the “musicality” of a text, and thinks of its translation in the same way as he imagines a musician playing a score, interpreting musical notation. In fact, he says, translating is not different from living – or, otherwise put, we translate all the time, while we live, because we are constantly reading reality and trying to make sense of it, carrying out a myriad of infinitely small cognitive acts. Nasi declares to be more interested in the stylistic value of a text than in its content, and particularly in the rhythm of a composition, which he considers as a far more complex factor than the mere adherence to metrical standards. He is also inclined to propose poets who run contrary to the mainstream, as Billy Collins paradoxically does with his unveiled simplicity. Zuccato chooses his poets following his personal aesthetic judgment, which he effectively synthesizes in the motto “To say important things in an accomplished aesthetic form.” His test is the sense the text must give of saying something in the best way possible in the language, because of the harmonious mixture of sound, rhythm and sense. Riccardo Duranti's activity has been ruled by the impulse to share the appreciation of “some intrinsic aesthetic (but also ethic) value.” His judgment is founded on “the sense of some inherent necessity or coherence... and on taste affinity.”³⁷

6 THE “REAL WORK” AS BEST PRACTICE

Poetry translation from a globalizing language like American English into a still national language like Italian necessarily runs through a capillary net, which reaches far into another country's literature, bringing nourishment. Tenuous, but accurately patterned, this circuit works both ways, as our delicate thin-walled blood vessels do by interconnecting our arterioles and our venules. I was tempted to say “from a globalizing culture,” but

³⁷ Interview with Riccardo Duranti conducted by Paola Loreto, June 24, 2014.

I do think it is, instead, a *literature*, which is not as susceptible to being globalized, because in literature – and even more in poetry – ideas are embodied in a language that shapes them. So that when they transfer into another literature through the channel of another language they are modified in a way that Damrosch rightly calls (referring to an excellent translation) “an expansive transformation of the original, a concrete manifestation of cultural exchange and a new stage in a work’s life as it moves from its first home into the world.”³⁸

The context remains: larger and more powerful economic dynamics determine the ways and size down the space in which poetry translation takes place in Italy. The talent scouting is done by smaller publishers who distribute little, while a wider distribution is guaranteed by bigger publishers who pick up already successful authors to fill the ranks of the poetry section of their catalogues. Translators are freer to choose according to their judgment when they work for a smaller publisher, but they are also often burdened with the additional work of marketing the product of their work – or otherwise see it die soon after it is born, as Francini testifies. The unhappiest episode must have been that of the anthology of American poets of the Seventies edited by Riccardo Duranti in 1982 for the publisher Savelli, who soon afterwards went bankrupt, making the publication unavailable.³⁹ When they work for a bigger publisher, translators are more gratified by the wider circulation of their work – and a trifle more gratified by their fees, too, which rise a little above nothing –, but they are often obliged to comply with the editors’ choices of authors, and sometimes texts, or translating strategies. The copyright for single texts costs less than that of a book, Biagini reminds us, and must be bought in advance of the translation, which sometimes reveals the initial selection as inconvenient.

Given the context, then, it seems to me that the translators’ role finally figures in it as crucial. This is even more the case when they become the editors of poetry translation series, as Nasi has for the Milanese small publisher Medusa, or when they are at the same time translators and publishers, like Crocetti – who says that in choosing the poets he publishes he consults the translators with whom he collaborates and whom he trusts. If we are considering the interconnection of translation and world poetry from the point of view of quality, and not quantity, then translators are usually both the agents of the initial rooting of a new poet in Italy, and the artificers of the version in which he or she will circulate and be absorbed in our literature – famous or unknown, eccentric or mainstream, orthodox or experimental as they may be in theirs. The degree of freedom with which translators are allowed to choose (authors, texts, translating strategies) counts. Their personal tastes count. Their abilities count. Their views of translation count. The measure of causality that has been widely recognized as the second force at play after the economic one by my interviewees is due not only to occasional encounters, but also to all those components that make up a translator’s personality and the way it affects his or her work.

One significant instance was their diverging opinions about how much the translatability of a poet, or a poem, would influence their choices. Bacigalupo said not in the least.

³⁸ DAMROSCH, *How to Read World Literature*, cit., p. 66.

³⁹ RICCARDO DURANTI (a cura di), *Storie di ordinaria poesia. Antologia dei poeti americani degli anni '70*, trad. da Riccardo Duranti, Roma, Savelli, 1982.

Nasi meant something similar when he wrote me that he believes that all texts are finally translatable. He reported, as an example, his experience of working on two poets who are similar in their popularity, in both cases due to the comprehensibility of their poetry, but whose translatability posed completely opposite problems: Roger McGough and Billy Collins. With McGough, of whom he translated several poems for children, the challenge was to find solutions in Italian for his wordplays in English that would render both their semantic and phonetic layers. With Collins, the main difficulty was to find a parallel of his stylistic mediety. It was paradoxically more complicated to find the bold solutions that would serve McGough's lines rather than keeping within the medium register of Collins' tone. Crocetti was adamant in saying that when a poet is impossible to translate, as may happen to be the case, then he/she should not be translated at all. Abeni held the middle position, by affirming that he feels stimulated by the challenge of formally difficult poet as Richard Wilbur, or Anthony Hecht, or James Merrill, or A.R. Ammons. He likes the American poets' tradition of self-training in the trial ground of the writing in forms like the sonnet or the villanelle. And he himself loves to try his hand at some new experimental – and daring – form, like Greg Williamson's *Double Exposures*.⁴⁰ Perhaps because he *has* undertaken the arduous task of translating formally complex poets, Abeni has honestly pointed out how the translatability of a poet does affect the orientation of US poets' translation into Italian. It is for this reason, he believes, that there's so little Wilbur translated, and so much Billy Collins, or Ferlinghetti.⁴¹ He deems these two latter poets of a minor stature, whose contribution to poetry, however, is important in that they bring people close to it once again. Zuccato has also made a very interesting remark on the way the translatability of a poet is not so much in his own mind as in the mind of publishers, who contemplate the fact that "the authors who circulate better are those who more easily become 'global,' that is, those whose writing is more abstract and decontextualized."⁴² When the translatability of a poet affects the choice of a translator, it does so in the subtle way of making a poet more appealing than another, because "certain poets meet the idea of poetry of the arrival country better than others." Also, "some work better in translation than others. Those who create strong images are better translatable than those who work on the linguistic texture and produce a poetry that is more audial than visual."⁴³

I would like to close this brief analysis of the complex interaction between translation and world literature with a theoretical distinction and a heartfelt exhortation. I have a suspicion that some of the answers to my questionnaire varied according to the idea of world literature that the interviewees were entertaining. I suggest that the term "world literature" contains the qualitative implication that Damrosch gives to his project of a new approach to the study of literature, which may account for the positive potential of

40 The text can be found on the website of *Kolibris' Iris: Poetry in Transaltion. Transaltion, Migrating Literature and Bilingualism* <http://poetrytranslation.net/2014/03/22/greg-williamson-double-exposures/> [accessed June 27, 2014].

41 As Binasco demonstrates in her dissertation, though, the reasons for the Italian public's overlooking of Wilbur reside largely in the taste orientation of post-WW2 Italian reception of American poetry.

42 *Interview with Zuccato*, cit.

43 *Ibidem*.

the more and more diffused overcoming of national barriers in the writing and reading of aesthetically accomplished works of art; while the term “global literature” may continue to indicate a cultural, sociological, and ultimately economical and political phenomenon, which is the indiscriminate power of some works to impose themselves to large, less discerning audiences whose taste and reading habits are oriented by media.

In other words, the power of translation to move readers towards poetry doesn't seem to be different from the power of poetry to attract readers to itself: they are both very restricted. The only way of really affecting the potential of a poem or a poet to be globally read would be to work on its circulation through the media, and especially – in a country like Italy, where it is still predominant – on television. Abeni remembers that the only time in his 40-year-old career as a translator that one of his books reached the fabulous record of 5,000 copies sold was when Giovanna Zucconi, who used to dispense literary advice at the opening of the very popular evening cultural program conducted by Fabio Fazio *Che tempo che fa* on the third channel of our public TV, recommended a volume of Elizabeth Bishop's poems translated by him, Riccardo Duranti and Ottavio Fatica.⁴⁴

This wouldn't mean to lower the quality of the poetry proposed, or of the way it is handed. Bishop is a remarkable poet, and Fazio's program is respectable. The space it has given to poetry over the years, though, is very limited. Another, perhaps more elitist, but very laudable, project found space in *UnoMattina*, the morning historical news program of the first channel of our public TV. Every morning, *La poesia su Rai1* broadcast four Italian poets' readings of other poets of their own choice, often foreign, and always in translation.⁴⁵ Efforts like these seem to be in line with a policy Abeni wishes for: the attempt to widen our poetry public by educating our readership in the idea that “doing things well, with meaning, and with a certain degree of accuracy, being inventive in them, is fun.”⁴⁶ This, though, would require the convergence of more efforts exerted by the educational and the editorial systems.

A certain exiguity of audience, though, seems to be inherent in poetry, and poetry translations. In the face of this fact, I think that a precious distinction Zuccato makes in his essay in the issue of «Testo a fronte» devoted to global literature should be borne in mind. Being himself a dialect poet, and a translator of poetry into dialect, his piece of wisdom comes from experience. About the “central and tricky” question of readers, he says that “no readers' is not a correct synonym for ‘few readers’ and no public is not the same as a small public.” Moreover, he suggests that to the now-popular ecology of nature we add an ecology of culture, consisting in the cultivation of the feeling that “stories that have happened in a specific language must be told in that language, otherwise the experience would evaporate,” and at the same time that “translation is the last chance for

44 ELIZABETH BISHOP, *Miracolo a colazione*, trad. da Damiano Abeni *et al.*, Adelphi, 2005.

45 The program was created by writer and RAI vice-president Maria Pia Ammirati, with the collaboration of poet Davide Rondoni, and the realization of Andrea Di Consoli. It lasted six months.

46 *Interview with Abeni*, cit. Hopeful signs are looming on the horizon. In the «Metro» editorial of June 26, the President of the Italian Association of Television Producers writes that “The time has perhaps come to offer Italians a different TV product,” using talent, creativity, and investments to make it grow and become culturally useful (p. 6).

survival for any language,” because “sooner or later all languages disappear, or change beyond recognition.” Translation is there exactly to cater for what has been written, in any language, and is worth remembering and re-reading.⁴⁷ For this reason, my recommendation is that translators continue to do what they are doing, in the same spirit that seems to have animated, until now, at least all my interviewees: trying to answer their own need to communicate, with disinterested passion, their sense of what is beautiful and meaningful in language.

⁴⁷ EDOARDO ZUCCATO, *Local, National, Global. A Dialect Poetry Survival Kit*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 211-216, pp. 214-215.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALLERINI, LUIGI, GIANLUCA RIZZO e PAUL VANGELISTI (a cura di), *Nuova poesia americana. New York*, trad. da Luigi Ballerini, Gianluca Rizzo e Paul Vangelisti, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 32.)
- BALLERINI, LUIGI e PAUL VANGELISTI (a cura di), *Nuova poesia americana. Los Angeles*, trad. da Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, Milano, Mondadori, 2005. (Citato a p. 32.)
- (a cura di), *Nuova poesia americana. San Francisco*, trad. da Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, Milano, Mondadori, 2006. (Citato a p. 32.)
- BIAGINI, ELISA, *Introduzione*, in *Nuovi poeti americani*, cur. e trad. da Elisa Biagini, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 32.)
- BINASCO, CAMILLA, *La poesia americana del secondo dopoguerra: un contributo alla ricezione italiana*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Milano, a.a. 2013-2014. (Citato a p. 41.)
- BISHOP, ELIZABETH, *Miracolo a colazione*, trad. da Damiano Abeni, Riccardo Duranti e Ottavio Fatica, Adelphi, 2005. (Citato a p. 45.)
- CASIRAGHI, BARTOLO, *“The Apple that Astonished America”: Billy Collins e la difficoltà dell’essere semplice*, tesi di laurea triennale, Università degli studi di Milano, a.a. 2011-2012. (Citato a p. 36.)
- DAMROSCH, DAVID, *How to Read World Literature*, Malden (MA)-Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2009. (Citato alle pp. 31, 43.)
- *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 31.)
- DURANTI, RICCARDO (a cura di), *Storie di ordinaria poesia. Antologia dei poeti americani degli anni ’70*, trad. da Riccardo Duranti, Roma, Savelli, 1982. (Citato a p. 43.)
- FRANCINI, ANTONELLA, *An Italian Canon for American Poetry?*, in «Semicerchio», XXXVIII (2006), pp. 50-56. (Citato a p. 33.)
- *Nota alla traduzione*, in Jorie Graham, *L’angelo custode della piccola utopia*, Roma, Sossella, 2009. (Citato a p. 36.)
- *Nota della traduttrice*, in Jorie Graham, *Il posto*, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 36.)
- *Sulla poesia di Jorie Graham*, in Jorie Graham, *L’angelo custode della piccola utopia*, Roma, Sossella, 2009. (Citato a p. 35.)
- GRAHAM, JORIE, *Il posto*, trad. da Antonella Francini, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 36, 37.)
- *L’angelo custode della piccola utopia. Poesie scelte 1983-2005*, cur. e trad. da Antonella Francini, Roma, Sossella, 2009. (Citato a p. 34.)
- *The Art of Poetry No. 85*. Interviewed by Thomas Gardner, in «The Paris Review», CLXV (2003), <http://www.theparisreview.org/interviews/263/the-art-of-poetry-no-85-jorie-graham>. (Citato a p. 35.)
- LORETO, PAOLA, *A. R. Ammons. L’angelo storpio*, in «Poesia», CCLXXVII (2012), pp. 2-14. (Citato a p. 32.)

- LORETO, PAOLA, *La carriera di un poeta americano. Intervista a Philip Levine*, in «Àcoma», XX (2001), pp. 56-68. (Citato a p. 39.)
- *Philip Levine. Il sentimento dell'ironia*, in «Poesia», CL (2001), pp. 60-72. (Citato a p. 39.)
- *The Crowning of a Poet's Quest. Derek Walcott's Tiepolo's Hound*, in Amsterdam-New York, Rodopi, 2009. (Citato a p. 41.)
- *The Value of Poetry. Writing, Translating, and Reading Verse (Or, An Experiment in Teaching)*, in *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Milano, Mimesis, in corso di stampa. (Citato a p. 36.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973. (Citato a p. 36.)
- OLIVER, MARY, *Wild Geese*, in *Dream Work*, New York, Atlantic Monthly Press, 1986. (Citato a p. 35.)
- PINSKY, ROBERT, *Un'America*, a cura di Simone Lenzi e Simone Marchesi, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato a p. 32.)
- PIVANO, FERNANDA (a cura di), *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 1964. (Citato a p. 32.)
- STEWART, SUSAN, *Columbarium e altre poesie (1981-2003)*, cur. e trad. da Maria Cristina Biggio, Milan, Ares, 2006. (Citato a p. 32.)
- STRAND, MARK (a cura di), *West of Your Cities. Nuova antologia della poesia americana*, trad. da Damiano Abeni, Roma, mimimum fax, 2003. (Citato a p. 33.)
- ZUCCATO, EDOARDO, *Local, National, Global. A Dialect Poetry Survival Kit*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 211-216. (Citato a p. 46.)

PAROLE CHIAVE

Translation, world literature, American poetry, Italian translations, Italian translators, Italian publishers, Jorie Graham, Mary Oliver.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Paola Loreto is Associate Professor of American Literature at the University of Milan, and holds a PhD in American Studies from the University of Rome III. She is the author of three book-length studies (on Emily Dickinson, Robert Frost, and Derek Walcott). She has written a number of articles and essays on North-American and Caribbean literatures (Ralph Waldo Emerson, Vladimir Nabokov, Richard Wilbur, Robert Bly, A.R. Ammons, Bernard Malamud, Chaim Potok, Sam Selvon, Michael Ondaatje, Joy Kogawa, Jane Urquhart). A specialist in American poetry, she has translated Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons and Amy Newman. Her latest research is in contemporary American poetry and poetics, poetry translation, and ecocriticism.

paola.loreto@unimi.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLA LORETO, *The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 31-49.

L'articolo è reperibile al sito 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.

NANCY HUSTON, SELF-TRANSLATION AND A TRANSNATIONAL POETICS

GIORGIA FALCERI – *Università di Trento*

Nancy Huston (Calgary, 1953) is one of the francophone authors who contributed – with an essay entitled *Traduttore non è traditore* – to the theoretical volume *Pour une littérature-monde* (Michel Le Bris and Jean Rouaud, 2007), which inscribes as an important step in the ongoing theoretical definition of world literature. With reference to a selection of Huston's non-fiction publications, I am going to outline her poetics of self-translation and how the latter intimately relates to what she regards as the very task of Literature. Finally, I am going to briefly sketch the content of three of her novels: *L'empreinte de l'ange/The Mark of the Angel* (1998-9), *Lignes de faille/Fault Lines* (2006-7) and *Danse Noire/Black Dance* (2013-14), which epitomize Huston's transnational/translational poetics. The peculiar nature of the experience as a bilingual writer and self-translator opens to new possible prospects on the theorization of world literature, by questioning the boundaries of linguistic and cultural identity and by defining an ethical aspiration for both literature and translation.

Nancy Huston (Calgary, 1953) ha contribuito con il saggio *Traduttore non è traditore* alla raccolta *Pour une littérature-monde* (Michel Le Bris e Jean Rouaud, 2007), volume che costituisce una tappa significativa nella teorizzazione contemporanea sulla letteratura-mondo. Attraverso l'analisi di questa e di altre pubblicazioni, il presente articolo si propone di indagare la poetica di auto-traduzione della Huston, per mostrare come essa sia intimamente connessa a quella che l'autrice ritiene essere la funzione fondamentale della Letteratura. Vengono inoltre presi in considerazione tre dei suoi romanzi – *L'empreinte de l'ange/The Mark of the Angel* (1998-9), *Lignes de faille/Fault Lines* (2006-7) e *Danse Noire/Black Dance* (2013-14) – che incarnano, a livello di contenuti, tale poetica traduttiva e transnazionale. Riflettendo sulla particolarità della sua esperienza di scrittrice bilingue e autotraduttrice, Huston mette in discussione i confini dell'identità linguistica e culturale, fornendo così nuove prospettive al dibattito teorico sulla letteratura-mondo, e invocandone una missione etica.

I *WORLD LITERATURE AND TRANSLATION*

If that of *Weltliteratur* is a notion that goes back to Goethe, nowadays more than ever before, there seems to be a renewed and progressively accentuated awareness that literature, as Franco Moretti asserts, «is unmistakably a planetary system».¹ The rather blurry categories that go under the names of 'comparative literature', 'global literature', and 'world literature', operate on this assumption and broadly define a varied ensemble of perspectives and research frameworks used to compare literatures of different linguistic, cultural or nation groups. Within this far-reaching range of reflections, the studies on the novel and its translation are catching the interest of a number of scholars. Some literary critics have taken into consideration the global process of transmission or recovery of the characteristics of this literary genre in different traditions (e.g., European vs South-American), or have focused on how translation, as an editorial process, has globalized (in terms of economics and numbers) the literary market to an unparalleled level. All the while, with a more circumscribed, personal approach, bilingual writers and self-translators, by virtue of their privileged position of mediators between languages and

¹ FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1 (2000), pp. 54-68, p. 54.

cultures, provide a first-hand viewpoint on the mechanisms that are implicated in the transmission of texts from a literary tradition to another.

Thus, the global system of literary influences can be illustrated from different perspectives. The paradigm of investigation provided by French literary critic Pascale Casanova, for instance, in her essay *La république mondiale des lettres*,² is a Foucaultian spatialized history of literature, which develops themes that already aroused the interest of Translation Studies scholars such as Itamar Even-Zohar³ and Gideon Toury.⁴ In Casanova's broad geo-historical and political analysis, the global evolution of literature is envisaged as a struggle for recognition by the marginal, emerging, national traditions, with respect to the dominant ones, namely the French and Anglo-Saxon. The latter are described as the core of the global literary tradition, and by virtue of their historically and economically gained autonomy, they are in the position to dictate the canons for literary recognition which are subsequently reinforced by their commercial predominance. In the international space of recognized literature, literary revolutions and rebellions – as Casanova calls them – are engendered by the work authors do with and on their language(s). As pointed out also by polysystem theory, writers of marginal traditions find that, in peculiar geo-political contexts such as those of decolonized countries, the use of dominant languages (English, French, etc.) often deems itself necessary to be acknowledged as an author. The roles of translation and of bilingualism would then be explicitly emphasized. Innumerable writers, in fact, felt necessary to resort to them in order to obtain a literary 'patent of nobility'. In different contexts, S. Beckett, E. Cioran and M. Kundera – to name but few – resorted to the French language, while V. Nabokov, J. Conrad and the Nobel laureates R. Tagore, I. B. Singer, C. Milosz and J. Brodsky chose English as their language for literary production.⁵

Also with regard to the positive outcomes of translation, David Damrosch, in his essay *What is World Literature?*,⁶ states that, in a sociolinguistic perspective, 'global' literary works are those privileged narrations that can be easily translated into the highest number of languages, since their degree of cultural specificity is so limited that they may even benefit from the transposition into other linguistic and cultural contexts. Unlike Damrosch, whose more traditional approach is based on close reading, Franco Moretti

2 « L'autonomie, toujours relative, devient donc l'un des principes qui ordonnent l'espace littéraire mondial. Elle permet aux territoires les plus indépendants de l'univers littéraire d'énoncer leur propre loi, d'asseoir les critères et les principes spécifiques de leurs hiérarchies internes, de prononcer les jugements et des évaluations au nom même de leur autonomie, contre l'imposition des divisions politiques ou nationales. L'impératif catégorique de l'autonomie, c'est l'opposition déclarée au principe du nationalisme littéraire, c'est-à-dire la lutte contre l'intrusion politique dans l'univers littéraire. L'internationalisme structurel des contrées les plus littéraires garantit leur autonomie ». PASCALE CASANOVA, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 125.

3 Cf. for instance, ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 45-51.

4 Cf. GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised Edition*, Amsterdam, John Benjamins, 2012.

5 These are just a few examples out of a very long list of authors who could avail themselves of the knowledge and practice of more than one language. They were selected among the English- and French-speakers only because these are the two variants used by our case study author, Nancy Huston.

6 DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

argues for a paradigmatic analysis which he calls ‘distant reading’. In his articles *Conjectures on World Literature* and *More Conjectures*, as well as, to some extent, in *La letteratura vista da lontano*,⁷ Moretti focuses on the asymmetry of inter-related literatures around the globe, by investigating the origins and evolutions of the novel in non-Western traditions through a sort of Comparative Morphology, where the forms under the scrutiny are the literary ones, intended, in a Jamesonian sense,⁸ as abstracts of social relationships. Similarly, Vittorio Coletti in *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*⁹ identifies in the novel the genre that is more apt for analyses on a global scale, since it is not a prerogative of Western literature. Its form, on the contrary, adjusted to different cultures around the world through different eras, so that it became, in Coletti’s words, ‘a global Esperanto’¹⁰ where single linguistic realisations are mere accidental executions of the same core concept.

Despite their different frameworks of analysis, these critics seem to agree that there is a strict relationship between global literary success and the ‘translatability’ of the text. With respect to the novel, in particular, Coletti states that «la traduzione (specie *in lingue che contano*) è uno dei veicoli principali del successo mondiale di un libro (‘traduzione-consacrazione’). La disponibilità del romanzo a essere tradotto è una delle ragioni della sua fortuna nella ‘repubblica mondiale delle lettere’». ¹¹ Translation allegedly elevates the text to a ‘third’ country – which is neither that of the original language, nor that of the translated version – a country where the text has no linguistic personality, possessing more than one soul, and consequently none. It is the country of all translations, whose language is meta-historical and transnational and whose essence resides in the dialectic between local and global, between specific and universal.¹²

The scholars quoted so far certainly provide an incomplete state of the art, but bear witness to how much, in the current theorizations of world literature, reflections on translation are cardinal. Although the literary system may be thought of as a planetary whole, in fact, single texts are written in different languages and the main process through which they can ‘travel’ from one country to another and from a culture to another is, inevitably, translation. By analysing this process in the light of its economic value and sociological weight in the various literary traditions, as do Casanova, Coletti, Damrosch and Moretti amongst others, we may gain a better understanding of the power relations between languages and cultures.

In a more anthropological approach, i.e., by studying the experience of single authors who act as first-person mediators by translating their own works, we choose to consider the chances of linguistic and cultural enrichment that come with the process of

7 FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, cit.; *More Conjectures*, in «New Left Review», xx (2003), pp. 73-81; *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di Alberto Piazza, Torino, Einaudi, 2005.

8 Cf. for instance, FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC, Duke University Press, 1991.

9 VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011.

10 *Ivi*, p. 46.

11 *Ivi*, p. 47 (Emphasis is mine).

12 Coletti seems to focus on the results of a domesticating approach to translation, i.e., a certain homogenization of the literary language, which allows novels to be read and understood everywhere outside the country where they were originally published.

translation in the circulation of literary works. Indeed, through translation, the dialogue between different languages and cultures is an occasion for the encounter with otherness.¹³ Translation being a negotiation between different world-views, translators and authors alike must be ready to accept – in accordance with the very nature of any negotiation – the losses and sacrifices that come with it, along with the innumerable chances of mutual hospitality, accommodation and understanding. As we are constantly reminded, the dialogue between cultures may become conflictual and represent a painful challenge for the parties involved. When the author and the translator of the text are the same person, and the dialogue, the negotiation occurs inside the mind of a single individual as in the case of self-translation, these challenges to one's own cultural and linguistic identity(ies) are experienced to their utmost degree.

2 A TRANSNATIONAL/TRASLATIONAL PERSPECTIVE ON LITERATURE

Such is the case of Nancy Huston (1953), a Canadian-born *femme de lettres* who lives in Paris and self-translates from English to French and from French to English.¹⁴ She was among the francophone authors who signed the manifesto *Pour une littérature-monde en français* in 2007, a year in which all the most prestigious French literary awards (i.e., Prix Goncourt, Prix du roman de l'Académie française, Prix Renaudot, Prix Femina, Prix Goncourt des lycéens) were gained by authors born outside France. The shared aspiration subtending this declaration was that of a transnational «littérature-monde en français», where the language, freed from its exclusive covenant with the nation, opens up to the dialogue between cultures, in an effort to overcome all forms of cultural imperialism. In her contribution to the homonymous volume edited by Michel Le Bris and Jean Rouaud, entitled *Traduttore non è traditore* (clearly inspired by the infamous Italian motto *traduttore, traditore*), Huston offers the perspective of a self-translator on world literature.¹⁵

Being born in Anglophone Canada, English and French were acquired in different periods of her life: the former is her mother tongue, while the latter is – in her own words – her *stepmother tongue*. In fact, after having spent her childhood in Calgary, Alberta – a colonial melting pot of numberless European nationalities and local Native Americans – she briefly moved to Germany and subsequently lived for short periods in New Hampshire, British Columbia, Massachusetts and New York. At twenty, she went to France

¹³ Scholars and philosophers who theorized on the relationship translation-otherness are far too many to name here. Schleiermacher, Benjamin, Lévinas, and Lévi-Strauss are probably the most quoted and their works are certainly known to our case study author.

¹⁴ Currently one of the most studied living authors in the branch of Translation Studies that deals with self-translation, Nancy Huston is the author of thirteen novels and fourteen essays, the majority of which are published in two original versions, in French and in English. Her self-translations go either way, according to the language of the first creation, which usually depends on the setting and topic of the text. Her work is the topic of my PhD thesis.

¹⁵ NANCY HUSTON, *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151–160.

for a study program. She meant to stay for one year only, but forty-one years later, she still lives there. Since she has not learnt French in her early childhood, Nancy Huston describes herself as a ‘false’ bilingual. The ‘dialogue’ between the two variants in her brain is minutely analysed in her article entitled, indeed, *False Bilingualism*, where Huston explains that the terms that come to her mind when she needs to designate an object generally depend on the language she is immersed in at the moment. Sometimes, both English and French equivalents appear in quick succession; at other times, instead, the exact translation in either language is temporarily missing. Being an expatriate, and not a native French speaker, the choice of words and expressions that she includes in her everyday use of language are not picked as intuitively and nonchalantly as they are for mother tongue speakers. The choice is made, on the contrary, after «conscious, lengthy, obsessional, not to say paranoid, reflection».¹⁶ This continued confrontation with otherness, to which her peculiar life experiences forced her, (i.e., to name but few: confrontation with a new country, new neighbourhoods, new classmates, new accents, eventually a new language), surely accounts for attentive, reiterated, deep reflections on the meanders of linguistic relativization and its influence in shaping personal identity and literary inspiration. Nancy Huston’s *false bilingualism* – she repeatedly declared – had a crucial impact on her literary career and on her vision of literature *tout court*.

3 WRITING IS TRANSLATING

For the first ten years of her career as a writer, Nancy Huston published only novels and essays in French. «The French idiom – she states in an interview – gave me an incredible sense of freedom. I had no bad academic habits in French. I could hear the language more intensely than my own: nothing went without saying, no turns of phrase were taken for granted; also, all emotions were distinctly attenuated».¹⁷ French – but it might have been any other language – represented for her a rebirth, the beginning of a second life, a window on infinite literary possibilities. Freed from the fear of the blank page, she experienced no writer’s block despite (or by virtue of) all the sophisticated literary (and not) theories (Jakobson, Genette, Lévi-Strauss, Girard, Freud, Deleuze, Guattari, Lacan, Bataille, Mauss, Saussure, Malinowski) she devoured as a student in the *Haute Ecole des Sciences Sociales*, where she wrote her thesis about the taboos of language under the supervision of Roland Barthes.¹⁸ All the while, English was kept at distance. Being the idiom of her early childhood, the period in which taboos are interiorised, it was a language linked to a traumatising experience, i.e., her parents’ divorce and her mother’s departure from the family house and Huston felt incapable of relating to it. But once again, life experiences decidedly intervened in her approach to literary creation: first, a neurological illness that momentarily benumbed her legs, and which she decided to interpret

¹⁶ NANCY HUSTON, *Losing North. Musings on Land, Tongue and Self*, Toronto, McArthur & Co., 1999, pp. 40-50.

¹⁷ NANCY HUSTON, *Finding Freedom in a Foreign Idiom. An Interview with Nancy Huston*, in «Victorian Writer», July-August 2007, p. 13.

¹⁸ NANCY HUSTON, *Dire et interdire, éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980.

as a metaphor of her decision to «freeze her roots».¹⁹ Shortly afterwards, she became a mother for the first time and this event reminded her of her own infancy. Also, more simply, as time elapsed and attenuated the shocks of her childhood, Huston realized that if she kept on neglecting her mother tongue and her origins, she would never be able to write something profound. In her own words, «si on met une croix sur l'enfance, on peut pas faire des bons romans. On peut probablement faire des essais très intelligents, même des romans très intelligents, mais le roman exige qu'on soit un tout».²⁰ Therefore, after a long period of voluntary detachment from a language that was perceived as overcharged with emotions and meaning, she resolved to go back to it and wrote the novel *Plainsong* in English. Two years later, though, no editor had yet agreed to publish it. Huston «heaved a sigh»²¹ and decided to translate it into French. Ever since, self-translation has been an ineluctable part of her poetics.²²

As Huston remarks in numerous essays, languages, for any author who knows more than one, are no indifferent, dispassionate tools.²³ Each corresponds to a particular filter through which the Self interacts with reality: « [L]e problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des world-views, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans. Et si vous avez plus d'une world view...vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune ».²⁴ The belief that each language corresponds to a world-view, a particular filter for describing and interpreting reality, is a long-standing one and still a much debated issue in Translation Studies. Huston's position in this regard echoes that of Humboldt, Herder, Hjelmslev and Lotman, rather than Sapir and Whorf. Her considerations are based on first-hand experience: in particular, the sense of bewilderment when, in translating one of her novels from the first language to the other, she realizes that she would never have written such a thing in a language different from the original. While rereading and interpreting her own thoughts for translation, the identity of the author is, then, inevitably questioned: « Qui sommes nous alors ? Si nous n'avons pas les même pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre ? ».²⁵ Self-translation, either from French to English or from English to French, is a research for balance, for the *mot juste*, for the same musicality of the sentence, for the ideal equivalence of meaning and of impression. Inevitably, though – here lies the challenge to the self-translator's identity – the two directions are not symmetrical:

19 With regard to the use of this metaphor, cf. the interview, MI-KYUNG YI, *Épreuves de l'étranger. Entretien avec Nancy Huston*, in «Horizons philosophiques», XII (2001), pp. 1-16.

20 N. Huston interviewed by Catherine Lalonde, 2nd October 2012, airelibre.tv, available on http://www.youtube.com/watch?v=_SCpdSg6XAw

21 HUSTON, *Finding Freedom in a Foreign Idiom*, cit., p. 13.

22 For an introduction to the issue cf. ALESSANDRO SERPIERI and ELAM KEIR, *Preface: Towards a Poetics of Translation*, in «Textus», XV (2002), pp. 3-10.

23 Huston reflects of her bilingualism in *Nord Perdu*. Suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 2002 and its English translation *Losing North*, cit., as well as in the third part of *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Montréal, Leméac, 1995, entitled *Exil, langue, identité*, pp.199-269.

24 HUSTON, *Nord Perdu*, cit., p. 51.

25 *Ibidem*.

Chaque faux bilingue doit avoir sa carte spécifique de l'asymétrie lexicale ; pour ce qui me concerne, c'est en français que je me sens à l'aise dans une conversation intellectuelle, une interview, un colloque, toute situation linguistique faisant appel aux concepts et aux catégories apprises à l'âge adulte. En revanche, si j'ai envie de délirer, me défouler, jurer, chanter, gueuler, me laisser aller au pur plaisir de la parole, c'est en anglais que je le fais. Tout mon français, en d'autres termes, doit se trouver dans l'hémisphère gauche de mon cerveau, la partie hyper-rationnelle et structurante... » – whereas the right part – « la droite, plus holistique, artistique et émotive est donc entièrement anglophone.²⁶

Huston calls self-translation a «long, laborious and sometimes infuriating process»,²⁷ as well as a frustrating predicament: «c'est une expérience fastidieuse et frustrante, d'irritation contre les dictionnaires, contre mon propre cerveau, contre les langues elles-mêmes, d'être si rétives à coopérer et à se ressembler, de refuser obstinément de communiquer entre elles, de se fondre l'une dans l'autre, de se mêler et de se marier l'une à l'autre ».²⁸ Being a bilingual and self-translating writer has often been described as a two-faced experience. Salman Rushdie, for instance, expresses this peculiar feeling with a metaphor: «Sometimes we feel we straddle two cultures; at other times, that we fall between two stools».²⁹ The metaphors used by self-translators such as Nabokov – «sorting through one's own innards and then trying them on for size like a pair of gloves»³⁰ – and Beckett – «the wastes and wilds of self-translation»³¹ – are never too far from the lexical field of pain.

Despite the valiant efforts self-translation requires, though, several authors also seem to agree on its irreplaceable contribution to their poetics. As Huston declares, «[...] la question c'est pourquoi le faites-vous alors, si vous n'aimez pas ça, si c'est tellement fastidieux et harassant, pourquoi ne laissez-vous pas quelqu'un d'autre traduire vos livres à votre place, du français en anglais et de l'anglais en français? Et la réponse à cette question-là est la suivante: parce que quand c'est fini, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l'autre langue, eh bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique».³² For Huston, self-translation is not only a transnational and translanguistic stance on literature *per se*; it is also an existential challenge. «Traduire, c'est ça qu'il faut : *traduttore non è traditore*, c'est même la seule façon de ne pas trahir, il n'y a que ça de vrai. Traduire, éternellement traduire ».³³ The process itself is a research for growth and for the dialogue

26 *Ivi*, pp. 61-62.

27 HUSTON, *Finding Freedom in a Foreign Idiom*, cit., p. 13.

28 HUSTON, *Traduttore non è traditore*, cit., p. 158.

29 SALMAN RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 15.

30 ELIZABETH KOSTLY BEAUJOUR, *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989, p. 90.

31 Quoted in ms. 5100 of the Reading University Library, Beckett International Foundation, p. 617 (*Correspondence of Samuel Beckett and Ruby Cohn*).

32 HUSTON, *Traduttore non è traditore*, cit., p. 159.

33 *Ivi*, p. 158.

between one's multiple selves, each of them being the expression of different ages of life and speaking a different language. When the process is over and the two books are completed, says Huston, «[I] realize that it truly is the same book, that its deep meanings are the same, that the emotions manage to come through and that therefore, despite the incredible patchwork of my identities, there must be some sort of coherency of unity to my deepest self».³⁴ From being an intimate battle between one's dual linguistic personality, self-translation turns into a negotiation that begets reconciliation. And it ultimately becomes a source of literary creation.³⁵

4 THE PURPOSE OF THE NOVEL

Huston's poetics of self-translation is one of the crucial factors that determines her perspective on world literature. Indeed, her peculiar status of author and translator not only stimulates her reflections on linguistic and cultural identity, but sheds also a peculiar light on her considerations on the function of literature. In this regard, her essay *The Tale-Tellers, A Short Study of Humankind* shows how such issues as cultural identity and the role of literature are intimately interwoven. Huston wrote it in an effort to answer to a question asked by a prisoner who attended her lecture at the reading club in the female penitentiary of Fleury-Mérogis: «What's the point of making up stories when reality is already so incredible?»³⁶ In other words, does literature play a role in contemporary society? If so, what need does it serve?

In order to offer a credible answer, the author starts by trying to define human reality: «There is no record of a human tribe ever having been content to live in 'reality', to register it and comment on it without telling stories about it».³⁷ What differentiates human beings from all other animal species, in fact, is that we know we were born and that we will die; we know we are bound to last a certain amount of Time. We respond to this awareness by denominating things and endowing our lifetime with Meaning. By virtue of this combination of factors – a Meaning that unfolds through Time, with a beginning, a series of adventures, and an ending – we see our existence as a *narration*. Indeed, humans simply do not live without it, «without religion, taboo, ritual, genealogy, fairy-tales, magic, stories – i.e., without recourse to the imagination, without con-fabulation».³⁸ Narration is intrinsic to our nature to such extent, Huston maintains, that our given names, our family names, our date and place of birth, our religion, our racial and ethnic makeup, in short, all denominations that allow our interaction with our conspecifics, are all the result of arbitrary fabrications. If everyone adheres to them with abiding faith, it is because they are necessary for the construction of our identity, without which our daily life would be a rather nightmarish experience. The simple fact that humankind has more than one language, that every 'tribe' has different words to

34 HUSTON, *Finding Freedom in a Foreign Idiom*, cit., p. 13.

35 On the equivalence of writing and translating, cf. also JOHN E. JACKSON, *Le même et l'autre. L'écriture comme traduction*, in «Revue de littérature comparée», CCLXXIII (1995), pp. 13-18.

36 NANCY HUSTON, *The Tale-Tellers. A Short Study of Humankind*, Toronto, McArthur & Co., 2008, p. II.

37 *Ivi*, p. 139.

38 *Ivi*, p. 28.

cut up the universe, bears witness of the arbitrary – and, in this sense, fictional – nature of language. The term ‘fictional’ is not used by Huston as a synonym for silly and false. Since there is no ‘true’, no ‘natural’ correspondence between names and things, fictions are «human, i.e., constructed realities».³⁹ Given this premise, when Huston ponders on the function of literature in nowadays society, she compares ‘bad’ fictions to ‘good’ fictions. A bad fiction is, in Huston’s opinion, potentially dangerous: believing that one’s country, one’s political opinion, one’s religion, one’s god are the only ‘true’ ones on Earth, leads to murderous consequences. Discourse is not just discourse: it has real effects on the lives of real people. What are good fictions, then, in Huston’s view? Those that present themselves as ‘fictions’. Those that fully acknowledge, expose, make blatant their fictional nature, showing themselves as ‘stories’, each depicting a possible portion of truth among many others: novels. Unlike other literary genres, the novel is a form of narration that can be experienced individually. Also, «the characteristic of the novel – the way in which it explores the tension between individual and society, between freedom and determinism, and encourages us to identify with people unlike ourselves – make it capable of playing a role in ethics».⁴⁰ Thus, its form and content make the novel a profoundly ethical tool in the sense that it allows humans to empathize and sympathize with others, all the while gaining a better understanding of their own relative vision of the world. In Huston’s words, «la littérature nous autorise à repousser ces limites, aussi imaginaires que nécessaires, qui dessinent et définissent notre moi. En lisant, nous laissons d’autres êtres pénétrer en nous, nous leur faisons de la place sans difficulté – car nous les connaissons déjà. Le roman, c’est ce qui célèbre cette reconnaissance des autres en soi, et de soi dans les autres. C’est le genre humain par excellence».⁴¹

As she reiterates in *Traduttore non è traditore*, Huston’s perspective on literature is profoundly anti-Manichean. Far from finding homogenizing criteria, the role of the author is to praise the *difference* – all sorts of difference – in literature, where *difference* is intended not as a value judgement, placing the literary products on a hierarchical structure, but as the most distinctive, valuable and *vulnerable* trait of global literature: «J’aime la littérature. J’aime sa vastitude, da diversité, j’aime qu’elle soit justement impossible à réduire, à définir, à prévoir. Tout bon roman est un miracle. J’aime pouvoir choisir entre un petit, un moyen et un grand miracle, entre un miracle qui dit la spécificité et un autre qui dit l’universalité».⁴² Easily and inexpensively, novels provide readers with the chance to meet otherness and, through it, to interpret themselves. So, in order to fulfil its ethical drive, global literature should be as little homogenised as possible, both linguistically and culturally. By providing new, foreign, different perspectives on reality, novels help us relativize the portion of reality that surrounds us, and consequently be more open-minded toward other cultures. Moreover, readers who stock their imagination with good fictions, are able to recognize bad ones more easily. Otherwise, as Huston summarizes, «[t]he more people think of themselves as realistic, the more they tend to dismiss the novel as being superfluous, silly or a waste of time, the more liable they are to slide toward the Ur-text – that is, towards vehemence, violence, criminality».⁴³

39 *Ivi*, p. 27.

40 *Ivi*, p. 162.

41 HUSTON, *Nord Perdu*, cit., p. 107.

42 HUSTON, *Traduttore non è traditore*, cit., p. 152.

43 HUSTON, *The Tale-Tellers*, cit., pp. 159-160.

5 TRANSNATIONAL NOVELS

As Huston states in *Traduttore non è traditore*, « la lâcheté de mes attaches originales, à laquelle est venu s'ajouter mon exil choisi, me permet de me glisser dans la peau de tout le monde et de n'importe qui. J'aime qu'il y ait des écrivains enracinés, et d'autres divisés, et d'autres encore, multiples ». ⁴⁴ For the extent and variety of her fictional and non-fictional literary production, Nancy Huston certainly signs up to the last category.

Multiplicity and hybridity are, indeed, the distinctive trait with respect to the sources nourishing her literary inspiration, making her production an ideal case study to approach the presently fluid, flexible theorizations of world literature. As I have tried to sketch in the present paper, the self-representation of the author in her essays shows that, on the one hand, specific biographical events – the chosen exile, the false bilingualism, the double nationality – have had a fundamental influence on Huston's approach to literature and on the shaping of her personal poetics. On the other hand, Huston states that it is from her novels that she extrapolates new material for questions and issues, which are then masterly explored in essays. In fact, in an interview released for *airelibre.tv* in 2012, Huston explains, « mes deux derniers essais sont sortis, vraiment, de mes deux derniers romans. ⁴⁵ Et mon fils me dit que – mon fils qui est un intello français beaucoup plus que je ne l'ai jamais été – il m'a dit que c'était bien que la poétique sorte de la poésie et non l'inverse. C'est-à-dire, si j'écrivais des romans pour illustrer mes idées, ce seraient vraiment des mauvais romans. Alors que, si ce sont les romans qui m'obligent à soulever des nouvelles questions... ». ⁴⁶ The parallel reading of essays and novels, therefore, is a way – an arbitrary one, but partially justified by the author's own claims of kinship of the two forms – that allows to retrace the complementary depictions of Huston's literary poetics.

The themes of linguistic and cultural identity, of otherness and of the difficulty of dialogue between human beings who belong to different cultures and speak different languages is, to say the least, central to Huston's fictional writing. Three novels in particular, seem to epitomize the questions which she repeatedly analysed in her essays and which I have tried to briefly outline so far. *L'empreinte de l'ange/The Mark of the Angel* ⁴⁷ is set in Paris during the late Fifties. It tells the story of Raphaël Lepage, a world-famous French flutist who grows up in a privileged bourgeois milieu; he falls in love with Saffie, a younger German girl who shows up at his door to respond to an advertisement for a house cleaner. Despite the fact that Saffie is almost completely unresponsive to his sentiments, she accepts his marriage proposal and has a son from him. The novel focuses on their inability to communicate, which has little to do with the fact that Raphael does not speak German and Saffie's French is rather poor. Linguistic barriers are easily overcome

⁴⁴ HUSTON, *Traduttore non è traditore*, cit., p. 153.

⁴⁵ Huston is talking about *L'espèce fabulatrice/The Tale-tellers: A Short Study of humankind*, inspired by the novel *Lignes de faille/Fault lines* and *Reflets dans un oeil d'homme*, the essay inspired by the novel *Infrarouge/Infrared*.

⁴⁶ N. Huston interviewed by Catherine Lalonde, cit.

⁴⁷ NANCY HUSTON, *L'empreinte de l'ange*, Arles, Actes Sud, 1998; *The Mark of the Angel*, Toronto, McArthur & Co., 1999.

when there is the willpower to do so. Indeed, Saffie will meet András, an exiled Hungarian Jew who repairs instruments for a living. Despite the fact that he may seem as little compatible to Saffie as Raphaël is, unlike the latter, he is able to open a dialogue with Saffie and empathise with her experience of the war. As the author described it, «c'est un peu un livre sur Babel, et sur la différence des langues comme un symbole de notre difficulté à nous comprendre et à nous mettre à la place les uns des autres, et à être ensemble».⁴⁸ Communication with and identification to the foreign, despite all linguistic and cultural obstacles, is the core theme of this novel: «[c'est] la question que j'explore dans *L'empreinte de l'ange*, – Huston points out – où je montre un Paris étranger rempli d'étrangers, qui tous perçoivent la ville à leur manière. Et je sollicite l'identification des lecteurs à des choses qui ne leur ressemblent pas. Enfin je pose la question, plutôt continuellement : est-ce qu'on peut s'identifier à ce qui ne vous ressemble pas ? ».⁴⁹ The question of the building of a cultural identity in a challenging historical background is also central in *Lignes de faille/Fault Lines*.⁵⁰ It is the story of a family recounted in the first person by four generations of six-year-old children. The narration is opened by the great grandchild Sol, a precocious, spoiled child who grows up in nowadays California; the second part is told by Randall (Sol's father) growing up in Haifa shortly before the Lebanon war of 1982; the third sequence is told by Randall's mother Sadie, who grew up in New York. The last part is narrated by Erra, an Ukrainian-born child who had been kidnapped and raised by a German family in the context of the Nazi 'Lebensborn' program,⁵¹ until, at the end of the war, she was sent to a foster family in Toronto. The horrors of the Second World War, which mark Erra's childhood indelibly, are passed on as a non-material, long-lasting legacy to the three generations of her descendants. «[L]e fait d'écrire dans la tête de quatre personnages enfants,» says Huston, «à quatre époques de l'histoire, dans quatre lieux géographiques différents, m'a obligée de poser la question de comment se construit une identité».⁵² As the sources of all the family's traumas and disfunctionality are progressively revealed by the narrations of the four characters, the reader is able to understand how the different linguistic and cultural reference points of the different family members ultimately inhibit the character's ability to communicate with each other and understand each other's fears, thus irreparably compromising each parent-child relationship. The third novel which significantly illustrates Huston's love for comparing and contrasting human's abilities to communicate despite their different linguistic and cultural references is *Danse Noire/Black Dance*,⁵³ also a story of an internationally split family. Written as a screenplay by the partner of the protagonist, the

48 NANCY HUSTON, *Déracinement du savoir*, in *Au cœur des textes. L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites*, sous la dir. d'Irène FENOGLIO, Louvain la Neuve, Academia-Bruylant, 2005, p. 50.

49 *Ivi*, p. 46.

50 NANCY HUSTON, *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, 2006; NANCY HUSTON, *Fault Lines*, Toronto, McArthur & Co., 2007.

51 *Lebensborn* means literally "fount of life". It was an association founded in December 1935 and directly overseen by Himmler, whose aim was "the selection and adoption of qualified children", i.e., in the Nazi's mindset, Aryan children.

52 N. Huston interviewed by Catherine Lalonde, cit.

53 NANCY HUSTON, *Danse noire*, Arles, Actes Sud, 2013; *Black Dance*, Toronto, Penguin Canada, 2014.

narration alternates the biographies of three main characters. Little by little, in alternating chapters, the narrator (Paul Schwarz) reconstructs the reckless life of his partner, the scriptwriter Milo Noirlac (1952-2010); the pregnancy of Milo's mother, Awinita, a young Redskin prostitute which he never met; and the life of his grandparent Neil Kerrigan, an Irish university student with literary ambitions, who was forced, after the failing of 1916 Easter Rising, to flee to Canada and change his surname into 'Noirlac'.

The three novels certainly share some formal features. In *Lignes de faille/Fault Lines* and *Danse Noire/Black Dance*, for instance, an intricately designed mosaic structure invites the readers to put together all the tiles disseminated in the narration, in order to make sense of the whole picture. They also show Huston's postmodern taste for meta-narrative comments and polyphonic plots which mirror the multiplicity inherent to self-translation. What is more meaningful to the purpose of this brief analysis, though, is the recurrent pattern which posits otherness at the heart of their narrative structures. All three novels display, on the background of real and dramatic historical events, a set of characters whose selves have been shaped by different linguistic and cultural contexts and who, nevertheless, find themselves part of the same family, of the same story. The positive or negative outcome of their adventures is entrusted to their ability to overcome their specific world-view and empathise with the perspective of the foreign. In this sense, they epitomize the reflections on linguistic and cultural identity, which Nancy Huston delineates in the examined essays and in *Traduttore non è traditore*, in particular. In novels and essays alike, her stance on world literature is a plea for multiplicity and anti-homogenization, in the name of a constant effort for dialogue and negotiation. This transnational/translational poetics is a mirroring of her work of self-translation. Like Benjamin's notion of translation claimed in the first place, also the struggle of self-translation results in growth and renovation; as Huston says – her words are maybe worth repeating – the translated book equals, in its deepest essence, the original: «c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique».

Huston's self-translations are made in two languages of dominant, hegemonic literary traditions as English and French, but I believe that her reflections on the process have a universal appeal, inasmuch as they could – and maybe should – be applied to any other relationship between translating languages. Who better than a self-translator, in fact, can offer insights into the hospitality inherent in each language, into the responsibility of the dialogue among cultures? Antonio Prete, in his essay on the poetics of translation, *All'ombra dell'altra lingua*, masterly summarizes the ethical drive of translation:

Ogni lingua sembra attendere il transito in una nuova lingua per potersi rinnovare. Solo in una società che dà valore al multilinguismo, che promuove e protegge la presenza e la pratica di diverse lingue, la traduzione può estendere la sua funzione: perché la diffusa conoscenza delle altre culture trova nella traduzione uno strumento prezioso per attraversare quello che è diverso e interrogarlo e conoscerlo. La traduzione è un ponte che mette in rapporto le differenze: passaggio, dialogo, incontro. Antitetica, in questo, alla guerra. Sua negazione o suo esorcismo, sua sospensione?⁵⁴

54 ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 12-13.

In the contemporary world where we are constantly overwhelmed by market dynamics and its tendency to homologation, the theorization of *world literature* – there lies its great challenge and opportunity –, may be thought of as an instrument apt to preserve and enhance the richness and differentiation of the various literary traditions, one that favours the dialogue and interchanges between different languages and cultures. Consequently, one that promotes, above all, translation and the recognition of its value. As a writer, Huston flees from categorizations, labels and literary schools liable to limit her freedom of identification. She states it strongly and unmistakably in *Traduttore non è traditore*: «Il est essentiel que les écrivains [...] expliquent de façon patiente et répétée qu'il ne sont ni des footballeurs ni des beauty queens ni des partis politiques ni des armées, qu'ils ne 'jouent' pas pour tel pays (ou telle langue), contre tel (ou telle) autre, qu'ils ne font pas la course, et que exécrant toute forme de compétition – linguistique, nationale, régionale –, ils se réjouissent au contraire de rencontrer aussi forts qu'eux, et plus forts qu'eux, leur contemporains ou non, leur compatriotes ou non».⁵⁵ As a self-translator, the writer decides to assume a transnational and translinguistic attitude toward literature which is ultimately also an ethical calling: «Traduire, – writes Huston – non seulement ce n'est pas trahir, c'est un espoir pour l'humanité».⁵⁶ The concept of linguistic and cultural identity is accordingly emptied of its limiting aspects and may turn into a universal poetic agenda. In what do human beings recognize themselves? Translation opens up to values – open-mindedness, hospitality, friendliness – that overcome the loyalty to one geographic country, to religious or ethnic membership. As readers, eventually, we are invited to let the foreign approach us, to widen and reshape our own vision and experience of the world. In this sense, being 'global' means a tension to overcome one-sidedness and individuality, in the interest of the defence of literary biodiversity.

⁵⁵ HUSTON, *Traduttore non è traditore*, cit., p. 152.

⁵⁶ *Ivi*, p. 160.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CASANOVA, PASCALE, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 52.)
- COLETTI, VITTORIO, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 53.)
- DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 52.)
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in «Poetics Today», XI (1990), pp. 45-51. (Citato a p. 52.)
- HUSTON, NANCY, *Black Dance*, Toronto, Penguin Canada, 2014. (Citato a p. 61.)
- *Danse noire*, Arles, Actes Sud, 2013. (Citato a p. 61.)
- *Déracinement du savoir*, in *Au cœur des textes. L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes : témoignages et traces manuscrites*, sous la dir. d'Irène FENOGGLIO, Louvain la Neuve, Academia-Bruylant, 2005. (Citato a p. 61.)
- *Désirs et réalités. Textes choisis 1978-1994*, Montréal, Leméac, 1995. (Citato a p. 56.)
- *Dire et interdire, éléments de jurologie*, Paris, Payot, 1980. (Citato a p. 55.)
- *Fault Lines*, Toronto, McArthur & Co., 2007. (Citato a p. 61.)
- *Finding Freedom in a Foreign Idiom. An Interview with Nancy Huston*, in «Victorian Writer», July-August 2007, p. 13. (Citato alle pp. 55-58.)
- *L'empreinte de l'ange*, Arles, Actes Sud, 1998. (Citato a p. 60.)
- *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, 2006. (Citato a p. 61.)
- *Losing North. Musings on Land, Tongue and Self*, Toronto, McArthur & Co., 1999. (Citato alle pp. 55, 56.)
- *Nord Perdu*. Suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 2002. (Citato alle pp. 56, 57, 59.)
- *The Mark of the Angel*, Toronto, McArthur & Co., 1999. (Citato a p. 60.)
- *The Tale-Tellers. A Short Study of Humankind*, Toronto, McArthur & Co., 2008. (Citato alle pp. 58, 59.)
- *Traduttore non è traditore*, in *Pour une littérature-monde*, sous la dir. de Michel LE BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, pp. 151-160. (Citato alle pp. 54, 57, 59, 60, 63.)
- JACKSON, JOHN E., *Le même et l'autre. L'écriture comme traduction*, in «Revue de littérature comparée», CCLXXIII (1995), pp. 13-18. (Citato a p. 58.)
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC, Duke University Press, 1991. (Citato a p. 53.)
- KOSTLY BEAUJOUR, ELIZABETH, *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989. (Citato a p. 57.)
- MORETTI, FRANCO, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato alle pp. 51, 53.)
- *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di Alberto Piazza, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 53.)
- *More Conjectures*, in «New Left Review», XX (2003), pp. 73-81. (Citato a p. 53.)

- PRETE, ANTONIO, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 62.)
- RUSHDIE, SALMAN, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991. (Citato a p. 57.)
- SERPIERI, ALESSANDRO and ELAM KEIR, *Preface: Towards a Poetics of Translation*, in «Textus», xv (2002), pp. 3-10. (Citato a p. 56.)
- TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised Edition*, Amsterdam, John Benjamins, 2012. (Citato a p. 52.)
- YI, MI-KYUNG, *Épreuves de l'étranger. Entretien avec Nancy Huston*, in «Horizons philosophiques», xii (2001), pp. 1-16. (Citato a p. 56.)

PAROLE CHIAVE

Nancy Huston, self-translation, world literature, transnational novel.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Giorgia Falceri graduated with Honours in Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria, with a thesis presenting the first Italian translation of *The Antipodes* (1638), a comedy by Richard Brome. She is currently a PhD student in the Doctoral Programme in Linguistic and Literary Studies at the University of Trento, Italy. Her dissertation will discuss the notions of language, identity and self-translation in Nancy Huston's literary work. Since 2010, she has been working as a translator and reviser of scientific articles, mainly in the field of biology and evolutionary genetics.

giorgia.falceri@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIORGIA FALCERI, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 51–66.

L'articolo è reperibile al sito 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.

*A ROOM OF ONE'S OWN, UN CUARTO PROPIO, UNE CHAMBRE
À SOI : CIRCULATIONS, DÉPLACEMENTS,
RÉÉVALUATIONS*

ANNE-LAURE RIGEADE – ITEM-CNRS, équipe multilinguisme et traduction

On tend à classer l'essai de Virginia Woolf *A Room of One's Own* dans la catégorie du pamphlet féministe sans autre forme de questionnement. Son message et son sens semblent fixés et indiscutables. Or, à lire ensemble ses traductions en espagnol et en français, à suivre les transformations du texte dans l'histoire de ses réceptions, le lecteur en vient précisément à se défaire de cette évidence. Comment les contextes de réception et de traduction ont-ils infléchi l'esprit et la lettre de l'œuvre ? Comment ses contours ont-ils été remodelés au fil de ses actualisations ? En quoi l'exemple de ce texte avec ses traductions illustre-t-il l'essentielle instabilité de l'œuvre ? C'est à ces questions que nous entreprendrons de répondre ici.

Virginia Woolf's essay *A Room of One's Own* is traditionally read as a feminist satire of patriarchy: its message and this meaning seem to be indisputable. But if we consider this work with its translations in french by Clara Malraux and in spanish by Jorge Luis Borges, if we consider the essay in its planetary circulation, we are led to question this perspective. How did the context of production of the translations in french and in spanish have transform the work and its apprehension? What kind of modifications do we observe at each of these reinscriptions of Woolf's essay in a new context and in a new literary tradition? And how does this specific case exemplify the essential instability of any literary work? These will be the questions we shall ask and answer in this paper.

Dans un essai célèbre, Jorge Luis Borges oppose ce « monument uniforme » qu'est *Don Quichotte* pour lui, de par « [s]on exercice congénital de l'espagnol », à la « librairie internationale » que lui offrent les multiples versions de l'*Odyssée* d'Homère.¹ Nul n'a sans doute mieux résumé ce qu'est la mondialité littéraire : une pluralisation des œuvres par leurs traductions ou leurs commentaires. Et nul n'a sans doute autant voulu pluraliser le texte à l'intérieur même de sa production : on connaît les fictions érudites de Borges, inventant une bibliothèque, des auteurs, ou des œuvres complètes, et perdant ses lecteurs dans le labyrinthe du vrai et du faux. On connaît moins, peut-être, son travail de traducteur, doublant ses récits d'une véritable activité de passeur.² Parmi ces traductions, *Un cuarto propio* (*A Room of One's Own*) de Virginia Woolf occupe une place exemplaire, et tout à fait représentative des dynamiques qui régissent ce que Pascale Casanova a appelé la « république des lettres » dans sa dimension mondiale : un auteur d'une littérature alors naissante (« périphérique ») se nourrit, pour constituer sa propre mémoire, des littératures européennes, et ici anglaise, littérature doublement « centrale », d'une part parce qu'elle possède une mémoire, une tradition, et, d'autre part, parce qu'elle représente, dans les années vingt, le « présent » de la littérature, le modèle de toutes les autres, la « fiction » anglaise et le « stream of consciousness »

1 « El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la *Odissea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso » (JORGE LUIS BORGES, *Las versiones homéricas. Discusión* (1932), in *Obras completas*, tomo I 1923-1949, Barcelona, Emecé, 1989, p. 240).

2 Pour une étude de la pratique traductrice de Borges en général, voir : EFRAIN KRISTAL, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002 ; SERGIO WAISMAN, *Borges and Translation. The Irreverence of Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

ayant essaimé en Europe et dans le monde.³ Significativement, l'essai de Woolf passe en Argentine via Paris : c'est à la librairie de Sylvia Beach que Victoria Ocampo découvre *A Room of One's Own* en 1929, et décide de le faire traduire quelques années plus tard aux éditions Sur qu'elle a fondées en 1933. Or, comme le rappelle Pascale Casanova, Paris est la capitale de la république mondiale des lettres car c'est là que se créent ou que s'échangent les formes nouvelles.⁴ Ce n'est pas seulement en ce sens, cependant, que cet essai de Woolf me paraît être au cœur des problématiques de la mondialité littéraire, mais aussi (et peut-être surtout) par ses circulations dans l'espace mondial : le texte parti de Paris en Amérique latine revient à Paris, où il est traduit par Clara Malraux dans les années cinquante, avant de repartir aux Amériques, mais du nord cette fois, où la traduction de Borges est reçue à la lumière des lectures féministes, qui ont dominé la réception française et américaine de l'œuvre Woolf dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Peut-on alors considérer que c'est toujours au même texte que l'on a à faire ? Quelle « librairie internationale » ouvrent ces versions de l'œuvre ? Comment ses contours se modifient-ils ? C'est à ces questions que je m'emploierai à répondre en suivant l'ordre chronologique de la réception de l'essai et de ses circulations et transformations.

I DÉPART : 1936

DE *A ROOM OF ONE'S OWN* À *UN CUARTO PROPIO*, DE LONDRES À BUENOS AIRES (VICTORIA OCAMPO, JORGE LUIS BORGES)

Un Cuarto propio (1936) est à la croisée d'enjeux personnels, nationaux et littéraires qu'il faut soigneusement démêler pour comprendre les enjeux de cette première réception de l'œuvre de Woolf au-delà des frontières nationales.

La traduction de *A Room of One's Own* a été confiée par Victoria Ocampo au jeune Jorge Luis Borges, qui est déjà une figure majeure du paysage littéraire argentin et mondial, collaborateur ou fondateur de diverses revues (*Proa*, puis *El Hogar*, *la Nación*, *Sur*, *Nosotros*, ...), auteur de nombreux recueils de poèmes et d'essais (*Inquisición*, *Discusión*, ...), et ami de grands artistes de la modernité (Marinetti, Paul Valéry, Henri Michaux, les ultraïstes espagnols etc.). C'est précisément en raison de ce statut que l'éditrice charge Borges de cette traduction : elle veut donner à *A Room of One's Own* l'aura la plus forte possible, en diffuser les idées le plus largement, l'affirmer comme une œuvre qui compte.

3 Voir PASCALE CASANOVA, *Le méridien de Greenwich. Réflexions sur le temps de la littérature*, in *Qu'est-ce que le contemporain?*, sous la dir. de Lionel RUFFEL, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 113-145. Pascale Casanova, après avoir défini la notion de « méridien littéraire », de « présent spécifique » (p. 118), montre que ce méridien est « localisé ou spatialisé dans certaines grandes capitales littéraires qui, à un moment de l'histoire de la structure et de la distribution des ressources, ont incarné le pouvoir spécifique et incarné le prestige littéraire même » (p. 119). Or, « pendant le xix^e et la première moitié du xx^e siècle », Paris et Londres ont rivalisé pour ce monopole : « ces centres littéraires faisaient la modernité des œuvres qui étaient, à un moment donné, décrétées « contemporaines » c'est-à-dire synchrones avec les critères du présent en cours au méridien » (p. 121). Elle précise ensuite quels sont les modes de consécration mais aussi les caractéristiques du présent ou, au contraire, du passé littéraire.

4 Voir PASCALE CASANOVA, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 41-55 : Pascale Casanova explique comment Paris a pu devenir « le lieu universel de la pensée universelle » (p. 50).

Ce désir qui l'anime tient à l'ardeur de convictions âprement défendues autant qu'à la force d'une rencontre. D'une part, Victoria Ocampo a, en effet, milité toute sa vie en faveur des droits des femmes en Argentine, en créant, par exemple, en 1936 l'UMA (Union des Femmes Argentines) avec Maria Rosa Oliver et Susana Larguía pour s'opposer à un projet de loi qui faisait régresser le droit des femmes. L'essai de Woolf découvert en 1929, entrait donc en résonance profonde avec cet engagement et ce combat, de par son refus et sa dénonciation de la domination du patriarcat. D'autre part, la rencontre avec l'écrivain en 1934, à l'occasion d'une exposition consacrée à Man Ray, laisse à Ocampo une impression durable. Elle assure même que c'est à Woolf qu'elle doit son envie d'écrire. De fait, dans l'une des lettres qu'elles échangent après cette rencontre, Woolf l'encourage à écrire des textes biographiques, ce que fera aussitôt Victoria Ocampo s'appliquant à rédiger ses mémoires : « I hope you will go on to Dante, and then to Victoria Okampo. Very few women yet have written truthful autobiographies. It is my favorite form of reading (I mean when I'm incapable of Shakespeare, and one often is) ». ⁵ On perçoit dans cette réponse de Woolf une distance, qui signale un déséquilibre dans leur relation : l'erreur sur l'orthographe du nom (Okampo) et le ton de cette lettre, à la fois léger et compassé, signalent le refus d'entrer dans un rapport d'intimité franc. Woolf se montre même condescendante : se réjouissant dans la même lettre que sa correspondante ne s'adonne pas au roman mais lui préfère la critique (« I am glad you write criticisms not fictions »), elle la pousse vers un genre qu'elle considère elle-même comme secondaire. ⁶ Si Ocampo reçoit donc les conseils de Virginia Woolf comme parole d'évangile, allant jusqu'à suivre l'ordre suggéré par Woolf quant à la traduction de son œuvre, ⁷ la relation d'admiration est loin d'être réciproque : la correspondance fait apparaître que Woolf repousse plusieurs fois un dîner prévu avec Ocampo, trahissant par là son caractère d'obligation sociale plus que de plaisir partagé. La perception qu'elle a de l'intellectuelle argentine se dévoile au détour d'une comparaison dressée entre Ocampo et un papillon : « I must compare you to a butterfly if you send me these gorgeous purple butterflies [orchid] ». ⁸ Fiona Parrott commente avec une grande justesse cette comparaison : « Woolf does not see Ocampo as a literary equal but as a pretty foreign creature ». ⁹ Le déséquilibre de cette

5 Virginia Woolf, letter 2966 to Victoria Ocampo, 22 décembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf. 1932-1935*, vol. v, ed. by Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1979, p. 356.

6 Voir VIRGINIA WOOLF, *How Should One Read a Book?*, in *The Common Reader. Second Series*, London, Hogarth Press, 1932, p. 264 : « they [the autobiographer] had not the artist's power of mastering and eliminating; they could not tell the whole truth about their lives; they have disfigured the story that might have been so shapely. Facts are all that they can offer us, and facts are a very inferior form of fiction ».

7 Qui s'étonnerait de voir que *A Room of One's Own* fut le premier texte de Woolf à être traduit en espagnol, suivi de *Orlando* (1937), trouverait la réponse à ce choix dans une lettre de Virginia Woolf : « I think the *Room* is the best to begin on : then, perhaps, if you want another, *Orlando* or *The Lighthouse* » (Virginia Woolf, letter 2969, 28 décembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf*, cit., p. 358).

8 Virginia Woolf, letter 2955, 27 novembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf*, cit., p. 348.

9 FIONA G. PARROTT, *Friendship, Letters and Butterflies. Victoria Ocampo and Virginia Woolf*, STAR (Scotland's Transatlantic Relations) Project Archive, April 2004, http://www.iash.ed.ac.uk/star/archive/Papers/Parrott_OcampoWoolf.pdf, pp. 2-3. Voir aussi pour davantage de détails sur les relations entre Woolf et Ocampo : LAURA MARIA LOJO RODRIGUEZ, *A Gaping Mouth, but no Words. Virginia Woolf Enters the Land of Butterflies*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Caws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 218-246.

relation exemplifie les rapports de pouvoir que décrit Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* : « Le monde littéraire est donc un espace relativement unifié qui s'ordonne selon l'opposition entre les grands espaces littéraires nationaux qui sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire les plus dotés, et les espaces littéraires les plus récemment apparus et peu dotés ».¹⁰

Il faut se rappeler le contexte dans lequel se trouvent les lettres argentines : depuis le XIX^e siècle, et l'indépendance en 1810, l'Argentine cherche à se constituer une tradition qui soit la sienne, et à arracher sa littérature à l'influence espagnole. La position de Victoria Ocampo, qu'elle partage alors avec nombre d'intellectuels aux premiers rangs desquels Borges, consiste à défendre l'idée de puiser dans la littérature européenne, de l'assimiler, de la « transfuser », pour reprendre l'image d'Eduardo Avilés.¹¹ C'est la raison pour laquelle la revue *Sur*, défendant cette ligne, a été la cible de critiques virulentes et Victoria Ocampo, accusée d'être une « vendue aux étrangers ».¹² La constitution d'une identité est donc au centre de cette appropriation première et de la manière dont Victoria Ocampo elle-même reçoit *A Room of One's Own* : lisant l'essai de Woolf, c'est le destin de son pays mais surtout son destin de femme vivant dans une société patriarcale qu'elle lit. Dans « Carta a Virginia Woolf », elle discute, sous la très woolfienne forme de la lettre-essai, les positions de Woolf.¹³ Elle refuse l'impersonnalité et la distance, la maîtrise et la désincarnation, au profit d'une écriture chargée d'affects, où le moi ne cesse de revenir et de s'exposer, sans pudeur, fait état de ses douleurs et de ses plaisirs. L'engagement (politique) et l'implication (émotionnelle) régissent une écriture dont le modèle revendiqué est Emily Brontë, à qui Woolf reprochait précisément d'écrire sous le coup de l'émotion et de l'indignation : « Defendiendo su causa, es la mía la que defiendo ». A la lecture des lignes incriminées de *Jane Eyre*, Ocampo signale que la seule perception visuelle cède la place à une sensation d'oppression physique : « mis ojos, fijos en estas líneas, no perciben ya a la manera de los ojos, sino a la manera de la palma de una mano apoyada en un pecho ». Lire au féminin, suggère donc Victoria Ocampo, c'est ressentir dans tout son corps cette oppression que vivent les femmes au quotidien et que l'écriture se doit de porter : « ¿no cree usted que este sufrimiento, que crisper sus libros, se traduce en una imperfección conmovedora ? » L'écriture a, comme l'indique d'ailleurs explicitement le titre de ces mémoires, valeur de « témoignage » des difficultés, des entraves, des obstacles ressentis dans son corps par la femme qui prend la plume : « Escribir y

¹⁰ CASANOVA, *Le république mondiale des lettres*, cit., p. 120.

¹¹ « Cual debe ser la actitud americana ante lo europeo ? Asimilar fuerzas, adoptar energías, explotar descubrimientos, todos en beneficio del arte americano. Le vigorización de este arte se hará mediante un proceso asimilativo, llegando, si es posible, a la transfusión misma... » (Eduardo Avilés, cité par LOJO RODRIGUEZ, *A Gaping Mouth, but no Words*, cit., p. 222.

¹² Voir VICTORIA OCAMPO, *La misión del intelectual ante la comunidad mundial*, in *Testimonios*, a cura di Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 348 : après avoir rappelé la ligne de la revue, et comparé ce désir de faire des ponts entre les cultures avec les missions de l'UNESCO, Victoria Ocampo revient sur les accusations dont elle a été victime : « Eso a sido tal vez la misión de « Sur » en este agresivo medio de las letras sudamericanas ; medio que se ha complacido en acusarme de extranjerismo »

¹³ VICTORIA OCAMPO, *Carta a Virginia Woolf* [1934], in «Revista de Occidente», CXLVI-CXLVII (1993), pp. 107-112, http://virginiawoolf.gipuzkoakultura.net/Woolf_carta_a_eu.php, (page consultée le 01/07/2014).

vivir en esas condiciones es tener cierto valor. Y tener cierto valor, cuando no se es insensible, es ya un esfuerzo que absorbe, sin darnos cuenta, todas nuestras facultades ».¹⁴ Victoria Ocampo a donc été sensible aux traces de ce témoignage dans *A Room Of One's Own*, qu'elle isole et rehausse dans *Carta a Virginia Woolf*, où le portrait se mue en auto-portrait. La question identitaire en période historique de redéfinition de ses contours se réduit à celle de la femme que l'essai de Woolf résout en fonctionnant autant comme modèle que comme contre-modèle.

Tout au contraire, Borges gomme cet aspect dans sa traduction pour proposer bien davantage une version qui neutralise, d'emblée, dès la toute première phrase : « Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela – que tendrá eso que ver con un cuarto propio ? » (« But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has it got to do with a room of one's own ? »).¹⁵ En espagnol, le pronom sujet est genré et le féminin, « nosotras », serait plus cohérent au regard des circonstances dans lesquelles a été prononcée cette conférence dont Woolf a tiré son essai : elle parlait en effet devant une assemblée de jeunes filles, à l'université féminine de Girton. Le choix de ne pas omettre le sujet (ce que Borges aurait pu faire) et d'en transformer le genre est donc un choix fort, manifestant le fait que Borges ne traduit pas seulement l'essai de Woolf. De fait, il traduit aussi la situation de l'écrivain argentin dans les années trente, entre les langues et les littératures : la question de l'identité féminine cède le pas à celle de l'identité d'une littérature mineure. La traduction borgésienne identifie la traduction au transcodage, comme le fait la théoricienne Emily Apter dans *The Translation Zone* : pour elle, la traduction est en effet le modèle d'une conversion permanente d'un système dans un autre, plus encore que d'une langue dans une autre. Les tragiques malentendus provoqués par les déclarations ou communiqués en temps de guerre, ou encore la philologie de Victor Klemperer qui traduit le langage nazi dans le langage courant sont autant d'exemples de ces « zones » de traduction, où le langage est confronté à des codes et où le problème de la traduction excède celui de la fidélité.¹⁶ Dans *Un Cuarto propio*, Borges neutralise le genre pour mieux donner au texte de Woolf une résonance internationalisante qui situe sa traduction dans un contexte d'arrachement à toute communauté nationale. Il introduit ainsi de l'italien, en traduisant « humming under our breath » (ROO, p. 13) par « tararear sotto voce » CP, p. 21), ou par le choix du mot « capricho », mot rare aux consonances italiennes (« capriccio »), mot qu'il a préféré à d'autres, moins marqués comme « fantasía » ou « imaginación » : « the

¹⁴ *Ivi.*

¹⁵ *A Room of One's Own* et ses traductions étant de nombreuses fois cités, nous utiliserons les abréviations suivantes : VIRGINIA WOOLF, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929 (rééd. : *A Room of One's Own*, ed. by Michèle Barrett, London, Penguin, 2002) = ROO ; *Un cuarto propio*, trad. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sur, 1936 = CP ; *Une chambre à soi*, trad. par Clara MALRAUX, Paris, Denoël, 1951 (rééd. : *Une chambre à soi*, trad. par Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 1996).

¹⁶ Voir EMILY APTER, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006 et en particulier la première partie (*Translating humanism*). Elle énonce cette définition de la traduction comme transcodage que l'ensemble de son ouvrage illustre dès l'introduction, à l'occasion du commentaire d'une citation de Benjamin : « In this passage from "On Language as Such", Benjamin effects an important shift in translation theory away from a "fidelity to the original" model [...] and toward a transcoding model, in which everything is translatable and in a perpetual state of in-translation » (p. 7).

folly of fancy » (ROO, p. 14) devient « el extravagante capricho » (CP, p. 22). En outre, il fait entendre de l'anglais en citant les vers de Tennyson et de Christina Rossetti dans le texte (CP, pp. 18-19), avant d'en donner la traduction en note.

Cette actualisation de *A Room of One's Own* fait apparaître une première règle de circulation des textes dans l'espace mondial : l'œuvre qui interroge l'identité est d'abord reçue et traduite par une littérature périphérique qui se nourrit des littératures centrales et de la manière dont elles interrogent la question identitaire à laquelle elle s'affronte.

2 DÉPLACEMENT : 1951

DE LA TRADUCTION INTERNATIONALISANTE DE BORGES À LA TRADUCTION FÉMINISANTE DE CLARA MALRAUX

A Room of One's Own ne sera donc traduit que plus tardivement en français, se déplaçant vers cet autre « centre littéraire » qu'est Paris, trouvant place dans cette autre littérature « dominante », pour reprendre les termes de Pascale Casanova. Cet équilibre des forces explique la temporalité de la traduction : pour qu'un texte d'une littérature dominante soit reçu dans une autre littérature dominante, il faut que celle-ci puisse l'accueillir, que la tradition dans laquelle elle s'inscrive soit constituée, que les lecteurs possèdent un cadre de compréhension dans lequel la situer. C'est pourquoi, si les romans modernistes de Woolf sont immédiatement traduits, les lecteurs français devront attendre 1951 pour lire *Une chambre à soi*. Pierre-Eric Villeneuve souligne le fait que la première réception de Woolf se fait par la référence à Joyce et à Proust, comme l'illustre ce commentaire de Louis Guillet écrivant dans la *Revue des deux mondes* à propos de *La Promenade au phare* : « Jamais Mme Woolf n'aurait écrit ce petit chef d'œuvre du *Phare* si elle n'avait songé toute le temps à *Ulysse* ». ¹⁷ Mais Joyce et Proust sont posés comme modèles jamais égalés par Woolf, comme le suggère Floris Delattre : dans *Le Roman psychologique de Virginia Woolf* (1932), première étude réalisée en français, il compare Woolf aux deux romanciers et souligne le fait que face à ces géants, Woolf tend à la « simplification » et à « l'affinement » : « Elle tend, non à la force massive dont elle serait incapable, mais à l'harmonie délicate ». ¹⁸ La comparaison est lestée de valeurs genrées (la force aux hommes, la délicatesse aux femmes), non sans hiérarchie : l'adjectif « incapable » trahit le jugement derrière la description ; l'écrivain femme apparaît comme ayant quelque chose en moins par rapport à ses modèles masculins ! Cette filiation explique en tout cas le succès du *Phare*, dont la section centrale, « Le Temps passe » (« Times Passes ») paraît en 1926 dans la prestigieuse revue *Commerce*, dirigée par Fargue, Larbaud et Valéry, dans une traduction de Charles Mauron, le traducteur de E.M. Forster. En revanche, Stock refuse *Orlando* et *A Room of One's Own*, la maison d'édition craignant que ces textes féministes ne trouvent pas de lecteurs : « Woolf's most

¹⁷ PIERRE-ERIC VILLENEUVE, *Virginia Woolf among Writers and Critics. The French Intellectual Scene*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 19-38, p. 20, note 2.

¹⁸ FLORIS DELATTRE, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1932, p. 169.

overtly feminist texts were received by Stock as untranslatable in cultural terms ».¹⁹ Floris Delattre, dans son étude de 1932, classe d'ailleurs *A Room of One's Own* non parmi les œuvres de Woolf, qu'il étudie au chapitre III, mais parmi les « informations contextuelles » permettant de saisir « la personnalité littéraire » de l'écrivain²⁰. Dans les années cinquante, cependant, la situation se modifie : Clara Malraux traduit *A Room of One's Own* pour Denoël, avant que les Editions des Femmes ne republient cette traduction en 1981, peu après la parution de *Trois Guinées* (1978). Les deux pamphlets trouvent immédiatement leur public dans le contexte d'un féminisme qui s'affirme : Simone de Beauvoir définit, dans ces années-là, le féminin comme une construction sociale et prononce deux conférences consacrées à la pensée féminine chez Woolf à l'automne 1966.

La réception féministe est renforcée par le parcours de vie de la traductrice, par son affranchissement de toute autorité masculine grâce à l'écriture et à cette traduction notamment : Clara Malraux incarne un féminisme de l'action, le constructivisme défendu par Beauvoir. Épouse effacée de Malraux, vivant dans son ombre de 1921 à 1937, elle s'affirme dans la Résistance, puis avec ses premiers articles pour la revue *Confluences* en 1942, ses traductions de l'allemand et de l'anglais après la guerre et la rédaction de ses mémoires en six tomes, qui constituent moins une entreprise littéraire qu'un « retour à soi » et « l'aboutissement de cette quête de l'identité et de l'écriture qui se révèlent être une seule et même démarche ».²¹ La femme Clara Malraux devenait ainsi la garantie de la valeur de la traduction de cet essai ;²² s'étant émancipée de l'emprise d'un mari, elle pouvait comprendre la thèse de Woolf et, par conséquent, bien la traduire. Or, à regarder sa traduction de près, non seulement celle-ci réfléchit ce contexte mais elle infléchit assez fortement le texte dans ce sens. Ainsi, évoquant les livres des hommes, elle affirme que les femmes ne peuvent rien y trouver et ajoute : « it is the power of suggestion that one misses most, I thought, taking Mr B the critic in my hand » (ROO, p. 91) – littéralement donc : « c'est le pouvoir de suggestion qui nous manque le plus » (quand nous, femmes, lisons des livres d'hommes). Or Clara Malraux traduit : « ce qui manque le plus aux hommes, c'est le pouvoir du suggestion » (CS, p. 152), déplaçant ainsi l'accent sur le producteur, sur une incapacité des hommes, plutôt que sur une attente de femme. De même, à la fin de l'essai, elle transforme une exhortation à travailler en plainte face à une injustice faite aux femmes de ne pas avoir pu accéder à toutes les professions : « la plupart des professions ne nous ont été accessibles que depuis dix ans à peine » (CS, p. 169 – « the most of the professions have been open to you for close on ten years now » – ROO, p. 101). Non seulement la restriction change entièrement le ton, mais la substitution du « nous » au « vous » (« you ») en dit long sur une identification de la traductrice au public de femmes à qui s'adresse Woolf. Ce changement de pronom construit surtout

19 Jane Marcus, citée par NICOLAS LUCKHURST, *Introduction*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 1-18, p. 9.

20 Voir DELATTRE, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, cit., chapitre II : « La personnalité littéraire de Virginia Woolf : son esprit et sa culture ».

21 MARIANNE WALLE, *Clara Malraux : être écrivain contre la bêtise et le génie*, in *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chédid*, sous la dir. de Carmen BOUSTANI, Paris, Karthala, 2003, pp. 425-436, p. 434.

22 *Ivi*, p 433 : « Les traductions de Clara sont jugées remarquables ».

une frontière et un mur séparant les femmes des hommes, opposant implicitement un « nous » et un « eux ». Woolf récuse, cependant, toute vision séparatiste dans son essai, œuvrant au contraire à la réconciliation qui répare les blessures ouvertes par la guerre des sexes : « it is natural for the sexes to co-operate » (ROO, p. 88). Mais Woolf n'en reste pas à cet argument naturaliste, qu'elle aurait pu tout aussi bien emprunter à ses détracteurs. Elle développe en effet une théorie originale de l'androgynie, qu'elle reprend à Coleridge (et à Platon) et qu'elle retravaille dans le sens de son propos : l'âme, à la fois mâle et femelle, doit faire collaborer ces deux parties pour atteindre l'unité nécessaire à l'équilibre mental – et la société, à l'image de l'âme, vise, de même, cette collaboration. La continuité de l'intériorité à la communauté est mise en évidence par le retour du verbe « coopérer » : « the normal and comfortable state of being is when the two live in harmony together » (ROO, p. 88). Cette surdité de Clara Malraux à la réflexion sur ce qui cimente la communauté se révèle clairement à la fin de l'essai, où la traductrice efface l'adjectif « common » : « je parle ici de *la vie qui est réelle* et non pas de ces petites vies que nous vivons en tant qu'individus » (CS, p. 170 – je souligne) traduit : « For my belief is that if we live another century or so – I am talking of *the common life which is the real life* and not of the little separate lives that we live as individuals » (ROO, p. 102 – je souligne).

La traduction de Clara Malraux sature donc de féminin le texte de Woolf, traduisant elle aussi, comme Borgès avant elle, un contexte autant qu'un texte, mais pour le tirer cette fois du côté de l'affirmation du féminin contre le masculin. La retraduction, assurée par Elise Argaud, pourrait avoir été réalisée, penserait-on, dans une volonté de faire entendre le texte moins ces torsions féministes, les retraductions étant, comme le souligne Antoine Berman, plus littéralistes que les premières. Or si cette traduction rétablit les omissions (omission de la note d'auteur au début du chapitre III, nombreuses omissions de phrases ou de fragments de phrases, etc.), si elle s'écrit contre cette première traduction (parfois trop près, parfois en opposition – dans la surabondance de connecteurs logiques effacés par Clara Malraux, par exemple), elle est lourde et fautive, ajoutant du faux là où la traduction de Malraux était juste.²³ Nul conscience donc de déconstruire un discours surféminisé, comme en témoigne la reprise du déplacement signalé plus haut de l'attente des femmes vers un défaut des hommes : « it is the power of suggestion that one misses most, I thought, taking Mr B the critic in my hand » (ROO, p. 91), déjà traduit par Clara Malraux par : « ce qui manque le plus aux hommes, c'est le pouvoir du suggestion » (CS, p. 152), reste assez similaire chez Argaud : « Ce qui leur fait le plus défaut, c'est le pouvoir de suggestion ».²⁴ La retraduction continue à porter les marques de la première traduction, écrite qu'elle est sous son influence. Ce que cette traduction trahit au fond c'est de l'idéologie, celle de « l'invisibilité du traducteur » (Lawrence Venuti) qui écrit dans le français le plus naturel possible : Venuti accuse ainsi l'attitude de « domestication », attitude dominante tant dans la production que dans la réception

23 Voici un exemple de faux-sens ajouté par Elise Argaud : « Fiction here is likely to contain more truth than fact » (ROO, p. 4) traduit par : « la fiction est susceptible de receler plus de vérité que de faits » (VIRGINIA WOOLF, *Une pièce à soi*, trad. par Elise ARGAUD, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 23). Or ce n'est pas la vérité et les faits qui sont comparés mais la fiction et les faits !

24 *Ivi*, p. 170.

des traductions, de produire un texte qui donne l'illusion de n'avoir pas été traduit mais écrit directement dans la langue dite cible.²⁵ La traduction de « one » est de ce point de vue significative : la traductrice cherche des équivalents français qui évitent l'utilisation du « on », ressenti comme oral en français. Elle obéit ainsi à deux règles du bien écrire : éviter les traces de l'oralité ; éviter les répétitions :

« At any rate, when a subject is highly controversial [...], one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions [...] » (ROO, p. 4)

« De toute façon sur un sujet très controversé [...], *nul ne peut* espérer dire la vérité. *La seule solution reste* de montrer comment se forment nos pensées. *On ne peut que* donner à ceux qui nous écoutent l'occasion de tirer leurs propres conclusions [...] »²⁶

Traduisant tantôt par « nul », tantôt par une reformulation (« la solution reste... »), tantôt par « on », la traductrice gomme l'effet volontairement appuyé par la répétition de « one », qui, dès le titre, désigne la place vacante à occuper pour s'approprier le discours et faire sienne la chambre, la pensée, l'écriture. Pour reprendre les catégories de Meschonnic, la traductrice ne traduit donc que la langue mais pas le discours, pas le « rythme ».²⁷

3 RETOUR – 2009

RELECTURE DE LA TRADUCTION DE BORGES À LA LAMPE DES GENDER STUDIES

Or la réception féministe, dominante, de l'essai de Woolf, que cette traduction de Clara Malraux marque, a déterminé une réévaluation de la traduction de Borges qui la décontextualise et la recontextualise entièrement. Ce faisant, elle propose en creux une lecture de *A Room of One's Own* et une lecture de la lecture de Borges. Leah Leone, par exemple, auteur d'articles et d'une thèse sur la pratique traductrice de Borges, dénonce dans *Un Cuarto propio* l'aveuglement de Borges au propos féministe. Cela passe par deux mécanismes, selon elle : d'une part, une réécriture de l'essai (modification du rythme, de

25 Voir LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008, Chapitre 1 : *Invisibility*, pp. 1-23. Dès la première page, L. Venuti dénonce cette idéologie de la transparence : « The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. But readers also play a significant role in insuring that this illusory effect occurs because of the general tendency to read translation mainly for meaning, to reduce the stylistic features of the translation to the foreign text or writer and to question any language use that might interfere with the seemingly untroubled communication of the foreign writer's intervention. [...] The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text » (p. 1).

26 WOOLF, *Une pièce à soi*, cit., p. 23. Je souligne.

27 Voir HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

l'ordre des mots, de la structure des phrases, etc.); d'autre part, un effacement ou un amoindrissement du féminin au niveau thématique.

Au niveau de la structuration de l'essai et de ses phrases, Borges casse les paragraphes, jugés trop longs, en multiples petits, comme autant de repères pour fluidifier la lecture. Il distingue, ensuite, niveau de la narration et niveau de la diégèse, mise en scène de l'essayiste et récit ou réflexions, que Woolf s'emploie à entremêler. Enfin, il répare la syntaxe brisée, les rythmes heurtés, les structures disjonctives – en un mot, selon Leah Leone, il effacerait la phrase féminine. La traduction s'échinerait à rendre plus cohérente et à lisser au point d'effacer la « fonction rhétorique » de la narration,²⁸ la valeur argumentative de la phrase woolfienne : le style à saut et à gambade de l'essai de Woolf réalise, en effet, l'idéal de la phrase féminine qu'elle appelle de ses vœux, une phrase nouvelle puisque la phrase masculine ne convient pas aux femmes;²⁹ la syntaxe portant le message féministe, celui-ci s'en trouve altéré. Or ces trois attaques peuvent être adressées de la même manière à la traduction de Clara Malraux, éloignée de tout antiféminisme, comme j'ai pu le montrer. Elle aussi redécoupe les paragraphes, gomme les répétitions, modifie le rythme des phrases ou en réécrit certaines, comme cela apparaît dans l'exemple suivant :

« Somebody was in the hammock, somebody, but in this light they were phantoms only, half guessed, half seen, raced across the grass – would no one stop her? – and then on the terrace, as if popping out to breath the air, to glance at the garden came a bend figure, formidable yet humble, with her great forehead and her shabby dress – could it be the famous scholar, could it be J- H- herself? » (ROO, p. 15)

« Quelqu'un était dans un hamac ; quelqu'un (mais dans cette lumière les êtres n'étaient que des fantômes, mi-devinés, mi-vus) traversa en courant la pelouse – personne n'allait-il l'en empêcher? - puis apparut soudain – comme si elle sortait un instant pour prendre un peu d'air, pour jeter un coup d'œil sur le jardin, une silhouette courbée, formidable et humble cependant avec son large front et sa robe usée – ce pouvait-il être la fameuse érudite J.H...en personne? » (CS, pp. 26-7)

« Alguien estaba en un hamaca, alguien, pero en esta luz no eran más que espectros, entre adivinados y vistos, que corrían sobre la hierba – nadie la detendría? - y luego en la terraza, como si emergiera para respirar, para dar un vistazo al jardín, llegó una figura encorvada, formidable aunque humilde, con la gran frente y el traje raído – ¿sería acaso la famosa humanista, sería acaso J.H. en persona? » (CP, p. 24)

La traduction française ne reprend pas le dédoublement de « could it be », introduit une hiérarchie entre ce qui se passe et le commentaire sur ce qui se passe en ajoutant des parenthèses (« (mais dans cette lumière les êtres n'étaient que des fantômes, mi-devinés,

28 « Borges's « editing » of *A Room of One's Own* narrative style blocks Spanish-language readers' access to Woolf's innovative mode of synthesis for her feminist arguments. Much of the narration's intentional arbitrariness, and consequently, its rhetorical function, were lost through Borges's impulse to make the translation more coherent » (LEAH LEONE, *A Translation of His Own. Borges and A Room of One's Own*, in « Woolf Studies Annual », xv (2009), pp. 47-66, pp. 53-54).

29 « The weight, the pace, the stride of a man's mind are too unlike her own for her to lift anything substantial from him successfully » (ROO, p. 69).

mi-vus) »), et restructure entièrement la phrase, grâce aux tirets, la faisant changer de sens. Si on réduit cette phrase à son noyau, on obtient : « quelqu'un traversa la pelouse et apparut », l'ensemble des déterminations caractérisant ce « quelqu'un » étant bien tenues entre les tirets. Or la syntaxe anglaise ou espagnole est beaucoup plus lâche et le sujet même moins identifiable : « somebody [...] raced across the grass and then [...] came a bend figure ». Rien n'indique que « somebody » et « a bend figure » sont une seule et même personne. De ce point de vue, contrairement à ce que Leah Leone ou Monica Ayuso cherchent à démontrer,³⁰ Borges bouscule bien davantage la phrase espagnole que la française ne le fait.

Sans le dire explicitement, Leah Leone définit donc le féminin par l'agencement des mots, définition ancrée dans une tradition issue de la « french theory », de Cixous à Irigaray, associant le féminin à ce qui, dans la langue, est muet ou échappe à la rationalité, à ce qui coule et se déverse sur un mode fluide, hors du dualisme cartésien patriarcal.³¹ Or cette définition est en concurrence et en tension avec une seconde, que Leah Leone active par son deuxième reproche : changeant de paradigme du discours féministe, elle définit le féminin non plus comme syntaxe mais comme objet de représentation dans le discours. Les femmes seraient l'objet d'un mépris à peine dissimulé, Borges leur déniait toute capacité à créer, à penser ou à occuper une position de savoir : le signe en serait l'omission par Borges de neuf des douze notes de bas de page érudites ajoutées par Woolf. Borges réaffirmerait ainsi un pouvoir masculin, sensible dans une dépréciation des femmes mais aussi dans la multiplication des marques de première personne et du « Je » masculin « arid[e] » (ROO, p. 90). Certes, Borges neutralise et, par conséquent, masculinise. Certes, Borges n'est pas exempté d'une certaine misogynie et en joue. Bioy Casares note ainsi dans son journal ce mot de Borges, commentant une phrase de Thomas Browne qui regrette que les êtres humains ne puissent pas se reproduire comme des arbres : « BORGES : “Yo no creo que esté ahí [dans leurs parties génitales] el defecto de las mujeres. Lo tienen en el cerebro” ».³² Non seulement la place des femmes dans l'environnement intellectuel de Borges amènerait à relativiser l'importance de cette boutade (il traduisait beaucoup avec sa mère, par exemple), mais cette présomption de misogynie conduit Leah Leone à surinterpréter certains choix de traduction. Ainsi, la prédominance du « je » pour traduire « one » n'est pas davantage marquée que dans la traduction de Clara Malraux : « one needed answers » (ROO, p. 32) ; « Yo precisaba contestaciones » (CP, p. 32) ; « il me fallait des réponses » (CS, p. 40 – je souligne). De même, induire de la traduction de « mind » par « espíritu » dans « there is no gate, so lock, no bolt you can set upon the freedom of my mind » (ROO, p. 75) que « Borges semble renvoyer l'ange au foyer » est évidemment erroné dès lors qu'on considère les pages précédentes : « el espíritu del hombre » (CP, p. 87) y traduit « a man's mind »

30 Voir MONICA AYUSO, *The Unlike[ly] Other. Borges and Woolf*, in «Woolf Studies Annual», x (2004), pp. 241-251.

31 Hélène Cixous écrit : « Dans la parole « féminin » comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé(e), touché(e) imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter, le chant, la première musique, celle de la première voix d'amour » (HÉLÈNE CIXOUS, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 128).

32 ADOLFO BIOY CASARES, *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006, p. 1256.

(ROO, p. 69) ; plus loin, Borges traduit « mind » (ROO, p. 87) par « espirtu » puis par « mente » indifféremment (CP, p. 115), par simple souci de non répétition.

En comparant les traductions française et espagnole de *A Room of One's Own*, on voit donc apparaître les attentes de la commentatrice qui s'attache à ne chercher que ce qu'elle voulait trouver. Cette réception témoigne là encore autant du texte que du contexte dans lequel le commentaire est produit – le développement des études de genre. Ce contexte pèse si fort que se retrouvent mêlées deux conceptions du féminin dont Sandra Gilbert et Susan Gubar rappellent, dans *Sexual Linguistics. Gender, Language, Sexuality*,³³ qu'elles sont à la fois inconciliables et intenables, reconduisant l'une et l'autre à l'impossibilité pour les femmes d'agir sur l'histoire. Mais cette critique n'est à aucun moment menée par Leah Leone, imprégnée de ce double discours, qui n'est à aucun moment interrogé. Plus encore la conclusion de son article met en évidence bien davantage le caractère insupportable de l'instabilité du texte : « One hopes that other translations, particularly by Horas y Horas, make a more responsible feminist rendering of *A Room of One's Own*, and that a feminist translation soon becomes widely available ».³⁴ L'attente exprimée d'une traduction féministe, comme un retour au « vrai » message du texte premier, témoigne d'un désir de stabiliser le texte dans un sens, une manière de le transmettre et de le traduire, incompatible avec la circulation des textes à l'échelle mondiale. Précisément, la version de Borges décline le texte de Woolf pour y faire apparaître le potentiel d'interrogation sur l'identité au-delà du féminin, pour permettre à l'écrivain en quête de tradition et de langue de s'y trouver.

L'exemple des traductions en espagnol, par Borges, et en français, par Clara Malraux, de *A Room of One's Own* rend tout d'abord visible les conditions dans lesquelles les textes circulent à l'échelle mondiale : il met les déséquilibres dans les relations entre les forces culturelles, et leurs conséquences sur la transmission des textes, au niveau de la sélection, de choix de traducteurs, et des choix de traduction. Ensuite, chaque réception trahit son contexte de production : la traduction, à cet égard, est transcodage, zone de confrontation d'un code et de ses contraintes dans un autre code, dont les contraintes ne se dissimulent jamais entièrement. Enfin, traductions et commentaires de ce même essai le rendent instable : s'il est, comme tout texte, la glace où se mire une époque, ces reflets sont changeants. Au sein même de la réception féministe, si Victoria Ocampo s'y voit et ne s'y voit pas, y voit ce dont elle ne veut pas (une écriture des-affectée), Clara Malraux trouve dans la pratique même de la traduction une chambre à elle, au point de se projeter dans l'essai. In fine, l'instabilité identitaire, de l'identité sexuelle, se rejoue dans l'instabilité du texte, dans ses transformations et sa circulation.

33 SANDRA M. GILBERT e SUSAN GUBAR, *Sexual Linguistics. Gender, Language, Sexuality*, in «New Literary History», XVI (1985), pp. 515-543.

34 LEONE, *A Translation of His Own*, cit., p. 64.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APTER, EMILY, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006. (Citato a p. 71.)
- AYUSO, MONICA, *The Unlike[ly] Other. Borges and Woolf*, in «Woolf Studies Annual», x (2004), pp. 241-251. (Citato a p. 77.)
- BIOY CASARES, ADOLFO, *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006. (Citato a p. 77.)
- BORGES, JORGE LUIS, *Las versiones homéricas. Discusión* (1932), in *Obras completas*, tomo I 1923-1949, Barcelona, Emecé, 1989. (Citato a p. 67.)
- CASANOVA, PASCALE, *Le méridien de Greenwich. Réflexions sur le temps de la littérature*, in *Qu'est-ce que le contemporain?*, sous la dir. de Lionel RUFFEL, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 113-145. (Citato a p. 68.)
- *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato alle pp. 68, 70.)
- CIXOUS, HÉLÈNE, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010. (Citato a p. 77.)
- DELATTRE, FLORIS, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1932. (Citato alle pp. 72, 73.)
- GILBERT, SANDRA M. e SUSAN GUBAR, *Sexual Linguistics. Gender, Language, Sexuality*, in «New Literary History», xvi (1985), pp. 515-543. (Citato a p. 78.)
- KRISTAL, EFRAIN, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002. (Citato a p. 67.)
- LEONE, LEAH, *A Translation of His Own. Borges and A Room of One's Own*, in «Woolf Studies Annual», xv (2009), pp. 47-66. (Citato alle pp. 76, 78.)
- LOJO RODRIGUEZ, LAURA MARIA, *A Gaping Mouth, but no Words. Virginia Woolf Enters the Land of Butterflies*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Caws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 218-246. (Citato alle pp. 69, 70.)
- LUCKHURST, NICOLAS, *Introduction*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 1-18. (Citato a p. 73.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999. (Citato a p. 75.)
- OCAMPO, VICTORIA, *Carta a Virginia Woolf* [1934], in «Revista de Occidente», CXLVI-CXLVII (1993), pp. 107-112, http://virginiawoolf.gipuzkoakultura.net/Woolf_carta_a_eu.php. (Citato alle pp. 70, 71.)
- *La mision del intelectual ante la comunidad mundial*, in *Testimonios*, a cura di Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. (Citato a p. 70.)
- PARROTT, FIONA G., *Friendship, Letters and Butterflies. Victoria Ocampo and Virginia Woolf*, STAR (Scotland's Transatlantic Relations) Project Archive, April 2004, http://www.iash.ed.ac.uk/star/archive/Papers/Parrott_OcampoWoolf.pdf. (Citato a p. 69.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008. (Citato a p. 75.)

- VILLENEUVE, PIERRE-ERIC, *Virginia Woolf among Writers and Critics. The French Intellectual Scene*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 19-38. (Citato a p. 72.)
- WAISMAN, SERGIO, *Borges and Translation. The Irreverence of Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005. (Citato a p. 67.)
- WALLE, MARIANNE, *Clara Malraux : être écrivain contre la bêtise et le génie*, in *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chédid*, sous la dir. de Carmen BOUSTANI, Paris, Karthala, 2003, pp. 425-436. (Citato a p. 73.)
- WOOLF, VIRGINIA, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929. (Citato a p. 71.)
- *A Room of One's Own*, ed. by Michèle Barrett, London, Penguin, 2002. (Citato a p. 71.)
- *How Should One Read a Book?*, in *The Common Reader. Second Series*, London, Hogarth Press, 1932. (Citato a p. 69.)
- *The Letters of Virginia Woolf. 1932-1935*, vol. v, ed. by Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1979. (Citato a p. 69.)
- *Un cuarto propio*, trad. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sur, 1936. (Citato a p. 71.)
- *Une chambre à soi*, trad. par Clara MALRAUX, Paris, Denoël, 1951. (Citato a p. 71.)
- *Une chambre à soi*, trad. par Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 1996. (Citato a p. 71.)
- *Une pièce à soi*, trad. par Elise ARGAUD, Paris, Payot et Rivages, 2011. (Citato alle pp. 74, 75.)

PAROLE CHIAVE

Mondialité littéraire, traduction, réception, féminisme, genre, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, *A Room of One's Own*.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anne-Laure Rigeade est agrégée de lettres modernes et docteur en littérature comparée. Depuis sa thèse, elle consacre une partie de ses recherches à la réception de Virginia Woolf en France, aux traductions et aux réécritures de l'oeuvre. Elle a ainsi publié : « Penser le contemporain avec Woolf et Sarraute » (*Woolf contemporaine/ contemporary Woolf*, PU de la Méditerranée, 2014) et communiqué sur les traductions de *A Room of One's Own* : « *Une chambre à soi* et *Un Cuarto propio* – sur les traductions française par Clara Malraux et espagnole par Jorge Luis Borges de *A Room of One's Own* » (*Genre et transferts culturels*, journée d'études organisée le 6 juin 2014 par Emilio Sciarrino). Elle a aussi co-traduit avec Caroline Marie et Nathalie Pavéc une sélection d'essais parue aux éditions de la Différence sous le titre : *Rire ou ne pas rire*.

annelaure.rigeade@sciencespo.fr

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNE-LAURE RIGEADE, *A Room of One's Own*, *Un Cuarto propio*, *Une chambre à soi* : *circulations, déplacements, réévaluations*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 67–81.

L'articolo è reperibile al sito 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.

GATES WIDE SHUT. UN'IPOTESI COMPARATISTICA PER LO STUDIO DELLE *GATED COMMUNITIES*

ANDREA CHIURATO – *IULM Milano*

Il contributo indaga in una prospettiva comparatistica l'emergenza e l'evoluzione dell'immagine della "comunità fortificata" (*gated community*), con una particolare attenzione alla sua declinazione all'interno del genere romanzesco (I. Levin; J. G. Ballard; C. Piñeiro).

Nato e sviluppatosi all'interno dell'immaginario anglosassone, tale paradigma post-metropolitano sembra infatti aver attecchito con successo in altri contesti storico-geografici, adattandosi plasticamente all'evoluzione del "discorso" della globalizzazione: dall'affermarsi delle retoriche del libero mercato tra gli anni Ottanta e Novanta; al risorgere delle ragioni della sicurezza e del territorio in coincidenza con l'inizio del nuovo millennio; per arrivare, infine, ai tempi più recenti della crisi economica.

Lo scopo dell'analisi sarà quello di dimostrare in che misura questo "motivo" sia stato utilizzato per drammatizzare e tematizzare alcuni aspetti della correlazione tra le due dimensioni della *world literature* (il locale e il globale) tra cui: il controllo e la gestione del movimento di merci e persone attraverso la pianificazione urbana; la ridefinizione delle tradizionali opposizioni topologiche ereditate dalla modernità (dentro/fuori, centro/periferia); la creazione di zone ibride, di nuovi paradigmi di appartenenza ed esclusione e di nuove "comunità immaginate".

The aim of the paper is to analyse, in a comparative perspective, the emergence and the evolution of the gated community's image within the novels of the last four decades (I. Levin; J. G. Ballard; C. Piñeiro).

Born and grown within the Anglo-Saxon imagery, the gated community paradigm seems to have spread in different historical and geographical contexts, adapting itself to the different phases of the globalization "discourse": from the rise of neoliberal rhetoric between the Eighties and the Nineties, through the reemergence of the problems connected to security control and territorial defense at the beginning of the New Millennium, to the economical crisis of the current days.

The aim of the present analysis is to highlight, through the evolution of this particular "motive", not only the relationships between the "global" and the "local" within the field of world literature, but also the different problems connected to this ever-changing dialectic: the use of urban design as a mean of control of the movement of people and goods; the consequent redefinition of the traditional antinomies of the modern city (outside/inside; center/periphery); the creation of hybrid zones, of new paradigms of belonging and exclusion, of new "imagined communities".

I INTRODUZIONE

Sin dalla sua nascita, a metà del XIX secolo, la storia della comparatistica sembra essersi intrecciata con quella delle principali rivoluzioni geopolitiche del mondo occidentale. Dall'imperialismo alla decolonizzazione, per arrivare infine al variegato insieme di fenomeni oggi rubricati sotto l'onnicomprendente etichetta della globalizzazione, ognuna di queste svolte ha ridisegnato profondamente la fisionomia di questa eclettica disciplina, ridefinendone scopi e metodologie.

Inquadrata in un'ottica diacronica questa intrinseca mutabilità dei paradigmi d'analisi ha portato a un'evoluzione piuttosto travagliata, segnata da sempre nuove profezie di morte annunciata, oltre che da periodiche crisi di identità. Paradossalmente, dopo aver attraversato tali e tante difficoltà, i *comparative studies* sembrano aver trovato la loro dimensione ideale in un'epoca connotata da un'incredibile intensificazione dello "scambio" tra le due prospettive sintetizzate da Claudio Guillén nel memorabile titolo *L'uno e*

il molteplice. Da sempre interessata alla problematizzazione della relazione tra “universale” e “particolare”, la comparatistica conosce oggi il suo primo, vero momento di gloria. O almeno così sostiene Haun Saussy, in uno degli ultimi rapporti sullo stato di questa particolare branca degli studi letterari: «Comparative literature has in a sense, won its battles. [...] The “transnational” dimension of literature and culture is universally recognized even by the specialists who not long ago suspected comparatists of dilettantism».¹ Difficile dargli torto. Ma, una volta riconosciuta la validità di questa premessa, occorre chiedersi cosa significhi oggi cogliere «la dimensione transnazionale della letteratura e della cultura».

Secondo Guillén la comparatistica avrebbe dovuto occuparsi «dello studio sistematico di insiemi sovranazionali», includendo sotto questa ampia categoria i generi, le forme, i temi, i rapporti letterari e le configurazioni storiche.² Nel 2003, David Damrosch con il suo ambizioso *What Is World Literature?*,³ sembra aver voluto allargare ulteriormente i confini del campo d'indagine; cercando, allo stesso tempo, di ridefinirne la configurazione. La «letteratura mondo», se è lecita questa traduzione, supera e in definitiva oltrepassa il principio della sovranazionalità, ponendo l'accento sulle «modalità di circolazione e di lettura» di tutte quelle opere che vengono recepite al di fuori della cultura d'origine dell'autore.

Da quando la deterritorializzazione, la moltiplicazione dei dispositivi,⁴ il tramonto di un mondo bipolare hanno reso più imprevedibili le possibilità di interazione tra i vari centri del polisistema letterario, la tradizionale catalogazione e il confronto delle personalità artistiche in base alle categorie dello stato-nazione sono stati sostituiti da una più generale concezione di “cultura”. Una concezione forse meno stringente rispetto alla precedente, ma senza dubbio più adatta a cogliere la relazione a tre tra lo «spazio dei luoghi», lo spazio «dei flussi»⁵ e le fluttuanti identità caratteristiche della «modernità liquida»⁶.

La correlazione tra dati geografici e dati culturali è così ritornata a essere una delle questioni di maggiore interesse per la comparatistica. In una certa misura lo è stata già in passato, anche se probabilmente la generosa apertura di orizzonti della *world literature*, vagheggiata sin dai tempi di Goethe, non avrebbe potuto realizzarsi al di fuori del mutamento epistemico ribattezzato sotto la suggestiva etichetta di *spatial turn*.⁷

1 HAUN SAUSSY, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives and Selfish Genes*, in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3.

2 CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992, p. II.

3 DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

4 GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, pp. 23-28.

5 MANUEL CASTELLS, *La città delle reti*, Venezia, Marsilio, 2004.

6 ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2002.

7 Un fenomeno trasversale che, a dispetto dell'etichetta anglofona, ha trovato illustri antesignani e altrettanto fortunati divulgatori in terra di Francia: anticipato, sotto alcuni aspetti, dalle note riflessioni di Michel Foucault (*Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvio Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001) dedicate alle eterotopie; poi rielaborato, non senza una considerevole risonanza mediatica, nell'antinomia “non-luoghi”/“rovine” cara all'antropologo del quotidiano, Marc Augé (*Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

Si potrebbero ricordare a tal proposito i nomi di Edward Soja, Denis Cosgrove, Fredric Jameson,⁸ esemplari precursori a cui va riconosciuto il merito di aver posto al centro delle loro riflessioni, attraverso prospettive complementari (geografia, studio del paesaggio, filosofia), l'intricato nodo di relazioni tra il piano "storico, sociale, culturale", quello "poetico o formale" e, non ultimo, quello "immaginario o simbolico". Nel medesimo ambito andrebbero inoltre annoverate due recenti proposte critiche provenienti dalla Francia: la *géocritique* di Bertrand Westphal e la *géosymbolique* di Daniel-Henri Pageaux. Due autori che, dopo essersi a lungo interrogati sul rapporto tra "spazi reali" e "spazi culturali", si trovano ora d'accordo sulla necessità di ricollocare l'approccio diacronico, da sempre privilegiato nel binomio letteratura-storia, in un più ampio dialogo sincronico con altri "discorsi".

È in particolare Pageaux, padre fondatore dell'imagologia, a porre in evidenza la pluralità di contesti nei quali la tematica spaziale può essere declinata (spazio testuale, scenico, drammatico, sociale, vissuto, culturale, mentale, mitico, psichico, semiotico), sottolineando quanto una simile complessità si ponga ben al di là delle capacità esplicative di una singola metodologia. Perché, sebbene «studi letterari [abbiano spesso] confuso la loro specificità con l'autonomia», oggi «non si può più pensare che geografia, storia e geopolitica si occupino solo delle parti reali degli spazi e la letteratura solo di quelle immaginarie».⁹ Solo integrando entrambi gli aspetti in una visione d'insieme diventa possibile cogliere, all'interno di «una coerenza storica, una cultura o una civiltà».¹⁰

Lo *spatial turn* sembrerebbe insomma aver spinto a riscoprire quell'intensa ibridazione tra metodi, saperi e discipline di cui la comparatistica si è sempre fatta portavoce. Le potenzialità di questa "svolta", le sue conseguenze, il suo impatto sui meccanismi di elaborazione e di codificazione del canone occidentale, andranno quindi valutati nel lungo periodo. Ma è quanto meno significativo che, nel corso degli ultimi decenni, atlanti, carte e mappamondi abbiano iniziato ad affiancarsi, pur senza pretendere di rimpiazzarle, alle più tradizionali storie delle letterature nazionali. Da mero oggetto d'analisi lo spazio sembra aver iniziato a trasformarsi in metafora esplicativa anche dal punto di vista del metalinguaggio, ridefinendo gli strumenti stessi del discorso della critica.

Come dobbiamo affrontare le sfide ermeneutiche poste da questo panorama in continuo mutamento, dove da un lato la condizione di interdipendenza tra le diverse aree del pianeta viene spinta all'estremo; mentre dall'altro le entità coinvolte in questo sistema di relazioni diventano sempre più sfuggenti e inafferrabili? E, soprattutto, con quali categorie possiamo cercare di descriverle?

8 Cfr. DENIS E. COSGROVE, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990; FREDRIC JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989; EDWARD SOJA, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, a cura di Emanuele Frixia, Bologna, Patron, 2007.

9 FLAVIO SORRENTINO (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010, p. 10.

10 «Il s'agit d'interroger l'espace, des espaces spécifiques, comme autant de moyens de saisir, dans une cohérence historique, une culture, une civilisation». DANIEL-HENRI PAGEAUX, *De la géocritique à la géosymbolique. Littérature générale et comparée et géographie*, in *Littératures et cultures en dialogue*, essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 97. Traduzione nostra.

Nel corso di questa analisi, pur senza pretendere di dare una risposta esaustiva a tali spinosi quesiti, si punterà l'attenzione su un'"immagine"¹¹ ricorrente nella produzione romanzesca e cinematografica degli ultimi quattro decenni, quella della *gated community* o "comunità fortificata". Un'immagine che, in ragione della sua diffusione, si dimostra particolarmente adatta a esemplificare la dialettica tra i fenomeni extraletterari delineati nell'introduzione e la loro rielaborazione artistica. La predilezione per questa peculiare ambientazione urbana da parte di artisti provenienti da tradizioni storico-linguistiche lontanissime tra loro non è, infatti, frutto del caso, o di qualche segreta alchimia nella rete di influenze cara alla "scuola francese" della comparatistica. In verità, essa manifesta qualcosa di più interessante: la nascita e lo sviluppo di un nuovo «cronotopo» atto a sintetizzare, sul piano dell'immaginario collettivo, una diversa consapevolezza del nostro «senso della posizione».¹²

In un'epoca dove i confini si fanno sempre più precari e soggetti a continue rinegoziazioni l'arte, e in particolare il romanzo, sembrano così recuperare una funzione antica quanto la loro storia: mostrare come il "transito" possa a volte assumere «le forme di una passeggiata postmoderna, a volte di un nomadismo digitale, altre volte del conflitto».¹³ Il che ci riporta a uno dei temi di riflessione proposti da questo numero di «Ticontre»: il movimento. Nelle prossime pagine ritorneremo spesso sull'ultimo punto dell'elenco precedente, cercando di mostrare quanto l'associazione tra i due termini – "movimento" e "conflitto" appunto – sia ormai diventata, in una pluralità di accezioni, inevitabile. Emiliano Ilardi ricorda d'altronde quanto la globalizzazione abbia indebolito la capacità di mediazione delle istituzioni fondanti della modernità rispetto alle tensioni che attraversano il corpo sociale. A dispetto delle sin troppo ottimistiche profezie dei *guru* della società dell'informatica, non tutto può essere riassorbito e smaterializzato nello «spazio dei flussi», o nello spazio astratto, senza confini né barriere, del mercato. Qualcosa, inevitabilmente, resiste, crea "attrito" e da questo attrito nascono invariabilmente contrasti di ordine politico e simbolico.

Prima di avventurarci in questa direzione, è necessario riconsiderare gli strumenti metodologici che ci permetteranno di procedere oltre. Nell'*incipit* è stata evocata, dedicandole un breve accenno, una nozione di fondamentale importanza: il «cronotopo».¹⁴ Tale concetto, data la sua intrinseca complessità, richiede almeno un preliminare tentativo di definizione: mutuato dal gergo scientifico e adattato alle esigenze dell'analisi letteraria dallo studioso russo Michail Bachtin, il «cronotopo» consiste nell'«interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente».¹⁵ In termini meno sintetici, esso designa «il processo attraverso cui» il romanzo (potremmo dire l'arte in generale) «si è impadronita del tempo e dello spazio

11 Cfr. DANIEL-HENRI PAGEAUX, *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010.

12 EMILIANO ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, p. 25.

13 *Ibidem*.

14 Cfr. MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 231-405.

15 *Ivi*, p. 231.

storici reali», e in particolare dei singoli aspetti di questo *continuum* «accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità». ¹⁶

Come sottolineato da Bachtin i cronotopi del «mondo raffigurato dell'opera» stabiliscono delle relazioni con i «cronotopi reali», ossia con il «mondo raffigurante»; ma queste relazioni non possono e non devono essere interpretate in senso univoco, unilaterale, determinista. Riconoscere un grado di «omologia» tra questi due mondi non significa insomma postulare tra loro totale equivalenza; quanto piuttosto cercare di definire le modalità di «traslazione» dall'uno all'altro campo, rispettando, in ultima istanza, la specificità dell'operazione artistica. Perché, citando per l'ultima volta l'autore di *Estetica e romanzo*, i cronotopi finzionali sono «riflessi e creati» dal mondo della vita quotidiana, ¹⁷ trovano in essa il loro naturale alimento e, nel contempo, modificano la percezione di quel mondo, ci costringono di volta in volta a osservarlo da una prospettiva differente.

2 IL CRONOTOPO DELLA SURMODERNITÀ

Secondo una *vulgata* abbastanza diffusa dell'ipotesi bachtiniana, alle più recenti fasi della storia del romanzo occidentale corrisponderebbero due differenti cronotopi: la «strada» per la modernità, la «rete e il flusso» per la postmodernità. Volendo portare alla sua logica conclusione una simile, discutibile premessa si potrebbe affermare che la *gated community* sia riconducibile a una nuova fase di questa dialettica: la cosiddetta «surmodernità» o «ipermodernità». Pur contenendo un elemento di verità, una simile periodizzazione si dimostrerebbe da un lato troppo approssimativa e dall'altro, paradossalmente, troppo stringente. Le personali riserve a tal riguardo dipendono dall'impropria semplificazione che porta a identificare un periodo storico con una singola immagine simbolo, quando invece all'interno del singolo macro-cronotopo le varie immagini si dispongono in una mutevole gerarchia, in una reciproca compresenza.

Il caso della *gated community* è paradigmatico da questo punto di vista. Essendo «un insediamento residenziale circondato da muri, palizzate o terrapieni coperti di cespugli e siepi, il cui ingresso è sottoposto a una rigida sorveglianza», ¹⁸ la «comunità fortificata» non esclude affatto i vecchi cronotopi, ma li integra in una sorta di palinsesto estremamente complesso. Ponendosi, allo stesso tempo, sia come una soglia che interrompe il cammino di una «strada», sia come un nodo all'interno di una «rete» decentrata e onnicomprensiva.

Fornito un primo abbozzo ci troviamo già a dover maneggiare questa definizione con una certa cautela. Volendo intenderla in senso letterale solo due degli scenari che saranno analizzati in seguito le si adeguerebbero senza alcuna forzatura: Altos de la Cascada, esclusivo quartiere residenziale scelto dalle *desperate housewives* della scrittrice argentina Claudia Piñeiro (*Las viudas del los jueves*, 2005); e, in seconda posizione, La Residencia Costasol, esclusivo *resort* turistico delle *Cocaine Nights* (1996) di James Graham Bal-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, pp. 400-401.

¹⁸ SETHA LOW, *Towards a Theory of Urban Fragmentation. A Cross-Cultural Analysis of Fear, Privatization, and the State*, in «Cybergeo. European Journal of Geography», 349 (02/10/2006), <http://cybergeo.revues.org/3207>, p. 3. Traduzione nostra.

lard. Il terzo e ultimo termine di paragone – *The Stepford Wives* (1972) – rimarrebbe fatalmente escluso.

Nella ridente cittadina di Stepford immaginata da Ira Levin, infatti, non esistono ingressi sorvegliati, terrapieni, né tantomeno telecamere a ogni incrocio. Ciononostante, anche in questo caso, di fronte al profilarsi di un pericolo reale o presunto, la soluzione adottata è sempre la stessa: quella di edificare una “barriera” tra i diversi membri della medesima società.

3 UNA CUCINA DA FAVOLA, UNA PRIGIONE PERFETTA

Avendola citata per ultima, e avendo sin da subito sottolineato la sua relativa specificità, è quasi un obbligo iniziare proprio da qui, da Stepford. Connecticut, Stati Uniti, anno del Signore 1972. Per accontentare anche gli amanti della topografia letteraria aggiungeremo un ulteriore dettaglio: l’insediamento si colloca nelle vicinanze di una non meglio precisata “metropoli”, New York con tutta probabilità.

A Levin basta questa scarna indicazione per evocare nella mente del lettore, con estrema economia di mezzi, una netta contrapposizione tra due campi semantici: città *vs* provincia. Ma, si badi bene, il primo termine non viene mai restituito effettivamente. Rievocata sempre e costantemente al passato, confinata negli interstizi del racconto, nelle sue “ellissi” e nelle sue “analessi” piuttosto che nelle sue “pause”, l’anonima metropoli si dissolve in un’entità quasi immateriale:

La sera andava rinfrescandosi. Con gli occhi chiusi, piegò indietro la testa e aspirò il profumo dell’erba, degli alberi, dell’aria pulita: delizioso. Riaprì gli occhi per fissare un punto luminoso nel cielo blu intenso, un trilione di miglia sopra di lei. [...] Espresse il suo desiderio: che fossero felici, [...] che Pete e Kim andassero bene a scuola e che lei e Walter trovassero buoni amici e soddisfazioni. Che per lui non fosse faticoso l’andare e tornare in treno, anche se *l’idea di trasferirsi era stata proprio sua*. Che la vita di loro quattro fosse più piena anziché immiserita, come lei aveva temuto, per il fatto di aver lasciato la città, la città sudicia, soffocante, tormentata dalla criminalità, ma così viva e vitale.¹⁹

Joanna Eberhart, felicemente sposata e madre di due figli, ha espresso il suo primo desiderio a Stepford. Nient’affatto trascurabile la parte evidenziata in corsivo: «l’idea di trasferirsi era stata proprio sua», ossia del marito, ma ci ritorneremo a tempo debito. Per ora limitiamoci a constatare come nel brano precedente la città assuma un valore contrastivo, evidenziando la piacevolezza dell’*habitat* in cui la protagonista si trova ora inserita.

L’opposizione è meno semplice e scontata di quanto appaia. Innanzitutto non è esattamente simmetrica. Lo spazio metropolitano serve chiaramente a sottolineare, grazie a un vivido contrasto, tutte le qualità, i pregi e le prerogative attraverso cui l’immagine di Stepford viene tratteggiata (la pulizia, la quiete, la natura, la sicurezza), eppure racchiude

¹⁹ IRA LEVIN, *La fabbrica delle mogli*, trad. da Mariapaola Ricci Dettore, Milano, Garzanti, 1973, p. 16. Corsivi nostri.

al suo interno una contraddizione di cui la sua affascinante avversaria sembra essere priva. Al di sotto delle superficiali connotazioni negative pulsa infatti un nucleo di energia, di corporeità, di movimento: «sudicia, soffocante, tormentata dalla criminalità, *ma* così viva e vitale».

In quel “*ma*” è racchiuso il misto d’incertezza e di speranza che anima Joanna nella prima parte del romanzo. È, adottando una terminologia cara a Francesco Orlando, la manifestazione “linguistica” di una rimozione “psicologica”. Il sintomo del dilemma interiore di una donna divisa tra una sfera di relazioni sociali ben più allargata e il ristretto orizzonte di noia e faccende domestiche già intravisto, al di qua dell’amata finestra, da Madame Bovary quasi un secolo prima.

Joanna ha però un temperamento molto diverso da quello dell’eroina di Flaubert: il suo terreno di azione non sono le romanzesche trame dell’adulterio, quanto piuttosto quello dell’azione politica.²⁰ La presenza di un’epigrafe iniziale, tratta da *Le deuxième sexe* (1949) di Simone de Beauvoir, invita a considerare questo dettaglio con particolare attenzione. Il paratesto anticipa sostanzialmente quello che sarà il nucleo tematico dell’intera vicenda – il conflitto tra i “generi” – descrivendone l’evoluzione in un’ottica diacronica. Secondo la scrittrice francese, questa lotta è entrata in una nuova fase nel secondo dopoguerra: mentre prima «la donna» cercava di rinchiudere «l’uomo» nella “prigione” dei doveri coniugali, ossia nel «regno dell’immanente», ora cerca lei stessa di evadere, di emergere «alla luce del trascendente». I movimenti d’emancipazione del primo Novecento hanno posto le basi per tale svolta; ora, negli anni Settanta, una versione ancora più agguerrita del femminismo cerca di portarla a compimento. Gli uomini, dal canto loro, non vedono «di buon occhio queste iniziative», e ciò porta a una dislocazione dell’antico conflitto.²¹

La previsione della de Beauvoir viene colta alla lettera da Levin. La storia di Joanna è effettivamente la storia di questo scontro, raccontata dal punto di vista delle donne. Tuttavia, pur rispettando il senso generale dell’epigrafe, l’autore statunitense opera una significativa inversione: qui non sono gli appartenenti al genere maschile a essere rinchiusi dentro una “prigione”, è vero piuttosto il contrario. Le condizioni di tale reclusione sono però dissimulate da una facciata sociale di rispettabilità e di falsa accettazione della parità tra i sessi. In questa cittadina d’altronde nulla è come appare, sotto l’apparenza idillica si cela un inconfessabile segreto.

Prima di procedere oltre è utile soffermarsi sull’aspetto visibile, ostentato, sulla sua facciata “pubblica”, cercando di comprendere in maniera più approfondita il legame tra gli abitanti e questo luogo. Come appaiono insomma le alacri comari di Stepford agli occhi della nostra *pasionaria* protagonista? Presto detto, i loro tratti salienti sono: la bellezza e la cura del proprio corpo; l’amore quasi ossessivo per le faccende domestiche; e, sopra ogni cosa, l’obbedienza, la docilità propria degli animali ammaestrati. Nulla sembra riuscire a scalfire la loro serafica serenità. Joanna non esita a definirle delle «mas-

20 «Mi interesse di politica, e del Movimento di Emancipazione Femminile. Soprattutto di quest’ultimo. E anche mio marito»; *ivi*, p. 10.

21 *Ivi*, p. 5.

saie maniache» e con scarsissimo successo cercherà di suscitare in loro un barlume di consapevolezza critica.

Le donne di Stepford sembrano, insomma, create per servire i loro mariti, per soddisfare al meglio le loro esigenze nel quadro di un ordine sociale tendenzialmente regressivo, anche se non apertamente reazionario. Per dirla con una frase fatta sono donne che, almeno dal punto di vista dei loro consorti, “sanno stare al proprio posto”. Metafora da prendere sul serio, anzi in senso letterale, se consideriamo i campi semantici impliciti nel testo. Nel romanzo, infatti, le donne vengono identificate metonimicamente con il focolare domestico, con le loro cucine perfette e immacolate, vero e proprio centro simbolico della sfera privata. Gli uomini, invece, con il luogo di lavoro, ossia con il tecnologico e un po’ anonimo complesso industriale poco fuori dal centro della città:

Joanna guardò quelle basse costruzioni moderne ed eleganti, arretrate rispetto alla strada e separate l’una dall’altra da ampi tratti di erba verde: Ulitz Optics (dove lavorava Herb Sundersen), e la CompuTech (Vic Stavros, o era con la Instatron?) e la Stevenson Biochemical, e la Haig-Darling Computers, e la Burnham-Massey-Microtech (Dale Coba, quel serpente, e Claude Axhelm), [...] e la Vesey Electronics, e la AmeriChem Willis.²²

I pensieri della protagonista rivelano e riflettono, attraverso una serie di associazioni inconse, i confini di una netta compartimentazione. Da una parte la “produzione”, il luogo di lavoro; dall’altra il “consumo”, i negozi e il domicilio privato. Nessun «terzo spazio»,²³ nessuna distrazione o mediazione tra queste due dimensioni.²⁴ Lo spazio è, come direbbe Paul Smethurst, «ironed out», “stirato”, appiattito, razionalizzato per «accelerare le cose»;²⁵ ed è secondo questa ferrea logica duale che ogni altro aspetto della vita quotidiana viene regolato: il rapporto con i vicini, l’educazione dei figli, persino la vita sessuale.

Giunti a questo punto non è possibile indugiare oltre e continuare a girare intorno a un punto cruciale. Come molti di voi avranno già intuito il segreto di Stepford è un segreto di Pulcinella, una verità nascosta in piena luce: i mariti di questa pacifica cittadina, stanchi di dover rivendicare il proprio ruolo all’interno delle mura domestiche, hanno deciso di “riprogrammare” il comportamento delle consorti, trasformandole in docili automi.

I diabolici maschi di Stepford credono insomma di restaurare le vestigia del “passato” attraverso le tecnologie fornite dal “futuro”. Ciò li porta a fraintendere radicalmente il significato ideologico della loro operazione. Animati dalle migliori intenzioni (non lo sono forse tutti i carnefici?) credono di poter ritornare ai “bei tempi andati”, ma così facendo non stanno facendo altro che replicare l’eterno presente del consumo:

²² *Ivi*, p. 74.

²³ Cfr. RAY OLDENBURG, *The Great Good Place. Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community*, New York, Marlowe, 1997.

²⁴ LEVIN, *La fabbrica delle mogli*, cit., pp. 90-91.

²⁵ PAUL SMETHURST, *The Postmodern Chronotype. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 2000, p. 37.

Ecco che cosa sono tutte, tutte queste alacri comari di Stepford: attrici di caroselli pubblicitari, estasiare dai loro detersivi, cere per pavimenti, smacchiatori, shampoo e deodoranti. Attricette bellocce, [...] che recitano la parte di massaie suburbane in modo poco convincente, troppo caramellose per essere autentiche.²⁶

E come viene tradotto questo progetto in termini concreti, come prende forma nello spazio? La risposta non mancherà di stupirci. Si è detto che a Stepford manca l'elemento caratteristico di ogni comunità fortificata: un muro, un fossato, una recinzione protettiva. Questa barriera non è visibile, ma viene evocata attraverso il motivo della "palizzata" che circonda la sede dell'Associazione Maschile. «Accidenti, che razza di palizzata», commenta Pete, uno dei figli di Joanna. «Come quella di *Hogan's Heroes!*».²⁷ Una citazione intertestuale interessante, per due ordini di ragioni.

Pete si riferisce a una popolare serie televisiva, trasmessa dalla CBS dal 1965 al 1971, e questo dettaglio si inserisce pienamente nel periodo storico in cui è ambientata la vicenda. Il fatto curioso però è che gli eroi di questa serie comica sono un gruppo di soldati americani reclusi nel campo di prigionia nazista Stalag 13. Nulla è casuale nella costruzione di un intreccio narrativo, specie per un maestro della *suspence* come Levin. Occorre dunque chiedersi: cosa ci rivela questo indizio? Chi sono realmente i prigionieri a Stepford?

Ritorniamo per un attimo alla "palizzata". Serve a «tenere lontane le donne», commenta ironicamente la protagonista. Il seguito della vicenda le darà ragione più di quanto si immagina. Anche qui, infatti, sta succedendo qualcosa di paragonabile alla folle ingegneria sociale della Germania nazista; solo che il fine questa volta non è costituito dalla difesa di una presunta supremazia razziale, quando piuttosto di un privilegio di "genere".²⁸

Per raggiungere un simile risultato non occorre edificare un vistoso muro all'esterno, anzi l'efficacia della barriera dipende in buona parte dal suo essere dissimulata. Non ci sono cancelli, telecamere di sorveglianza, né guardie private a tutelare la pacificazione nella guerra dei sessi perché la "soglia" che dovrebbe impedire l'ingresso a elementi indesiderati è stata, per così dire, "interiorizzata". Il corpo stesso, rivendicato quale principale arma di lotta politica dai movimenti femministi, assume nelle mani dell'*intelligenza* di Stepford la funzione opposta, diventando lo strumento della repressione e del controllo. Una constatazione che ci spinge a sviluppare ulteriormente il parallelo tra il campo di concentramento nazista e l'Associazione Maschile.

Levin lascia solo intuire un dettaglio cruciale che possiamo però cogliere con evidenza nei due adattamenti cinematografici tratti dal suo romanzo (Bryan Forbes, 1975; Frank Oz, 2004): l'incredibile trasformazione in androidi avviene proprio all'interno di queste mura. Mura che lo sguardo di Joanna non riesce mai a superare nel corso della vicenda. L'unico tentativo di penetrarne i segreti è sventato dal provvidenziale arrivo di un poliziotto durante la sua ronda notturna. Provvidenziale appunto, perché dà il tempo

²⁶ LEVIN, *La fabbrica delle mogli*, cit., p. 56.

²⁷ *Ivi*, p. 21.

²⁸ «L'assurdo [...] settarismo-sessimo retrogrado, l'ignobile ingiustizia di una città priva di organizzazioni femminili, dove non c'era neppure una Lega delle Elettrici»; *ivi*, p. 29.

di chiudere la finestra attraverso cui il curioso obiettivo fotografico della nostra protagonista stava scrutando sino a un attimo prima. Ma siamo sicuri che si tratti solo di una casualità? Joanna nutre più di qualche dubbio a riguardo. Cosa sta succedendo realmente in questo club esclusivo in cui tutti si dichiarano dediti alle classiche goliardie tra maschi, oltre che a lodevoli iniziative di solidarietà verso i più bisognosi? Cosa si nasconde davvero dietro «l’iniziativa Giocattoli di Natale»?²⁹

La storia insegna che dietro le più innocenti etichette si celano spesso inconfessabili mostruosità, ed è questo il caso: dietro quella finestra si stanno facendo i preparativi per la sua futura trasformazione. Il segreto deve essere custodito rigorosamente, dato che il processo sembra richiedere un tempo minimo di circa quattro mesi. La soddisfazione del “cliente” deve adeguarsi a questi invariabili tempi di consegna e, nel frattempo, la vittima deve restare all’oscuro di tutto sino al momento giusto. Poi la si inviterà con un falso pretesto a superare una soglia da cui non potrà mai più tornare indietro. Una procedura efficiente e abominevole che suona drammaticamente familiare a chiunque abbia un minimo di memoria storica.

Considerato in quest’ottica il controllo dello spazio assume un valore ancora più significativo. Mentre le sue amiche si trasformano l’una dopo l’altra in *zombie*, Joanna propone al marito di trasferirsi, di vendere la casa appena acquistata e di cercarne un’altra nei dintorni. Di fronte a quella che considera una reazione irrazionale Walter non le impedisce di fuggire ma la blandisce, richiamandola ai suoi doveri di moglie e di madre. Le chiede di aspettare sino alla fine dell’estate e Joanna cede, accetta di restare, sino a che non sarà troppo tardi.

La nostra emancipata protagonista, forte, decisa, apparentemente libera di andarsene in ogni momento, rimane così intrappolata nella prigione di immanenza descritta dalla de Beauvoir. Dopo una significativa ellissi, nella scena finale la vediamo camminare insieme a tutte le “altre”, lungo le corsie di un supermarket. L’aspetto curato, il carrello in perfetto ordine. La trasformazione, ormai compiuta, viene descritta da un diverso punto di vista, quello di Ruthanne Hendry, la prossima, inconsapevole vittima. Attraverso i suoi occhi, in una sorta di *déjà vu*, rivediamo le metamorfosi delle amiche della protagonista, quasi a dimostrare la paradossale staticità del cronotopo di Stepford: «[Qui] si avanza andando indietro».³⁰

Cronologicamente collocata alle soglie della postmodernità e, tuttavia, essenzialmente moderna nella sua architettura sociale fondata su opposizioni binarie (uomo/donna; privato/pubblico; produzione/consumo), questa idillica cittadina appare priva di sviluppo storico, sempre uguale a se stessa. Il che spiega il suo aspetto vagamente retrò, il suo apparire come una bolla sospesa fuori dal tempo, l’ingannevole facciata allestita per nascondere al mondo la sua reale natura, la sua inconfessabile finalità. La stessa maschera che, alla fine, tradisce il disperato tentativo di conservare i paradigmi esclusivi della modernità nella loro forma originaria, proprio nel momento in cui entrano irrimediabilmente in crisi.

²⁹ *Ivi*, p. 97.

³⁰ *Ivi*, p. 15.

4 I TURISTI DEL FUTURO

La prossima tappa nel breve *tour* dedicato alle *gated communities* costringe a un notevole salto storico e geografico. Dalla sonnacchiosa provincia nordamericana ci spostiamo ora alla costa meridionale della Spagna, là dove J. G. Ballard ha ambientato le sue *Cocaine Nights*. Contesto spaziale diverso quindi, ma anche differente contesto temporale. Siamo a metà degli anni Novanta, all'apice della rivoluzione inaugurata quasi un decennio prima dalle politiche neoliberiste di Ronald Reagan e Margaret Thatcher: dunque in un momento storico connotato da quella che potrebbe essere definita la fase euforica della globalizzazione.

Di fronte a questo panorama in rapido mutamento Ballard sceglie un angolo di osservazione del tutto particolare, un luogo di transito e di confine che sembra sintetizzare in sé tutte le contraddizioni di questo turbolento scorcio di fine millennio: Gibilterra. Grazie al motivo della frontiera l'autore di Shepperton crea quello che potremmo definire un "paesaggio duale". Da un lato difatti un paesaggio mentale in cui le tracce del glorioso passato si distinguono appena sotto la superficie delle cose; dall'altro un paesaggio materiale, cannibalizzato e ridisegnato dai flussi impetuosi del turismo di massa. Il contrasto e la parziale sovrapposizione tra i due viene sottolineato, nei primi capitoli, attraverso gli spostamenti in macchina del protagonista.

Risalendo la cosiddetta Costa del Sol, scopriamo un panorama ben diverso da quello della Rocca: un'infinita successione di alberghi-formicaio e di aggregati urbani sviluppatasi senza alcuna pianificazione, come Sotogrande, «una città senza centro né periferia», «poco più che un insediamento disperso per piscine e campi da golf». ³¹ Insomma, la patria di elezione di una figura cara al sociologo polacco Zygmunt Bauman, quella del "turista".

A guidarci in questa esplorazione è, non a caso, proprio uno scrittore di viaggio: Charles Prentice. Non ci dilungheremo qui sulle beghe familiari che lo hanno spinto ad abbandonare Londra per recarsi in soccorso del fratello, porterebbe davvero troppo lontano dal nostro argomento; occorre nondimeno sottolineare quanto la condizione professionale di Charles renda il suo punto di vista particolarmente adatto a rivelare alcuni dettagli della geografia di questi luoghi. Cosa racconta quindi questo sfondo? Quale relazione si può delineare tra questo microcosmo e il contesto globale?

Oltre a un diffuso senso di decadenza da tardo impero, il primo e più evidente dato è rappresentato da un'apparente immobilità:

Notai le caratteristiche di questo mondo silenzioso: l'architettura bianca che cancellava la memoria, il riposo forzato che fossilizzava il sistema nervoso, [...] l'apparente assenza di strutture sociali, l'atemporalità di un mondo al di là della noia, senza passato, senza futuro, con un presente ridotto al minimo. [...] Nulla sarebbe mai accaduto in questo regno senza affetti, dove una deriva entropica teneva tranquilla la superficie di mille piscine. ³²

³¹ JAMES GRAHAM BALLARD, *Cocaine Nights*, trad. da Antonio Caronia, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 13.

³² *Ivi*, p. 30.

Non occorre aggiungere altro. Emerge subito un quadro di per sé abbastanza esauriente, in cui vengono condensati i principali nuclei della rete tematica. L'asse centrale è costituito dal rapporto tra "essere" e "apparire", regolato attraverso il paradigma della simulazione. L'architettura tradizionale dei *pueblos* viene infatti ibridata, svuotata dall'interno, per essere accessoriata secondo le esigenze dei nuovi residenti, non più i pastori del luogo ma «pubblicitari di Düsseldorf e dirigenti televisivi di Zurigo».³³

I nostri turisti postmoderni assomigliano in maniera impressionante agli abitanti di Stepford, solo qualche anno più in là nel cammino della loro vita. Ex dirigenti, *account executive*, professionisti di ogni ordine e grado: il meglio dell'*upper middle class* del Nord Europa sembra aver trovato su queste sponde il luogo ideale per trascorrere la propria vecchiaia. Ci troviamo, in sostanza, di fronte a una comunità di «profughi del tempo».³⁴

Il secondo nucleo della rete tematica – l'invecchiamento – si manifesta quindi sia sul piano dell'età anagrafica, sia su quello del tempo storico, quasi a voler simboleggiare, attraverso l'atmosfera decadente di Gibilterra, una sorta di spengleriano "tramonto dell'Occidente". Non è solo la fine di un'epoca, sembra dirci Ballard, stiamo assistendo al declino di una civiltà. Le due impressioni si rimandano e si rinforzano reciprocamente nel corso del romanzo, dando vita all'icastica immagine della Residencia Costasol: «Gli appartamenti e le case erano disposti a vari livelli, formando una cascata di patio, terrazze e piscine. [...] Eppure non si vedeva neppure un abitante. Nessuna finestra si apriva a catturare il sole, e tutto l'insediamento avrebbe potuto essere vuoto».³⁵

Progettata negli anni Novanta «all'insegna dell'ossessione per il crimine»³⁶ La Residencia si distingue nettamente dalla sua sorellastra più giovane – Estrella de Mar – edificata due decenni prima secondo un modello ben diverso: «accesso libero, festival di strada, ecc.».³⁷ Qui invece i residenti si sono rinchiusi «nelle loro sale in ombra, nei loro bunker con feritoie» e «del mondo esterno necessitano solo di quella parte che le antenne dei satelliti distillano per loro».³⁸ Questo è il risultato a cui ha portato l'«intensa migrazione verso l'interno»³⁹ di cui il nostro protagonista è il fedele testimone.

Non è però Charles in prima persona a trarre le conclusioni davanti a questo desolante spettacolo, bensì Bobby Crawford, figura di doppio enigmatico, oscillante tra i ruoli di "aiutante" e di "deuterantagonista". Secondo la sua analisi non si tratta di un esito isolato, tutt'altro,⁴⁰ ci troviamo di fronte al naturale risultato del progetto razionalistico della modernità: migliorare le condizioni sociali attraverso la pianificazione urbana. A suo avviso, il risultato ottenuto è esattamente il contrario di quello auspicato. La Residencia «è stata progettata accuratamente per dare la possibilità alla gente di una vita migliore. E che cosa hanno ottenuto? Morte cerebrale...».⁴¹

33 *Ivi*, p. 13.

34 *Ivi*, p. 194.

35 *Ivi*, p. 189.

36 *Ivi*, p. 191.

37 *Ibidem*.

38 *Ivi*, p. 194.

39 *Ibidem*.

40 «La Residencia Costasol non è l'unica. Ci sono enclaves fortificate come questa un po' per tutto il pianeta»; *ivi*, p. 191.

41 *Ivi*, p. 197.

Il succo della conclusione riporta, per analogia, al romanzo di Levin. Ancora una volta infatti, il dilemma tra “ordine” e “libertà”, l’insanabile conflitto che Freud poneva alla base del disagio della civiltà occidentale è risolto in favore del primo termine, portando tanto a un inaridimento delle energie del corpo sociale, quanto a una progressiva e inesorabile paralisi fisica ed esistenziale. Al di là dei superficiali punti di contatto tra i due testi occorre tuttavia rilevare alcune significative differenze. In *The Stepford Wives* assistevamo all’interiorizzazione di un’impercettibile “barriera” sociale, in *Cocaine Nights* invece la presenza di un imponente sistema difensivo deriva dalla proiezione all’esterno di una reclusione interiore. È, per dirla con le parole di Bobby Crawford, la diretta conseguenza di una “prigionia mentale”. Muta quindi la direzione secondo cui si produce la reificazione del soggetto dall’esterno all’interno, dall’interno all’esterno.

Non solo, mentre nel primo caso il controllo, la restrizione del movimento derivava da una serie di imposizioni, di divieti e di sotterfugi, e quindi da una restrizione della libertà; sulle assolate coste spagnole descritte da Ballard è vero piuttosto il contrario: è l’eccesso di libertà (caratteristico dell’individualismo postmoderno) a produrre il paradossale effetto di uno strisciante torpore, di una vera e propria scomparsa dell’Altrove.

Ciò porta a ridefinire profondamente le ragioni e le modalità dell’esclusione. La vera nemesis del “turista” descritto da Bauman è d’altronde lo “straniero”, un’etichetta che dimostra tutta la sua flessibilità «in un mondo dove la libertà si misura dal ventaglio delle scelte consumistiche». ⁴² Per gli abitanti della Residencia tale definizione include, senza distinzioni, diverse categorie sociali. La popolazione locale innanzitutto, ammessa all’interno dell’*enclave* solo nelle vesti di manodopera poco qualificata e a basso costo. A un gradino più alto stanno invece i vari rappresentanti della tanto temuta criminalità, tenuti alla larga da guardie private e telecamere di sicurezza. Ma la forma di discriminazione più sottile, quella da cui dipendono tutte le altre, è una discriminazione basata sul censo, sullo *status* sociale. Questa è la differenza dominante, il principio che determina *a priori* la possibilità di accedere ai privilegi della «società del tempo libero», ⁴³ ossia a un mondo in cui il consumo è ormai slegato dall’obbligo della produzione.

L’appartenenza non dipende quindi da pregiudizi di razza o di genere (per quanto tali pregiudizi non scompaiano, essi diventano elementi secondari rispetto alla differenza dominante), ed è qui che si può cogliere l’evoluzione del modello della *gated community* nella nuova fase del capitalismo globale. La dilagante privatizzazione e la *deregulation* economica-finanziaria hanno esteso l’applicabilità di questa formula abitativa su scala planetaria. La peculiare omogeneità sociale ricercata dai “turisti” del nuovo millennio può essere ormai ricreata in qualsiasi contesto; a patto però di rescindere praticamente ogni relazione con questo contesto, a patto di rendere esplicita e visibile quella separazione che a Stepford rimaneva celata. Il “muro” deve essere quanto più visibile e invalicabile, ora che lo «spazio dei flussi» ha reso permeabili ed estremamente instabili i confini tracciati nello «spazio dei luoghi».

⁴² ZYGMUNT BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2002, p. 16.

⁴³ BALLARD, *Cocaine Nights*, cit., p. 30.

5 LA GATED COMMUNITY E IL SUO DOPPIO

Volendo evidenziare la svolta cruciale verificatasi all'inizio degli anni Novanta e tentando di riassumere quanto detto sinora in una formula sintetica, si potrebbe ricorrere a una riflessione del già citato Bauman, dedicata alle strategie di «sopravvivenza urbana» emerse negli ultimi due decenni:

La separazione e la distanza [...] sono diventate la strategia più comune nella lotta urbana per la sopravvivenza. [...] In questo modo si stabiliscono aree reciprocamente esclusive: i ghetti dei poveri dove i ricchi non vanno per scelta e i ghetti dei ricchi dove i poveri non hanno il permesso di andare.⁴⁴

Questa osservazione coglie uno dei presupposti impliciti della presente riflessione, ossia la crescente rilevanza dell'accessibilità al consumo quale fattore di discriminazione e, oltre a ciò, sottolinea un aspetto a esso strettamente correlato: l'apparente simmetria nella compartimentazione dello spazio urbano, diviso tra «ghetti per ricchi» e desolati *slums* «per i poveri». Tale separazione, per quanto apparentemente semplicistica e manichea, si può applicare sia all'ultimo testo del nostro *corpus* sia, più in generale, all'evoluzione delle *gated communities* nel nuovo millennio.

Altos de la Cascada, il prestigioso “quartiere chiuso” in cui si svolge *Las viudas de los jueves* racconta infatti molte cose di ciò che sta accadendo sul finire della fase euforica della globalizzazione, a partire dal suo aspetto: duecento ettari circondati da «una rete metallica lungo tutto il perimetro, nascosta dietro ad arbusti di svariate specie»,⁴⁵ eleganti villette in stile americano, il tutto accompagnato da una notevole gamma di servizi. Il modello urbanistico, come facilmente intuibile, non è autoctono ma d'importazione. La griglia geometrica tipica di molte città argentine qui non si applica affatto; le si preferisce piuttosto la «forma tipica [del] *cul-de-sac*, una via senza uscita, che sbocca in una piccola rotonda ad aiuola».⁴⁶

Dalla linea retta a una rotonda, attraverso questo semplice accorgimento il movimento non viene semplicemente bloccato, bensì ricondotto in un circolo vizioso, replicato all'infinito entro un perimetro ben delimitato. Ciò corrisponde perfettamente alla prima metà del cronotopo della comunità fortificata individuato nell'introduzione: «una soglia che interrompe il cammino di una strada». Ma non basta. Occorre verificare anche la seconda parte, mostrando come effettivamente Altos de la Cascada sia uno dei tanti “nodi” di una più ampia “rete”.

Senza la notevole espansione delle vie di comunicazione, segnata in particolare dall'ampliamento della cosiddetta Panamericana, il processo di suburbanizzazione (iniziato nei dintorni di Buenos Aires sul finire degli anni Ottanta) non sarebbe mai stato possibile e posti come questo probabilmente non esisterebbero. O almeno non si sarebbero trasformati da «club di campagna da fine settimana» in «residenze stabili»,⁴⁷ pronte ad

44 ZYGMUNT BAUMAN, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Trento, Erickson, 2007, pp. 60-61.

45 CLAUDIA PIÑEIRO, *Le vedove del giovedì*, trad. da Michela Finassi Parolo, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 21.

46 *Ivi*, p. 23.

47 *Ivi*, p. 129.

accogliere i beneficiari dell'intensa fase di privatizzazioni statali inaugurata dal governo di Carlos Saúl Menem.

Claudia Piñeiro insiste a varie riprese sulla correlazione tra il massiccio esodo della *clase media* dalla metropoli e il varo di misure economiche neoliberiste, sarebbe quindi perlomeno riduttivo interpretare questa insistenza quale segno di una volontà di fedele testimonianza storica. Il dato più rilevante è un altro ed è contenuto implicitamente nella sua impietosa diagnosi: reagendo irrazionalmente alle paure suscitate dall'accentuarsi delle disuguaglianze sociali i residenti della Cascada preferiscono proteggersi dalle conseguenze di questo fenomeno (le rapine o i sempre più frequenti rapimenti), senza cercare in alcun modo di comprenderne le cause. Come spiegare altrimenti il graduale intensificarsi delle misure di prevenzione e di controllo di cui la nostra protagonista – Virginia “Mavi” Guevara – si dimostra tanto preoccupata?

Verso la fine degli anni novanta, la furia crescente con cui ci proteggevamo dietro alle inferriate raggiungeva il culmine. Sempre più requisiti per autorizzare l'ingresso a qualcuno, sempre più personale di sicurezza davanti ai cancelli, armi sempre più grandi ben visibili a chiunque. [...] Avevano anche previsto di sostituire la rete metallica perimetrale con un solido muro di cinta alto tre metri. [...] Un muro, così che nessuno potesse non soltanto entrare ma neanche vederci, non vedere le nostre case, né le nostre auto, ecco che cosa volevamo tutti quanti. Così che neanche noi vedessimo fuori.⁴⁸

Se nei romanzi precedenti erano già emersi vari espedienti volti a regolare lo spostamento di merci e persone, qui si aggiunge un'ulteriore costrizione: la regolazione della “visibilità”. Gli abbienti borghesi della Cascada non si accontentano di decidere chi possa o non possa entrare nel loro paradiso privato, pretendono anche di stabilire cosa osservare e cosa ignorare. La rimozione degli elementi disturbanti raggiunge così un livello d'intensità inedito e, si badi bene, si dimostra del tutto simmetrica e speculare: “non essere visti” e, allo stesso tempo, “non voler guardare”. Chiediamoci dunque: cosa c'è di tanto disturbante al di fuori di questa gabbia dorata da dover essere rimosso dal campo visivo?

Poco oltre, lungo la via che porta alla strada principale, comincia Santa María de los Tigrecitos, un quartiere di case modeste, diverse per i materiali di costruzione impiegati, quasi tutte abitazioni tirate su dai proprietari stessi, o dai loro parenti o amici. [...] «Quartiere satellite» lo chiamano nei rapporti della Commissione di Sicurezza, dove si consiglia di sostenerlo; infatti, le opportunità di lavoro di quella gente variano a seconda del tasso di crescita del nostro quartiere, il che incide direttamente, sempre secondo il rapporto, sulla nostra sicurezza personale.⁴⁹

La contrapposizione interno *vs* esterno dovrebbe esserci ormai familiare, al pari dei campi semantici a essa correlati. Lo *slum* di Santa María de los Tigrecitos assomma in sé molti degli elementi in precedenza ascritti alla metropoli⁵⁰ ed è con essa strettamente

48 *Ivi*, p. 86.

49 *Ivi*, pp. 95-96.

50 Il disordine delle case cresciute «diseguali come cespugli»; la sporcizia; l'insicurezza e la povertà che portano gli esclusi a rubarsi «le cose tra di loro»; *ivi*, pp. 96-98.

imparentata più di quanto lo sia rispetto al modello della *gated community*. Cambiano però i termini spaziali in cui il loro rapporto viene declinato: da una rassicurante distanza passiamo a una problematica contiguità. La metafora della «comunità satellite» rende d'altronde esplicita un'inedita forma di interdipendenza, o di simbiosi, sino a questo momento non ancora presa in esame.

Un confronto con gli altri due testi permette di apprezzarne in pieno la portata e il reale valore. Osservando l'immagine della «comunità fortificata» in un'ottica diacronica, infatti, è possibile notare quanto la sua evoluzione abbia pregiudicato uno dei suoi presupposti fondanti: l'autosufficienza. La perfetta corrispondenza tra produzione e consumo realizzata a Stepford sembra essersi ormai spezzata alle soglie del nuovo millennio. Non dobbiamo dunque stupirci del fatto che a Altos de la Cascada, così come nella Residencia Costasol, il trionfo del consumismo e il mantenimento dello stile di vita degli *happy few* siano assicurati da una sorta di neo-proletariato, i cui destini si legano a doppio filo con quelli della classe più abbiente. «Giardiniere, *caddie*, personale domestico, muratore, imbianchino, cuoca», queste sono le principali mansioni che spingono gli abitanti di Santa María a percorrere «ogni giorno i dieci isolati che li separano dalle sbarre d'accesso». ⁵¹ Coloro che non rispondono a tali esigenze, passano invece il tempo seduti ai margini della strada, sorseggiando *mate* e guardando le macchine passare. Un dettaglio non indifferente dal punto di vista della gestione del movimento.

Mentre i residenti della Cascada si muovono principalmente in macchina, limitando i propri spostamenti alle zone commerciali o a sporadiche visite ad amici residenti in altre comunità fortificate; i loro scomodi vicini hanno un raggio d'azione ben più ridotto, delimitato da un lato da un'improduttiva immobilità, dall'altro dall'invariabile tragitto che li conduce al posto di lavoro. La privatizzazione dello spazio pubblico sembrerebbe dunque essere accompagnata da due fenomeni complementari: da una parte una restrizione (volontaria o involontaria) delle dimensioni della sfera delle frequentazioni interpersonali; dall'altro una tendenza a privilegiare le relazioni tra gruppi sociali quanto più omogenei possibile. A sostegno di tale ipotesi si potrebbe citare lo strisciante razzismo che vediamo risorgere a più riprese dietro un velo di ipocrisia multiculturalista, anche se, a mio avviso, la dimostrazione più lampante risiede nella seguente equazione: alla crescente instabilità della situazione socio-economica corrisponde un incremento dell'insicurezza che, a sua volta, si traduce in una proliferazione dei cosiddetti «spazi di interdizione», «progettati per intercettare, respingere o filtrare» i potenziali intrusi. ⁵²

Si può quindi tracciare una linea di continuità tra l'eterno presente di Stepford, il mondo senza eventi della Residencia Costasol, e «il magico oblio del passato» che si produce in questa oasi di pace e tranquillità. ⁵³ In tutti e tre i contesti si spezzano i legami tra passato e futuro, dando un rilievo assoluto alla dimensione dell'*hic et nunc*; tuttavia solo nell'ultimo questo processo assume, per la prima volta, un carattere parzialmente reversibile. Il mondo esterno, chiuso con ostinazione fuori dalla porta, si ripresenta con

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ZYGMUNT BAUMAN, *City of Fears, City of Hopes*, London, Goldsmiths College, 2003, p. 30. Traduzione nostra.

⁵³ «Il nostro passato si limita alla settimana scorsa, al mese scorso, all'anno scorso [...]»; PIÑEIRO, *Le vedove del giovedì*, cit., p. 26.

forza dirompente di fronte al risorgere dello spettro della “crisi”. I «ghetti per poveri» iniziano a spuntare come funghi proprio a un passo dalla soglia che li separa dai «ghetti per ricchi», con il rischio che la relazione simbiotico-gerarchica tra le due comunità possa improvvisamente rovesciarsi a favore degli esclusi, riaccendendo quelle tensioni che si era pensato di esorcizzare tanto facilmente. La perfetta “armonia”, realizzata a Stepford e a Eden Olympia, si trasforma così in un circolo vizioso.

L'onda lunga della «seconda rivoluzione spaziale» avviata quasi mezzo secolo fa sembra dunque, dopo una lunga fase espansiva, aver incontrato un'inaspettata resistenza. Nell'immaginario collettivo le ragioni del “mercato” si scontrano sempre più frequentemente con quelle del “territorio”, e quest'ultimo è tutt'altro che «un bene comune» dato che la sua «misura e [la sua] forma si rendono spazialmente visibili attraverso [...] l'esclusione delle diversità».⁵⁴

Si deve pertanto concludere che la fortuna e la crescente diffusione dell'immagine della *gated community* siano collegati alla fase euforica della globalizzazione, mentre i primi sintomi del suo declino riflettano il riflusso dell'onda lunga di questa rivoluzione che ha attraversato buona parte del secondo Novecento? Da un punto di vista storico l'ipotesi appare affascinante e ampiamente dimostrabile, come testimoniano le analisi di numerosi sociologi succedutesi negli ultimi anni.⁵⁵ Sarebbe tuttavia limitante ridurre la sua fortuna e la sua diffusione a fattori meramente extra-letterari.

Sul piano dell'immaginario collettivo questo *frame*, questo schema cognitivo e simbolico sembra infatti aver risposto a ben altre esigenze, o meglio a una duplice esigenza. In primo luogo ha fornito uno scenario ideale per riconoscere l'Altro, in un periodo in cui i principali «assi di discriminazione» (sesso, genere e razza),⁵⁶ prediletti della modernità, hanno iniziato a disporsi in geometrie variabili e imprevedibili. In secondo luogo, e qui risiede probabilmente la chiave del successo di questa tipologia di ambientazione romanzesca, esso si è dimostrato funzionale a illustrare in maniera paradossale quanto l'illusione di eliminare tali differenze, di ricondurle entro un quadro armonico e immutabile, produca non la tanto agognata risoluzione del conflitto, bensì una sua ulteriore esasperazione.

54 MASSIMO ILARDI, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Roma, Meltemi, 2007, p. 54.

55 Cfr. EDWARD BLAKELEY and MARY GAIL SNYDER (eds.), *Fortress America. Gated Communities in the United States*, Washington D. C., Brooking Institute, 1997.

56 LYNN WEBER, *Forward*, in *Race, Gender and Class. Theory and Methods of Analysis*, ed. by Bart Landry, Upper Saddle River (NJ), Pearson Education, 2007, pp. XI-XIV.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006. (Citato a p. 84.)
- AUGÉ, MARC, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. (Citato a p. 84.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 231-405. (Citato alle pp. 86, 87.)
- BALLARD, JAMES GRAHAM, *Cocaine Nights*, trad. da Antonio Caronia, Milano, Feltrinelli, 2008. (Citato alle pp. 93-95.)
- BAUMAN, ZYGMUNT, *City of Fears, City of Hopes*, London, Goldsmiths College, 2003. (Citato a p. 98.)
- *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Trento, Erickson, 2007. (Citato a p. 96.)
- *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2002. (Citato a p. 95.)
- *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2002. (Citato a p. 84.)
- BLAKELEY, EDWARD and MARY GAIL SNYDER (eds.), *Fortress America. Gated Communities in the United States*, Washington D. C., Brooking Institute, 1997. (Citato a p. 99.)
- CASTELLS, MANUEL, *La città delle reti*, Venezia, Marsilio, 2004. (Citato a p. 84.)
- COSGROVE, DENIS E., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990. (Citato a p. 85.)
- DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 84.)
- FOUCAULT, MICHEL, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvio Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001. (Citato a p. 84.)
- GUILLÉN, CLAUDIO, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992. (Citato a p. 84.)
- ILARDI, EMILIANO, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005. (Citato a p. 86.)
- ILARDI, MASSIMO, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Roma, Meltemi, 2007. (Citato a p. 99.)
- JAMESON, FREDRIC, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989. (Citato a p. 85.)
- LEVIN, IRA, *La fabbrica delle mogli*, trad. da Mariapaola Ricci Dettore, Milano, Garzanti, 1973. (Citato alle pp. 88-92.)
- LOW, SETHA, *Towards a Theory of Urban Fragmentation. A Cross-Cultural Analysis of Fear, Privatization, and the State*, in «Cybergeo. European Journal of Geography», 349 (02/10/2006), <http://cybergeo.revues.org/3207>. (Citato a p. 87.)
- OLDENBURG, RAY, *The Great Good Place. Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community*, New York, Marlowe, 1997. (Citato a p. 90.)

- PAGEAUX, DANIEL-HENRI, *De la géocritique à la géosymbolique. Littérature générale et comparée et géographie*, in *Littératures et cultures en dialogue*, essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007. (Citato a p. 85.)
- *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010. (Citato a p. 86.)
- PIÑEIRO, CLAUDIA, *Le vedove del giovedì*, trad. da Michela Finassi Parolo, Milano, Il Saggiatore, 2008. (Citato alle pp. 96-98.)
- SAUSSY, HAUN, *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives and Selfish Genes*, in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006. (Citato a p. 84.)
- SMETHURST, PAUL, *The Postmodern Chronotype. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 2000. (Citato a p. 90.)
- SOJA, EDWARD, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, a cura di Emanuele Frixia, Bologna, Patron, 2007. (Citato a p. 85.)
- SORRENTINO, FLAVIO (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010. (Citato a p. 85.)
- WEBER, LYNN, *Forward*, in *Race, Gender and Class. Theory and Methods of Analysis*, ed. by Bart Landry, Upper Saddle River (NJ), Pearson Education, 2007, pp. XI-XIV. (Citato a p. 99.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura-mondo, cronotopo, postmetropoli, movimento, conflitto, *Gated community*, spazi di interdizione, James Graham Ballard, Ira Levin, Claudia Piñeiro.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Chiurato riveste la posizione di ricercatore a tempo determinato presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi si rivolgono prevalentemente alla rappresentazione della metropoli nell'immaginario occidentale e alla teoria del romanzo, con particolare attenzione alle avanguardie italiane e francesi del Novecento. Tra le pubblicazioni dedicate a questi due ambiti figurano rispettivamente: *Il genio della metropoli. La figura del migrante nel romanzo del XIX secolo* (in *Orizzonti europei dell'immaginario*, Palermo, Sellerio, 2011) e *Là dove finisce la città. Riflessioni sull'opera di J. G. Ballard* (Archetipo Libri, 2013); *La retroguardia dell'avanguardia* (Mimesis Edizioni, 2011).

andrea.chiurato@tin.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA CHIURATO, Gates Wide Shut. *Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle gated communities*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 83–102.

L'articolo è reperibile al sito 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.

IL ROMANZO TRA LETTERATURA-MONDO E GLOBAL NOVEL

ROSANNA MORACE – Università di Roma “La Sapienza”

Lo studio si interroga sullo statuto del romanzo contemporaneo, alla luce delle ibridazioni e delle polifonie aperte dalla letteratura-mondo. Dopo una prima introduzione metodologica, volta a definire il romanzo all'interno del nuovo orizzonte teorico aperto dai *postcolonial studies*, si tenta di porre una prima linea di demarcazione tra il romanzo-mondo e il *global novel*, prendendo in considerazione – sulla scorta in particolare delle teorie bachtiniane – la lingua, il cronotopo romanzesco e la presenza o meno di un luogo che esprima la sua memoria e la sua cultura entro le piaghe del testo. In rapporto a quest'ultimo aspetto, ci si chiede quali caratteri narrativi permettano, oggi, di definire un romanzo epico e se in questo sottogenere possano rientrare alcuni romanzi di autori translingue italiani e/o le opere della «New Italian Epic».

The study examines the status of the contemporary novel, after the hybridizations opened by translingual World-literature. After a first methodological introduction, defining the novel within the new theoretical horizon of postcolonial studies, will be delineated a first line of demarcation between the world novel and the global novel. Therefore, on the basis of the Bachtin's theory, will be analyzed the language, the chronotope and the presence of a place (understood as expression of identity, memory and culture of a community) in some italian novels of the last years, wondering which narrative characters permit, today, to define an epic novel; and if in this subgenus may enter some works by translingual Italian writers and by the authors called «New Italian Epic».

I QUESTIONI DI «POSIZIONALITÀ»*

Lo studio del romanzo come genere letterario si distingue per particolari difficoltà. Ciò è determinato dalla natura specifica del suo stesso oggetto: il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto. Le forze che formano un genere letterario agiscono sotto i nostri occhi: la nascita e il divenire del genere romanzesco avvengono nella piena luce del giorno storico. L'ossatura del romanzo in quanto genere letterario è ancora lungi dall'essere consolidata, e noi non siamo ancora in grado di prevederne tutte le possibilità plastiche.¹

Fluida capacità metamorfica del romanzo e, dunque, problematicità descrittiva della categoria letteraria. L'assunto da cui muove Michail Bachtin nel suo celebre *Epos e romanzo* è ancora del tutto valido e attuale, data la plasticità storicamente connaturata al genere e il suo essere «cannibale e polimorfico»,² capace di ibridarsi con altri generi let-

* Il concetto di «posizionalità» - mutuato dalla sociologia ma centrale nella prospettiva degli studi postcoloniali, da Homi Bhabha a Gayatri Chakravorty Spivak - indica «l'influenza che l'educazione, il contesto sociale e la provenienza hanno nelle idee e nelle espressioni di un soggetto determinato», SHAUL BASSI e ANDREA SIROTTI (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 12.

1 MICHAEL BACHTIN, *Epos e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 445.

2 MASSIMO FUSILLO, *Il romanzo: un genere “cannibale” e polimorfico*, in «Lector, intende, laetaberis». *Il romanzo dei Greci e dei Romani*, a cura di Renato Uglione, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 27-56; ma vd. pure GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, in particolare pp. 360-361.

terari e persino con quello che per lungo tempo è stato storicizzato in sua opposizione, ovvero l'epica.³

Una polarità, quella tra epos e romanzo, che non tiene conto delle varie forme di ibridazione (tra diverse culture, generi letterari, forme narrative scritte e orali) su cui si è costituita la letteratura mondiale, e sulla quale si è efficacemente soffermato Massimo Fusillo per sottolineare come la presunta opposizione tra i due termini vada sempre storicizzata e interpretata in senso non-dicotomico: da queste premesse è scaturita l'analisi dei tratti romanzeschi dell'*Odissea* e una pregnante lettura epica delle *Etiopiche*, di *Moby Dick*, di *Guerra e pace*, di *Underworld*.⁴

Partendo, quindi, dalla constatazione che anche il romanzo del XXI sec. si muove nel senso di una commistione tra diversi generi letterari, mi soffermerò su quella tra epos e romanzo perché mi sembra che in essa sia ravvisabile uno dei tratti distintivi tra letteratura-mondo e *global novel*. Intento principale è cominciare a tracciare una possibile linea di demarcazione tra queste due così diverse espressioni della letterarietà mondiale. Stiamo infatti assistendo, in Italia, al proliferare di opere che, fin dal paratesto, si definiscono «epiche»⁵ in ragione di una narrazione ampia, con molteplici personaggi e spesso ambientata in epoche lontane; e viceversa di romanzi che – lungi da qualsiasi auto-definizione e prodotti per lo più da autori translingue – sono caratterizzati da un passo epico sul quale varrà la pena soffermarsi.

Osserva ancora Fusillo:

L'opposizione tra epica e romanzo ricalca [...] una serie di grandi binarismi su cui si è costruita l'identità occidentale, e che la cultura contemporanea sta rimettendo in discussione; binarismi in cui il primo termine ha sempre caratteri dell'originarietà e quindi della superiorità: natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, oralità/scrittura, tragedia/commedia, maschile/femminile.⁶

A tali dicotomie andrebbero aggiunte quelle tra occidentale e orientale, nord e sud, alto e basso, in particolare sulla scorta del procedere contrappuntistico indicato da Said e dell'«imparare a imparare dal basso» di Spivak:⁷ nuove possibilità ermeneutiche che hanno minato alle fondamenta il concetto di *Weltliteratur* intesa nel senso goethiano, ancora attivo in Auerbach, Curtius e Spitzer, di una letteratura europea a matrice prevalentemente classica, romanza, cristiana e bianca, di cui il saggio di Bachtin è ancora intriso. E da un ripensamento del canone che tenga conto dell'eredità degli studi post-coloniali muove lo studio di Mario Domenichelli apparso in «Moderna» nel 2010,⁸ che

3 Rispetto al rapporto tra epos e romanzo mi baso qui principalmente sugli studi – naturalmente tra loro molto diversi – di Bachtin, Fusillo e Franco Moretti. Non farò riferimento al pensiero di György Lukács poiché questa analisi sviluppa un diverso approccio critico.

4 MASSIMO FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Einaudi, 2002, pp. 5-35. Sulla lettura epica di *Moby Dick*, cfr. anche FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-60.

5 Vedi oltre, nota 51 a pagina 113.

6 FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, cit., p. 2002.

7 GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003, p. 118.

8 MARIO DOMENICHELLI, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in «Moderna», XII (2010), pp. 15-47.

fin nella forma - costituita da continue domande aperte che mettono in tensione i nodi problematici - pone i fondamenti teorici per comprendere la rivoluzione globale in atto, senza però rinnegare la matrice occidentale di cui, volenti o nolenti, la cultura italiana è parte. Più che sul decostruire i fondamenti della cultura liberale e occidentale, sulla scorta di Spivak,⁹ Domenichelli pone l'accento sul ricostruire, proponendo di rileggere il canone letterario europeo alla luce di una radicale messa in questione delle basi filosofiche, culturali e identitarie su cui si è retto l'occidente:

Si tratta di ricchezza e affermazione di diversità, di ibridazioni preziose da cui certo possono nascere spettacolari, fantastiche ed esotiche crescite. Ma si tratta anche di una radicale messa in questione del *principium* della cultura occidentale, del ruolo stesso della ragione critica e dunque anche di una critica della ragione, o della razionalità pur sempre occidentale, e interpretata come eurocentrismo.¹⁰

La ragione critica, così come il concetto hegeliano di tesi, antitesi e sintesi, implicitamente contengono il principio aristotelico di non contraddizione, e dunque negano *a priori* la possibilità una reale comunione e relazione dei contrari, poiché implicano un'antitesi che nega l'altro per giungere alla sintesi. È un pensiero sostanzialmente chiuso, che per affermare la possibilità del mutamento ha necessità di porre l'altro in opposizione, arrivando a negarlo o annichilirlo. È un'impostazione eurocentrica che ha reso e rende possibile la colonizzazione militare e culturale dell'intero pianeta.¹¹

A questo sistema filosofico, culturale, mentale, si oppone il concetto di «rizoma», postulato da Deleuze e Guattari¹² e poi ripreso da Glissant,¹³ che designa una «radice demoltiplicata che si estende in reticoli nella terra e nell'aria, senza che intervenga alcun irrimediabile ceppo predatore». ¹⁴ Allo schema triadico hegeliano si oppone così un pensiero che non procede gerarchicamente, ma che si apre alla molteplicità e a connessioni produttive che possono espandersi in qualsiasi direzione; mentre a livello culturale l'identità rizomatica si pone come aperta a incontrarsi con il diverso, in una dimensione di scambio e arricchimento reciproco che, però, non rinneghi le proprie radici e la necessità di un luogo, anzi: mantiene «l'aspetto del radicamento, rifiutando però l'idea di una radice totalitaria». ¹⁵ Pertanto la poetica della relazione non stigmatizza il concetto di identità in quanto tale, ma la degenerazione identitaria che porta alcune culture a divenire ataviche e a sopprimere l'altro. E Glissant si spinge fino a rileggere l'epica antica

9 «La nuova letteratura comparata deve minare persistentemente e ripetutamente, e decostruire la tendenza definitiva del dominante di appropriarsi dell'emergente. Non si deve lasciare costituire dalle richieste del solo multiculturalismo liberale» (SPIVAK, *Morte di una disciplina*, cit., p. 118).

10 MARIO DOMENICHELLI, *Il canone letterario europeo*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_(XXI-Secolo)/), consultato in data 25 giugno 2014.

11 Cfr. *ivi*.

12 GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

13 ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 23 e *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 45.

14 GLISSANT, *Poetica della Relazione*, cit., p. 23.

15 *Ibidem*.

e i testi sacri – ovvero quell’epos che Bachtin voleva monologico e su cui l’occidente ha fondato il concetto di nazione – nella prospettiva della relazione e dell’erranza:

Eppure, ed ecco l’immane paradosso, i libri fondatori delle comunità, l’Antico Testamento, l’*Iliade*, l’*Odissea*, le *Chansons de geste*, le Saghe, l’*Eneide*, o le epopee africane erano libri d’esilio e spesso d’erranza. Questa letteratura epica è sorprendentemente profetica: dice la comunità, ma anche - attraverso il racconto del suo apparente fallimento e, in ogni caso, del suo superamento - l’erranza, considerata come tentazione (desiderio di contravvenire alla radice) e, il più delle volte, sperimentata concretamente. I libri collettivi del sacro o della storicità portano in germe l’esatto contrario delle loro turbolente rivendicazioni. In essi, la legittimità del possesso di un territorio è sempre sfumata, per la relativizzazione della nozione stessa di territorio [...]. Questi libri fondano ben altro che una massiccia certezza, dogmatica o totalitaria (se si esclude l’uso religioso che ne verrà fatto): sono libri d’erranza, al di là delle ricerche o dei trionfi del radicamento, *richiesti dal movimento della storia*.¹⁶

Una rilettura del canone che poggia sui concetti di relazione ed erranza indica la possibilità di non decostruire ciò che la cultura occidentale ha prodotto, bensì di rileggerla per scoprire come le radici identitarie non si espandano, e non si siano mai espanso, solo in senso verticale. Forse addirittura permetterebbe, in un futuro lontano, il superamento dell’opposizione tra canoni diversi che – nel loro porsi in antitesi a quello dominante – praticano comunque un’esclusione, seppure sulla base di una proficua (e necessaria, oggi) pluralità. *Gender, ethnic, women, gay, lesbian, postcolonial studies* sono oggi imprescindibili in quanto culturalmente e socialmente l’identità è percepita come alterità rispetto a qualcos’altro, e non come semplice, naturale, fisiologica, umana diversità.¹⁷ E la «poetica della relazione» rivendica appunto il diritto alla «diversalità» e all’«opacità»,¹⁸ grazie alle quali Glissant può auspicare una nuova epica:

Vivere la totalità-mondo a partire dal luogo che ci è proprio significa stabilire una relazione, non consacrare un’esclusione. Credo che la letteratura, intorno alla questione dell’identità, stia entrando in un’epoca in cui produrrà epica, epica nuova e contemporanea. Ma questa epica sarà scritta, a differenza dei grandi libri fondanti delle umanità ataviche, in un idioma multilingue anche se all’interno di una lingua specifica.¹⁹

Nel senso glissantiano, epica andrà inteso come narrazione capace di fondare una identità creola, multilingue, multiculturale, che riesca a porre in relazione le diversità senza perdere il contatto con il luogo originario e la propria identità rizomatica. La letteratura-mondo è, perciò, una letteratura che si muove non solo *tra* le lingue ma *nelle* lingue, e che fin nelle sue forme espressive riesce a realizzare quell’unione «planetaria» di nuove strategie discorsive che hanno la capacità di vivificare l’immaginazione, per rendere possibile

¹⁶ *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁷ Si veda, per una posizione simile sulla scorta di Spivak, CHIARA MENGOLZI, *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, p. 95.

¹⁸ GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., p. 54.

¹⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

«imparare a imparare dal basso».²⁰ Per tale ragione essa non si identifica pienamente con la letteratura translingue, anche se in questa se ne rintracciano più chiaramente i contorni in termine di temi, lingua e caratteristiche formali e imagologiche. In una rilettura del canone su basi rizomatiche, orizzontali e aperte al divenire, sarà perciò necessario porre l'accento anche su quanto la cultura occidentale sia stata modificata continuamente e in modo sostanziale dalle culture altre, fin dai tempi remoti, dato il punto di partenza (inequivocabile) che «nella natura stessa del canone è inscritto il mutare, l'ibridarsi, perché poi, dopotutto, siamo tutti meticci, e meticci sono i nostri libri».²¹

E meticcio è anche il genere romanzo, se svincolato dal sistema d'interpretazione che ne legge l'irradiazione e l'affinamento in termini di centro e periferia,²² intendendo naturalmente per centro quello occidentale, che esporterebbe il proprio modello verso una periferia che ne è priva e che si limiterebbe a inserire in quelle forme i propri materiali locali.²³ In tal senso, uno studio comparato che elimini l'opposizione binaria tra centro e periferia, e che lavori su un asse orizzontale e interconnesso, rivelerebbe strati della cultura non ancora esplorati, all'insegna di una rilettura del canone che sia anche ripensamento identitario su base relazionale. Ma altrettanto importante è mirare a una ricostruzione storico-critica che definisca come l'appropriazione e la risemantizzazione di alcune modalità narrative occidentali da parte di diverse culture sia un atto politico, che riscrive la storia offuscata di coloro ai quali sono state recise le corde vocali.

In questa duplice prospettiva interpretativa, il romanzo è certamente uno dei generi letterari che meglio si presta a indagare zone di ibridazione, sia per la sua portata globale,²⁴ sia per la sua plasticità. Infatti, se già nel 1938 Bachtin rilevava come fosse «in

20 SPIVAK, *Morte di una disciplina*, cit., p. 118.

21 DOMENICHELLI, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, cit., p. 38.

22 FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1 (2000), pp. 54-68, p. 56: «nelle culture che appartengono alla periferia del sistema letterario (che significa: quasi tutte le culture, dentro e fuori dall'Europa), il romanzo moderno emerge non a seguito di uno sviluppo autonomo ma come un compromesso tra un'influenza formale occidentale (solitamente francese o inglese) e materiali locali». Si veda, per la critica dell'assunto da cui muove Moretti, sia il già citato volume di Spivak, sia PIERPAOLO FRASSINELLI, *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, in «Allegoria», LVI (2007), pp. 243-252. Viziato da una simile opposizione tra centro e periferia sarebbe anche lo studio di Pascale Casanova (*Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999): «La studiosa francese, pur constatando che il sistema culturale mondiale non è più eurocentrico e tantomeno francocentrico, e pur battendosi per difendere le piccole letterature, continua a pensare che Parigi resti la "capitale" della produzione intellettuale ed editoriale mondiale» (GIULIANA BENVENUTI e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 101). Per una problematizzazione del concetto di *World literature* e dell'impianto critico su cui si fondano le opere di Moretti e Casanova, cfr. MENGOZZI, *Narrazioni contese*, cit., pp. 87-95.

23 Mi sembra che il terzo volume, *Storia e geografia*, della monumentale opera collettiva curata da Franco Moretti (*Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003) possa essere interpretato anche nel senso di una contraddizione di questo assunto, in quanto lì emerge chiaramente come ciò che noi chiamiamo romanzo sia una forma del narrare ben presente – con le dovute peculiarità – nella letteratura slava, cinese, giapponese e non sconosciuta a quella araba. Se letto secondo un'ottica non gerarchica, dunque, il volume potrebbe prestarsi a una lettura 'relazionale'.

24 Nella diffusione capillare e globale del romanzo hanno naturalmente un peso notevole le strategie editoriali e commerciali, di cui però qui non mi occupo. Rimando, a questo proposito, a GISÈLE SAPIRO éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009.

divenire e ancora incompiuto», oggi sembra non accettare caratteristiche definite *a priori*, in quanto capace di recepire e “cannibalizzare” nuove possibilità formali e narrative, e di contaminarsi a contatto con altri generi letterari (come sempre storicamente è stato), con tradizioni letterarie diverse da quella occidentale (e anche questa è caratteristica affatto nuova) ma anche con diversi media e linguaggi artistici. Ora, proprio questa sua vocazione all’ibridazione lo rende tanto più permeabile alla ricezione e all’espressione di nuove possibilità. Ma l’aggettivo *nuovo* non andrà inteso solo nel senso di novità formali, quanto come rifunzionalizzazione semantica del segno.

2 IL ROMANZO NELL’ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE

Così, alle bachtiniane difficoltà nell’interpretazione del genere si aggiungono quelle aperte dalla proliferazione semiotica postmoderna, e quelle connesse al passaggio a un’epoca della virtualità,²⁵ della multiculturalità e della globalizzazione. Gli ultimi due termini sono interconnessi, certo, ma non si sovrappongono l’uno all’altro. E giustamente Spivak distingue tra planetario/planetarietà e globale/globalizzazione: mentre il primo concetto indica una resistenza etica contro la distruzione delle risorse a opera del capitalismo globalizzato, e contro lo stesso multiculturalismo liberale di stampo statunitense, il secondo definisce «l’imposizione dello stesso sistema di scambio ovunque»,²⁶ ovvero un «fenomeno di omologazione, di integrazione e di interdipendenza delle economie e dei mercati internazionali; uniformazione di modalità produttive e di prodotti su scala mondiale; la teoria economica e l’ideologia politica che la sostengono».²⁷

Simile distinzione è assolutamente necessaria al fine di preservare gli studi umanistici da sistemi di analisi e, finché possibile, da terminologie mutate dalla scienza economica,²⁸ soprattutto quando è in gioco una critica radicale a un certo sistema di produzione, esportazione e omologazione che da economico diviene culturale. Analogamente, nello studio del genere romanzo il discrimine mi sembra obbligato per cercare di orientarsi all’interno del *mare magnum* della produzione narrativa odierna, che oltre ad aver abbattuto i confini linguistici si caratterizza per una estrema eterogeneità qualitativa, linguistica, espressiva. Mi riferirò, perciò, con romanzo-mondo a quello prodotto dalla letteratura-mondo, e con *global novel* al romanzo che aspira a una dimensione globale soprattutto in termini commerciali, ovvero, come efficacemente lo descrive Vittorio Coletti:

opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali [...] calato in modelli riconoscibili ovunque o per lo meno a valenza transnazionale. Questo non significa che sia solo letteratura di consumo, anche se quella destinata al consumo mondiale ne è l’espressione più immediata, semplice e percepibile; basti pensare, come vedremo, ai gialli.²⁹

25 STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

26 SPIVAK, *Morte di una disciplina*, cit., p. 91.

27 Traggio questa seconda definizione dal *DISC. Dizionario italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.

28 È appunto sulla teoria economica del sistema-mondo di Wallerstein che Moretti avanza la sua proposta sul romanzo, nel già citato *Conjectures on World Literature*.

29 VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 10.

Senonché Coletti chiama questo tipo di opere «romanzo mondo», mentre mi sembra sia oramai necessario distinguere tra *global novel* e letteratura-mondo, perché - se è vero che in entrambe è ravvisabile la «misura mondo» - molto diversi sono i modi, la lingua e le finalità.

La misura mondo spunta là dove i tratti metalocali (generazionali, come nel romanzo per ragazzi; culturali, come nella narrativa mitteleuropea; linguistici, come nei romanzi in lingue non prime del narratore o del suo paese; formali, come nei polizieschi) sono più o non meno forti di quelli locali e le forme e i temi dei romanzi rispondono più a modelli e pressioni sovranazionali che a realtà nazionali, ancorché presenti e visibili.³⁰

È lo stesso Coletti, infatti, a demarcare la letteratura translingue da quella globalizzata, distinguendo i fenomeni in due diversi capitoli: «Lingue e letterature», in cui appaiono nomi che vanno dai più noti Conrad, Nabokov, Kundera, Rushdie, Coetzee, a Nimrod e Mahfouz; e «Romanzo mondo», in cui si attraversano i libri per ragazzi, il genere fantasy, *Il codice da Vinci*, *Il pendolo di Foucault*, i gialli. La prospettiva di analisi è, ovviamente, linguistica, ma supportata da una non banale attenzione ai luoghi del romanzo, che tanto più sono pensati per soddisfare un gusto transnazionale, tanto più si riducono a un «fondale [...] secondario e surrogabile da altri diversi»,³¹ o a sfondi-cartolina riconoscibili da un pubblico quanto più possibile ampio. Il luogo del romanzo globale, insomma, si delocalizza, nel senso che perde le sue particolarità intrinseche, quel *quid* che la memoria o l'immaginazione possono tingere di colori inusuali. Esso diviene invece una *location* stereotipata, un'immagine pseudo-reale scaricata da Google e ad alto potenziale identificativo. Ciò comporta che i luoghi da un lato divengano non-luoghi, dall'altro si appiattiscano completamente sulla realtà. Analogamente, la lingua è «un vettore mondiale, ad alto rendimento di traduzione»,³² che nasce già globale perché non è ancorata a un luogo, a una tradizione – orale o letteraria che sia – da cui affrancarsi, da innovare, da boicottare o a cui ispirarsi. Così, ciò che soprattutto rende sovranazionali questi romanzi è che da essi non emerge

una patria culturale più o meno riconducibile alla terra e alla storia dei loro autori. Libri come quelli di Eco e di Brown invece appartengono più alla cultura e alla terra dei lettori (che sono ovunque) che a quelle dei loro autori e sono riconducibili a una cultura letteraria e a un'ideologia della cultura, più che a una nazione o a una società particolari.³³

Per definire queste tendenze narrative, anche alla luce della distinzione di Spivak tra «planetario» e «globale», mi sembra che maggiormente sia calzante la definizione di *global novel* proposta da Stefano Calabrese, che già nel 2005 rilevava gli «ammanchi di

30 *Ivi*, p. 11.

31 *Ivi*, p. 70.

32 *Ivi*, p. 80.

33 *Ivi*, p. 79.

localismo» del romanzo, effetto dell'«onda d'urto del nuovo sistema delle comunicazioni», affermando come «l'aderenza "ontologica" di un *luogo* e di un *Sé* sia entrata in una fase di turbolenza irreversibile».³⁴

Lo studio di Calabrese è bipartito: a una prima parte in cui si traccia l'«antropologia del *global novel*»;³⁵ seguono cinque *case studies* in cui si analizza in dettaglio come la stessa morfologia dei romanzi sia permeata dai mutamenti antropologico-sociali descritti, non tralasciando di prendere in considerazione le strategie editoriali, l'interazione tra romanzo e i nuovi media, le possibilità di traduzione intersemiotica dell'opera letteraria. Si passa, così, dal non-luogo dei romanzi di Stephen King, al dosaggio di fantascienza, gotico, avventura e poliziesco in Michael Crichton, al «romanzo sistemico» di DeLillo; all'impasto tra locale e globale (*g-local*) in Isabel Allende, per finire con il realismo magico di Rushdie. I cinque autori sono molto differenti tra loro, certo, ma in uno studio al tempo davvero pionieristico mi sembra che siano state efficacemente rilevate certe tendenze del *global novel* attraverso esempi significativi, su cui però è oggi possibile operare ulteriori distinzioni: Stephen King, Michael Crichton e Isabel Allende, infatti, tendono al «globale», laddove DeLillo e Rushdie si muovono in una dimensione «planetaria» che sottende anche una critica politica feroce. Ho preso questi esempi ma naturalmente altri si presterebbero a questo discorso, che non vale solo in termini di qualità letteraria, ma di mercificazione/standardizzazione della parola e dell'immaginazione.

Quanto mi propongo di fare è pertanto tracciare una possibile linea di demarcazione tra il *global-novel* e il romanzo-mondo, prendendo in considerazione il luogo e la lingua, il tempo e le tecniche narrative, il concetto di epico e quello storico.

3 IL ROMANZO ITALIANO TRA LETTERATURA-MONDO E GLOBAL NOVEL, EPICA E STORIA

La letteratura-mondo, si è detto, ha necessità di un luogo, nasce in un luogo e all'interno di una lingua, ma entrambi si intervalizzano nella relazione con altri luoghi e altre lingue, permettendo l'apparente paradosso di una «nuova epica» prodotta «in un idioma multilingue anche se all'interno di una lingua specifica».³⁶ E «idioma multilingue» sta qui a indicare non tanto l'effettiva presenza di più lingue nella pagina, quanto un codice dal potenziale dialogico e rizomatico. Nella letteratura translingue questa possibilità è organica, data una madrelingua che necessariamente parla in quella d'adozione e che agisce da sostrato della scrittura, creando una serie di «intarsi polifonici».³⁷ Questo è probabilmente il processo più permeante, al punto da avvenire a volte in modo inconsapevole. Si prenda (e prendo in esame volutamente i romanzi che problematizzano la distinzione tra romanzo-mondo e *global novel*) la parabola di un autore come

³⁴ CALABRESE, *www.letteratura.global*, cit., p. 49.

³⁵ L'autore rileva come il crollo del patto tra Stato e nazione, la «deterritorializzazione» del «codice identitario» del Sé, e il passaggio da un'epoca delle possibilità all'epoca della virtualità abbiano originato anche una «detemporalizzazione dello spazio sociale» e della stessa memoria; e chiosa: «Che spazio e tempo stiano cominciando a cannibalizzarsi?», *ivi*, p. 56.

³⁶ GLISSANT, *Poetica del diverso*, cit., pp. 50-51.

³⁷ Cfr. ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012, pp. 17-24, 93-104.

Amara Lakhous, la cui prima opera, *Le cimici e il pirata* (ripubblicata poi con il meno pregnante titolo *Un pirata piccolo piccolo*,³⁸ secondo l'ormai consueta prassi dell'autore e dell'editore di strizzare l'occhio alla commedia all'italiana), è scritta in arabo. In essa, la vita paralizzata dai tabù della dittatura algerina e della religione islamica si traduce in un romanzo claustrofobico, che trasmette la sensazione di vivere in apnea e poi corrode dall'interno le fondamenta censorie su cui poggia qualsiasi forma di totalitarismo, grazie a un'ironia sommessa ma tagliente, che allontana qualsiasi stereotipo e semplificazione. La lingua, a detta del traduttore, non è sensibile alla componente dialettale, come sarà nei successivi romanzi scritti in italiano (ma è presente la lingua coloniale, il francese), eppure l'uso di certe cadenze formulari e l'inserzione di poesie riporta facilmente al sostrato arabo. Il notissimo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* è molto lontano da quel primo romanzo, lavora sugli stereotipi (la napoletana che ama Totò, il milanese che odia «i terrùn» e gli immigrati, l'olandese che identifica l'Italia con il canovaccio), si svolge in un non-luogo, l'ascensore, mentre l'italiano regionale è utilizzato in modo strumentale, simulato attraverso parole dialettali di consumo ad alto grado di riconoscimento, anche all'estero. *Scontro di civiltà*, come *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* e *Contesa per una maialino italianissimo a San Salvario* sono *global novel*, pur essendo prodotte da un autore translingue.³⁹ E infatti, al livello del sistema dei generi letterari, ibridano giallo, *noir*, *spy-story* e si situano su un orizzonte della parola sostanzialmente monologico, che tradisce la tesi sociologica sottesa alla scrittura.⁴⁰ Eppure, nonostante ciò, di tanto in tanto nell'italiano di Lakhous affiorano un immaginario e una lingua diversi, come l'alto tasso di parole arabe nell'ultimo capitolo di *Scontro di civiltà*, e gli spazi di intensa densità lirica, forse memori della millenaria tradizione poetica araba, con innesti anche da quella persiana:

Non dico che Amedeo è un enigma. Piuttosto è come una poesia di Omar Khayyam, ti ci vuole una vita per comprenderne il significato, e solo allora il cuore si aprirà al mondo e le lacrime ti riscalderanno le guance fredde. Adesso, almeno, vi basti sapere che Amedeo conosce l'italiano meglio di milioni di italiani sparsi come cavallette ai quattro angoli del mondo.⁴¹

Un passaggio forse aperto dalla memoria del poeta classico persiano Omar Khayyam, o forse dal *maqamat* arabo, ma comunque una sospensione poetica nel racconto, prima che la facile metafora delle cavallette precipiti la narrazione sul piano della concretezza della storia.

La corda lirica affiora spesso, e con ben altra intensità, in molti autori di madrelingua araba⁴² creando l'effetto di una lingua sottratta allo scorrere del tempo. Il romanzo

38 AMARA LAKHOUS, *Le cimici e il pirata*, trad. da Francesco Leggio, Roma, Arlem, 2008; ora: *Un pirata piccolo piccolo*, trad. da Francesco Leggio, Roma, e/o, 2011.

39 Un altro e autore translingue che produce *global novel* è, ad esempio, Nicolai Lilin, e per l'uso performativo e mistificatorio della sua – smentita – biografia, e per la strategia editoriale che l'ha promosso (basti pensare al finale di *Educazione siberiana*, che già promette il *sequel* di *Caduta libera*) e ha fatto sì che venisse tradotto in varie lingue ma non in russo. Cfr. MENGOZZI, *Narrazioni contese*, cit., p. 123.

40 UGO FRACASSA, *Gadda e Lakhous giallisti pour cause*, in *Patria e lettere*, Roma, Perrone, 2012, pp. 77-88.

41 AMARA LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, p. 14.

42 MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 79-84.

assume allora tratti epici. Ma questa epicizzazione avviene non solo in narratori con background arabofono, e non solo attraverso l'intarsio lirico. Converterà quindi chiedersi: cosa è che conferisce respiro epico a un romanzo? Quali aspetti dell'*epos* si sono adattati al, e risemantizzati nel, romanzo contemporaneo? Piuttosto che su aspetti tematici (la presenza dell'eroe, di scontri bellici – ma anche del *nostos* e della polifonia, così presenti nella letteratura-mondo), cercherò di focalizzare l'attenzione sul diverso livello assiologico della parola epica e sull'assenza di gerarchie di senso che ingabbino il discorso in schemi precostituiti, categorizzanti, dati come definitivi e sistematici.⁴³

La parola epica per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema di immagini è infinitamente lontana dalla parola di un contemporaneo che parli ad un contemporaneo [...]. Sia il cantore sia l'ascoltatore, immanenti all'epopea come genere letterario, si trovano in uno stesso tempo e a uno stesso livello assiologico (gerarchico), mentre il mondo raffigurato degli eroi è a un livello assiologico-temporale completamente diverso e inaccessibile, separato dalla distanza epica. Tra essi fa da mediatore la tradizione nazionale.⁴⁴

Dunque, secondo Bachtin: la parola epica deve porsi – per stile, carattere o immagini – come distante da quella contemporanea; il mondo raffigurato deve trovarsi a un livello assiologico e temporale diverso rispetto al presente; tra gli eventi narrati, da un lato, e il cantore e l'ascoltatore, dall'altro deve fraporsi la tradizione nazionale.

Ora, se il patto tra stato e nazione si sta dissolvendo ed è necessario «ripensare la letteratura e l'identità»,⁴⁵ ciò non significa che la tradizione nazionale vada smantellata, ma riletta in termini di «diversalità» (Glissant) e non di alterità rispetto alle altre culture. E affinché ci sia epica nel romanzo è necessario che una civiltà (non necessariamente la propria) si esprima entro le pieghe del testo, ancor più in ragione del fatto che non può esservi «diversalità» senza un'identità (e quindi un luogo) che possa porsi in relazione. Ma la «distanza epica»⁴⁶ deve rimanere, altrimenti non ci sarebbe ragion d'essere all'aggettivo. E dunque questa dipenderà, innanzi tutto, dalla parola, che per il sistema retorico-narratologico, «per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema di immagini» deve porsi come «lontana dalla parola di un contemporaneo che parli ad un contemporaneo».⁴⁷ Ma continua Bachtin:

Certo, anche il «mio tempo» può essere percepito come tempo epico-eroico, dal punto di vista del suo significato storico, in modo distanziato, come da una lontananza dei tempi (non a partire da me stesso, contemporaneo, ma alla luce del futuro), mentre il passato può essere percepito familiarmente (come il mio passato). Ma così noi percepiamo non il presente nel presente, e non il passato nel passato; noi ci togliamo dal «mio tempo», dalla zona del suo contatto familiare con me.⁴⁸

43 Si veda FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, cit., pp. 29-30, che rintraccia anche in questo aspetto una delle componenti epiche di *Guerra e pace*.

44 BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 455.

45 SILVIA CAMILOTTI, *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna, 2012.

46 BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 455.

47 *Ibidem*.

48 *Ivi*, pp. 455-456.

Un romanzo che narri eventi passati o futuri in prospettiva attualizzante, facendoli esplicitamente chiave di interpretazione dell'oggi, non può quindi essere epico, perché rappresenterebbe, di fatto, il presente nel presente, eliminando quella «distanza epica». Ed è anche per tale ragione, mi sembra, che non possiamo definire *I promessi sposi* un'opera epica, mentre (per limitarci all'Ottocento e alle principali opere analizzate da Moretti) il *Faust* o *Moby Dick* sì. Anche nei *Promessi sposi* ci sono i viaggi, l'intervento divino, il rapporto tra bene e male, la molteplicità di personaggi, ma ci sono anche una lingua e un'ambientazione romanzesca che si confrontano direttamente con il tempo in cui Manzoni scriveva. Il *Faust* e *Moby Dick*, invece, per motivi e con modi diversi (lo sviluppo a-cronologico del *Faust*, l'ambientazione marina sospesa dell'opera di Melville),⁴⁹ sono assolutamente fuori dal presente, così come l'*Ulisse* (talmente il tempo è dilatato e interiorizzato), o il *Maestro e Margherita*, nel quale è pure esplicito il riferimento a Stalin e alla dittatura russa, o *Cent'anni di solitudine*, nonostante l'avvicinarsi delle sette generazioni dei Buendía. Ciò perché nella «vasta stratificazione simbolica [dell'epica delle opere mondo] non c'è traccia di quella grande invenzione romanzesca che è il presente [...]». Nell'*epos*, in realtà, il presente non esiste. “Alles Vergängliche | Ist nur ein Gleichnis”, recitano gli ultimi versi del *Faust*: “Tutto quel che è passeggero, È solo un'allegoria”, una figura, un ponte incerto gettato tra passato e futuro».⁵⁰ Se Moretti distingue nettamente *epos* e romanzo nelle grandi opere della modernità, credo sia possibile e proficuo interrogarsi anche sulla permanenza di tratti epici nel romanzo-mondo, anche a fronte dell'abuso con cui le quarte di copertina di molti *global novel* utilizzano l'aggettivo.⁵¹

Anche perché un ponte non solo tra passato e futuro, ma anche tra oriente e occidente, nord e sud, storia ufficiale e storia sommersa è quello gettato dai romanzi-mondo, a molti dei quali ben si applica l'aggettivo di epico: si pensi, a livello mondiale, a *Rayuela* di Cortázar, *I figli della mezzanotte* di Rushdie, *Creatura di sabbia* di Ben Jelloun, *Underworld* di DeLillo, *Scrittura cuneiforme* di Kader Abdolah; o, entrando nel dettaglio del caso italiano, al *Profugo* di Tawfik, *L'estate è crudele* di Zarmandili; *Rosso come una sposa* e *L'amore e gli stracci del tempo* di Ibrahimi, i romanzi di Abate (e in particolare *Il ballo tondo* e *Il mosaico del tempo grande*), *Il meccanico delle rose* di Ziarati, *Cronaca di una vita in silenzio* di Artur Spanjolli, ma anche a opere di italiani oramai emigrati all'estero quali *Nuova grammatica finlandese* di Diego Marani, *Cavaliere di grazia* e *Lontano da Itaca* di Franco Mimmi, *Kuraj* di Silvia Di Natale. Tutti romanzi, oltretutto, che in molti casi non si sottraggono affatto al presente o al confronto con un passato più o meno vicino, ma lo fanno a partire da una distanza spaziale, culturale, retorica e linguistica rispetto all'Italia. La distanza è poi anche cronotopica, ottenuta o sottraendo la narrazione allo scorrere del tempo,⁵² o muovendola sincronicamente tra epoche e spa-

49 MORETTI, *Opere mondo*, cit., pp. 49 e 83.

50 *Ivi*, p. 83.

51 Si vedano, per citare qualche esempio, le quarte di copertina di *Manituana* (Wu Ming), *Timira* (Wu Ming 2 e Antar Mohamed), *L'ottava vibrazione* (Lucarelli), *I traditori* (De Cataldo), *La banda Bellini* (Marco Philopat), *Dies irae* (Genna).

52 Vd. BIJAN ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011: la vicenda inizia in un giorno ben preciso, il 5 dey 1383 del calendario iranico, quando il terremoto distrugge l'antica città di Bam. L'incedere silenzioso del nonno e dell'enigmatica bambina, prima tra le macerie della civiltà millenaria e poi attraverso

zi diversi. In entrambi i casi, il racconto si sposta su un asse temporale ambiguo e poco identificabile, a dispetto dei possibili referenti, e recupera quindi la lontananza assiologica. Perché, come nota ancora Bachtin, «la memoria, e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale»⁵³ che muove l'*epos*: e in molti autori emigrati in Italia, o allontanatisi dall'Italia, la scrittura è un modo per ricordare – filtrando attraverso la memoria – il luogo natale, la civiltà abbandonata, la storia dolente del proprio popolo, la madrelingua non più parlata, i profumi, le abitudini, i colori, i sapori. Ecco, quindi, una seconda ragione (emotivamente connotata) per cui la L1 parla dentro la L2, e per cui il passato viene separato dal presente da una «distanza epica»⁵⁴ che è amplificata dal filtro linguistico:

Il mio italiano, seppure appreso come lingua d'origine, era diverso dall'italiano d'Italia, quantunque si attenesse alle stesse regole grammaticali. Se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda, per relazionarci con esso e rendere le nostre emozioni intelligibili, allora il mio è un italiano d'Etiopia, nato all'ombra dei sicomori e intriso dell'aroma di spezie e incensi, che risente delle lunghe giornate di pesca nel fiume Awash e nel lago di Metahara, quando alle nostre spalle scorrevano file di dromedari che venivano a pascolare nella savana. Un italiano pieno di immagini culturali etiopi, immagini sulla natura e metafore care all'amharico; differente da quello parlato in Italia dove a seconda della città assorbe parole dialettali, diventando in alcuni casi un italiano "zonale" [...]. Nutro un grande amore per questa lingua e mi ferisce vedere come oggi giorno essa venga spesso scardinata con l'immissione, nei punti chiave dei discorsi, di parole o concetti in inglese e mi verrebbe da chiedere, ai tanti che in questo Paese sventolano la bandiera della tutela delle radici, come ciò possa avvenire se tale tutela diventa la loro *mission* principale anziché l'obiettivo.⁵⁵

Anche in ragione di questa particolare condizione, l'italiano degli autori translingue è «deteritorializzato»⁵⁶ ed è una lingua ben diversa da quella standardizzata e/o mediatica che sempre più entra nella narrativa globale: perché filtra ricordi, emozioni, esili e lontananze, attimi sottratti all'oblio. Prendo a titolo d'esempio (anche per ampliare quanto rilevato in *Letteratura-mondo italiana*) l'*incipit* di due romanzi che riscrivono la storia coloniale italiana. *Madre piccola* di Cristina Ali Farah, e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi. Il primo inizia con un brano apparentemente oscuro:

Soomaali baan ahay, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciogliono.

il deserto, alla ricerca di un approdo sconosciuto, crea una netta sensazione di sospensione temporale che permane anche quando le vicende fanno precipitare la narrazione nella contemporaneità più brutale.

⁵³ BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 457.

⁵⁴ *Ivi*, p. 455.

⁵⁵ GABRIELLA GHERMANDI, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Ghermandi.html, consultato in data 25 giugno 2014.

⁵⁶ GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 34 e sgg. Cfr. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 56-65.

Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo.

Il mio principio è Barni, mentre mangiamo insieme dal piatto comune. Siamo sedute per terra l'una accanto all'altra e i maschi ridono per come tengo le gambe. Sulla stuoia le ginocchia si toccano, una gamba qua e una di là. Non ti si spezzano *dalbooley*? Vedessi quando corre quanto fa ridere, i polpacci che vanno a destra e sinistra.⁵⁷

Il secondo ha, invece, ben altro tono:

Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili di casa: «Sarai la nostra cantora».

Attorno al braciere del caffè stavano le donne; loro in un angolo un po' discosto, imbozzolati negli *shemma* bianchi, con quel singolare aspetto di uccelli predatori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutt'attorno.⁵⁸

Due attacchi molto diversi. Enigmatico, giocato su ossimori, quello di *Madre piccola*, che nella metafora del filo (ben sovrapponibile a quella glissantiana delle radici orizzontali delle ninfee) crea l'immagine di un'appartenenza identitaria multipla: una traccia ben distinta dalle altre che è parte di un groviglio inestricabile a maglia larga ma solido, come resistente è quel filo «così sottile che non si spezza» che è la vita di Domenica Axad: una delle «voci sparse della diaspora somala di cui è intessuto questo romanzo».⁵⁹

Molto più improntato all'oralità *Regina di fiori e di perle*, fin dall'esordio sulla dislocazione a destra. Anche Ghermandi, come Ali Farah, è la voce di una civiltà e di una diaspora. È la voce di un luogo, di una cultura, di una storia; dei soprusi, delle violenze e dei non-detti di un intero popolo. In entrambi i testi è la memoria la forza creatrice del romanzo. E si attiva sin da subito: in Ali Farah, con la prima frase in somalo, il piatto comune da cui si mangia, le ginocchia in quella inconsueta posizione; in Ghermandi con il rito del caffè (che chiude anche il romanzo, in un movimento circolare), le donne intente al braciere, i tre «venerabili» (non anziani: ed ecco un chiaro esempio di una lingua che parla un idioma multilingue), «imbozzolati» nella tunica con quel singolare aspetto da «uccelli predatori». Una similitudine, questa, che, come nota Silvia Camilotti,⁶⁰ è utilizzata in accezione rovesciata rispetto a quanto il lettore italiano potrebbe aspettarsi, perché conferisce dignità tanto agli uomini quanto agli animali, colti nella loro maestosità piuttosto che nella rapacità/bestialità. È un paragone, inoltre, che ci toglie dalla familiarità con le immagini e con le similitudini nazionali, creando una distanza rispetto a ciò che è oramai stereotipato. «Tale scelta retorica assurge a paradigma dell'intero testo, in cui il rovesciamento del punto di vista si applica a tutti i livelli, retorici e di contenuto»,⁶¹ e assume ancora maggior pregnanza se confrontata con l'immagine dell'anziano

57 CRISTINA ALI FARAH, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007, p. 1.

58 GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007, p. 5.

59 ALI FARAH, *Madre piccola*, cit., p. VII.

60 SILVIA CAMILOTTI, *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nella rappresentazione letteraria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 96.

61 *Ibidem*.

che offre Carlo Lucarelli in *L'ottava vibrazione*: romanzo che si pone fin dalle dichiarazioni dell'autore (suffragate anche da alcuni critici e da Wu Ming) e dalla presentazione nella quarta di copertina come una «storia epica»⁶² che indaga una «pagina oscura» della storia italiana, ovvero quella dell'occupazione coloniale dell'Etiopia. E finalmente Camilotti si muove negli interstizi di entrambe le narrazioni, portando alla luce gli stereotipi (spesso ormai fossilizzati) di cui è intriso il romanzo di Lucarelli e confrontandoli con luoghi analoghi di Ghermandi. Basterà, quindi, leggere la descrizione dell'anziano fornita dall'autore italiano:

Agitava un bastoncino e gridava qualcosa, la gridava a lui ma Pasolini non lo sentiva neppure perché biascicava tra le gengive nude. Poi si avvicinò, e Pasolini lo vide meglio, ciuffi bianchi di barba sulle guance, radi come quelli di una capra vecchia, un occhio schiarito da una cicatrice che gli abbassava l'angolo di una palpebra.⁶³

E si noti che, oltre al paragone con la capra (assolutamente familiare per la lingua italiana, in accezione dispregiativa) e il biasciare con le gengive sdentate, la dignità dei «venerabili» descritti dalla Ghermandi rimanda anche al loro ruolo di custodi di una memoria collettiva e antica: la sola che può rimettere l'autrice in contatto il passato e la memoria sua e della sua gente, nella prospettiva di un futuro di riconciliazione e convivenza possibile. Aspetto che in Lucarelli, e in molti *global novel*, non possiamo ritrovare perché la narrazione è assolutamente schiacciata sul presente, anche quando è il passato ciò che si vorrebbe svelare e contro-narrare. Quello del *global novel* è un tempo (passato o futuro che sia il cronotopo della storia) sempre attualizzato in funzione della contemporaneità nell'intento di demistificare o svelare il presente.

Molta narrativa contemporanea italiana si muove in tale direzione, ovvero è improntata a una rilettura della storia ufficiale che offra una contro-narrazione, per dar voce alle vicende e alle interpretazioni che la prospettiva dei vincitori ha sottaciuto o ammutolito. È il «romanzo neostorico italiano» descritto da Giuliana Benvenuti, che ne ha esplorato tendenze e contraddizioni, demarcandolo dal romanzo storico ottocentesco e per la qualità performativa, e per l'«effetto di realtà»⁶⁴ che annulla la distinzione tra reale e immaginario,⁶⁵ e per il mutato rapporto con la storiografia, ormai segnato dalla deriva del senso della postmodernità. Ciò che entra in crisi, insomma, fino al punto da invertire il rapporto, è il discrimine «tra storiografia e racconto finzionale»,⁶⁶ tale per cui il recupero della storia dimenticata o volutamente oscurata viene a contrapporsi a quella canonizzata, che per affermarsi ha (nella migliore delle ipotesi) sprofondato nell'oblio le cicatrici, i traumi, le opacità. A ciò si aggiunge, nel collettivo Wu Ming, la rivendicazione della narrazione come mitopoiesi, creazione di miti nuovi alternativi, al fine di «dar vita

62 Per una serrata critica della «curvatura dell'epica verso la farsa» nel romanzo di Lucarelli rimando a GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 125-129.

63 CARLO LUCARELLI, *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008, p. 200.

64 BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 21.

65 Paradigmatica mi sembra l'epigrafe che apre l'opera di WU MING 2 e ANTAR MOHAMED, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012: «Questa è una storia vera... / ... comprese le parti che non lo sono».

66 BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 20.

ad una collettività rifondando [...] un discorso comune di appartenenza culturale, civile, politica». ⁶⁷ Anche in tal senso Wu Ming attribuisce ai suoi e ad altri romanzi italiani il connotato di epici, nel tanto discusso *Memorandum*. ⁶⁸

Queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni stilemi e stratagemmi.

Tale accezione di "epico" si ritrova in libri come *Q*, *Manituana*, *Oltretorrente*, *Il re di Girgenti*, *L'ottava vibrazione*, *Antracite*, *Noi saremo tutto*, *L'angelo della storia*, *La banda Bellini*, *Stella del mattino*, *Sappiano le mie parole di sangue* e molti altri. Libri che fanno i conti con la turbolenta storia d'Italia, o con l'ambivalente rapporto tra Europa e America, e a volte si spingono anche più in là. ⁶⁹

La definizione proposta, già di per sé onnicomprensiva e accostata a opere molto eterogenee tra loro, non definisce l'oggetto, tanto che in un primo momento sembra si stia parlando di opere fantastiche, che poi vengono chiamate storiche. Ma tutte, questo sì, «fanno i conti» con la storia, propongono una contro-narrazione. Anche se, nel caso dell'*Ottava vibrazione* abbiamo visto come all'intenzione dell'autore non corrisponda una reale focalizzazione su quegli «umiliati e offesi» che si vorrebbero risarcire, e anzi come l'effetto sia opposto alle intenzioni. ⁷⁰ Ciò perché non basta rintracciare un buco nero della storia per dar voce a chi imperialismo, sopraffazione, ingiustizie e violenze ha subito.

D'altro canto narrare una controstoria può contenere il rischio di un'opposizione binaria, di uno scontro tra prospettive polari, fra le quali difficilmente può instaurarsi una «poetica della relazione». Tra tesi e antitesi può esserci solo una sintesi per negazione, abbiamo detto, non una «diversalità». Ancor più questo rischio si corre se è con le stesse armi della storia imperialista e capitalista che si combatte, ovvero con lo stesso linguaggio. E allora, «se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda», ⁷¹ se la lingua è «un'ermeneutica del mondo», ⁷² la narrazione neostorica cammina sul filo del rasoio ⁷³ perché rischia di esprimersi con lo stesso sistema raziocinante, oppositivo, che si vorrebbe ribaltare. E mi sembra che molti testi di Wu Ming (*Q*, *54*, *Asce di guerra*) rasentino la rappresentazione dicotomica tra storia canonizzata e obliata.

⁶⁷ *Ivi*, p. 71. Ma si vedano soprattutto le pp. 73-78.

⁶⁸ Per un approfondimento sul dibattito scatenato dal *Memorandum*, a cui hanno partecipato numerosi autori e critici, cfr. i siti *Carmilla Online* e *Il primo amore*.

⁶⁹ WU MING I, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, p. 9.

⁷⁰ Rimando, per maggiori approfondimenti, ai citati studi di Benvenuti e Camilotti.

⁷¹ GHERMANDI, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese*, cit.

⁷² ADRIÁN BRAVO, *La maternità della lingua*, di prossima pubblicazione per Nottetempo.

⁷³ Tale difficoltà è rilevata anche da BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 73.

Viceversa in Ghermandi e Ali Farah (ma non solo) si evita qualsiasi giudizio o presa di posizione sugli atteggiamenti altrui, non c'è aperta stigmatizzazione, ma una serie di incroci, sguardi, possibilità, «diversalità», che mettono in luce tutte le sfaccettature di una complessità non ridicibile, che contemplanò il punto di vista dei colonizzati e dei colonizzatori, delle vittime e dei carnefici, ricordando le efferatezze del colonialismo italiano e mondiale ma ricomponendole grazie alla possibilità di riconciliare il conflitto.⁷⁴ Ecco allora che nelle narratrici l'interrogazione (spietata e commossa) del passato apre al futuro, e ciò «nonostante tutto»⁷⁵ quello che l'Italia ha perpetrato ai danni dell'Eritrea, dell'Etiopia e della Somalia, e nonostante il razzismo che ancora la permea. Per tale ragione non mi sembra che la focalizzazione multipla presente nei romanzi della letteratura-mondo⁷⁶ possa porsi sullo stesso piano né di quella postmoderna né di quella del romanzo neostorico. Perché (schematizzando) nella prima è problematizzazione polifonica di differenti punti di vista; nella seconda (anche) gioco combinatorio e/o ironico, nel terzo tende più al dialogismo che alla polifonia, o, nel peggiore dei casi, mette in scena tante «verità»⁷⁷ opposte e irriducibili, monologiche, come avviene nel già citato *Scontro di civiltà*.

Oltre a ciò, la lingua dei romanzi di Wu Ming tende alle caratteristiche descritte da Vittorio Coletti in *Romanzo mondo*: è ad alta traducibilità, uniforme, iper-paratattica, iper-dialogata,⁷⁸ molto scorrevole, godibile e veloce, pensata per un pubblico ampio e globale, e spesso preferisce parole inglesi d'ampio uso al corrispettivo italiano,⁷⁹ mentre il fatto che sia ricca di «ellissi, micro-scosse nel passaggio da una frase all'altra» in modo che «in assenza di giunture esplicite, spetti al lettore ricostruire i nessi»⁸⁰ non fa altro che renderla più *global*, ammiccando al pubblico e riproponendo in forma diversa uno di quei moduli narrativi del postmoderno che proprio Wu Ming 1 dichiara aver superato.⁸¹ È una lingua assolutamente «popular»,⁸² ma la questione non è tra letteratura alta o bassa, snobismi accademici e sovvertitori di sistemi,⁸³ perché si può fare letteratura importante col pop, come ci sono musica e cinema pop di alto livello. Il problema è che porre la questione in termini polari (alto/basso, «letteratura d'élite»/«popular»)⁸⁴ non fa che

74 *Ivi*, pp. 181-121. Benvenuti insiste su questo aspetto, proponendo un confronto con Wu Ming.

75 *Ivi*, p. 124.

76 MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, cit., pp. 93-104.

77 Il romanzo è costituito da undici capitoli, ciascuno dei quali alterna «la verità» di uno delle diverse voci narranti e un «ululato» del protagonista Amedeo. Il primo capitolo, ad esempio, è composto da «La verità di Parviz Mansoor Samadi» e «Primo ululato».

78 Seppur da angolazioni critiche diverse, tanto Antonelli che Donnarumma rintracciano nell'«iper» una delle caratteristiche dominanti della letteratura odierna: GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

79 Si pensi, per contro, al discorso fatto da Ghermandi sulla *mission*, poco sopra citato.

80 WU MING 1, *New Italian Epic versione 2.0*, cit., p. 20.

81 Sui punti di contatto e i nessi problematici o irrisolti lasciati aperti dal postmoderno, e non del tutto superati dall'attuale narrativa italiana, vd. DAVIDE DALMAS, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», 1 (2012), pp. 121-127; ma cfr. anche il già citato studio di Donnarumma.

82 WU MING 1, *New Italian Epic versione 2.0*, cit., pp. 17-18.

83 *Ivi*, p. 18.

84 *Ibidem*.

riproporre un'antitesi; e che è quantomeno problematico fare epica in una lingua globalizzata, o generare mitopoiesi che intervengano sull'oggi mantenendo quella distanza assiologica che permetta di non schiacciare il racconto sul presente, e la memoria sulla conoscenza.

Ed è attraverso la memoria - aperta e problematica, disposta a rileggersi e a ricordare oblii e opacità senza rinnegarne i lati più oscuri e senza esprimere giudizi dicotomici - che potrà realizzarsi una nuova epica che ponga in relazione, che non dimentichi il luogo, la lingua, la civiltà delle proprie radici, e che al contempo riesca a intrecciarle con le altre per sviluppare immaginari-mondo dai rizomi sospesi per aria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALI FARAH, CRISTINA, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007. (Citato a p. 115.)
- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006. (Citato a p. 118.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Epos e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato alle pp. 103, 112, 114.)
- BASSI, SHAUL e ANDREA SIROTTI (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Firenze, Le Lettere, 2010. (Citato a p. 103.)
- BENVENUTI, GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012. (Citato alle pp. 116-118.)
- BENVENUTI, GIULIANA e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 107.)
- BRAVO, ADRIÁN, *La maternità della lingua*, di prossima pubblicazione per Nottetempo. (Citato a p. 117.)
- CALABRESE, STEFANO, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 108, 110.)
- CAMILOTTI, SILVIA, *Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nella rappresentazione letteraria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014. (Citato a p. 115.)
- *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bononia University Press, Bologna, 2012. (Citato a p. 112.)
- CASANOVA, PASCALE, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 107.)
- COLETTI, VITTORIO, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato alle pp. 108, 109.)
- DALMAS, DAVIDE, *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», I (2012), pp. 121-127. (Citato a p. 118.)
- DELEUZE, GILLES e FELIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996. (Citato a p. 114.)
- *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987. (Citato a p. 105.)
- DISC. *Dizionario italiano Sabatini-Coletti*, Firenze, Giunti, 1997. (Citato a p. 108.)
- DOMENICHELLI, MARIO, *Il canone letterario europeo, in XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_XXI-Secolo/. (Citato a p. 105.)
- *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in «Moderna», XII (2010), pp. 15-47. (Citato alle pp. 104, 107.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014. (Citato a p. 118.)
- FRACASSA, UGO, *Gadda e Lakhous giallisti pour cause*, in *Patria e lettere*, Roma, Perone, 2012, pp. 77-88. (Citato a p. 111.)

- FRASSINELLI, PIERPAOLO, *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, in «Allegoria», LVI (2007), pp. 243-252. (Citato a p. 107.)
- FUSILLO, MASSIMO, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Einaudi, 2002, pp. 5-35. (Citato alle pp. 104, 112.)
- *Il romanzo: un genere “cannibale” e polimorfico*, in «Lector, intende, laetaberis». *Il romanzo dei Greci e dei Romani*, a cura di Renato Uglione, Edizioni dell’Orso, 2010, pp. 27-56. (Citato a p. 103.)
- GHERMANDI, GABRIELLA, *Il mio italiano di spezie e sicomori contro l’intrusione dell’inglese*, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Ghermandi.html. (Citato alle pp. 114, 117.)
- *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007. (Citato a p. 115.)
- GLISSANT, ÉDOUARD, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998. (Citato alle pp. 105, 106, 110.)
- *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato alle pp. 105, 106.)
- LAKHOUS, AMARA, *Le cimici e il pirata*, trad. da Francesco Leggio, Roma, Arlem, 2008. (Citato a p. 111.)
- *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006. (Citato a p. 111.)
- *Un pirata piccolo piccolo*, trad. da Francesco Leggio, Roma, e/o, 2011. (Citato a p. 111.)
- LUCARELLI, CARLO, *L’ottava vibrazione*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 116.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 103.)
- MENGOZZI, CHIARA, *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013. (Citato alle pp. 106, 107, 111.)
- MORACE, ROSANNA, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012. (Citato alle pp. 110, 111, 114, 118.)
- MORETTI, FRANCO, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato a p. 107.)
- (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003. (Citato a p. 107.)
- *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato alle pp. 104, 113.)
- SAPIRO, GISÈLE éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009. (Citato a p. 107.)
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato alle pp. 104, 105, 107, 108.)
- WU MING I, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf. (Citato alle pp. 117, 118.)
- WU MING 2 e ANTAR MOHAMED, *Timira*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 116.)
- ZARMANDILI, BIJAN, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato a p. 113.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura-mondo, Romanzo-mondo, *Global novel*, Opere mondo, Romanzo neo-storico italiano, Romanzo epico, Teoria della letteratura, Michail Bachtin, Édouard Glissant, Gabriella Ghermandi, Gayatri Chakravorty Spivak, New Italian Epic.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Rosanna Morace è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza". I suoi interessi di ricerca si dividono tra la letteratura rinascimentale (della quale ha approfondito soprattutto il filone epico e quello sacro), e la letteratura translingue italiana, che ha indagato con approccio storico-critico e stilistico, mettendo in rilievo le caratteristiche formali che la legano alla letteratura-mondo. Ha pubblicato saggi in numerose riviste di Italianistica, e quattro monografie: *Le stagioni narrative di Carmine Abate. Rapsodie di un romanzo-mondo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014; *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo»: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012; «Un mare così ampio». *I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Lucca, Libertà edizioni, 2011.

rosamorace@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROSANNA MORACE, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 103–122.

L'articolo è reperibile al sito 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.

HOT COGNITION: COME FUNZIONA IL ROMANZO DELLA GLOBALIZZAZIONE

STEFANO CALABRESE, ROBERTO ROSSI, SARA UBOLDI, TERESA VILA, ELENA ZAGAGLIA – *Università di Modena e Reggio Emilia*

Se si assumono parametri multipli e si dà ascolto alle neuroscienze, oggi lo storytelling è il terreno di formazione e la palestra entro i quali esercitiamo la nostra capacità di leggere la realtà. Le narrazioni a struttura sospesa garantiscono elevati standard in termini di *mind reading*, mentre il predominio sostanziale del controfattuale (esternalizzato come realismo magico o saghe fantasy) migliora le nostre capacità predittive, così come il ricorso a elementi magici trasforma il sistema di attese standard in una *hot cognition* allertata dinanzi a qualsiasi elemento di novità si presenti all'individuo.

Granting multiple parameters of interpretation and the relevance of today's neuroscientific discoveries, storytelling is the training field where we put to trial our abilities in deciphering reality. Narrations with a "suspended" framework grant us high standards of *mind-reading*, while a marked dominance of counterfactuals (as expressed in magic realism of phantasy sagas) helps us improve our skills at predicting further developments. The recurrent appeal to magic elements transforms our set of standard expectations into a *hot cognition* continuously alerted to face any element of novelty.

Le recenti scoperte della psicologia cognitiva, delle teorie della mente e delle neuroscienze hanno sino ad oggi confermato che le narrazioni costituiscono la principale forma di comunicazione di qualsiasi esperienza umana che necessiti di essere filtrata attraverso uno o più punti di vista; la narratività dunque non rappresenta qualcosa che si trova solo in un testo, al di fuori dell'uomo, ma qualcosa di potenzialmente riconoscibile come proprio dai lettori, talvolta da essi stessi proiettato all'interno dei testi. Siamo noi a narrativizzare il mondo – almeno secondo le più recenti prospettive cognitive e neuroscientifiche –, anche là dove il mondo non si presenta affatto come una fluida catena di eventi legati da leggi crono-causali. Un grande, faticoso lavoro: il mondo altamente strutturato della fiction richiede infatti adattamenti neuro-cognitivi sempre maggiori,¹ soprattutto in presenza di narratori inaffidabili, come avviene nella giallistica e nei racconti noir, dove dobbiamo conservare informazioni sulla base di indizi con una 'etichetta' (*tag*)² differente a seconda che il portatore di informazioni sia più o meno plausibile.³ Per quale ragione, si è chiesto una volta David Lodge, dopo aver letto quelle finzioni allo stato puro che sono i romanzi abbiamo la curiosa sensazione di avere appreso qualcosa? Perché per vivere è necessario apprendere a distinguere la realtà dalla rappresentazione della realtà, ciò che esiste da ciò che qualcuno crede che esista. Si tratta delle cosiddette

1 KENDALL WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 41 e sgg.

2 La metarappresentatività (*metarepresentationality*) consiste nella capacità di archiviare informazioni secondo un elaborato e complesso modello che ci consente di 'applicare un'etichetta' (*source tag*) alla fonte e alla sua affidabilità, e di verificarne l'attendibilità nel tempo in base ai riscontri successivi. In altre parole la nostra mente costruisce rappresentazioni e insieme le loro metarappresentazioni, e le verifica di continuo; socialmente molto importante, questa facoltà sembra incepparsi nei soggetti schizofrenici ed essere latitante negli autistici (LISA ZUNSHINE, *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006).

3 YEVGENYA GOLDBVARG e PHILIP JOHNSON-LAIRD, *Illusions in Modal Reasoning*, in «Memory & Cognition», xxviii (2000), pp. 282-294.

verità architettoniche, per cui è noto che arriviamo ad archiviare informazioni mediate anche fino al IV o V grado («Io so che tu sai che egli sa che noi sappiamo...»)⁴

Le narrazioni sono dunque una palestra di *mind reading*,⁵ luoghi in cui si apprende a leggere il modo in cui gli altri leggono il mondo. Letture di letture, a proposito delle quali dobbiamo innanzitutto chiederci: quali sono le unità minime della narrazione, *dal punto di vista del lettore*? Secondo quali leggi si combinano e quali regole di trasformazione ne assicurano l'invarianza? Soprattutto: di cosa è fatto un racconto? Esistono contrassegni extralinguistici che consentano ai lettori di classificare un atto verbale come narrativo? Sono queste le principali domande cui nel Novecento i narratologi – a partire da Propp e dai suoi proseguitori parigini, tra i quali Barthes e Genette – hanno cercato di offrire risposte convincenti, attraverso la messa a punto di una serie di strumenti di analisi essenziali per classificare, tra le altre cose, la posizione del narratore all'interno di una storia, valutare il rapporto sempre mutevole tra il tempo della storia narrata e il tempo del discorso che la narra, identificare il punto di vista attraverso cui una storia è raccontata. Nondimeno, la narratologia ha rischiato di soccombere alle sue stesse ambizioni: ogni storia ha finito per assomigliare alle altre, perché siamo stati messi in grado di percepire gli elementi ripetitivi ma non quelli differenziali. Principale accusato di questa situazione è la nozione di motivo, che già con la Scuola Finlandese di Aarne ha dato luogo a *corpora* e repertori di unità narrative comprensive di personaggi (ad es. amazzone), azioni (ricerca, matrimonio), luoghi (paradiso, rovine gotiche), oggetti (spada, rosa), fasi temporali (primavera, notte) e disposizioni (follia, malattia).

È servito tutto questo? Da un certo punto di vista sì, ma chi continuava a latitare era proprio lui, il lettore/ascoltatore, destinatario delle narrazioni con le sue abitudini percettive, con la complessità della sua memoria, con le sue transcodificazioni – insomma con la sua mente. A colmare la lacuna ci ha pensato, a partire dagli anni Novanta, chi ha imboccato una nuova, più fertile strada grazie agli apporti incrociati del cognitivismo, delle neuroscienze e degli studi sull'intelligenza artificiale: si è creata una collaborazione pluridisciplinare in cui gli studiosi di letteratura hanno assunto un ruolo molto minore rispetto al passato, in quanto il concetto di narratività (di cui la letteratura costituisce un esempio *alto*) è divenuto cruciale per attività mentali, pratiche quotidiane e sfere semi-otiche del tutto nuove. I cognitivisti si sono resi conto che la nostra mente, a partire dall'infanzia, si fonda sulla connessione crono-causale di episodi, in sostanza su narrazioni in cui stadio dopo stadio apprendiamo a correlare eventi come cause ed effetti, o a fare di uno stato interiore il motore di un fatto esterno, o a interpretare un fatto esterno come motore di un cambiamento interiore, o a rapportare la nostra evoluzione interiore al contesto in cui agiamo. Quando osserviamo qualcosa, o lo raccontiamo, o ascoltiamo il racconto di questo qualcosa lo classifichiamo sulla base di un confronto con un

4 ZUNSHINE, *Why We Read Fiction?*, cit., p. 148.

5 Con *Theory of the Mind* (T.o.M.) o *Mind Reading*, da considerare espressioni sinonime, in italiano tradotte più frequentemente con 'Teoria della Mente', si intende la complessa architettura cognitiva che ci permette di inferire il pensiero e le emozioni altrui per mezzo di rappresentazioni; abilità determinante nella costruzione di legami sociali complessi, non matura appieno nei soggetti autistici (SIMON BARON-COHEN, *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press, 1995; ZUNSHINE, *Why We Read Fiction?*, cit., per una proposta di applicazione del concetto all'analisi letteraria).

modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza viene valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso.⁶

La direzione assunta dal romanzo a partire dagli anni Novanta, come l'introduzione della cultura digitale e la sua successiva, perfusiva penetrazione negli stili di vita nell'ultimo decennio, hanno messo in luce, per così dire, gli stili cognitivi delle narrazioni con una evidenza mai prima raggiunta. Così abbiamo assistito a una duplice, parallela trasformazione: mentre cambiavano gli intrecci narrativi e le modalità di focalizzazione dei romanzi, anche la letteratura critica acquisiva competenze differenti. Infatti, contrariamente a quanto pensassero i narratologi del Novecento, oggi i cognitivisti e i neuroscienziati ritengono che i *temi* aiutino il lettore a organizzare i testi secondo 'cornici' (*frames*) concettuali, creando unità e coerenza: in questo caso il tema è un dispositivo semantico ed ermeneutico per selezionare, specificare e organizzare i significati che un testo mette in gioco. La funzione dei *temi* è triplice. (a) Consentendo ai lettori di collegare motivi a categorie di significato più astratte e generali, i temi narrativi descrivono essenzialmente l'interazione di agenti e indicano quali tipi di azioni, intenzioni e risultati vengono messi in atto dai motivi (ad esempio: inganno, vendetta e violazione di un divieto); (b) aiutano i lettori a delineare lo scheletro semantico dell'intreccio tramite l'indicazione dei suoi punti strategici, che descrivono quegli eventi, azioni, intenzioni e risultati indispensabili per comprendere la totalità dell'intreccio; (c) possono essere usati come un'espressione sintetica per gli schemi astratti di intreccio sottesi ad una narrazione. Tali concettualizzazioni tematiche dei modelli dell'intera narrazione possono infine assumere la forma di un'espressione proverbiale (prendere due piccioni con una fava), una situazione tipica (un uomo conteso tra due donne), il nome di un personaggio (Edipo). Secondo la prospettiva cognitivista di Monika Fludernik, sono tuttavia i lettori a narrativizzare i testi che leggono: la narratività non sarebbe infatti qualcosa di semplicemente presente o assente nei testi, ma un fattore riconosciuto dai lettori o addirittura da essi proiettato all'interno dei testi. La ragione per cui i lettori/ascoltatori si impegnerebbero attivamente ad organizzare i testi in forma narrativa risiederebbe nel fatto che essi riportano ogni cosa a schemi esperienziali pregressi e già noti, allineando la realtà a parametri cognitivi familiari al lettore/ascoltatore. Insomma, leggiamo il mondo secondo una narratologia *naturale*.⁷

Ma se la narrativizzazione ci serve a reintegrare le dimensioni del nuovo (e, in quanto tale, perturbante) con il conosciuto, operando sulla base di *vraisemblances* di livello profondo, che ripropongono e variano configurazioni neuronali,⁸ è evidente che anche il lavoro di classificazione dei racconti dovrà mutare, dal momento che la nostra mente legge qualcosa che non è scritto in ciò che sta leggendo. È questa la scommessa dei

6 MONIKA FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 18 e sgg.

7 MONIKA FLUDERNIK, *The Cage Metaphor. Extending Narratology into Corpus Studies and Opening it to Analysis of Imagery*, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ed. by Sandra Heiner and Roy Sommer, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 120 e sgg.

8 Si veda a titolo di esempio l'affascinante schema interpretativo proposto nella teoria del *Blending* concettuale di Fauconnier e Turner (GILLES FAUCCONNIER e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002).

prossimi anni, poiché oggi siamo addirittura in grado di conoscere il momento in cui, da bambini, segnatamente intorno ai cinque anni o poco prima, cominciamo a operare quella distinzione cruciale per la sopravvivenza. È stato infatti condotto un esperimento, in cui si mostra a un bambino di cinque anni una confezione di *Smarties* e gli si chiede cosa contiene: quando il bambino risponde «Smarties», lo sperimentatore apre la confezione e gli mostra che è vuota, chiedendogli a questo punto: cosa pensi che risponderà il tuo amico e coetaneo, che ci aspetta nella stanza di fianco, che contenga questa confezione di Smarties? Se il bambino risponde «Il mio amico dirà che non contiene niente», non ha ancora appreso a distinguere la realtà dalla rappresentazione di essa; se invece risponde «Il mio amico dirà che contiene Smarties», ha già oltrepassato la linea d'ombra che divide le cose dai loro fantasmi comunicativi.⁹

Ebbene: cominciamo a renderci conto che se osserviamo il romanzo contemporaneo nelle sue principali morfologie (dalle *detective stories* al *fantasy*) e allarghiamo lo sguardo all'intero mercato editoriale che comprende il blocco euro-americano con le sue filiazioni anglofone (dall'Australia al Sudafrica) e le sue ramificazioni in Estremo Oriente – dove le osmosi con le morfologie narrative occidentali si sono mostrate intense, soprattutto in Giappone – a emergere è uno stile cognitivo tendenzialmente assimilabile e unitario, alle cui spalle giocano gli stessi fattori socio-culturali e condizioni antropologiche di vita assai simili. Uno stile, va detto, che oggi gli studiosi teorizzano come il più plausibilmente utilizzato dagli individui nell'attuale fase storica e cui in particolare ricorriamo nell'offrire risposte emozionali alle narrazioni (letterarie, filmiche, intermediali ecc.), traendone un *fatturato* cognitivo che sta crescendo in modo esponenziale. In accordo con le indagini più avanzate della comunità scientifica chiamiamo tale stile *hot cognition*, intendendo con ciò una forma di acquisizione e elaborazione dei dati percettivi e delle informazioni che comporta sempre – e non esclude mai – il coinvolgimento personale del fruitore e una sua attivazione essenzialmente patemica. Se a partire da Antonio Damasio e dal suo bel libro *L'errore di Cartesio* si è cominciato a comprendere che ragione e emozione non sono mai separabili,¹⁰ poiché qualsiasi dato memorizzato dalla nostra mente viene 'flaggato' (*flagged*) con un'emozione particolare (si pensi alle fenomenologie proustiane del ricordo: un sapore comporta un'emozione, un odore consente di riaprire un archivio mnemonico e sapienziale), oggi si dà addirittura per scontato quanto sia erronea la tradizionale suddivisione degli atti cognitivi in processi di comprensione vera e propria e in processi di elaborazione delle emozioni e dei moventi patemici del nostro modo di agire e pensare («motivations» e «conations», come li definisce Damasio).¹¹ Il sintagma *hot cognition* è stato utilizzato per la prima volta da Schank e Abelson in relazione alle capacità di elaborazione dei dati da parte dei computer (*computer modelling*) e in analogia a quanto avviene nella mente dei bambini quando pensano di fare o raccontare qualcosa,¹²

9 KATHLEEN H. CORRIVEAU et al., *Abraham Lincoln and Harry Potter. Children's Differentiation Between Historical and Fantasy Characters*, in «Cognition», CXIII (2009), pp. 213-225, a p. 219.

10 ANTONIO DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 120 e sgg.

11 ANTONIO DAMASIO, *The Feelings of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, London, Vintage, 2000, pp. 70 e sgg.

12 ROGER C. SCHANK e ROBERT ABELSON, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Inquiry Into*

mentre oggi A. J. Sanford e C. Emmott nel loro fondamentale studio intitolato *Mind, Brain and Narrative*¹³ arrivano addirittura a sostenere che se nell'analisi dei testi e dei loro effetti non prendessimo in considerazione le emozioni non riusciremmo letteralmente a comprendere il significato di una narrazione. Tutto ci apparirebbe insensato, o uguale, o indistinguibile da ciò che è già accaduto, esattamente come capita a chi è affetto da sindrome autistica o agli psicotici.

Il punto su cui ormai la comunità scientifica ha trovato un definitivo accordo è che la frequentazione della letteratura ci consente (e consente soprattutto ai bambini tra i 4 e i 13 anni) di esercitare delle abilità sociali che altrimenti faticheremmo ad apprendere. Le competenze sociali richiedono sia capacità in compiti complessi di *problem solving* e nell'assunzione di prospettive differenti, sia competenza emotiva. In generale le emozioni svolgono una funzione di adattamento, in quanto consentono una risposta coerente a determinati stimoli ed eventi, configurandosi quindi come dispositivi fondamentali per comprendere, stabilire e mantenere relazioni sociali. All'interno di una prospettiva di tipo evolucionistico è anzi possibile sostenere che le emozioni sono una risposta alle esigenze della 'adattatività evolutiva',¹⁴ poiché ci preparano all'azione e mettono in luce aspetti degli eventi legati a obiettivi rilevanti quali successi, ostacoli, minacce e sconfitte: in altri termini, si tratta di un vero e proprio repertorio emotivo che ci consente di estrapolare *script*¹⁵ di procedure o azioni per far fronte agli avvenimenti.¹⁶ In ambito cognitivista Keith Oatley ha costruito una teoria delle emozioni basata sull'individuazione di stati coordinati di prontezza e disponibilità in grado di attivarci per mantenere lo stato attuale in caso di felicità, fare uno sforzo per modificarlo (rabbia), immobilizzarsi e/o fuggire (paura) o restare in una condizione stativa (depressione). Ogni stato emotivo corrisponde insomma a uno script di riferimento (vedi la tabella 1 nella pagina seguente).¹⁷

Le emozioni possono quindi avere una dimensione individuale e una dimensione sociale, che ci predispone a specifiche sceneggiature comportamentali: la felicità determina ad esempio collaborazione, mentre la collera il conflitto, e fin dalla prima infanzia apprendiamo a concettualizzare le emozioni come risultato di particolari relazioni tra i desideri o gli obiettivi che ci siamo posti e la realtà, in modo tale da considerare la felicità come il risultato del raggiungimento di un obiettivo desiderato e, a contrasto, la paura come reazione alla perdita di esso, mentre tristezza e rabbia si manifesterebbero quan-

Human Knowledge Structures, London, Rou, 1977.

13 ANTHONY J. SANFORD e CATHERINE EMMOTT, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

14 LEDA COSMIDES e JOHN TOOBY, *Evolutionary Psychology and the Emotions*, in *Handbook of Emotions*, ed. by Michael Lewis and Jeanette Haviland-Jones, New York, Guilford, 2000, pp. 81-86.

15 *Script* è un termine in uso nelle scienze cognitive (mutuato dagli studi sull'intelligenza artificiale: SCHANK e ABELSON, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*, cit.) per indicare una sequenza di azioni, comportamenti, parametri cognitivi e stati emotivi che si attiva in modo pressoché automatico al riconoscimento di una situazione (*frame*) nota il cui esito è prevedibile; *frames* e *scripts* configurano una sorta di manuale di procedure dell'attività della mente, allo scopo di migliorarne l'efficienza operativa. L'uso nella corrente pratica narratologica, ad esempio da parte di Herman (DAVID HERMAN, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, Nebraska University Press, 2002) ne ha ampliato e approfondito la risonanza, in relazione alle situazioni narrative e alla ricettività dei lettori.

16 COSMIDES e TOOBY, *Evolutionary Psychology and the Emotions*, cit., p. 70.

17 KEITH OATLEY, *Breve storia delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 108-109.

Tabella 1: Keith Oatley e gli stati emotivi in relazione agli scripts.

Emozione	Direzione verso un obiettivo o uno scopo	Movimenti prodotti dall'emozione	Scopo sociale	Script di riferimento
Felicità	Realizzazione di un obiettivo	Continuare a impegnarsi	Stare con gli altri	Collaborazione, manifestazione di affetto e solidarietà
Tristezza	Non raggiungimento di un obiettivo	Inattività	Perdita del rapporto	Ricerca di aiuto e nuove forme di rapporto sociale
Collera	Frustrazione provocata da impedimenti per raggiungere un obiettivo	Continuare a sforzarsi, ritentare	Insulti, perdita di controllo	Reazione aggressiva, creazione di conflitto
Paura	Pericolo nel raggiungimento di un obiettivo	Immobilizzarsi, fuggire	Separazione, rifiuto sociale	Isolamento

do un obiettivo desiderato è considerato perso o non raggiunto. Attualmente, il lavoro neuro-cognitivo del lettore è evidentemente accresciuto dal fatto di trovarsi a vivere in contesti complessi e intercategoriali, dove diviene problematico persino etichettare la situazione che viene potenzialmente ad incontrare: ecco allora che le narrazioni ci aiutano ad addestrarci sin dalla prima infanzia ad affrontare questa complessità. Dobbiamo diventare predittivi, apprendere a distinguere la *routine* dall'eccezione, il reale dal virtuale, l'affidabile dall'inaffidabile, e tutto ciò attraverso l'attribuzione di relazioni crono-causali agli accadimenti di cui facciamo esperienza. Come fare? Il primo passo è quello della *hot cognition*, cioè di processare narrazioni complesse in cui il rapporto tra desiderio e realtà si sposta più volte nel corso della storia, riuscendo ad assegnare etichette emotive basandoci sulla valutazione del raggiungimento degli obiettivi.¹⁸ Ad esempio, attraverso la letteratura romanzesca o parimenti guardando un film impariamo non solo a considerare la felicità in relazione al raggiungimento dell'obiettivo, ma a qualificarla attraverso l'esercizio della capacità e dello sforzo che generano orgoglio o gratitudine, nel caso in cui sia intervenuto l'aiuto di qualcuno. Allo stesso modo, possiamo provare rabbia se il raggiungimento dell'obiettivo è stato ostacolato da qualcuno o qualcosa, ma anche vergogna o senso di colpa se l'insuccesso è da imputare a una mancanza di capacità o di impegno. Comprendiamo inoltre che non tutti gli individui reagiscono alle situazioni emotive in modo identico, ma che la loro risposta è legata alla personalità, alla storia pregressa, alle abilità comportamentali, alle preferenze personali e alle competenze in termini di *mind reading*.

Oggi si sta facendo un ulteriore passo avanti nello studio dei modi in cui un testo narrativo incapsula le informazioni logico-referenziali in una sorta di contenitore emozionale. È infatti nato un orientamento specifico della narratologia, battezzato 'affective narratology' dallo psicologo Patrick Colm Hogan,¹⁹ che si occupa appunto delle emozioni come elementi strutturali del *plot* delle narrazioni o meglio ancora del *tenore emotivo* delle parole, per cui lessemi a elevato contenuto emotivo (ad es. 'guerra' o 'fiori'), in contrasto con termini neutri quali 'tostapane' o 'bicicletta', possono appartenere a sottocategorie tra cui spiccano i lessemi tabù (ad es. le maledizioni) e i termini minacciosi

¹⁸ SANFORD e EMMOTT, *Mind, Brain and Narrative*, cit., *passim*.

¹⁹ PATRICK C. HOGAN, *Affective Narratology*, Lincoln, Nebraska University Press, 2011, pp. 11-40.

(come ‘abuso’). Non è questa la sede per affrontare le prospettive della *affective narratology*, ma piuttosto per stabilire di quale natura siano le emozioni vicarie che il lettore prova quando si identifica in un personaggio fittizio.

Il problema può essere posto in due modi differenti. Le *cognitive appraisal theories* (‘teorie della valutazione cognitiva’) utilizzano il termine ‘appraisal’ per intendere la valutazione e la misurazione dell’emozione, cioè – a differenza della semplice *percezione*, che si limita a presentare e recepire un oggetto – la relazione tra l’oggetto percepito ed il soggetto percettore, per cui ad esempio un oggetto può essere considerato dal soggetto percipiente a seconda delle circostanze come desiderabile o disgustoso, tranquillizzante o temibile, in base a parametri variabili per la rilevanza dell’oggetto per il soggetto o per fattori sociali in grado di inibire/attivare la risposta emotiva del soggetto. Nondimeno è importante sottolineare che l’*appraisal* (schema valutativo della relazione soggetto/oggetto) non costituisce l’essenza dell’emozione ma per così dire il suo habitat, l’ecosistema psichico e coscienziale entro il cui perimetro si rivela l’emozione in prima persona, cioè una *action tendency*, l’essere attratti o respinti da qualcosa. Comprendere – ci dicono infatti gli studiosi – significa essere *mossi verso* qualcosa e transcodificarlo secondo le nostre *intenzioni*.

Se questa prima modalità di spiegazione delle emozioni non rifiuta affatto una sorta di *embodiment assumption* (‘principio della mente incarnata’) che fisicalizza la ragione,²⁰ un secondo modo di spiegare le emozioni noto come *somatic feeling theory* pone solo ed esclusivamente l’accento sui cambiamenti corporei che si verificano dinanzi ad un determinato avvenimento e che a loro volta danno luogo a una risposta emotiva. Il principale promotore di questa teoria è appunto Antonio Damasio,²¹ che si è occupato del modo in cui il nostro corpo reagisce alla realtà attivando una serie di emozioni viscerali – ‘di pancia’, potremmo dire per tradurre l’espressione inglese «gut reactions». Damasio si concentra in particolare sulle emozioni primarie, non mediate cognitivamente, che sin dalla primissima età si istituiscono nell’uomo e nell’animale come risposta intuitiva preorganizzata agli stimoli esterni (come quando alla vista di un plantigrado il nostro corpo dà luogo a una serie di reazioni istintive ancor prima di capire che si tratta di un orso, e solo *conseguentemente* ci sentiamo spaventati).

Elaborate nel sistema limbico del cervello e in particolare grazie all’amigdala, sarebbero le *gut reactions* a costituire ancor oggi l’unico e sia pur tenue contatto con quel brodo percettivo costituito dalla cara, vecchia Realtà. Un brodo oggi divenuto raro da delibare. Infatti più il contesto è civilizzato e la trasmissione del sapere rapida e voluminosa, come nell’attuale comunicazione globalizzata, più si sviluppano quelle che Antonio Damasio denomina ‘emozioni secondarie’, caratteristiche dell’età adulta e la cui prerogativa è di ‘taggare’ la notizia/oggetto di una nuova esperienza attraverso una sorta di ‘valutazione consapevole’ (*conscious evaluation*); oggi inizierebbe a manifestarsi addirittura un terzo tipo di emozione *virtuale* caratteristico della ricezione di un testo letterario, filmico, videoludico ecc., detto *as-if-body-loop* (che potremmo tentare di tradurre con ‘circuito corporeo simulativo’), legato all’empatia per un verso attraverso l’attivazione dei neuro-

20 SANFORD e EMMOTT, *Mind, Brain and Narrative*, cit., p. 193.

21 DAMASIO, *The Feelings of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, cit., p. 15.

ni specchio, per l'altro attraverso il richiamo di esperienze emotive pregresse.²² Come si vede, esistono tanti gradi di intensità di un'emozione e altrettante modalità conoscitive differenti dove l'elemento razionale 'freddo' (*cool*) e l'elemento patemico *hot* si mescolano indissolubilmente; soprattutto nel caso della rielaborazione cognitiva di un testo letterario, dove il lettore tende a rivivere in prima persona le emozioni del personaggio secondo un meccanismo di rispecchiamento oggi denominato 'simulazione incarnata' (*embodied simulation*).²³ Se capire l'importanza emozionale degli eventi dal punto di vista di un personaggio è fondamentale per predire l'evolversi di una trama narrativa, il lettore deve spesso inferire i dati necessari dalla descrizione delle azioni di un personaggio, senza che essi siano forniti direttamente dal narratore. Non per caso le narrazioni costituiscono una valida, ineguagliata e imprescindibile palestra cognitiva: la presenza di un narratore inaffidabile o di una descrizione altamente ambigua – come un sorriso che può preludere a un atto di simpatia o a un gesto di ostilità – costringono di per se stesse ogni lettore a dotarsi di una valida capacità di *mind reading* nel seguire le vicende di un intreccio narrativo. Di qui i meccanismi procedurali in regime di *hot cognition*.

La situazione è più complessa di quanto sembri. Anche nelle storie più semplici, infatti, può risultare complesso stabilire quali emozioni il lettore attribuisca a un personaggio. Alcuni ricercatori hanno ad esempio cercato di stabilire se oltre alle cosiddette emozioni primarie i lettori sono normalmente in grado di riconoscere le interstiziali emozioni descritte in un testo romanzesco della contemporaneità per un pubblico medio-colto. I risultati dei test sono di complessa decifrazione.²⁴ Emerge il fatto che il lettore non si mette sulla lunghezza d'onda di una sola emozione ma adotta una modalità immersiva di ricezione in cui molteplici elementi patemici entrano in gioco; inoltre, se è stato rilevato che il lettore impiega più tempo a leggere conclusioni narrative in cui compaia un'emozione apertamente contraddittoria rispetto al prosieguo del testo (*mismatched words*), si è altresì notato che quando il lettore deve inferire le emozioni del personaggio allo scopo di rendere coerente un testo tendenzialmente contraddittorio l'attribuzione dell'emozione si rivela appropriata in maniera molto più considerevole. Di nuovo, siamo alla *hot cognition*: noi comprendiamo qualcosa sulla base dell'emozione che ci trasmette, soprattutto se quest'ultima è strumentale a farci comprendere ciò che più ci è utile comprendere.²⁵ Un minuetto che mette in cortocircuito realtà e finzione, ragione e emozione, argomentazione e percezione, autore e lettore; esattamente come accade nel romanzo globalizzato, il *global novel* che dagli anni Novanta ha cambiato i destini della letteratura romanzesca e ha allungato il passo rispetto alle narrazioni postmoderne esemplate sullo stile di Borges, Perec e Calvino – narrazioni algide, anaffettive e classificatorie come la logica formale, fatta di bivi e ramificazioni diadiche, castelli dei destini incrociati e giardini dei sentieri che si biforcano.

22 COSMIDES e TOOBY, *Evolutionary Psychology and the Emotions*, cit., pp. 180 e sgg.

23 VITTORIO GALLESE, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, a cura di Ugo Morelli, Torino, Umberto Allemandi, 2010, pp. 245-262, a p. 245.

24 HOGAN, *Affective Narratology*, cit., pp. 40 e sgg.

25 *Ivi*, p. 18.

Peraltro, l'ipotesi di base che il lettore simuli e riproduca mentalmente l'azione della frase che sta leggendo – non nuova di per sé, e attribuita da sempre al lettore popolare del diciannovesimo secolo – ha cercato conferma attraverso numerosi esperimenti, che risultano una variante delle ricerche su un fenomeno denominato *action-sentence compatibility effect* ('effetto di compatibilità azione-frase'). Tali ricerche stabiliscono ad esempio che se viene chiesto a un soggetto di premere un bottone vicino a sé mentre sta leggendo di un movimento che procede verso di sé, si avrà una risposta più veloce rispetto alla richiesta di un bottone collocato lontano, e al tempo stesso che un lettore dallo stato emozionale disforico riscontra maggiori difficoltà a leggere frasi dal contenuto positivo, e viceversa. A conferma della teoria damasiana di un'interazione tra emozione e cognizione nell'elaborazione del linguaggio, gli individui decodificano i segni delle emozioni in maniera diversa a seconda che siano d'umore positivo o negativo. A maggior ragione ciò accade in relazione alla letteratura, ambito in cui la risposta partecipatoria è un'esperienza fondamentale, tanto da produrre una particolare forma di piacere: l'isomorfismo, la condivisione piena e riflessa dello stato emotivo dei personaggi. Letteralmente, il senso del testo si costituisce quando al lettore *accade qualcosa* e si attiva una mediazione tra la condizione psicologica precedente e l'esperienza della lettura.²⁶

Uno studio della ricezione di un testo narrativo deve considerare il fatto che il tipo e la tonalità della partecipazione emotiva possono assumere forme diverse in funzione del contributo cognitivo: mentre in alcuni casi la risposta partecipativa è governata prevalentemente dalla componente emotiva, in altri casi sono le concezioni del mondo e del Sé ad avere particolare rilevanza. La risposta empatica del lettore in relazione al personaggio evidenzia appunto un mix di cognizione ed emozione, di decodificazione semantica degli eventi presentati dalla trama e di risposta affettiva allo status emotivo percepito in questo altro soggetto, ancorché finzionale; in tale condizione vicariante, che si genera quando osserviamo qualcuno che prova quell'emozione, prende corpo un'esperienza per così dire di seconda mano, frutto del rispecchiamento del lettore nel testo. Gesti e reazioni niente affatto attribuibili a momenti superflui dell'esistenza come la lettura di romanzi, bensì atavici, pulsionali e degni di una piena considerazione di impronta darwiniana. Ad esempio, una forma primitiva di reazione empatica è quella che si può osservare fin dai primi giorni di vita quando i bambini piangono sentendo il pianto di un altro bambino: gli adulti tendono a interpretare questa forma come una mera risposta imitativa, ma benché il meccanismo sottostante sia di tipo istintivo si tratta di vere e proprie forme di sofferenza speculare e, per così dire, mediata. Se udire il pianto altrui evoca una risposta di pianto come reazione involontaria, innata e non acquisita, si può presumere che tale condotta abbia per la specie umana un significato adattativo: il mercato dell'usato non è, in campo emozionale, un mercato periferico e degradato ma, al contrario rappresenta il centro della nostra esistenza. Nessuna ipotesi scientifica può essere avanzata in modo congruo circa l'empatia e gli effetti 'a specchio' (*mirror*), ma si potrebbe pensare che per i genitori impegnati a raccogliere cibo o in attività produttive lontano dal villaggio il pianto di più bambini costituisca un richiamo e un segnale di pericolo facilmente udibili. Certo, a questa elementare forma di empatia detta *contagio* manca il requisito essenziale

²⁶ MARIA CHIARA LEVORATO, *Le emozioni della lettura*, Bologna, il Mulino, 2002.

della risposta empatica – e cioè la differenziazione tra se stessi e l'altro –, ma può essere qui considerata un precursore di forme di empatia più mature che oggi sperimentiamo a contatto con i testi romanzeschi.²⁷

Abbiamo visto come dagli esperimenti portati a termine dai neuro-cognitivisti si possa dedurre che, nel caso delle narrazioni, i lettori includono nelle loro rappresentazioni mentali le emozioni attribuite ai personaggi e dall'altro esercitano una sorta di trasporto personale, un riflesso quasi fisico delle emozioni di ciò che leggono – segnatamente, ciò che qui definiamo *hot cognition*; non può dunque stupirci che la formattazione delle storie romanzesche si orienti oggi verso le medesime fenomenologie. C'è di più. Un recentissimo esperimento, curato da due psicologi cognitivisti della New School for Research di New York, ha dimostrato come la lettura di romanzi aumenti i livelli di empatia tra noi e gli altri, migliori la percezione sociale e renda assai più affilata la nostra intelligenza emotiva, cioè la capacità di capire quello che gli altri sentono sentendolo a nostra volta.²⁸

Il *mind reading* o Teoria della Mente,²⁹ ossia la comprensione di un fatto o un gesto sia pur minimo attraverso le intenzioni che ipoteticamente ha nutrito chi ha dato luogo a quel fatto o gesto, risulta addirittura moltiplicato in maniera esponenziale nel lettore di romanzi. Nel corso di 5 test, a 100 partecipanti sono stati sottoposti esemplari di letteratura 'di consumo' contemporanea (estrapolati dalla classifica di Amazon), romanzi di alta tradizione occidentale (da Anton Čechov a Don DeLillo) e frammenti di saggistica. La selezione dei testi rispecchia la distinzione di Roland Barthes³⁰ tra scritti *writerly*, ovvero più incentrati sui personaggi, le dinamiche interiori e le caratteristiche ambientali, e scritti *readerly*, più incentrati sulla trama e dunque propensi a favorire la narcotizzante, benché edonistica, passività del lettore. In particolare, la modalità *writerly* per gli psicologi avrebbe dovuto favorire la partecipazione dei lettori al mondo finzionale (*storyworld*), invitandoli a esercitare in prima persona una serie di competenze e inferenze sociali, anche grazie ad artifici retorico-narratologici in grado di incoraggiare ipotesi sui caratteri e le sfumature emotive dei personaggi. La domanda generale era: più che limitarsi alla simulazione dell'esperienza sociale, i romanzi *writerly* divengono essi stessi un campo di esperienza sociale? La domanda specifica suonava invece così: i romanzi servono?³¹

Per testare il grado di coinvolgimento empatico, cognitivo ed emotivo dei lettori e le variazioni nella loro competenza di *mind reading* sono stati impiegati diversi test strumentali di misurazione delle reazioni, di osservazione e auto-osservazione,³² nel tentativo

27 Si veda, ad esempio, BRIAN BOYD, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge Mass.–London, The Belknap/Harvard University Press, 2009, in particolare il cap. 7 (*Art and Attention*) dedicato alle dinamiche attentive intese come sofisticato strumento adattativo ed evolutivo, fondamentale per la cooperazione e l'integrazione sociale.

28 DAVID C. KIDD e EMANUELE CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, in «Science», CCCXLII (2013), pp. 377-380.

29 Cfr. nota 5 a pagina 124.

30 ROLAND BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 10-11. Citato in KIDD e CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, cit., p. 377.

31 LISA ZUNSHINE, *Theory of Mind as a Pedagogical Tool*, in «Interdisciplinary Literary Studies», XVI (2014), pp. 89-109.

32 Tra gli aspetti presi in esame nelle misurazioni ricordiamo anche: le abitudini di lettura, l'età, il genere e il

di misurare la teoria della mente sia sul versante *emotivo*, cioè la capacità di individuare e comprendere le emozioni di altri (positiva per gli individui empatici, negativa per gli individui antisociali), sia sul versante *cognitivo*, cioè la capacità di compiere inferenze sulla rappresentazione delle altrui credenze e intenzioni. I risultati degli esperimenti hanno registrato non solo una grande discrepanza tra testi narrativi finzionali e saggistica, ma anche prestazioni di *mind reading* sensibilmente più elevate a seguito della lettura di romanzi *writerly* (cioè pensati per un pubblico colto) rispetto a quelli *readerly* (pensati per un pubblico scarsamente alfabetizzato): a sorprendere di più non è tanto il fatto che la lettura di romanzi *writerly* protratta per un tempo assai limitato di tre-cinque minuti aumenti in modo esponenziale le performance dei lettori in termini di *mind reading*, ma che ad agire in tale direzione sia soprattutto l'adozione di particolari dispositivi narrativi quali le focalizzazioni multiple (la stessa cosa vista da personaggi differenti), gli spostamenti deittici complessi (i narratori cambiano in continuazione il luogo dal quale narrano e/o fingono di vedere ciò che raccontano), il ricorso a monologhi interiori e a flussi di coscienza, che consentono al lettore un pieno accesso alle esperienze dei personaggi.

Questo per ciò che riguarda il fatturato cognitivo della lettura romanzesca. E l'emotività? In questo caso i processi di coinvolgimento empatico sono stati studiati in rapporto alla *fiction* seriale di Harry Potter e alla trilogia *Twilight* di Stephenie Meyer, dando luogo a quella che gli psicologi chiamano 'ipotesi dell'assimilazione narrativa collettiva'.³³ Durante l'esperimento, messo a punto presso la Buffalo University, i partecipanti hanno letto parti del romanzo *Harry Potter e la pietra filosofale* – segnatamente quelle in cui i protagonisti vengono scelti e divisi nelle quattro diverse squadre di Hogwarts: Grifondoro, Serpeverde, Tassorosso, Corvonero – e di *Twilight*, in particolare le pagine in cui Edward spiega a Bella cosa significhi essere un vampiro.

Ebbene: l'esperimento ha non solo rilevato lo scaturire di marcati processi empatici legati alle dimensioni della collettività e dell'affiliazione al gruppo, ma si è visto che la rappresentazione romanzesca di un'assimilazione al gruppo esercitava sui lettori sensazioni di piacere e soddisfazione pari alla condivisione collettiva della realtà sociale. I ricercatori hanno infatti utilizzato la scala di assimilazione narrativa collettiva, uno strumento che consente di misurare il grado di identificazione empatica e assorbimento delle storie da parte dei lettori.³⁴ Nello specifico, i test condotti si basavano su compiti di associazione implicita: i soggetti che avevano letto Harry Potter sono risultati particolarmente propensi e veloci a collegare l'io a una serie di caratteristiche legate alla sfera della magia. Ciò indica, a livello inconscio, un forte processo d'identificazione con il personaggio *magico*. Lo stesso processo è stato rilevato nei lettori di *Twilight*, per cui i risultati dell'esperimento suggeriscono che di fronte a rappresentazioni narrative di affiliazioni siamo portati a innescare meccanismi identificativi anche in rapporto a gruppi di personaggi implausibili ed estranei alla nostra realtà sociale quali maghi e vampiri, per corrisponde-

livello di istruzione dei soggetti, la piacevolezza dell'esperienza di lettura. Per il dettaglio degli strumenti di psicologia sperimentale utilizzati, altamente specifici, si raccomanda la lettura dell'articolo dei due studiosi (KIDD e CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, cit., pp. 377-378).

33 SHIRA GABRIEL e ARIANA F. YOUNG, *Becoming a Vampire Without Being Bitten. The Narrative Collective-Assimilation Hypothesis*, in «Psychology Science», XXII (2011), pp. 990-994.

34 TIMOTHY AUBRY, *Reading as Therapy*, Iowa City, University of Iowa Press, 2011, pp. 30 e sgg.

re all'esigenza primaria di connessione e integrazione sociale.³⁵ Inoltre, siamo portati a variare i nostri atteggiamenti per fare nostri quelli dei personaggi finzionali. Durante la lettura si innescherebbe infatti un particolare processo empatico che consente al lettore di sentirsi parte della comunità del mondo finzionale e di sfruttare i benefici evolutivi e adattativi dell'appartenenza di gruppo (anche in modalità simulata) per migliorare le proprie *reali* competenze sociali. In prima istanza la nostra mente è quindi pronta ad assorbire una serie di caratteristiche che ci consentono di assomigliare ai piccoli maghi di Hogwarts o ai membri della famiglia dei vampiri, anche perché il livello di immersione e connessione con il mondo finzionale nella sua dimensione collettiva è così elevato da indurci addirittura piacere, mentre il senso di appartenenza che scaturisce da questa immersione migliora il nostro livello di soddisfazione e benessere. Così le nostre vite reali si intersecano alle vite immaginarie dei personaggi in cui ci immergiamo e tutto acquisisce l'affascinante promiscuità di un *brunch*: attraversiamo ambienti vero-finti, simuliamo il falso e falsifichiamo il vero.³⁶

Dan Brown – lo scrittore forse di maggiore successo quantitativo al tempo della globalizzazione e per questo, malgrado i pregiudizi del *milieu* accademico, assai utile per la predittività delle teorie qui formulate – rappresenta in questo senso un autentico caso di studio. I suoi romanzi si ancorano ad esempio a geografie reali – la Roma e il Vaticano di *Angels and Demons*,³⁷ la Parigi di *The Da Vinci Code*³⁸ –, meticolosamente descritte con dovizia di particolari, cui si mescolano tuttavia imprecisioni intenzionali che obbligano il lettore a vivere in un habitat verofinto, in cui il noto acquisisce le parvenze dell'ignoto e viceversa. La familiarità è cognitiva, l'estraneità è emotiva, ma questo ossimoro si alimenta soprattutto di una particolarissima dimensione temporale. Il tempo costituisce il carburante ineliminabile dei testi browniani. Entrambi i romanzi citati ad esempio sono di lunghezza simile (tra le 500 e le 600 pagine) e concentrano l'azione in un intervallo di tempo assai ristretto: nel primo il protagonista Robert Langdon impiega meno di 24 ore per smantellare una congiura contro la Santa Sede, trovare l'assassino del vecchio Papa, favorire l'elezione del nuovo, identificare e punire il responsabile di altri cinque omicidi, sperimentare di persona la potenza distruttrice dell'antimateria e sedurre la scienziata che ha contribuito alla sua scoperta. Nel secondo romanzo a Langdon occorre solo qualche ora in più – ma con un epilogo datato due giorni più tardi – per scoprire la verità sul Santo Graal, porre fine ad una lunga catena di omicidi orchestrati da esponenti devianti dell'Opus Dei, cercare di restaurare la misconosciuta discendenza di Gesù e Maddalena. C'è molto altro, beninteso: Langdon risolve misteri che riguardano sette segrete, percorsi iniziatici le cui tracce sono disseminate nelle città, codici numerici e simbologie nelle opere di Leonardo e Galileo; si getta nel Tevere da seimila metri con un paracadute di fortuna, rapina una banca svizzera e ha la meglio su uomini armati di tutto punto e addestrati per uccidere.

35 EUGENE SUBBOTSKY, *Magic and the Mind. Mechanisms, Functions, and Development of Magical Thinking and Behavior*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 56.

36 *Ivi*, pp. 51 e sgg.

37 DAN BROWN, *Angels & Demons*, New York, Pocket Books, 2000.

38 DAN BROWN, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003.

La domanda è: cosa risulta piacevole al pubblico che in tutto il mondo ha acquistato i circa 60 milioni di copie dei romanzi di Brown? Se la consapevole sospensione dell'incredulità è messa a dura prova dai *plots* poco sopra sintetizzati e il realismo stinge nell'illusione di un film d'azione, la partecipazione empatica del lettore, le fenomenologie impure della *hot cognition* e l'immersione nel mondo finzionale si affidano quasi esclusivamente alla serrata scansione temporale dell'azione. Si faccia attenzione. In *The Da Vinci Code* l'intreccio è suddiviso in microsequenze diegetiche che rispettano in modo pressoché totale le unità di tempo, luogo e azione, più o meno coincidenti con un capitolo: 105 brevi capitoli più un epilogo nelle 489 pagine della versione paperback edita da Doubleday; ogni microsequenza/capitolo è abilmente costruita in modo che le conoscenze del lettore circa i fatti narrati procedano per *pacchetti discreti* di informazioni, comprendenti rivelazioni parziali sui misteri dei capitoli precedenti e un nuovo climax di sorpresa originato nelle ultime righe da un nuovo evento o da una inedita scoperta da interpretare. La formattazione del testo per *item* di eguale peso narrativo genera inevitabilmente una certa frammentarietà e una sorta di *escalation* nel bisogno di stupire, perché ogni nuovo climax si costruisce sulle *Gestalt* irrisolte dei capitoli precedenti, ciò che dovrebbe raffreddare l'empatia e indurre meccanismi di *cool cognition* nel lettore. Nondimeno, Brown è molto abile nell'interrompere le sue sequenze diegetiche là dove correrebbero il rischio di irritare o stancare il lettore per eccesso di tensione narrativa, proponendo rallentamenti a carattere informativo del ritmo (*flashback*, riflessioni in pensiero diretto libero, annotazioni descrittivo-referenziali) o addirittura digressioni verso altri personaggi che nella stessa unità di tempo fanno progredire la vicenda in una diversa direzione.

Timori, brividi di suspense e partecipazione empatica alle avventure di Langdon istuiscono una sorta di *packaging* emozionale di cui il lettore si alimenta. Ad esempio, in *The Da Vinci Code* la lunga sequenza di eventi che ha per sfondo l'inquietante topografia notturna del Louvre a luci spente inizia nel capitolo 4 con il sopralluogo alla scena del crimine, di per sé un rebus da decifrare; nei capitoli successivi si introducono alcuni personaggi chiave della vicenda (il burbero capitano Fache, l'affascinante agente-crittografa Neveu, il Vescovo Aringarosa); la coppia Langdon-Neveu decifra i numerosi enigmi preparati appositamente per loro dal defunto curatore Saunière e svela le ricorrenti allusioni al sacro femminile, mentre siamo informati dell'esistenza e finalità dell'Opus Dei, del suo coinvolgimento in un misterioso complotto, delle accuse rivolte dalla stampa americana all'organizzazione e delle repliche a tali accuse (cap. 5); a seguire la vicenda si sposta in un altro scenario, la chiesa di Saint-Sulpice, dove l'albino Silas commette un nuovo omicidio (il quinto della notte) e va in cerca di un misterioso oggetto (capp. 7, 10, 15, 19, 22, 24, 29, 31); la sequenza termina nel capitolo 32 con la fuga di Langdon e Neveu inseguiti dalla polizia francese. Si faccia caso al fatto che la lettura di ciascuno dei 29 capitoli della sequenza è temporalmente esigua: per il 23, eccezionalmente lungo perché contiene un *flashback* chiarificatore circa l'infanzia di Sophie Neveu e la caccia al tesoro organizzata dal nonno per il suo nono compleanno, si impiegano circa sette minuti, quindi molto meno per gli altri. L'esperienza di lettura di questa sequenza narrativa è caratterizzata dalla rapidità del coinvolgimento dei nostri *frames* interpretativi ed emozionali, nonché dalla sua volatilità; l'immersività è tale da permetterci di entrare, uscire e rientrare nel mondo finzionale senza bisogno di rileggere parti precedenti, perché la formattazione

delle informazioni è in ogni momento appropriata alla fruizione immediata e al quasi immediato abbandono.

Applicando lo schema interpretativo della «new aesthetic» di Daniel E. Berlyne,³⁹ un modello di ricerca quantitativa di stampo behaviorista in auge negli anni '70 ma oggi di nuovo ridiscusso, le variabili cosiddette collative 'novità' e 'interesse' (cioè aggiunte dal soggetto percipiente in relazione al contesto) nelle narrazioni di Brown attiverebbero in tempi rapidissimi un notevole *arousal* del nostro sistema cognitivo, e la brevità di ogni microsequenza sarebbe tale da non permettere alla variabile 'complessità' di attivare i contromeccanismi di difesa con conseguente abbassamento del piacere immersivo. In altre parole, Brown sarebbe un abile aggiratore del nostro sistema cognitivo, perché in grado di lubrificare la complessità notevole del suo contenuto narrativo in un *frame* temporale a imbuto che la parcellizza come un omogeneizzato rendendola più digeribile, mentre la *suspense* è tenuta costantemente alta da continui colpi di scena che allertano i recettori emozionali del lettore, investendolo di paure, ansie e speranze. La lunga parte di spiegazione e informazione sulla vicenda del Priorato di Sion e sull'interpretazione dell'«ultima cena» a casa di Leigh Teabing nei capitoli dal 54 al 64 è in questo senso la più debole del libro, perché la ripetitività dello schema domina nella coscienza del lettore. Nessuna invenzione, d'accordo; la scansione dell'azione segue lo sperimentatissimo modello delle *detective stories*, con una ulteriore accelerazione di ritmo che ricorda le fiction televisive seriali; prodotti per il piccolo schermo che sono in grado, a differenza di quelli su carta stampata, di compensare e addirittura valorizzare il vuoto informativo causato dal loro procedere ellittico e frammentario grazie al livello sofisticato della transcodifica fotografica, scenografica, musicale, persino cromatica. Veri e propri non-luoghi della percezione in cui il bombardamento polisensoriale dello spettatore ottiene effetti stupefatti che coprono *l'horror vacui* di una vicenda astrusa; come nelle macchine crittografiche descritte da Brown in *The Da Vinci Code*, le rondelle della vicenda in formato televisivo girano impazzite fino ad allinearsi magicamente in un prescritto ma ambiguo lieto fine che restaura il senso della realtà e riconduce lo spettatore – dopo la lunga, protratta letargia empatica indotta dalla caleidoscopica esperienza – a rientrare nei ranghi storico-anagrafici che gli pertengono.

Il concetto di empatia è in effetti assai più complesso del semplice mettersi nei panni di un altro. Al livello più elementare è un'esperienza parallela di natura automatica, fisica o emozionale – dove a entrare in scena è quella parte del cervello denominata corteccia somatosensitiva secondaria, generalmente attiva durante la nostra effettiva percezione del dolore –, ma si comprende come essa costituisca la base della *hot cognition*, cioè per

³⁹ Nella sua teoria Berlyne ipotizzava che le «variabili collative» proprie di una serie di stimoli ambientali (novità, complessità, incongruenza, presenza di elementi inattesi) producano nei soggetti riceventi uno stato di piacevole attivazione dei sistemi recettori (*arousal*) finché questi sono in grado di elaborarle con relativa facilità; all'aumentare dell'intensità delle variabili oltre questa soglia si avrebbe invece una sensazione sgradevole di affaticamento e rifiuto, secondo una classica curva a campana. Più volte rivista, la versione più articolata del quadro teorico si ha nella miscellanea: DANIEL BERLYNE (ed.), *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Washington, Hemisphere, 1974. Per una sua rivisitazione critica, a favore di una maggiore complessità dei meccanismi di responso emotivo, si veda PAUL J. SILVIA, *Emotional Responses to Art. From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, in «Review of General Psychology», IX (2005), pp. 342-357.

eccellenza di un processo cognitivo avanzato, proprio in quanto chi empatizza sussume la prospettiva focalizzatrice di un altro accordando – in senso musicale – le proprie emozioni con quelle altrui, vere o finzionali che esse siano. La rilevanza sociale di tale processo non deve sfuggire: come già sosteneva Aristotele, l'identificazione del destinatario nel personaggio costituisce anche la base per l'acquisizione di un codice etico, per cui – si leggeva nella *Poetica* – si apprende a sentirsi felici se un personaggio che consideriamo retto trionfa o infelici se un malvagio (il *villain*, secondo la tradizione critica anglosassone) vive in condizioni di benessere sfruttando il prossimo. Le reazioni del lettore alle situazioni e agli eventi presenti negli intrecci narrativi comportano dei veri e propri responsi partecipativi (*participatory responses*, detti sinteticamente *p-responses*), per cui se ad esempio si assiste al trionfo di un malvagio è molto probabile che nella mente del lettore si produca un *p-response* in cui ci si augura la sua punizione.

Ma come vengono elaborate effettivamente durante la lettura queste *p-responses*, e in che modo possono interferire con l'elaborazione del significato del testo? Da una serie di test condotti sulla fruizione di testi romanzeschi si è notato che se nella lettura di un testo gli auspici del lettore (*p-response*) e l'effettivo accadimento non concordano, il primo elabora il testo in maniera assai più lenta, come se esso presentasse delle difficoltà di decodifica, dimostrando quindi come il sistema di attese del destinatario del testo influenzi pesantemente il testo stesso. Insomma, empatia e simpatia fanno rima anche là dove il lettore si avvicina a mondi possibili assai distanti dalla realtà quotidiana in cui è radicato, e che quindi non favoriscono alcun 'allineamento autobiografico' (*autobiographical alignment*):⁴⁰ dove tutto diverge (per genere, appartenenza etnica, condizione sociale, età), a tenere uniti empaticamente il lettore e il testo è il ricorso agli epici temi dell'amore, della giustizia, del diritto alla felicità – ciò che spiega ad esempio il fascino dei romanzi di Haruki Murakami e il fatto che essi facilitino processi di simulazione incarnata e di *hot cognition* malgrado la tendenziale abitudine a divergere dalla quotidianità nei modi di un realismo magico senza eguali neppure nella tradizione latino-americana. La dimensione del magico consente ai personaggi di Murakami di conoscere le metamorfosi e i processi della mente umana con risultanze probatorie altrimenti irraggiungibili. L'avvento del fantastico può occorrere in millenarie, inquietanti foreste come in *Kafka sulla spiaggia*⁴¹ e *Nel segno della pecora*,⁴² nelle isole del Mediterraneo come in *L'uccello che girava le viti del mondo*,⁴³ nelle profondità della terra come in *Dance, Dance, Dance*⁴⁴ o ai confini dell'esistente come in *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*.⁴⁵ Come si vede, siamo di fronte a un Jules Verne del terzo millennio e di tradizione nipponica – benché siano note le propensioni di Murakami verso la letteratura statunitense del Novecento, da Scott Fitzgerald a Raymond Carver –, che si serve della descrizione dell'ignoto e del fantastico per produrre effetti di rispecchiamento emozionale nel lettore e consentirgli di declinare la *hot cognition* secondo un particolarissimo stile: quello aggregativo che tiene

40 SANFORD e EMMOTT, *Mind, Brain and Narrative*, cit., p. 211.

41 HARUKI MURAKAMI, *Kafka sulla spiaggia*, Torino, Einaudi, 2002.

42 HARUKI MURAKAMI, *Nel segno della pecora*, Torino, Einaudi, 2010.

43 HARUKI MURAKAMI, *L'uccello che girava le viti del mondo*, Torino, Einaudi, 2007.

44 HARUKI MURAKAMI, *Dance, dance, dance*, Torino, Einaudi, 2007.

45 HARUKI MURAKAMI, *Il paese delle meraviglie e la fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2008.

contigui l'interiore e l'esteriore, il soggettivo e l'oggettivo, il reale e il fantastico.

Nei romanzi di Murakami può infatti accadere di tutto: ad esempio che si inciampi nel teschio di un unicorno dentro le trincee della Manciuria (*La fine del mondo e il paese delle meraviglie*) o addirittura che si viaggi in mondi paralleli come in *1Q84*,⁴⁶ la cui struttura narrativa si basa su due intrecci che avanzano simultaneamente con rimandi e connessioni incrociate, in modo tale che gli eventi di un *plot* hanno una ripercussione immediata nel *plot* parallelo o in un *sub-plot*, gestiti da una focalizzazione interna variabile che si sposta di capitolo in capitolo tra i due protagonisti Tengo e Aomame. Entriamo per un istante nel testo. Siamo nel 1984, ma altresì in una dimensione parallela chiamata 1Q84. Tengo è un professore di matematica che ha la vocazione dello scrittore, senza tuttavia avere ancora pubblicato un libro. Il suo editor e mentore Komatsu gli propone allora di ri-scrivere il romanzo *La crisalide d'aria* dell'esordiente, enigmatica e affascinante diciassettenne Fukaeri. Di cosa parla questo romanzo nel romanzo? Di un mondo con due lune, di una bambina che vive in una sorta di comunità tra le montagne per vegliare il corpo di una capra cieca in un hangar dove è stata rinchiusa per dieci giorni. Ecco, quando scendono le tenebre dal corpo della capra cieca escono i «Little People», una fatata popolazione proveniente dal mondo parallelo, dove ritornano al sorgere del sole: compito dei «Little People» è di tessere dei fili invisibili che andranno a comporre una crisalide d'aria. Nota bene: il romanzo nel romanzo si accredita almeno in parte come autobiografico, in quanto la stessa Fukaeri è cresciuta nella regione della capra cieca e vi è fuggita all'età di dieci anni.

L'altra protagonista, Aomame, è un personaggio assai complesso, capace di racchiudere due esistenze e di tenere insieme due schemi identitari differenti, in modo da alimentare ancor più nel lettore i meccanismi di *hot cognition* e facendolo navigare virtualmente nel mondo immersivo di un'altra mente che riceve e decodifica altre emozioni. L'incerto aspetto di donna malinconica, insegnante di ginnastica di un lussuoso centro sportivo e innamorata sin dall'infanzia di un compagno di classe mai più incontrato, è messo in crisi dalla seconda identità del personaggio, quella di una professionista perfettamente in grado di uccidere chiunque: un *killer* vestito con un elegante «tailleur verde di lana leggera di Junko Shimada»⁴⁷ e che porta nella sua borsa griffata un sottile strumento di morte, un ago che Aomame fa penetrare in una precisa zona del cervello delle sue vittime – uomini colpevoli di violenza sulle donne – per causarne una morte rapida e indolore. Siamo al rovesciamento della trilogia di Stieg Larsson, dove erano gli uomini a sopprimere le donne? Più o meno sì, con un rovesciamento accompagnato dalla ossimorica diversità dei personaggi femminili: in *Uomini che odiano le donne*⁴⁸ Lisbeth Salander si presentava nelle vesti androgine di un *digital punk*, mentre Aomame è bella, curata, con i muscoli ben allenati e i lineamenti algidi, in cui fa spicco l'asimmetria delle orecchie («osservando bene il suo viso, si sarebbe notato che le orecchie erano diverse per forma e grandezza»)⁴⁹.

46 HARUKI MURAKAMI, *1Q84. Libro 1 e 2, aprile-settembre*, Torino, Einaudi, 2013.

47 *Ivi*, p. 14.

48 STIEG LARSSON, *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007.

49 MURAKAMI, *1Q84. Libro 1 e 2, aprile-settembre*, cit., p. 15.

Questo per ora basti. Se in *Kafka sulla spiaggia* il narratore aveva già affermato che «il mondo soprannaturale, alla fine, coincide con le tenebre del nostro spirito», è vero che Murakami mette sempre in atto una strategia volta a trasfigurare la realtà in uno stato onirico o addirittura allucinatorio, ma al tempo stesso a far rientrare questo stato onirico nei ranghi della realtà. Di più. Nella dimensione della condizione onirica, così come in quella limitrofa del soprannaturale, i personaggi murakamiani acquistano tratti di consapevolezza circa la condizione del Sé proprio in quanto, come confermano le neuro-scienze nella convinzione che letteratura e sogno abbiano ampie zone di condivisione, «la radice della stravaganza onirica è il disequilibrio cognitivo causato dall'instabilità orientativa».⁵⁰ Cosa significa? Se in sogno ci troviamo a passeggiare in una via della nostra città e nel momento successivo siamo inspiegabilmente in una foresta impenetrabile, ma senza la consapevolezza dell'incongruità di tale cambiamento di scena, in condizioni di veglia tale disequilibrio cognitivo ci creerebbe una forte instabilità orientativa, per attenuare la quale sia la *rêverie* onirica che la *hot cognition* compiono un lavoro di raccordo tra percezioni, emozioni, schemi previsionali e abitudini classificatorie. Autentico strumento della globalizzazione, dove i flussi transnazionali e il transito incessante delle informazioni danno all'individuo un senso di marcato sradicamento dal luogo e dal tempo in cui si trova, la *hot cognition* diviene dunque anche per Murakami, piegata al tema del sogno, la chiave di accesso alla stabilizzazione della realtà, ed è stupefacente come recenti test di *neuro-imaging* abbiano dimostrato come il cervello che sogna sia caratterizzato per un verso da una forte attività nelle aree cerebrali collegabili alle emozioni e alla generazione di immagini visive complesse, e dall'altro da una minore attività nelle aree cerebrali che presiedono alla memorizzazione, all'autoconsapevolezza e alle operazioni logico-classificatorie. Antonio Damasio ci ha raccontato da scienziato il modo in cui le emozioni appongono una *tag* alle informazioni aiutandoci a ricordarle e insieme a semantizzarle; Murakami ci ha raccontato da narratore il modo in cui le deconnessioni dell'attenzione e della memoria che si attuano in sogno o nel corso della lettura di un testo romanzesco servono all'individuo in stato di veglia a percepire meglio immagini complesse, a decodificare situazioni intercategoriale o a identificare predittivamente gli *script* più inattesi.

Per questo i sogni raccontati da Murakami sono così diversi da quelli che il Novecento ha reso celebri nel solco della psicoanalisi freudiana, da Svevo alla *Traumnovelle* di Schnitzler, sorta di epifania ontologica dell'individuo. Al contrario: in Murakami i sogni restano sogni: è la realtà a diventare flessibile come una sceneggiatura onirica. Nel capitolo XIX di *1Q84* Aomami sogna, e le appaiono prima due grandi lune sospese nel cielo, poi Tsubana, la bambina fuggita dalla setta del *Sakigare* e adesso addormentata, ma la scena notturna è interrotta bruscamente dall'apparizione dei *Little People*:

Poi la bocca di Tsubana si aprì piano piano e da lì cominciarono a uscir fuori, uno dopo l'altro, i *Little People*. Apparivano uno alla volta, con molta cautela, osservando l'ambiente circostante... Scivolarono silenziosamente sul pavimento e da sotto il letto tirarono fuori un oggetto della grandezza di un *manjū*. Poi si dispose-

⁵⁰ ALLAN J. HOBSON e HELLMUTH WOHL, *Dagli angeli ai neuroni. L'arte e la nuova scienza dei sogni*, Roma, Mattioli 1885, 2007, p. 25.

ro in cerchio attorno ad esso e cominciarono tutti a lavorarlo alacremen- te. Era una cosa bianca ed elastica. Allungando le mani in aria, ne estrassero con gesti pratici un filo bianco semitrasparente e usandolo ingrandirono a poco a poco quell'oggetto morbido. Sembrava che il filo avesse un moderato grado di vischiosità.⁵¹

I «Little People» appaiono di notte in piccoli gruppi, vestono allo stesso modo, hanno i medesimi lineamenti del volto tanto da apparire indistinguibili, possono modificare la loro altezza passando dai trenta ai sessanta centimetri, tessono crisalidi d'aria e le loro apparizioni provocano mutilazioni, smembramenti, scomparse. Se dovessimo assegnare i *Little People* a un sottogenere letterario e ricondurli a una tradizione iconologica, dovremmo limitarci a constatare che stanno tra la *science fiction* e il *fantasy*, tra il meraviglioso del *fairy tale* e le *rêveries* romantiche di E. T. A. Hoffmann. Tutto e il contrario di tutto. Sta di fatto che il lettore prova un senso di marcata ansia premonitrice nell'osservare i *Little People* uscire dalla bocca di Tsubana, illuminata dalle fluorescenze innaturali delle due lune, e ha l'impressione di ritrovare nella propria mente il ricordo di un'arcaica fisiologia, di cui restano frammentarie tracce percettive: «In quel momento, era come se loro due si trovassero in una grotta preistorica. Una grotta buia, umida, dal soffitto basso. Animali scuri e spiriti ne circondavano l'entrata. Intorno a lei, per un istante, luce e ombra s'unirono». ⁵² Poi Aomame abbassa il pugno, lo strumento di morte penetra nel cervello del Leader e il sacrificio è compiuto: animali e spiriti rompono il silenzio con un respiro profondo, mentre la caverna torna a essere la suite di un lussuoso hotel di Tokio. Come si vede, la narrazione murakamiana si configura come un apparato percettivo in grado di avvicinare i lettori all'esperienza degli stati alterati della coscienza e addestrarli alla lettura di *script* complessi, dove è già difficile comprendere cosa sia reale e cosa finzionale. Attraversando inconsapevolmente la soglia che divide dimensioni spaziali differenti, Aomame avverte una *torsione* e un'*alterazione percettiva* che enfatizzano i processi di simulazione incarnata vissuti dall'individuo.

«Feeling of body», li ha chiamati Vittorio Gallese: leggendo una narrazione a forte densità emotiva, privati della necessità di sorvegliare il procedere della realtà, attiviamo una rete associativa di stimoli, risposte e rappresentazioni semantiche capaci di coinvolgere quello che è stato definito «inconscio cognitivo». ⁵³ Esperimenti di laboratorio dimostrano oggi come l'esercizio di immersione in un tempo fuori dal tempo e di uno spazio indefinito agisca direttamente sulla percezione del proprio corpo e sui nessi con il mondo circostante, determinando uno spostamento del centro deittico, per cui l'alterazione del tempo risulta correlata alla percezione corporea: di fronte alle distorsioni temporali, la nostra mente reagisce manipolando la coscienza enterocettiva dei confini del Sé, che risultano spesso ampliati. ⁵⁴ Un recente esperimento con l'impiego della riso-

⁵¹ MURAKAMI, *1Q84. Libro 1 e 2, aprile-settembre*, cit., p. 307.

⁵² *Ivi*, p. 577.

⁵³ VITTORIO GALLESE, *Seeing Art...Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience*, in *Seeing with the Eyes Closed*, ed. by Alexander Abbushi, Berlin, Association for Neuroesthetics, 2011, pp. 62-65.

⁵⁴ AVIVA BERKOVICH-OHANA et al., *Alterations in the Sense of Time, Space, and Body in the Mindfulness-trained Brain. A Neurophenomenologically-guided MEG Study*, in «Frontiers in Psychology», IV, 912 (2013), pp. 1-19.

nanza magnetica ha dimostrato come la lettura di un romanzo possa trasportare il corpo del lettore nel corpo del personaggio finzionale⁵⁵ e come ciò possa inoltre determinare delle trasformazioni a livello di connessione neurologica:⁵⁶ i ricercatori hanno notato, durante la lettura, l'attivazione di particolari aree che registrano il processo di assunzione e spostamento di prospettiva (giri temporale sinistro e posteriore destro) e nei giorni successivi all'esperimento, dopo che i partecipanti all'esperimento erano stati sottoposti a monitoraggio, si è rilevata un'accresciuta connettività nella zona del cervello nota come solco centrale, una regione principalmente associata alla rappresentazione sensoria del corpo, e infatti i neuroscienziati parlano non a caso di «semantica incarnata».

Leggiamo ancora cosa scrive Murakami in *A sud del confine, a ovest del sole*:

La nostra memoria e le nostre sensazioni sono troppo incerte e unilaterali e quindi, per provare la veridicità di alcuni fatti, ci basiamo su una "certa realtà". Ma quella che per noi è la realtà, fino a che punto lo è davvero e fino a che punto è quella che noi percepiamo come tale? Spesso è addirittura impossibile distinguere tra le due. Quindi, per ancorare nella nostra mente la realtà a provare che sia tale, abbiamo bisogno di un'altra realtà attigua che possa relativizzare la prima. Questa realtà attigua però necessita, come base, a sua volta, di una terza.⁵⁷

Qui il realismo magico non è più quello straordinario volano diegetico che produceva accadimenti romanzeschi nella letteratura latino-americana dopo l'apparizione di Gabriel García Márquez, bensì una sorta di esperimento identitario, il tentativo di aggregare la realtà allo *storyworld* testuale e dare forma a uno spazio di nuova generazione. Il caso di Orhan Pamuk resta l'esempio più clamoroso di volontà di produzione di una nuova prossemica: il romanzo *Il museo dell'innocenza*⁵⁸ genera lo spazio museale denominato Museo dell'innocenza a Istanbul, nel quartiere di Çukurcuma, il quale a propria volta genera una narrazione descrittiva e classificatoria, *L'innocenza degli oggetti*,⁵⁹ anche in Murakami la *hot cognition* si aggrappa ai luoghi come a un amuleto da cui trarre rassicurazioni terapeutiche, ma si tratta di luoghi magici, resilienti alla quotidianità. Letteralmente, luoghi che non stanno mai dove dovrebbero stare, spazi occasionali e flessibili, metamorfici e ipersemanlici. Luoghi magici, come ad esempio la grande ruota panoramica di *La ragazza dello Sputnik*,⁶⁰ lo schermo televisivo di *After Dark*,⁶¹ il paese dei gatti che si coagula in *1Q84* e ne *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*.

Ma perché è solo nelle distese del magico che la psiche dell'individuo globale sembra poter ancora sussistere? Per quale ragione il protagonista omonimo di *Kafka sulla spiaggia* per dare un senso al suo *Bildungsroman* deve prima fuggire da Tōkiō e poi perdersi nell'isola di Takamatsu, incontrare l'androgino Ōshima e fare ingresso nella foresta per

55 GREGORY S. BERNS *et al.*, *Short- and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain*, in «Brain Connectivity», 3 (2013), pp. 590-600.

56 ALLAN J. HOBSON e KARL FRISTON, *Waking and Dreaming Consciousness. Neurobiological and Functional Considerations*, in «Progress in Neurobiology», XCVIII (2012), pp. 82-98, *passim*.

57 HARUKI MURAKAMI, *A sud del confine a ovest del sole*, Torino, Einaudi, 2000, p. 196.

58 ORHAN PAMUK, *Il museo dell'innocenza*, Torino, Einaudi, 2009.

59 ORHAN PAMUK, *L'innocenza degli oggetti*, Torino, Einaudi, 2012.

60 HARUKI MURAKAMI, *La ragazza dello Sputnik*, Torino, Einaudi, 2001.

61 HARUKI MURAKAMI, *After Dark*, Torino, Einaudi, 2008.

sfuggire a una profezia che ricorda quella di Edipo? Il punto è che se lo spazio sembra tale da consentire una permutazione della materia in pulviscoli e atomi capaci ad esempio di passare persino attraverso uno schermo televisivo, come in *After Dark*, o da permettere la transizione tra realtà parallele, come in *1Q84*, l'elemento magico è il vero, irrinunciabile ingrediente primo della gastronomia romanzesca di Murakami. La ragione è semplice: come già abbiamo detto in relazione alle saghe di Harry Potter e di *Twilight*, la magia ancora ci assiste nel formulare spiegazioni causali ad ampio spettro non solo preservandoci dall'inettitudine di fronte al nuovo, ma aiutandoci altresì nella delicata e più importante operazione di entrare in empatia con gli altri. Avvicinarsi alla letteratura, dunque, e abbandonare la vita di routine per vestire i panni del lettore immaginoso migliora quella vita stessa che avevamo creduto di abbandonare. Come sostiene Murakami, nel leggere e nel correre sta la nostra futura salvezza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUBRY, TIMOTHY, *Reading as Therapy*, Iowa City, University of Iowa Press, 2011. (Citato a p. 133.)
- BARON-COHEN, SIMON, *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press, 1995. (Citato a p. 124.)
- BARTHES, ROLAND, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973. (Citato a p. 132.)
- BERKOVICH-OHANA, AVIVA et al., *Alterations in the Sense of Time, Space, and Body in the Mindfulness-trained Brain. A Neurophenomenologically-guided MEG Study*, in «Frontiers in Psychology», IV, 912 (2013), pp. 1-19. (Citato a p. 140.)
- BERLYNE, DANIEL (ed.), *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps Toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, Washington, Hemisphere, 1974. (Citato a p. 136.)
- BERNS, GREGORY S. et al., *Short- and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain*, in «Brain Connectivity», 3 (2013), pp. 590-600. (Citato a p. 141.)
- BOYD, BRIAN, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge Mass.-London, The Belknap/Harvard University Press, 2009. (Citato a p. 132.)
- BROWN, DAN, *Angels & Demons*, New York, Pocket Books, 2000. (Citato a p. 134.)
- *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003. (Citato a p. 134.)
- CORRIVEAU, KATHLEEN H. et al., *Abraham Lincoln and Harry Potter. Children's Differentiation Between Historical and Fantasy Characters*, in «Cognition», CXIII (2009), pp. 213-225. (Citato a p. 126.)
- COSMIDES, LEDA e JOHN TOOBY, *Evolutionary Psychology and the Emotions*, in *Handbook of Emotions*, ed. by Michael Lewis and Jeanette Haviland-Jones, New York, Guilford, 2000. (Citato alle pp. 127, 130.)
- DAMASIO, ANTONIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995. (Citato a p. 126.)
- *The Feelings of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*, London, Vintage, 2000. (Citato alle pp. 126, 129.)

- FAUCONNIER, GILLES e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002. (Citato a p. 125.)
- FLUDERNIK, MONIKA, *An Introduction to Narratology*, London-New York, Routledge, 2009. (Citato a p. 125.)
- *The Cage Metaphor. Extending Narratology into Corpus Studies and Opening it to Analysis of Imagery*, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ed. by Sandra Heiner and Roy Sommer, Berlin-New York, de Gruyter, 2009. (Citato a p. 125.)
- GABRIEL, SHIRA e ARIANA F. YOUNG, *Becoming a Vampire Without Being Bitten. The Narrative Collective-Assimilation Hypothesis*, in «Psychology Science», xxii (2011), pp. 990-994. (Citato a p. 133.)
- GALLESE, VITTORIO, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, a cura di Ugo Morelli, Torino, Umberto Allemandi, 2010, pp. 245-262. (Citato a p. 130.)
- *Seeing Art...Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience*, in *Seeing with the Eyes Closed*, ed. by Alexander Abbushi, Berlin, Association for Neuroesthetics, 2011, pp. 62-65. (Citato a p. 140.)
- GOLDVARG, YEVGENYA e PHILIP JOHNSON-LAIRD, *Illusions in Modal Reasoning*, in «Memory & Cognition», xxviii (2000), pp. 282-294. (Citato a p. 123.)
- HERMAN, DAVID, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, Nebraska University Press, 2002. (Citato a p. 127.)
- HOBSON, ALLAN J. e KARL FRISTON, *Waking and Dreaming Consciousness. Neurobiological and Functional Considerations*, in «Progress in Neurobiology», xcvi (2012), pp. 82-98. (Citato a p. 141.)
- HOBSON, ALLAN J. e HELLMUTH WOHL, *Dagli angeli ai neuroni. L'arte e la nuova scienza dei sogni*, Roma, Mattioli 1885, 2007. (Citato a p. 139.)
- HOGAN, PATRICK C., *Affective Narratology*, Lincoln, Nebraska University Press, 2011. (Citato alle pp. 128, 130.)
- KIDD, DAVID C. e EMANUELE CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, in «Science», cccxlii (2013), pp. 377-380. (Citato alle pp. 132, 133.)
- LARSSON, STIEG, *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007. (Citato a p. 138.)
- LEVORATO, MARIA CHIARA, *Le emozioni della lettura*, Bologna, il Mulino, 2002. (Citato a p. 131.)
- MURAKAMI, HARUKI, *1Q84. Libro 1 e 2, aprile-settembre*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato alle pp. 138, 140.)
- *A sud del confine a ovest del sole*, Torino, Einaudi, 2000. (Citato a p. 141.)
- *After Dark*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 141.)
- *Dance, dance, dance*, Torino, Einaudi, 2007. (Citato a p. 137.)
- *Il paese delle meraviglie e la fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 137.)
- *Kafka sulla spiaggia*, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 137.)
- *La ragazza dello Sputnik*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 141.)
- *L'uccello che girava le viti del mondo*, Torino, Einaudi, 2007. (Citato a p. 137.)
- *Nel segno della pecora*, Torino, Einaudi, 2010. (Citato a p. 137.)

- OATLEY, KEITH, *Breve storia delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 127.)
- PAMUK, ORHAN, *Il museo dell'innocenza*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 141.)
- *L'innocenza degli oggetti*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 141.)
- SANFORD, ANTHONY J. e CATHERINE EMMOTT, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. (Citato alle pp. 127-129, 137.)
- SCHANK, ROGER C. e ROBERT ABELSON, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Inquiry Into Human Knowledge Structures*, London, Rou, 1977. (Citato alle pp. 126, 127.)
- SILVIA, PAUL J., *Emotional Responses to Art. From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, in «Review of General Psychology», IX (2005), pp. 342-357. (Citato a p. 136.)
- SUBBOTSKY, EUGENE, *Magic and the Mind. Mechanisms, Functions, and Development of Magical Thinking and Behavior*, Oxford, Oxford University Press, 2011. (Citato a p. 134.)
- WALTON, KENDALL, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. (Citato a p. 123.)
- ZUNSHINE, LISA, *Theory of Mind as a Pedagogical Tool*, in «Interdisciplinary Literary Studies», XVI (2014), pp. 89-109. (Citato a p. 132.)
- *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006. (Citato alle pp. 123, 124.)

PAROLE CHIAVE

Cognitive poetics, affective narratology, hot cognition; neuroscienze, best seller, *global novel*, Dan Brown, Haruki Murakami.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Stefano Calabrese è ordinario di Semiotica del testo all'Università di Modena e Reggio Emilia; Sara Uboldi è dottoressa di ricerca in Scienze umanistiche – percorso in Narratologia – presso l'Università di Modena e Reggio Emilia; Roberto Rossi, Teresa Vila e Elena Zagaglia sono dottorandi presso la medesima scuola di dottorato.

stefano.calabrese@unimore.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO CALABRESE, ROBERTO ROSSI, SARA UBOLDI, TERESA VILA, ELENA ZAGAGLIA, “*Hot cognition*”: *come funziona il romanzo della globalizzazione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 123–145.

L'articolo è reperibile al sito 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.

SAGGI

COME LAVORAVA BOIARDO VOLGARIZZATORE. IL CASO DELLA *PEDIA DE CYRO**

VALENTINA GRITTI – *Università di Ferrara*

L'articolo esamina il caso della *Pedia de Cyro* di Boiardo dimostrando come il volgarizzamento raffrontato all'*Historia de Cyri vita*, la traduzione latina di Poggio Bracciolini della *Ciropedia* di Senofonte, offra un osservatorio privilegiato sul modo di lavorare del conte di Scandiano: poiché il testo è stato lasciato ad uno stadio intermedio tra l'abbozzo e la limatura definitiva, è stato possibile rintracciare i luoghi dell'intervento boiardesco e la sua riscrittura in chiave moderna.

Il volgarizzamento presenta una narrazione meno vicina all'impianto per lo più dialogico dell'originale, mantenuto prevalentemente anche in Poggio, e più sciolta, che pone al centro del racconto l'azione. La riscrittura di interi passi permette di precisare il modo in cui Boiardo è intervenuto sulla primitiva traduzione del suo segretario, amplificandola con dovizia di particolari a partire da stilemi boccacciani, per trasformare il tono epico della vicenda in timbro cavalleresco e patetico. Si sono presentati alcuni casi significativi dell'azione versoria e dell'elaborazione letteraria del conte, proponendone sempre l'analisi linguistico-retorica, a dimostrazione di come la riscrittura boiardesca abbia eliminato il lato epico, ma anche divertente e lepidico della *Ciropedia*, mantenuto da Poggio, a favore di un'atmosfera più patetica e moraleggiante, maggiormente consona all'interesse del duca di Ferrara.

This article examines how Boiardo's vernacular translation of the *Pedia de Cyro* offers insight into the Count of Scandiano's *modus operandi*: whilst being somewhere between the draft and polishing stage, the Boiardo text reveals various degrees of translation.

The vernacular translation presents a narrative far from the more dialogical structure of the original work and repropose by Poggio Bracciolini in his translation. In fact, Boiardo's work appears to be more light and free and places action at its core. Moreover, the presence of a number of entirely rewritten passages allows one to view the way in which Boiardo intervened on his Secretary's translation, amplifying it in detail with a Boccaccio-like style, resulting in a more chivalrous tone. The Count of Scandiano's *Pedia de Cyro* reveals his exposure to various kinds of classical narrative and provides some sense of the Ferrarese cultural setting in which experimentation with narrative was encouraged. In short, Boiardo attempts to fuse elements of the classical and vernacular tradition bringing together high and low culture in a narrative context by proposing a strongly linguistic and rhetorical version favoring a more pathetic and moralizing tone rather than one of humor and wit present in Poggio's translation of Xenophon's *Cyropaedia*.

Come è noto, il poeta dell'*Inamoramento de Orlando* e degli *Amorum libri* ha dovuto nell'arco della sua vita volgarizzare un buon numero di opere storiche (tra le quali la *Ciropedia*) per venire incontro alle richieste del suo signore, Ercole d'Este.¹ Boiardo non conosceva il greco così bene da poterne affrontare direttamente la traduzione e per Senofonte si è appoggiato alla mediazione latina di Poggio Bracciolini, la *Historia de Cyri*

* Si offrono in questo articolo i primi risultati di una ricerca stilistica sulla prosa del volgarizzamento boiardesco. In altra sede verrà data una versione più ampia e completa di esempi.

1 CARLO TINCANI, *Matteo Maria Boiardo traduttore*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 263-307; GIULIO REICHENBACH, *Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1929; EDOARDO FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo*, Padova, Antenore, 1988; MARIA ANTONIETTA ACOCELLA, *Alcune considerazioni su Boiardo traduttore*, in «Schifanoia», XI (1991), pp. 63-79; STEFANO CARRAI, *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, in «Rinascimento», XXXVIII (1998), pp. 345-404.

vita.² A conti fatti, la *Pedia de Cyro*, non paragonabile per qualità ai capolavori, ma certo non priva di interesse, è il risultato della manipolazione letteraria del testo latino e, come tale, offre un osservatorio privilegiato sul lavoro versorio di Boiardo, tanto più che è stata lasciata, per vicissitudini compositive, ad uno stadio intermedio tra l'abbozzo e la limatura definitiva. La composizione del volgarizzamento della *Ciropedia* si collocherebbe negli anni 1469-1471, proprio a ridosso della presa del potere da parte di Ercole, avvenuta alla fine di agosto del 1471: presumibilmente, nel corso del 1469 sarebbe stata composta una prima traduzione letterale, mentre della prima metà del 1470 sarebbe l'intervento di revisione, non completato, perché il duca di Ferrara ne avrebbe sollecitato l'invio a Ferrara, così sarebbe rimasto il testo, su cui Boiardo non sarebbe più intervenuto, preso da impegni letterari ben più rilevanti (gli *Amorum libri*, l'*Inamoramento*, gli *Epigrammata*), anche nell'estate-autunno del 1471, quando sarebbe stato diviso in capitoli.³

La *Pedia de Cyro*, pur non avendo, dunque, una veste definitiva, ha però una forma sufficientemente leggibile per un lettore non particolarmente esigente, ottemperando nella sostanza alle richieste di Ercole che voleva una traduzione il più possibile letterale, rispettosa del significato originale del testo.⁴

I

In generale, al confronto con la *Ciropedia* e con la *Historia de Cyri vita* la *Pedia* è il risultato di un notevole sfrondamento testuale (un primo già si era avuto grazie a Poggio, non a caso accusato da Francesco Filelfo di averne fatto un *compendium*).⁵ Boiardo punta

- 2 Si offre il testo della *Historia de Cyri vita* secondo il ms. siglato V (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1802, sec. XV), che appare essere il più vicino a quello letto dal volgarizzatore (in merito si veda la *Nota al testo* a MATTEO MARIA BOIARDO, *La Pedia de Cyro*, a cura di Valentina Gritti, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2014, pp. 57-58). Si evita di citare la *Ciropedia* perché non è punto di riferimento diretto del volgarizzamento, ma per una migliore comprensione si offre comunque in nota il rinvio al testo greco.
- 3 Per la storia del volgarizzamento boiardesco e il suo fine politico si rinvia all'*Introduzione* dell'edizione critica, *ivi*, pp. 17-27; ma si veda anche MARCO PRALORAN, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia di Ferrara*, a cura di Walter Moretti, Librit, 1994, vol. VII, pp. 215-260, a p. 218.
- 4 Per il desiderio di Ercole di avere traduzioni *ad verbum* si rinvia a FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, cit., pp. 96-97, CRISTINA ZAMPESE, «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994 e ACOCELLA, *Alcune considerazioni su Boiardo traduttore*, cit., p. 67.
- 5 Poggio riduce il testo di Senofonte da otto a sei libri, riassumendo i dialoghi e i discorsi di Ciro ed eliminando dal racconto principale tutte le digressioni (in merito si rinvia a DAVID MARSH, *Xenophon*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated lists and guides*, vol. VII, editor in chief Virginia Brown, associate editors Paul Oskar Kristeller and F. Edward Cranz, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1992, VII, pp. 75-196, a p. 118; GIANVITO RESTA, *Francesco Filelfo tra Roma e Bisanzio*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*, Padova, Antenore, 1986, pp. 1-60, a p. 34; SILVIA FIASCHI, *Filelfo e i 'diritti' del traduttore. L'auctoritas dell'interprete e il problema delle attribuzioni*, in *Tradurre dal greco in età umanistica. Metodi e strumenti*, a cura di Maria Rosa Cortesi, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 79-138, a p. 85 e per il confronto con Boiardo a VALENTINA GRITTI, *Ercole d'Este come Ciro: un modello di buon governo*, in *Il Principe e la Storia*, a cura di Tina Matarrese e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 99-122, e alle *Tavole sinottiche* dell'edizione critica, pp. 91-98). Ma il lavoro versorio di Bracciolini a volte trasforma l'argomentazione in modo poco intellegibile. Si tenga poi presente che il ms. latino seguito dal volgarizzatore si presenta

a mettere al centro del racconto l'azione, mentre pone in secondo piano i discorsi teorici, seguendo in questo un procedimento già attuato nella versione latina, dove la cospicua presenza di dialoghi viene ridotta a singoli discorsi riassuntivi dell'argomento toccato. Nella *Pedia* scompare, dunque, tutto ciò che rallenta la narrazione: digressioni, lunghi discorsi o quanto appare ridondante o superfluo anche in un singolo periodo.⁶ Proviamo a vederne un esempio.

A IV XL all'interno del conflitto tra Persiani e Babilonesi viene depennato l'accordo tra Ciro e il re degli Assiri perché non vengano puniti con saccheggi e devastazioni i coltivatori delle terre in cui si sta svolgendo la guerra:⁷

²¹E giunti da poi al luochò dove fu combatuto e sepulti e morti corpi de soi, largamente dentorno guastarno quella regione e, rimenatane grandissima preda, nel tenitorio di Gadata se ne tornarno.

²²E quivi fermato il campo, per ogni giorno facea correrie da ogni parte, remenando preda da li nemici acìò che più iocunda e piacevole fusse la fatica de l'arme, emperoché le cosse guadagnate da nemici sogliono parere più suave che se anchorè ordinariamente nel campo fussero stribuute. (*Pedia*, IV XL 21-22)

⁷³Profecti dehinc ad locum ubi certatum fuerat cadaveribus suorum sepultis omnes eam regionem late populati sunt abductaque preda ingenti in agrum Gadate redeunt.

⁷⁶Hic advertens Cyrus eos qui ad se descivissent cum propinqua esset Babylonia multa mala si ipse abesset longius passuros remissis quos ceperat ad Assyrium captivus per praeconem illi nuntiavit velle se cultoribus agri parcere neque ullis damno esse si ipse quoque ab eorum qui ad se desciverant spoliis iniuriisque abstineret id fore in rem suam maxime cum et sue ditiois agricole plures essent ac ditiores quam qui ad se defecissent et agrorum fructus si bellum fuerit victoris si vero pax sui essent futuri si quis quid alteri subriperit eum affici paena oportere. ⁷⁷Quibus regi nunciatis persuaserunt Assyrii ut eas quo minora belli essent detrimenta acciperet conditiones. ⁷⁸Rex seu amicorum verbis seu sponte motus foedus in eam sententiam sanxit pacem agricolis esse inter armatos bellum.

⁷⁹Cyrus amicis deducere quinquè iumenta in sui agri pascua permisit, exercitui vero praedas undecunque quo levior ac iocundior esset militandi labor ex hostibus agere nam et eadem etiam otiosis ac nullas praedas agentibus manere militibus pericula et alimenta ex agro hostili rapta solere videri suaviora. (*Historia*, IV 75-79)

Il passo latino (76-78), che si dilunga nel raccontare dettagliatamente il discorso di Ciro per convincere il re assiro a ratificare il patto, è evidentemente percepito come una digressione inutile che spezza il filo della narrazione, pertanto Boiardo procede ad eliminarlo rabberciando i due periodi che lo precedono e lo seguono con una breve stringa («E quivi fermato il campo, per ogni giorno facea correrie da ogni parte») che sostituisce l'inizio del par. 79 riallacciando in modo logico il discorso.

piuttosto corrotto e di non facile lettura.

⁶ Per l'abitudine alla semplificazione del testo d'origine si rinvia anche a quanto detto per il volgarizzamento apuleiano da FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, cit., pp. 114-123 e da MARCELLO APRILE, *Matteo Maria Boiardo traduttore di Apuleio*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di Andrea Canova e Gino Ruozi, Novara, Interlinea, 2012, pp. 119-135, a p. 124.

⁷ V. *Ciropedia*, V IV 24-28.

II

Al di là dei tagli (imputabili alla mano boiardesca perché vanno tutti nella medesima direzione, verso una narrazione meno lenta, più spigliata e quindi più godibile), è visibile nel volgarizzamento una stratificazione di interventi successivi: nel testo coesistono, infatti, diversi stadi di elaborazione che ci permettono di precisare il modo in cui Boiardo ha affrontato il suo lavoro di traduttore.

Dati i non pochi casi di errore o di traduzione frettolosa, possiamo a buon diritto concordare con studiosi del calibro di Tisconi Benvenuti e Acocella nel ritenere che la traduzione da Poggio non sia opera del conte di Scandiano, che, buon conoscitore della migliore poesia latina e compositore raffinato dei *Pastoralia* e dei *Carmina in Herculem*, mai avrebbe fatto errori del tipo di quelli individuabili nella *Pedia*, dove troviamo località inesistenti come *Iturea* a IV XLVII 12 o storpiamenti e fraintendimenti di nomi propri (Abradata nominato sempre Abratada; Panthea chiamata Susida a III xxxii 20, con scambio dell'aggettivo 'di Susa' per il nome proprio).⁸ Altri casi significativi denotano in chi ha volgarizzato il testo una conoscenza del latino semplicemente scolastica e una fretta pressante nell'allestimento del canovaccio, cui è stato presumibilmente obbligato da Boiardo, che voleva consegnarlo al più presto al suo signore. In questa direzione vanno anche i casi di rovesciamento di senso, come per es. III xxxvii 15, dove, nel tentativo di trarre dalla propria parte l'eunuco Gadata, Ciro fa un complesso ragionamento su quanto giovi in guerra da parte di un amico simularsi nemico.⁹ Subito dopo, l'argomentazione propone il caso opposto di quanto possa nuocere, invece, un nemico che passi per amico («neque magis nocere hostem quam cum amicus putaretur», III 389). Il volgarizzatore si imbroglia e inverte i termini di paragone:

Comesseli Ciro che, quando il tempo oportuno li paresse, che vedesse de trovarlo [Gadata] e tempore l'animo suo se per l'odio del re la sua amicitia acerchare volesse, ma che principalmente havesse cura che questo ad ogni homo secreto fusse, emperoché maggiormente non poteva gioare uno amico ne la guerra come quando enemicho se simulasse, né più nocere potea uno amico come quando nemicho era raputato. (*Pedia*, III xxxvii 15)

³⁸⁸Tum Gobriam petiit numquid extimaret eunuchum illum prout ante dixerat odio regis suas partes secuturum. ³⁸⁹Cum ille annuisset multa nam ambos secretiora invicem collocutos saepius iussit eum cum tempus opportunum videretur convenire eunuchum illiusque animum tentare si suam appetere amicitiam curandum in primis ut id lateret omnes neque nam posse magis prodesse amicum quam se hostem fingeret, *neque magis nocere hostem quam cum amicus putaretur.* (*Historia*, III 388-389)

III

Da quanto visto risulta altamente probabile che Boiardo si sia fatto approntare per propria comodità da un segretario la prima stesura del volgarizzamento. A dimostrazione si presentano contrastivamente alcuni casi significativi dell'azione versoria dell'uno e

⁸ *Iturea* è un nome inesistente, dovuto alla cattiva e frettolosa lettura del participio futuro «iturasque» (corrotto forse in *ituraeque*), che, non riconosciuto, per la vicinanza del successivo nome geografico «Thymbreos», viene interpretato come un toponimo (si veda l'*Introduzione* in BOIARDO, *La Pedia de Cyro*, cit., p. 39).

⁹ Per il testo greco v. *Ciropedia*, V III 9.

dell'elaborazione letteraria dell'altro. Nel tentativo di descrivere i vari stadi del processo di volgarizzazione si fa ricorso alla terminologia degli studiosi di teoria della traduzione: in particolare *calco* (che traspone nel testo d'arrivo, d'ora in poi TA, gli elementi del testo di partenza, d'ora in poi TP, in modo da riprodurne gli aspetti semantici e lessicali), traduzione *parola per parola* (che traspone nel TA gli elementi del TP senza modificarne l'ordine sintattico) o *letterale* (che rispetta le particolarità formali del TP, ma grammaticalmente è più vicino alla sintassi e al lessico della lingua d'arrivo) o *adattamento* (che mette in atto una strategia traduttiva impostata in funzione del lettore del TA e della più completa ricezione degli elementi presenti nel TP), ed infine *rielaborazione* o *riscrittura* (in cui il contenuto del TP offre lo spunto per la creazione di un nuovo TA).¹⁰

Come già per i volgarizzamenti ducenteschi e trecenteschi, il nostro volgarizzamento presenta un lessico e una prosa di genere ormai stereotipati a quest'altezza cronologica, pertanto le parti di traduzioni *letterali*, spesso al limite del *calco* e in molti casi di trasposizione *parola per parola* della *Historia de Cyri vita* sono assai frequenti e mostrano, come già detto, una conoscenza scolastica del latino da parte di chi era al servizio del conte di Scandiano.¹¹

A livello lessicale, numerosissimi, come del resto ci si aspetterebbe, sono i *calchi* latini; eccone una breve lista: *caduceatore* 'araldo' II XIX 38 («caduceatore», *Historia*, II 198), *ebrietade* 'ebbrezza' III XXVII 56 («ebrietatem», III 136), *litare* 'ottenere presagi favorevoli' V XLIX 1 («havendo litato» < «cum lictasset», V 1), *magistrato* 'magistratura', I II 56 («magistratus», I 70), *operarii* 'addetti alle vettovaglie' IV XLI 5 («operarios», IV 101), *paccato* 'pacifico' II XXIII 12 («pacato», II 350), *palestra* 'lotta' I XIII II («palestra», I 286), *primipilo* 'soldato che guida la prima centuria' II XVI II («primipilo», II 69), *propugnaculo* 'baluardo' III XXXVII 17 («propugnaculum», III 390), *essere publicato* 'essere confiscato' IV XLVIII 22 («publicari», IV 297), *signifero* 'alfiere' II XVI 10 («signifero», II 68), *toracha* 'corazza' I II 47 («thorace», I 60) ecc. La maggior parte appartiene al lessico militare o a terminologia poco attestata nel Quattrocento volgare (come *pac(c)ato*, *palestra* per es.); fanno eccezione le parole che sono entrate da tempo nella lingua italiana come tecnicismi per lo più giuridici (*magistrato*, *publicare* per es.) o i sostantivi che discendono dai tipi in *-as*, *-atis*, e *-io*, *-ionis*.

¹⁰ Per gli studi di traduttologia si vedano PETER NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Milano, Garzanti, 1988, p. 46; SUSAN BASSNETT-MCGUIRE, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, Milano, Bompiani, 1993, pp. 137-148; ANDRÉ LEFÈVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Torino, UTET, 1998, pp. 3-39 e PAOLA FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2004, p. 13. Per gli studi di storia della traduzione, umanistica e non, GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994, p. 55 e MARIA ROSA CORTESI, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The classical tradition in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Claudio Leonardi and Birger Munk Olsen, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 143-168, a p. 145.

¹¹ Mi limito a richiamare gli studi fondamentali e più noti in merito: CESARE SEGRE, *I volgarizzamenti del Due e Trecento*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 49-78; PAOLO RINOLDI e GABRIELLA RONCHI (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005; FABIO ROMANINI, *Volgarizzamenti dall'Italia all'Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, vol. II, Vicenza, Angelo Colla, 2007, pp. 381-405; OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di Massimo Zaggia, Firenze, SISMEL, 2009.

Talvolta i *calchi* vengono sostituiti da *adattamenti* di genere e lessico attualizzante, come *imperator* ‘comandante’ tradotto con *barone* a II XX 9 o *capitano* a I VIII 5, IV XLVII 5 ecc. oltre che con *imperatore* a II XIV 21, III XXXIV 16 ecc.; *milites* con *cavalieri* a I XI 13, II XX 28 ecc., con *homini d’arme* I XII 1, II XV 23, con *giente d’arme* a II XVIII 13, oltre che con *soldati* I XI 24, II XV 2 ecc.; *commilitones* con *compagni di guerra* a I IX 1, II XXIV 15, oltre che con *commilitoni* a II XIX 9, II XXI 28 ecc.; *venenum* con *toxicho* a I III 20, oltre che con *veleno* a I III 18, e così via. Un lessico prossimo per ‘vischiosità’ a TP che sarebbe troppo azzardato assegnare alla penna dell’uno o dell’altro.

Nei brani, invece, in cui la traduzione passa ad uno stadio più raffinato, pur nel rispetto e nella fedeltà al contenuto del testo di Poggio, entrano in gioco parole e locuzioni d’uso corrente e una sintassi più sciolta, che bene interpretano secondo le strutture della lingua volgare l’ordine frasale e il lessico del latino. Per riprendere le fortunate formule di Newmark, tali passi appaiono al confine tra la traduzione semantica e quella comunicativa.¹²

Sempre nel lessico va segnalato in primo luogo l’uso esteso della dittologia sinonimica a chiarimento del concetto espresso dalla parola latina, riprodotta come *calco* o *adattamento*, e a cui si affianca un sinonimo volgare esplicativo: per es. «assai roci e rencresevoli» (II XVI 1) per «admodum difficiles» (II 60) oppure «romore e questione» (V LVII 5) per «contentio» (V 295). In altri casi la dittologia ne arricchisce il significato, come per es. in «li più prestanti di facione e di ben formata persona» (V XXXI 28) per «praestantiores forma» (III 260) o in «per la fede e prova che l’um de l’altro cognosciuta haveti» (V LI 6) per «fides est invicem perspecta» (V 75). Questi sintagmi sono tutti espressione di un modo di tradurre invalso fin dai volgarizzatori due-trecenteschi.

Per contrario, si può credere che i brani in cui sono presenti lessico boiardesco e stilemi di tradizione letteraria risalgano alla penna dello Scandianese. Così parole di prima attestazione boiardesca come *valentigia* a I XI 5, *piumagio* a V L 28, o l’aggettivo *iscuncio* a VI LX 32, che richiama *Inf. XIX 131* e *Inamoramento*, II XIX 11; le locuzioni *gitar vampa* a III XXXIII 20 e *andar al fondo* a V LIII 22 (rispettivamente di *Inamoramento*, I II 45, ecc. e di *Pasoralia*, I 170); le formule *cum cotanto fracasso* a IV XLVII 18 (simili in *Inamoramento*, I IV 77 ecc.) e *aeterna primavera* a VI LXXII 6 (petrarchismo presente anche negli *Amorum Libri*, II XXII 40) oppure l’accoppiata *cavalieri e pedoni* a I VI 1 (*Inamoramento*, I VI 62 ecc.).

Sul piano sintattico, numerosissimi sono i casi di traduzione *letterale* o *parola per parola* che in alcuni punti giungono addirittura a rispettare l’ordine frasale della lingua di partenza a scapito di quella d’arrivo. Altro dato significativo, l’abitudine a trasferire in modo implicito nel TA le subordinate complesse del TP, come le protasi delle ipotetiche, il *cum* + congiuntivo ecc. Basti ricordarne un esempio:

Adimandando a li optimati alcuna volta Cyro se quelli che non erano cum quella medesima arte che loro, li paresseno niente adestrarsi on farsi pegiori

Aliquando cum optimates interrogasset numquid qui non eadem qua ipsi disciplina essent educati viderentur eis deteriores aut vite institutione aut disci-

12 «La traduzione semantica mira a rendere l’esatto significato contestuale dell’originale, con tutta la fedeltà consentita dalle strutture semantiche e sintattiche dell’originale. [...] Di norma il passaggio alla traduzione comunicativa rende il testo più scorrevole, più agile, più idiomatico, e di più facile lettura. La sintassi viene ricreata e si cercano le collocazioni più comuni e le parole più usate» (NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, cit., p. 79 e p. 88).

sì ne la institutione de la vita come ne l'arte de la guerra. (*Pedia*, II XVI 1)

plina belli. (*Historia*, II 60)

Nel brano la relativa («qui non eadem qua ipsi disciplina essent educati») viene traslata nel rispetto anche della disposizione latina delle parole («quelli che non erano cum quella medesima arte che loro» ‘coloro che non erano stati educati nella medesima disciplina’), mentre la subordinata retta da *cum* ed espressa al congiuntivo («Aliquando cum optimates interrogasset»), come spessissimo nel volgarizzamento, viene tradotta in modo implicito («Adimandando a li optimati alcuna volta»).

Si possono notare poi casi di mantenimento degli accordi morfologici latini che rendono il discorso ambiguo in italiano, come il seguente:

Stimando Cyro essere anchor digni de honore questi homini, per le man de qualli pasassero molti ministerii del campo, e pensavassi che anche li bisognava havere questa generatione de homini fidele e perita de le cosse utile a la guerra, prudente, presta e sollicita, d'animo quieto et ornata di quelle parte che a bono homo debono appartenire e si eruditi anchora che non recusando alcuna comandata opera a le parole de principi prompti se ratrovano (*Pedia*, II XV 25)

Estimante Cyro dignos quoque illos honore esse qui exercitus ministeria obirent, fidum enim sibi eiusmodi *genus* hominum reddendum putabat peritum insuper rerum bello utilium prudens sollicitum velox animo queto iisque ornatum rebus, que ad bonum pertinerent virum, ita preterea *eruditos* ut nullum demandatum recusantes opus prompti essent ad principum verba. (*Historia*, II 58)

Il paragrafo, alquanto sgrammaticato («e sì eruditi anchora» è riferito a *hominii*, quando tutti gli aggettivi precedenti sono accordati a *questa generatione*), rispetta alla lettera il testo latino anche in questa sconcordanza.

In altri casi, la concordanza *ad sensum* di soggetti plurali («la malitia e cativeria») e verbo singolare («è seguita»), non inusuale nel volgare medio e cancelleresco, è dovuta all'attrazione del verbo singolare della relativa a fronte di «nam malitiam atque improbitatem propter voluptates quas in presentia ostentat ac pollicetur multos sequi»:

³⁴Ma spesse volte accade che li homini tristi siano sequiti da maggior copia che li boni, emperoché *lla malitia e cativeria per li apiaceri che ella dimostra di presente, è seguita da molti*. (*Pedia*, II XVI 34)

⁹²Sepius aut accidere ut improbos viros facinorososque sectetur maior hominii copia quam bonos, *nam malitiam atque improbitatem propter voluptates quas in presentia ostentat ac pollicetur multos sequi*. (*Historia*, II 92)

Accanto a questi tipi di traduzione, che tramandano una versione incerta e fanno pensare che mai sia stato ricontrollato il testo latino, altri passi sembrano dimostrare che lo Scandianese lavorava migliorando il lessico e la sintassi.

IV

Nella *Pedia* esiste, infatti, uno stadio versorio, in cui un presumibile intervento sulla traduzione ricrea il testo trasformandolo in qualcosa di nuovo (Newmark parlerebbe di *risrittura*) ed è, pertanto, attribuibile con buona probabilità all'autore dell'*Inamoramem-*

to.¹³ In particolare, per assecondare gli interessi cavallereschi di un lettore come Ercole, vengono ritoccati episodi di caccia e scene di guerra dove combattimenti, devastazioni e i loro effetti psicologici sono accresciuti di precisazioni nuove e di glosse, che avvincono ed emozionano sempre più il lettore. Tra i passi attribuibili a Boiardo: la descrizione del primo scontro con gli Assiri a III xxv, la battaglia finale contro gli Assiri del libro V (dove compare rilevantissimo l'episodio della tragica morte di Abratada e Pantea), la celebrazione del trionfo di Ciro al libro VI.¹⁴

La sapiente suddivisione in capitoli (che individua nuclei tematici precisi e sa anche sospendere e riprendere la narrazione, accendendo e placando l'attenzione del pubblico) ripropone la tecnica narrativa contemporaneamente sperimentata nel poema. In effetti, rispetto ai testi senofonteo e poggiano, la cui suddivisione è limitata ai libri, Boiardo preferisce ripartire ulteriormente il testo in unità compiute: alla stregua della disposizione della materia cavalleresca nei canti dell'*Inamoramento*, i capitoli (preceduti fino a metà circa del libro IV da brevi rubriche esplicative) scandiscono la narrazione secondo temi ben precisi (orazioni ai soldati prima della battaglia per es. a I IX, incontri con personaggi rilevanti come Gobria a III xxxii, o Gadata a III xxxvii, o ancora Creso a V LIII ecc.) o vengono sospesi all'improvviso (emblematico il caso della presentazione di Pantea alla fine di III xxxii la cui vicenda verrà narrata solo da IV XLV 16-28).¹⁵

È stato, inoltre, accentuato, a scapito del lato divertente e lepido della *Ciropedia* di Senofonte e della mediazione di Poggio, il tono epico-cavalleresco cui si aggiunge in alcuni casi un timbro patetico. Emblematica in questo senso – e importante anche per la rilevanza che ha nell'opera – è la vicenda della morte di Pantea (V LIV 3-22). Massacrato dagli Egizi il marito Abratada, la pudica Pantea ne piange il cadavere mutilato per poi trafiggersi il petto con la spada.¹⁶

³Ma poi che egli vite *la donna dal dolore straccata e squalida sedere et il morto corpo di quello che fu cotanto ardito* giacersi a la terra, lassata *grande copia di lacrime*, a pena puotè dire: ⁴«Ahi, come, bona anima et a nui fidele, lasciati ce hai!». ⁵E cum queste parole aprese la dextra mano *del suo uciso amico*, la qualle, essendo da uno colpo di secure da li Egipitii tagliata, seguite ispicata al tirare di Ciro; ⁶il che assai gli agiunse de adispiacere. ⁷Et havendo a cotal acto la dona gitato um *crido lamentevole*, ripresa la tagliata mano da Ciro e basatala più volte, nel suo loco la ripose, afirmando *molte altre parte de la persona*, le quale mestiere non fusse a riguardare, cossì anchora essere da le ferite divise, *sé savere de la sua morte essere stata principale cagione*, co-

²⁰⁷Ut vero *mulierem bumi sedentem* conspexit iacentem autem defunctum, "O quam bona ac fida nobis anima nos reliquisti!" obortis *lachrimis* ait et simul dexteram mortui manu cepit, quae cum a corpore securis ictu ab Egyptiis esset praecisa, Cyrum secuta est. ²⁰⁸Quare multo magis ingemuit Cyrus.

²⁰⁹Mulier autem cum ad hoc eiulasset receptam viri a Cyro manum exosculata iterum in suo loco collocavit, *asserens et reliquas, quas non esset opus aspicere, ita esse concisas corporis partes scire et se et Cyrum illius causam mortis extitisse*; suasisse et enim viro semper se ut ea ageret quibus Cyri videretur amicitia dignum *ipsum vero tali fuisse animo ut gratiam amoremque Cyri omnibus periculis antefereat*, itaque sine cuiusque quaerela illum opperisse mor-

¹³ Analogo comportamento ha Boiardo nel Riccobaldo (ANDREA RIZZI, *Riccobaldo da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: note preliminari*, in *Gli Amorum libri e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 137-155, alle pp. 150-155 e ANDREA RIZZI, *Introduction*, in *The 'Historia imperiale' by Riccobaldo ferrarese translated by Matteo Maria Boiardo (1471-1473)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2008, pp. LXXIV-LXXXI).

¹⁴ Si veda in proposito l'esempio proposto nell'*Introduzione* a BOIARDO, *La Pedia de Cyro*, cit., pp. 41-42.

¹⁵ GRITTI, *Ercole d'Este come Ciro: un modello di buon governo*, cit., p. 103.

¹⁶ Il corrispettivo greco è *Ciropedia*, VII III 8-10 e 14.

mo quella che sempremai confortato lo havea a fare quelle cosse per le qualle degno aparesse de la aquistata amicitia di Ciro e che la gratia e lo amore di Ciro dovesse a tuti li pericoli pore davante, si che dolere non se potea se quella morte se havea lui guadagnata, però che essa, che quinci viva se sedea, ne era stata consapevole e confortatrice. [...]

¹⁴Ma Panthea, facto da sé dilungare tuti li eunuchi insino a tanto che la *cruda morte* del suo caro marito *solleta* piangere si potesse, chiamata cum siecho *l'anticha sua nutrice*, li comette che poi che morta sia, sott'a una veste cum il suo marito la ricopra. ¹⁵La *miseria vecchia cum molte lacrime* la pregava, *tendoli abbracciate le zenochia*, che lla sua bella *giovenecia* cum la vita insieme non volesse *crudelmente* finire. ¹⁶Ma poi che cognobe nulla di gioamento porgere *cotal pregi*, ma importarli *molestia e disperatione*, piangendo *dirotamente*, da lato se pose. ¹⁷Panthea, per se stessa *caciata la spada* del marito *doppo alcuna piatosa paroletta a cotal morte conveniente*, se passò per il pecto e posto il viso suo apresso a *quello che cotanto amava*, parve che *dolcemente* espirasse. ¹⁸Ismarita, la *vecchia nutrice* encomenciò *cum alti pianti* a mandare *voce dolorosa* et ambidui, sì come Panthea comandato havea, coperse de uno palio sollo. (*Pedia*, V LIV 3-7 e 14-18)

tem se *hortatricem* viventem sedere. [...]

²⁴At vero Panthia iussis ab se paulum quoad viri modo suo defleret mortem abscondere eunuchis solam advocatam *nutricem* eadem se post obitum cum viro veste contegere praecipit. ²⁵*Nutrix* illam ut vitae parceret *lachrimis supplex* orabat sed ut vidit nihil *praeces* proficere quin potius *molestas esse flens* assedit. ²⁶Panthia se ipsam *assumpto gladio* confodiens posito supra viri pectus capite expiravit. ²⁷Cum territa exclamasset *nutrix* ambos eodem ut mandarat Panthia vestimento contextit. (*Historia*, V 207-209 e 214-217)

Già a un primo esame la traduzione risulta caratterizzata da una tendenza all'amplificazione in chiave patetica. Sullo scheletro del racconto senofonteo, pur ridotto da Poggio, che mantiene la sua impronta epica anche nella rappresentazione del lamento funebre (dal *planctus* al discorso della lamentazione, sottolineato dal gesto rituale della donna che guida il pianto collettivo tenendo tra le braccia la testa dell'amato, sull'esempio iliaco del compianto di Andromaca per Ettore),¹⁷ Boiardo innesta il linguaggio romanzesco del più moderno Boccaccio.¹⁸ Il tono elegiaco di cui è rivestito il racconto rispetto al testo d'origine sposta l'attenzione da Abratada a Pantea in modo da accentuarne la magnanimità, quale *exemplum cortese* cui guardare con ammirazione.¹⁹ Il procedimento retorico che porta a tale risultato parte dalla semplice aggiunta di aggettivi all'interno

¹⁷ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 179. Nella letteratura in volgare le formule della tradizione classica e popolare che traducono lo smarrimento e il dolore autentico del lutto vengono assimilate, pur in un'ottica cristiana, soprattutto nei generi epico, agiografico e novellistico. (MARCO INFURNA, *Planctus romanzi*, in «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Università degli studi di Trento, 1993, pp. 167-188, a p. 177).

¹⁸ FRANCESCO BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 115-227.

¹⁹ Su Boccaccio elegiaco si veda STEFANO CARRAI, *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 1-15, alle pp. 13-14; su Boiardo elegiaco si vedano sempre nello stesso volume PAOLA VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 37-79, in particolare sul dialogismo elegiaco boiardesco le pp. 66-68 e tangenzialmente ANTONIA TISSONI

del racconto come per «mortui» (207) che diviene «del suo uciso amico» (5) oppure «nutricem» (214) che diventa «l'antica sua nutrice» (14), per arrivare allo sdoppiamento semantico della parola latina, come in «molestia e disperatione» (16) in luogo di «molestas» (215), o infine per giungere alla sostituzione di pericopi come «supplex» (215) con «tenendoli abbracciate le zenochia» (15). Per spiegare la sofferenza della donna e i suoi sentimenti diviene essenziale l'abbondanza dei dettagli: così per es. «mulierem humi sedentem» (207) si trasforma in «la donna dal dolore straccata e squalida sedere» (3) oppure «super viri pectus» (216) viene sostituito da «apresso a quello che cotanto amava» (17) in virtù dello stilema patetico *cotanto amava*, presente anche nell'*Inamoramento* (I xv 19, I xvii 48 ecc.). Per enfatizzare l'espressione del dolore, imprescindibile diventa allora la presenza nel tessuto narrativo di stilemi boccacciani: per es. «la cruda morte del suo caro marito» (14) innesta sulla traduzione del semplice «viri mortem» (214) ben due stilemi boccacciani *cruda morte* (*Filocolo*, V 55) e *caro marito* (presente nella *Fiammetta*, V 15 ecc.; e in *Filocolo*, I 29); a partire dalla subordinata «cum ad hoc eiulasset» (209) vengono inserite formule come il «crido lamentevole» (7) che emula la *lamentevole voce* del *Filocolo* (I 1), rintracciabile anche in *Amorum libri* II LV 20, e «cotal atto» che si appropria, invece, di *cotal atto* del *Filostrato* (I 56) e del *Filocolo* (II 14), ripreso anche nell'*Inamoramento* (II XIX 50, III v 9 ecc.). La «misera vecchia» (15) recupera lo stilema boccacciano della *Fiammetta* (VI 20, soprattutto VII 8) e del *Filocolo* (III 25) a sostituzione del innocuo «nutrix» (215); come poi il verbo latino «exclamasset» (217) viene rielaborato nella stringa «encomenciò cum alti pianti a mandare fuori voce dolorosa» (18) dove «cum alti pianti» riprende *Teseida* (XI 87) e «voce dolorosa» sempre *Teseida* (XI 4), ma anche *Filocolo* (IV 127). Il sintagma «il morto corpo di quello che fu cotanto ardito» (3), che riscrive «defunctum» (207), fa propri rispettivamente il *morto corpo* del *Filocolo* (I II) e del *Teseida* (XI 29) e *coltando ardito* del *Filocolo* (III 7) e del *Decameron* (IV IX 5 ecc.) ripreso anche nell'*Inamoramento* (I xviii 32, I xxiii 44 ecc.).

In sostanza, Boccaccio si presenta come indispensabile riferimento della linea romanzesca presente nel volgarizzamento perché fondatore di una «retorica stilistica e narrativa» dell'amore elegiaco-patetico necessaria a rendere pregnante la vicenda di Pantea.²⁰ Anche là dove compare una dittologia a rendere più significativo il concetto espresso dal latino, Boiardo fa ricorso a termini boccacciani: per es. nel passo «ne era stata consapevole e confortatrice» (7), che sviluppa «se hortatricem» (209), *consapevole* nel senso di 'complice' viene dalla *Fiammetta* (II 13, III 1 ecc.) e dal *Decameron* (IV VI 22), sebbene presente pure nell'epistolario boiardesco (lett. 630 del 28 giugno 1494). Pure l'introduzione di aggettivi o avverbi si colloca in questa direzione: così «preces» (215) viene ampliato in «cotal pregi» (16), che richiama *cotali prieghi* della *Fiammetta* (II 10), «flens» (215) diviene «piangendo dirottamente» (16) a ricordo del *dirotto pianto* del *Filocolo* (III 18).

Interessante per indicare il tono del discorso amoroso anche la ripresa del diminutivo boccacciano: per es. nell'aggettivo *soletta* (14), a sostituzione del generico «modo suo» (214), in appoggio a un particolare stato d'animo femminile di dolorosa sofferenza inte-

BENVENUTI, *Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 81-102.

²⁰ RAFFAELE DONNARUMMA, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, in «Rivista di letteratura italiana», x (1992), pp. 513-597, a p. 519.

riore legata all'amore (come già in *Fiammetta*, I 15; *Filostrato*, II 68, 1; *Filocolo*, III 51) o ancora nell'aggiunta boiardesca «doppo alcuna piatosa paroletta a cotal morte conveniente» (17) dove il diminutivo boccacciano *paroletta* (si vedano *Filostrato*, II 68 e *Filocolo*, I 25) assieme al particolare della spada (in luogo dell'originario pugnale; ma il cambiamento era già avvenuto in Poggio) serve a richiamare alla memoria la morte di Didone (così descritta nell'*Eneide*: «*Dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites ensemque cruore / spumantem sparsasque manus*», IV 663-665), secondo quella tecnica collaudata contemporaneamente nell'*Inamoramento* per cui «elementi descrittivi *boccacciani* [...] sono innestati entro uno schema narrativo virgiliano; in tal modo l'epos eneidico è completamente riassorbito nel meraviglioso romanzesco».²¹

Anche a livello strutturale al centro dell'attenzione è sempre Pantea, che spinge il marito a far prevalere l'affetto di Ciro sul pericolo (7), mentre sia in Poggio (209) sia in Senofonte (VII III 10) è il carattere di Abratada a essere posto in luce. In Boiardo, che vuole accentuarne la magnanimità nel tragico sacrificio, la donna susiana si prende tutta la responsabilità della morte del marito (7), mentre in Poggio, come già in Senofonte (VII III 10), viene chiamato in causa anche Ciro (209).

Di fronte alla dolorosa grandezza morale di Pantea anche la reazione di Ciro – non meno rilevante dell'episodio stesso agli occhi di un lettore estense – appare soffusa di patetismo, per quanto più pacata rispetto ai passi analizzati in precedenza:²²

⁸Tacendo alquanto Ciro, come quello che dal lacrimare era impedito, di poi disse: ⁹«Custui, o madonna, *aventuroso fine e beato* ha preso in sorte, emperoché egli è morto ne la victoria». ¹⁰Et in questo gli donava li ornamenti de le exequie, emperoché già Gobria cum le comesse cosse era venuto, prometendoli anchora de fare hedificio de uno monumento *a cotale homo* condegno e de iugulare *grandissima quantitate* de hostie per la dignitate del *morto corpo* e che non patria che lei deserta on lassata chiamare se potesse, ma che in merito de la sua virtude e probitate sempre in honore la teria, facendola condurre dove più li piacesse. ¹¹A questo rispose Panthea che nascoso non gli teria dove volesse essere conducta. ¹²Di poi se partite Ciro, havendo *cordial pietade* a la sventura de entrambi: ¹³e de la donna che di *talle marito* privata fosse e de il morto che cotal moglie usare più non potesse. [...]

¹⁹Di questo caso assai se maravigliò Ciro, poi che l'hebe inteso e corsevi incontinenti se alcuno aiuto gli havesse potuto porgere. ²⁰Li Eunuchi, come la sua madona vitero morta, pigliate le spade, se stessi ucisero. [...]

²²Ciro, *laudato lo amore de quella animosa* donna, piangendo a Sardi fece ritorno, havendo *grandissima* cura che ne le loro exequie il *dovuto* honore fusse celebrato e che il monumento sopra la grande-

²¹⁰Cyrus aliquantisque silens cum illachrimasset iterum “o mulier” ait “optimum sortitus est finem! In victoria enim occubuit. ²¹¹Et simul ornamenta funeris nam Gobrias et Gadatas multa ferentes advennerant dedit nec caeteris in rebus funus ignobile futurum spondit, sed monumentum viro dignum extructurum se plurimasque iugulaturum hostias pro mortui dignitate illam vero minime passurum se desertam aut derelictam fore sed in honore virtutis probitatisque sue gratia habiturum curaturumque ut quo mallet educeretur. ²¹²Ad haec Panthia non se illum celaturam dixit ad quem locum vellet deduci. ²¹³Exinde abiit Cyrus utriusque sortem miseratus et mulieris quae tali privata esset viro et defuncti qui talem uxorem non esset amplius visurus. [...]

²¹⁸Hoc ut novit Cyrus stupens facta ex templo si quid auxilii afferre posset accurrat. ²¹⁹Eunuchi ut defunctam dominam viderentur acceptis ut constituerant ensibus se ipsos interficiunt. [...]

²²¹Cyrus ut appropinquavit defunctis laudata muliere rediit plorans curansque precipue ut eis meritis in funere haberetur honor utque monumentum extrueretur supra magnitudinem ceterorum.

²¹ *ivi*, p. 553.

²² V. *Ciropedia*, VII III 11-15.

cia de tuti li altri che se trovassero fabricato fusse. | (*Historia*, V 210-213, 218-219, 221)
(*Pedia*, V LIV 8-13, 19-20, 22)

Da segnalare anche qui per enfatizzare la partecipazione emotiva di Ciro al coraggio di Pantea il ricorso all'accentuazione del dolore grazie all'ampliamento di sintagmi come «laudata muliere» (221) che diviene «laudato lo amore de quella animosa donna» (22) e soprattutto all'uso di stilemi di derivazione boccacciana come «grandissima quantitate» (10, che richiama *Filocolo*, I 27, *Decameron*, II III 4, ecc.) o «morto corpo» (10, già di *Teseida*, XI 29, *Decameron*, II v 52 ecc.). Stessa funzione assumono gli aggettivi *cotal*/*tale*, anche questi in tessere boccacciane (*cotal homo* di 10 si avvicina a *tal uomo* di *Filostrato* II 42; *talle marito* di 13 è già nella *Fiammetta*, I 1 ecc.). Notevole, infine, *cordial pietade* (12), che amplifica il semplice «miseratus» (213) ricorrendo ad un aggettivo fortemente empatico nel suo valore etimologico 'con sentimento che viene dal cuore' (DELI, s.v.).²³ Naturalmente l'intensificazione emotiva è volta a mettere in buona luce l'empatia di Ciro per il comportamento eroico di Pantea e Abratada, a dimostrazione della sua cavalleresca *cortesia*.

Un caso interessante di riscrittura moraleggiante riguarda, invece, il precedente episodio del tentato stupro di Araspa ai danni di Pantea, in cui la violenza carnale viene censurata per alleggerire il comportamento riprovevole dell'attentatore, amico d'infanzia di Ciro e, dunque, per non fare ricadere su quest'ultimo la colpa di circondarsi di individui poco raccomandabili (non consigliabile ad un *cortese* uomo di governo). Vediamone il racconto:²⁴

¹⁷ Era accaduto che, apresso oltro a modo de lo amore di quella donna che a sua guardia era comessa, [Araspa] fu forciato a notificargelo *cum sue propie parole*.¹⁸ Ma lei, servando fede al suo marito, anchor che absente fusse, il qualle unicamente amava, sprechiava *e dolci priegii* di Araspa, né però di questo feci sentire a Ciro alcuna cossa aciò che odio intra di loro non nasciesse.

¹⁹ Ma il gioveneto, ogn'hor più *ardendo*, *rafutando lei la sua conversatione*, gli minaciò forcia. ²⁰ Il che temendo la donna, non gli parendo più la cossa da tenere oculata, per um suo eunucho a Ciro la fece manifesta.

²¹ Ciro, ridendosi di colui che cotanto galiardo contro a lo amore se faceva, remandò cum lo eunucho indietro Arthabazo, il qualle vietasse ad Araspa far forcia a cotal donna, *cum dirli ciò che entravenire gli potea quando da ciò non se abstenisse*. (*Pedia*, IV XLV 17-21)

²²⁷ *Acciderat nam ut mulieris amore captus stupri illam appellare cogeretur*, at illa fidem viro quem amabat unice licet absenti servans eam abnuat *eam consuetudinem* neque enim de ea re Cyro quicquam ab ipsa ad evitandum inter eos odium innotuit.

²²⁸ *Araspas cupiditati indulgens mulieri adulterium aspernanti vim se allaturum minatus est*, quod verita mulier Cyro per eunuchum necque nam id amplius occultandum videbatur rem aperuit.

²²⁹ *Cyrus ridens eum qui se ab amore invictum profitebatur mittit ad Araspam cum eunucho Arthabasum qui vetaret eum inferre tali vim mulieri, persuadere autem illi quod optaret, si posset, non prohibere*. (*Historia*, IV 227-229)

Ricorrendo ancora una volta al linguaggio di Boccaccio, Boiardo attenua le azioni di Araspa da un lato, prospettandole come un mero corteggiamento amoroso, e accen-

²³ DELI. *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, seconda edizione a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo, Bologna, Zanichelli, 1999.

²⁴ Per il testo greco *Ciropedia*, VI I 31-34.

tua, invece, la saldezza morale della moglie di Abratada: così per es. in «spreciava e dolci priegi di Araspa» (18) lo stilema boccacciano *dolci priegi* (*Filocolo*, IV 14) rende il comportamento del Medo più tollerabile rispetto a «eam abnuit consuetudinem» (227). Per lo stesso motivo ricorre all'eufemismo nei sintagmi «rafiutando lei la sua conversazione» (in luogo di «mulieri adulterium aspernandi», 229) o «fu forciato a notificargelo cum sue propie parole» (in luogo di «stupri illam appellare cogeretur», 227), che velano, rispetto al testo greco e a quello latino, la minaccia più esplicita e diretta della violenza carnale.

Il testo volgare si discosta dal latino anche nella descrizione delle possibili conseguenze del comportamento di Araspa, prospettando un'eventuale punizione da parte di Ciro, perché rifugga da comportamenti moralmente non edificanti, pena l'esclusione dalla cerchia eletta del re persiano («cum dirli ciò che entravenire gli potea quando da ciò non se abstenisse», 21), là dove Poggio – in accordo con Senofonte (VI I 34) – invece lascia intendere si tratti non di divieto, ma di dissuasione («persuadere autem illi quod optaret, si posset, non prohibere», 229). Nel volgarizzamento l'amico di Ciro sembra, inoltre, pentirsi di quanto ha fatto:²⁵

²² Acerbamente lo ritrovò Arthabazo, incusandolo cum agre parole *de la pochha fede* verso Ciro e de la incontinentia inver de la donna a la sua guardia acomandata, in modo che *per grande noia* e dolore grosse lacrime gli cadeano dal viso. ²³ Eli era per vergogna confuso e per paura smarito che la penna del comesso male non gli fusse imposta.

²⁴ Sapiuto questo, Ciro fece a sé chiamare Araspa e parlandoli a solo, «io te vegio» disse «per tema invilito, ma questa paura voglio che da te tuta quanta dilungi.²⁵ Io certamente ho udito gli dei da lo amore essere vinti e molti homini sacio anchore, che prudenti fùor tenuti, havere cesso a lo amore e, cognoscendome per me stesso, per non essere preso ho sempre fugito la compagnia de belli.²⁶ Ma io de questo male te som stato casone, havendote oposto ad una cossa inexpugnabile».

²⁷ Alora Araspa Ciro esser solo a se medexmo simile dicea di mansuetudine e misiricordia e di sapere a falimenti perdonare, tuti li altri haverlo posto in desperatione, e soi nemici di cotal cossa ralegrati, da li amici admonito che si guardasse da la meritata penna, sì come colpevole di grandissima sceleritate. (*Pedia*, IV XLV 22-29).

²³⁰ Quem ut convenit Arthabazus acriter impietatem eius perfidiam et incontinentiam erga mulierem suae tutelae demandatam incusat adeo ut illi plurimae prae dolore ac molestia lacrimae manarent. ²³¹ Confusus enim erat verecundia timore autem territus ne errati ab eo poena expeteretur.

²³² His Cyro relatis Araspam ad se vocari iussit; ²³³ solusque solum allocutus “video te” ait “et timore mei et verecundia perterrefactum sed absit a te timor omnis. ²³⁴ Ego nam et deos ab amore victos audio et homines scio qui sint habiti prudentissimi cecisise amori. ²³⁵ Ego quoque me ipsum noscens ne amore caperet pulchrorum semper consuetudinem respui. ²³⁶ Sed ego tibi huius extiti mali causa qui te rei inexpugnabili addixerim”.

²³⁷ Tum Araspas Cyrum sui similem esse restatus est mansuetum et erratis veniam dantem caeteros omnis se ad maestitiam impulsisse inimicos nam ea re letatos ab amicis ut meritam caveret poenam admonitum tamquam maximi sceleris reus. (*Historia*, IV 230-237).

Per accentuarne il pentimento e in definitiva la capacità di redimersi Boiardo ricorre ancora una volta a stilemi boccacciani, quali per es. *per grande noia* (22; già del *Filostrato*, IV 78 e del *Decameron*, III VIII 235 ecc.), che enfatizza il semplice «molestia» del latino (230), e *pochha fede* (22; già del *Filocolo*, V 8 ecc.), che sostituisce il più esplicito *tricolon* «impietatem eius perfidiamque et incontinentiam» (231). In più, viene in parallelo sot-

²⁵ V. *Ciropedia*, VI I 35-37.

tolineata maggiormente la clemenza di Ciro (27) grazie alla dittologia «mansuetudine e *misiricordia*», in cui è messa in luce quella virtù che Seneca considera essenziale per un buon re e che, invece, nel testo latino non compare affatto («*Cyrum sui similem esse restatus est mansuetum et erratis veniam dantem*», 237).

In conclusione, la riscrittura di Boiardo, al di là del suo fascino narrativo (costruito grazie ad una prosa che si modella costantemente sul linguaggio di Boccaccio), aveva un fine ben preciso nella *Pedia de Cyro*, quello di generare un'opera consona all'interesse del duca di Ferrara, dove maggiormente fosse messa in luce la *cortesìa* come somma di virtù imprescindibili per chi frequenta la corte, e della quale l'autore dell'*Inamoramento* riveste il protagonista e chi gli sta vicino (Pantea e a suo modo Araspa) in modo tale che Ercole e i suoi cortigiani possano immedesimarsi in Ciro, principe *cortese*, e nel suo scelto *entourage*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACOCCELLA, MARIA ANTONIETTA, *Alcune considerazioni su Boiardo traduttore*, in «Schifanoia», XI (1991), pp. 63-79. (Citato alle pp. 149, 150.)
- APRILE, MARCELLO, *Matteo Maria Boiardo traduttore di Apuleio*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di Andrea Canova e Gino Ruoizzi, Novara, Interlinea, 2012, pp. 119-135. (Citato a p. 151.)
- BASSNETT-MCGUIRE, SUSAN, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, Milano, Bompiani, 1993. (Citato a p. 153.)
- BOIARDO, MATTEO MARIA, *La Pedìa de Cyro*, a cura di Valentina Gritti, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2014. (Citato alle pp. 150, 152, 156.)
- BRUNI, FRANCESCO, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990. (Citato a p. 157.)
- CARRAI, STEFANO, *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 1-15. (Citato a p. 157.)
- *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, in «Rinascimento», XXXVIII (1998), pp. 345-404. (Citato a p. 149.)
- CORTESI, MARIA ROSA, *La tecnica del tradurre presso gli umanisti*, in *The classical tradition in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Claudio Leonardi and Birger Munk Olsen, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 143-168. (Citato a p. 153.)
- DE MARTINO, ERNESTO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975. (Citato a p. 157.)
- DELI. *Dizionario etimologico della lingua italiana di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli*, seconda edizione a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo, Bologna, Zanichelli, 1999. (Citato a p. 160.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Presenze boccacciane nell'Orlando Innamorato*, in «Rivista di letteratura italiana», X (1992), pp. 513-597. (Citato alle pp. 158, 159.)
- FAINI, PAOLA, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2004. (Citato a p. 153.)
- FIASCHI, SILVIA, *Filelfo e i 'diritti' del traduttore. L'auctoritas dell'interprete e il problema delle attribuzioni*, in *Tradurre dal greco in età umanistica. Metodi e strumenti*, a cura di Maria Rosa Cortesi, Firenze, SISMEL, 2007, pp. 79-138. (Citato a p. 150.)
- FOLENA, GIANFRANCO, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato a p. 153.)
- FUMAGALLI, EDOARDO, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo*, Padova, Antenore, 1988. (Citato alle pp. 149-151.)
- GRITTI, VALENTINA, *Ercole d'Este come Ciro: un modello di buon governo*, in *Il Principe e la Storia*, a cura di Tina Matarrese e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 99-122. (Citato alle pp. 150, 156.)
- INFURNA, MARCO, *Planctus romanzi*, in «Il mio nome è sofferenza». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Università degli studi di Trento, 1993, pp. 167-188. (Citato a p. 157.)

- LEFÈVERE, ANDRÉ, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Torino, UTET, 1998. (Citato a p. 153.)
- MARSH, DAVID, *Xenophon*, in *Catalogus Translationum et Commentariorum. Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated lists and guides*, vol. VII, editor in chief Virginia Brown, associate editors Paul Oskar Kristeller and F. Edward Cranz, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1992, VII, pp. 75-196. (Citato a p. 150.)
- NEWMARK, PETER, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato alle pp. 153, 154.)
- OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di Massimo Zaggia, Firenze, SISMEL, 2009. (Citato a p. 153.)
- PRALORAN, MARCO, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia di Ferrara*, a cura di Walter Moretti, Librit, 1994, vol. VII, pp. 215-260. (Citato a p. 150.)
- REICHENBACH, GIULIO, *Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1929. (Citato a p. 149.)
- RESTA, GIANVITO, *Francesco Filelfo tra Roma e Bisanzio*, in *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*, Padova, Antenore, 1986, pp. 1-60. (Citato a p. 150.)
- RINOLDI, PAOLO e GABRIELLA RONCHI (a cura di), *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, Roma, Viella, 2005. (Citato a p. 153.)
- RIZZI, ANDREA, *Introduction*, in *The 'Historia imperiale' by Riccobaldo ferrarese translated by Matteo Maria Boiardo (1471-1473)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2008, pp. LXXIV-LXXXI. (Citato a p. 156.)
- *Riccobaldo da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: note preliminari*, in *Gli Amorum libri e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 137-155. (Citato a p. 156.)
- ROMANINI, FABIO, *Volgarizzamenti dall'Italia all'Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, vol. II, Vicenza, Angelo Colla, 2007, pp. 381-405. (Citato a p. 153.)
- SEGRE, CESARE, *I volgarizzamenti del Due e Trecento*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 49-78. (Citato a p. 153.)
- TINCANI, CARLO, *Matteo Maria Boiardo traduttore*, in *Studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1894, pp. 263-307. (Citato a p. 149.)
- TISSONI BENVENUTI, ANTONIA, *Boiardo elegiaco e Tito Vespasiano Strozzi*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 81-102. (Citato a p. 157.)
- VECCHI GALLI, PAOLA, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2003, pp. 37-79. (Citato a p. 157.)
- ZAMPESE, CRISTINA, «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994. (Citato a p. 150.)

PAROLE CHIAVE

Volgarizzamenti, Matteo Maria Boiardo, Poggio Bracciolini, Senofonte, Giovanni Boccaccio, Umanesimo, tecniche di traduzione, Ferrara, intertestualità.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Gritti, nata e laureata a Padova nel 1994, Ph.D. (McGill University, Canada) nel 1998, dal 2003 al 2006 ha lavorato come redattrice di voci per il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), dal 2012 è ricercatrice di Filologia della Letteratura italiana presso l'Università di Ferrara, ha ottenuto l'abilitazione nazionale a professore associato, è curatrice delle edizioni critiche e commentate della *Cassaria in versi* di Ariosto, dei *Puntigli domestici* di Goldoni, della *Spagna ferrarese* (con Cristina Montagnani) e della *Pedia de Cyro* da Senofonte) di Boiardo. Ha scritto articoli di lessicografia (*Da auricula ad orecchia* in «Studi di Grammatica Italiana») e di stilistica (sull'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo in «Stilistica e metrica italiana»), nonché di critica testuale (sulla tradizione del volgarizzamento boiardesco e del poema anonimo da lei editi). Attualmente sta allestendo le edizioni critiche e commentate del volgarizzamento boiardesco di Erodoto e dei *Cinque canti* di Ariosto.

valentina.gritti@unife.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALENTINA GRITTI, *Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della Pedia de Cyro*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 149–165.

L'articolo è reperibile al sito 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.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE



EN LANGUE ÉTRANGE (OU PRESQUE)

JEAN-CHARLES VEGLIANTE – *Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*

Le passage d'un original (texte-stimulus) à un texte destinataire ne se produit comme "transport" que dans des versions dites de service ou des traductions techniques ; en littérature (et spécifiquement en poésie), le traducteur se meut dans l'espace d'un *sens naissant*, entre son et signifié, un espace d'*entrelangue* où s'informe et se fixe en signes l'intention même (ou la tension) de l'expression, à partir de la matière ou substance des contenus fournis par l'original.

The transition from an original (stimulus text) to a target text evolves as "transport" only in word-for-word or technical translation. In literature, and even more so in poetry, the translator moves across the space of a *dawning sense* which extends from the sound to the signified. This is the space of *in-between languages* where the intention (or tension) of the expression is in-formed into signs generating from the matter or substance of the contents provided by the original text.

... e straordinario il senso d'essere illegittimo.

FRANCO FORTINI, *L'ospite ingrato*

Il existe bien des manières différentes de se mouvoir entre les langues, de Beckett ou Nabokov à Michael Edwards et de Milton à Amelia Rosselli, à Patrizia Vicinelli, à Michele Sovente ; de même que les bilinguismes ou bi-appartenances des uns et des autres, contaminations ou métissages compris, les résultats textuels couvrent chez eux l'ensemble du spectre des possibles – si l'on peut dire – entre la dualité, le décalage, le léger décentrement de son propre idiome, l'écriture bilingue ;¹ jusqu'au collage clair et net d'éléments étrangers, à la limite inconnaisables au delà de, précisément, l'évidence de leur absolue altérité (idéogrammes chinois dans un poème d'Ezra Pound par exemple). En passant par l'adoption de termes locaux, minorés, nécessitant l'adjonction d'un Glossaire à la fin d'un recueil poétique (Pascoli, dès la deuxième édition de ses *Canti di Castelvecchio*, 1903), sous peine de rester incompris. Aujourd'hui, est-il besoin de le préciser, avec des modalités un peu différentes de celles de naguère, et particulièrement lorsqu'il est question de la super-langue anglo-américaine (et sauf Sovente, à ma connaissance, tous les poètes évoqués ci-dessus en étaient déjà, peu ou prou, préoccupés), ou de l'éclosion des littératures post-coloniales. Donc, sans doute, avec un statut spécial à accorder dorénavant aux expressions plurilingues relevant de ces récentes dimensions transversales ou transnationales, dans leur immense majorité anglo-centrées et largement véhiculées

¹ Je me permets de renvoyer, successivement, à : ma présentation de Milton et Amelia Rosselli dans «Poésie 92», 41 (1991) pp. 9-25 ; *De l'entre-deux langues à une langue de plus : expression décentrée, expression poétique*, in *Bilinguisme. Enrichissements et conflits*, actes du colloque organisé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Toulon et du Var les 26, 27 et 28 mars 1999 réunis par Isabelle Felici, Paris, Champion, 2000, pp. 187-204 ; *Bilinguismes ou bi-appartenances*, in «Babel», 18 (2008), pp. 121-127, <http://babel.revues.org/288> ; *Traduire le plurilinguisme*, Journée d'étude 22 juin 2013 (éd. L. Chinellato, E. Sciarrino, J.-Ch. Vegliante), sous presse.

à travers la planète : pour une majorité d'entre nous, autrement dit, aux expressions en langue devenue pour nous européens, *pas tout à fait* étrangère.

Par parenthèse : on est en droit de se réjouir de la diffusion – réellement *démocratique* – d'une « lingua franca » de type anglo-saxon, et de s'opposer tant que faire se peut à la légitimation de cette forme d'anglais (ou de *globish*) au sein des institutions – au premier chef les universités – de pays n'ayant pas [encore] opté pour un système bilingue. Jusqu'à plus ample consultation populaire, en tout cas. Au demeurant, il ne s'agit pas ici d'enseignement ni de débat public, ni même de communication bilatérale (mes homologues italiens m'envoient des messages électroniques en anglais !) mais seulement de littérature, et spécifiquement de poésie.

Seconde incise, en passant : il y a aussi, aujourd'hui, que les langues se rapprochent et qu'au delà des parentés historiques (langues romanes par exemple) l'anglais véhiculaire, justement, en est un truchement [*turjumân*] essentiel. La globalisation des médias, davantage peut-être que la présence physique traditionnelle de parlants polyglottes, fait que nous entendons – sans « entendre » le plus souvent – des idiomes très divers, alternés d'anglais plus ou moins approximatif (peu importe), lesquels deviennent du même coup un peu moins *alii*, un peu plus *alteri*, c'est-à-dire évidemment sémantisés, susceptibles de dialogue, non *barbari* en somme. Le *presque-même*, auquel les études italiennes en France nous ont depuis longtemps habitués, présente, cela dit, d'autres difficultés et d'autres problèmes et d'autres possibles tensions ; le *pas tout à fait* étranger, on le sait, côtoie assez vite le familier inquiétant.

Dans ce cadre général, brossé à grands traits simplificateurs, chaque écrivain bilingue – et chaque traducteur digne de ce nom – se meut non en « transporteur » d'un code à un autre, ainsi que les études classiques d'inspiration anglo-saxonne (nous y revoilà déjà) et d'ascendance biblique nous l'avaient assuré, mais en « nageur » libre dans le flux quelque peu euphorisant de l'*entrelangue*, là où tout est encore possible, en puissance, intact, mais demandant à être mis en forme, à *s'in-former* en somme, aristotéliquement, pour exister en discours. Non pas dans un vague projet idéal – lequel, suivant une idée romantique toujours séduisante, serait supérieur à ses réalisations langagières, indéfiniment – mais en élaboration déjà verbale, ou pré-verbale, au sein d'un *sens naissant* tel que l'expérimente n'importe quel écrivain, originel ou en texte destinataire (de traduction, TD), cela importe peu, lorsqu'il fait l'expérience concrète, matérielle, translinguistique, et scripturale en l'occurrence, de la fixation d'une sorte de « nébuleuse » (comme l'écrivait Saussure) conceptuelle, imaginaire, pragmatique, mémorielle et sensible, en sèmes, puis en signes. Voilà ce qu'il faut bien supposer connu, et admis au moins par présomption, avant de pouvoir poursuivre.² Il semble, mais cela reste à vérifier, que certains écrivains se tiennent au plus près de ce moment germinal, de quasi silence prolongé « entre son et sens », où le processus de fixation reste encore, au moins en creux, perceptible, et qu'ils soient les plus délicats à traduire, puisque les langues diffèrent précisément en cela : par leurs manières et leurs besoins (ou leurs priorités) de *sortie* obligée hors de cette

² Cfr. mon déjà ancien *D'écrire la traduction*, Paris, Italiques, 1991 ; et *Traduire la forme*, <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%20la%20forme.pdf>.

mouvante *entrelangue*.³ Dans ce tremblement, en deçà et au delà de la langue, tel qu'il est visible par exemple chez Pascoli (Contini l'a montré le premier),⁴ la nécessaire saisie traductive, la « mise en mots »,⁵ l'espèce de durcissement qu'elle induit presque inévitablement est hasardeuse et risque à la limite de détruire son objet, le texte. La surprenante méconnaissance de cet immense poète en langue française, sur laquelle je ne reviens pas, s'explique peut-être aussi par là, avant toute espèce de difficultés de type historique et générique/thématique (par ailleurs, il est vrai, non contestables, pré-freudiennes pour dire rapidement les choses). Ce qui est peut-être « intraduisible », ainsi qu'on a prétendu le théoriser un peu vite, relèverait alors surtout d'un *effet-traduction* inscrit dans le texte originaire.

Or, des écrivains-traducteurs comme François Turner s'emparent justement, sans vouloir à tout prix tout y « comprendre », de ce labile tremblement, de l'entre-deux d'hésitation et de quasi silence, du *sens naissant* donc, en sa phase germinale, pour tenter de fixer dans des mots – simples mots bien sûr – l'un ou l'autre des signifiés en puissance, ou convoqués au passage, ou reflétés par les échos d'autres mots, d'autres signifiants de l'un ou de l'autre (*alter*) code. Ce qu'aucune école de traduction ne cautionnerait, certes, mais dans cet atelier ou forgerie, il convient précisément d'oublier les écoles. Le texte de destination, « visé » et confusément « appelé » (comme écrivait, cette fois, Walter Benjamin)⁶ par le texte originaire, devient ainsi une sorte de polyphonie, dont le foisonnement est seul à même de rendre compte de l'extraordinaire mouvance du moment créatif, dans son *entrelangue* d'écriture qui est celle de tout texte littéraire. C'est un peu aussi, mais l'analogie ne m'égare pas trop, ce qu'atteignent certains écrivains bilingues par la coexistence, face à face, page de gauche et page de droite, de leur *double texte*, réellement de bi-appartenance – et non auto-traduit – ainsi que Beckett ou Murilo Mendes ou Ungaretti nous l'ont montré souverainement. Pour ce qui est de ce dernier, que je pense mieux connaître, le double *Aura* (it.) en face de (fr.) *Urne* par exemple.⁷ Avec, en partie dissimulé sous chaque langue, également l'écho archi-textuel large de la dame de Pétrarque là, du cœur funèbre meurtri de Laforgue ici : circulations dans les imaginaires linguistiques (et les *pensées* de chaque langue), bien au delà des pesées de mots intertextuelles – ou, pire encore, d'une *variantistica* menue – que la vision traductive permet de dépasser assez radicalement. Et le moyen de dire, d'un même souffle, la vie (*aura*) et sa disparition (*urne*), la vie même, morte (*Laura*) ; en somme, l'impossible, que la poésie

3 Voir également, à ce propos, mon essai *Du silence dans les langues*, in « Sigila », 23 (2009), pp. 173-184.

4 GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970 (et voir également : GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975).

5 Je me risque à signaler encore : JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Prise en mots, sens (avec une application à la poésie de Pascoli)*, in « Chroniques italiennes », 19 (2011), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Veglianteweb19.pdf>.

6 Cfr. WALTER BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, in « Po&sie », 55 (1991), traduit par Martine Broda, pp. 150-158.

7 Voir : *Ungaretti entre les langues*, édition et études critiques de Jean-Charles Vegliante, Paris, Paris III Sorbonne nouvelle, 1987, avec des inédits (*Aura/Urne* pp. 98-99), et aussi à ce propos ma contribution *Traduzione e studi letterari. Una proposta quasi teorica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 33-51.

peut parfois rendre présence. Présence labile certainement, loin de toute mystique. La langue destinataire de François Turner est le français contemporain, avec, c'est entendu, quelque « avancée impétueuse de la conquête poétique », selon la jolie expression du préfacier Salah Stétié,⁸ ça et là au bord de l'indécidable mallarméen même (les « grains d'un chapelet [...] fait d'une autre et comme semblable matière, baies de l'if, *yew-berries* et bijoux, *jewels*, poisons encore. Plus loin, peut-être, des perles, *peerless* » : là, en commentaire, p. 24). Dans le texte traduit, faut-il le préciser, *peerless* est rendu par « sans pairs » (p. 83), où les perles ne résonnent *presque* plus... encore que...

Le jeu des résonances, justement amorcé, ne s'arrête pas là ; il envahit de proche en proche toute la vivante forêt de la version turnérienne, et déclenche (outre l'admiration, sentiment subjectif que l'on est en droit de revendiquer) *exactement comme le texte original* « lourd » de ses traductions futures, une curieuse stimulation (émulation ?) qui n'est autre qu'un besoin (ou désir) de dialoguer avec lui, en écrivant à notre tour. Car comment dialoguer avec un texte existant sinon en écrivant *sur*, ou *à partir de*, ou *en pensant à lui* ; sinon en le *traduisant* donc – s'il est fixé en langue autre. Ici, cette langue, déjà traduite par Turner et, par ailleurs, dotée de ce statut singulier qui en a fait au XX^e siècle une langue moins étrangère que certaines, est « presque étrange », comme mon titre a essayé de le suggérer, y compris pour quelqu'un qui travaille plutôt du côté des rapports italien/français. Il ne s'agit enfin que de se glisser dans le chœur, faire à son tour partie de la polyphonie.

Le texte originaire, de Keats, *Ode on Melancholy* (première strophe) :

NO, no ! go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine ;
 Nor suffer thy pale forehead to be kist
 By nightshade, ruby grape of Proserpine ;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be
 Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries ;
 For shade to shade will come too drowsily,
 And drown the wakeful anguish of the soul.

– que l'édition citée présente en un seul bloc (p. 82), sans décalages rimiques –, tout aussi étrange en français,⁹ devient ceci dans l'atelier de Turner, ou plus exactement « dans le même atelier d'orfèvre » désormais que son maître (S. Stétié) :

NON non point de Léthé N'ente l'herbe
 Lycotonum au pied tenace Vins poisons Ne
 Souffre à ton front pâle Le baiser Ô

8 JOHN KEATS, *Ode à la mélancolie*, traduit & interprété par François Turner ; préface de Salah Stétié, Paris, Lavoisier Saint-Martin, 2014 (cit. p. 9). Sur les échos, par exemple rythmiques, dans un plus vaste architexte, voir également : JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo)*, *hypothèse andalouse*, http://circe.univ-paris3.fr/Quasimodo_hypothese.pdf.

9 Le texte originaire, présenté ici, dans : <http://www.bartleby.com/101/628.html> (éd. 1919).

Belladones fruits sombres Grains Proserpine Rubis Ne
 Tresse ton rosaire aux baies d'un If Ah
 Scarabée Ah Sphinx Tête-de-mort
 Ne Te soient Psyché déplorante Et fausse
 Compagnie l'effraïe doux duvet aux mystères des peines
 Ombre ombre encor sauront Sommeil encor
 Noyer Agonie veillant en l'âme Et

(p. 83)

où le “Et” final annonce la strophe suivante (« *But...* »), avec un procédé qui se surajoute aux figures du texte original, de concaténation violente : que la glose ou le commentaire du traducteur explique ou suggère au passage sans rappeler explicitement – mais il la connaît bien – la tresse infinie de la *terce rime* dantesque. L'espèce de piétinement des négations, avant l'embarquée vers la nuit du pâle front, le sombre, la tresse (Dante encore) et « ombre ombre » (*shade to shade*) me séduisaient d'emblée. Et puis le coup de griffe, plus loin, de *Beauty that must die* (d'où la mélancolie d'Orphée, la disparaissante labile « présence » si présence il y eut) : fin des illusions. Ne connaissant presque rien de Keats – sauf par ce que Turner en avait déjà traduit auparavant – je ne pouvais dialoguer qu'avec ce dernier, traducteur. En français, par conséquent. Et donc avec le risque d'une prosodie assourdie, peu accentuelle, imposant à lui seul de refuser la glose, possible à l'inverse – par exemple, quoi qu'on pense du résultat – en italien.¹⁰ Et sans partir de sa propre version, même si elle avait été le véritable stimulus. Le passage, assez habituel lors de la (re)traduction des classiques, par une traduction servant de texte original bis (TO'), ne m'a jamais tenté alors, malgré tout le bien que je pensais de son entreprise.

D'une traite, ou dans un souffle, sans même relire sérieusement le texte de départ (TO) je lui disais de loin, et expédiai électroniquement ceci :

Aconit – Keats

Éloigne de nous cette grappe de nuit
 je ne veux pas du Léthé encore : assez
 descendu ! cette honte bue de tard vivre
 et savoir dans une bouche ultime exsangue
 la fleur noire si claire de l'aconit.

(avec Keats, lu par F. Turner)

dans lequel la “grappe de nuit” – voies secrètes des intertextes – se légitimait *aussi* pour moi d'un ancien poème, *Gorgée de nuit* (à la fois *une gorgée* et *ayant été gorgée de*), présent dans « Au fond de l'après-midi », la deuxième section de mon recueil *Rien*

¹⁰ Un rapide survol (dans le *net*) donnait ceci : « No, non andare al Lete, non strizzare / dell'aconito le radici sottili per ottenerne... » etc. etc. (Rigo Camerano, 1980, <http://www.rigocamerano.it/pitk22.htm>).

*commun.*¹¹ Ce qui, en passant, confirme combien l'architexte d'une œuvre est vaste et diversifié, bien au delà des reprises textuelles ; toujours aléatoire et difficile à approcher sans de précis éléments d'information génétique.

François Turner manifesta qu'il avait apprécié mon quintil d'occasion (il en aimait, ce qui semblerait chez lui une manière de paradoxe, l'obscurité – ou, plus exactement, le texte « beau étrange et beau » – *sic*).

À partir de là, ayant traversé et comme subi ce bouleversement de plusieurs textes mouvants dans un espace indéfini d'*entrelangue(s)*, mon propre poème de « seconde intention » (selon l'expression de Fortini pour certains de ses travaux, sur Le Tasse ou Milton) me sollicitant encore, avec ou parmi les deux autres, il fallait en quelque sorte y chercher une issue. Non certes un point final, mais une étape ultérieure à l'agitation de ce petit bradysisme langagier (par parenthèse, entre latin, italien et napolitain j'étais occupé alors du très mouvant Michele Sovente, originaire de la région de Pozzuoli). Pourquoi pas le retour au texte originaire premier, l'Ode en *anglais pas tout à fait étrange* du XIX^e siècle ? C'est-à-dire, comme je l'ai toujours fait pour des œuvres – en général italiennes – que je désirais essayer de mettre en français, le retour à la lecture approfondie, ou hyper-lecture (pour l'écriture) qu'est aussi, toujours, merveilleusement, le travail d'une traduction ? Cette fois, oui, soutenant ma compréhension de l'original TO par le TO' que devenait alors naturellement la version poétique de Turner. Sans autres détours commentatifs, sans Notes du Traducteur évidemment (cela va de soi il me semble), voici donc le résultat de ces voyages, en allers et retours : un peu plus, j'espère, qu'un simple exercice sur/en une langue étrange ou presque. Et en vers traduisant des vers, cela devrait aller de soi également. Mais que les anglicistes sérieux me pardonnent... *So* :

John Keats – *La mélancolie, Ode*

Non, ne va, ne va pas au Léthé, ne tords pas
l'aconit à forte racine, en vin-poison ;
ni ne souffre sur ton front pâle le baiser
de la belladone, âcres grains de Proserpine ;
ni ne fais pour toi un chapelet de baies d'if ;
ne laisse scarabée ni Tête-de-mort être
tes Psyché en deuil, et le hibou duveteux
un fidèle de tes mystères à chagrin :
l'ombre à l'ombre ajouterait dans la somnolence,
faisant sombrer l'angoisse vigile de l'âme.

Mais quand tombera l'acier de Mélancolie,
du ciel soudainement comme nuée en pleurs,
qui comble les fleurs dont les têtes se courbaient
et cache leur vert sous un suaire d'Avril,

¹¹ Plaquette publiée chez Belin, à Paris, automne 2000, à peu près en même temps que les derniers textes choisis par Raboni pour notre *Nel lutto della luce*, trad. da Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, testo bilingue, 2004. La traduction italienne par Felice Piemontese, *Niente comune*, est sous presse chez Oèdipus à Naples.

apaise alors ta peine à l'aube d'une rose,
à l'arc-en-ciel des vagues amères du sable,
ou dans les opulentes courbes des pivoines ;
ou, si la trop-aimée est toute à sa colère,
emprisonne sa tendre main, laisse épancher,
et bois, bois bien au fond de ses yeux sans pareil.

Elle habite en Beauté – Beauté qui doit mourir ;
et Joie, dont la main, toujours effleurant sa lèvre,
y dessine un *adieu* ; et Plaisir qui fait mal,
tourné poison pendant qu'en abeille il l'aspire :
 oui, au cœur du temple de la Félicité
Mélancolie a, voilée, son arche sublime
non vue sauf de qui peut, d'une langue énergique,
faire éclater les grains de Joie sous son palais ;
son âme goûtera le triste pouvoir d'elle
et pendra parmi les trophées de la brumeuse.

(printemps 2014)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 171.)
- BENJAMIN, WALTER, *La tâche du traducteur*, in «Po&sie», 55 (1991), traduit par Martine Broda, pp. 150-158. (Citato a p. 171.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 171.)
- KEATS, JOHN, *Ode à la mélancolie*, traduit & interprété par François Turner ; préface de Salah Stétié, Paris, Lavoisier Saint-Martin, 2014. (Citato a p. 172.)
- VEGLIANTE, JEAN-CHARLES, *Ungaretti entre les langues*, édition et études critiques de Jean-Charles Vegliante, Paris, Paris III Sorbonne nouvelle, 1987. (Citato a p. 171.)
- *Bilinguismes ou bi-appartenances*, in «Babel», 18 (2008), pp. 121-127, <http://babel.el.revues.org/288>. (Citato a p. 169.)
- *De l'entre-deux langues à une langue de plus : expression décentrée, expression poétique*, in *Bilinguisme. Enrichissements et conflits*, actes du colloque organisé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Toulon et du Var les 26, 27 et 28 mars 1999 réunis par Isabelle Felici, Paris, Champion, 2000, pp. 187-204. (Citato a p. 169.)
- *D'écrire la traduction*, Paris, Italiques, 1991. (Citato a p. 170.)
- *Du silence dans les langues*, in «Sigila», 23 (2009), pp. 173-184. (Citato a p. 171.)
- *Nel lutto della luce*, trad. da Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, testo bilingue, 2004. (Citato a p. 174.)
- *Prise en mots, sens (avec une application à la poésie de Pascoli)*, in «Chroniques italiennes», 19 (2011), <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Veglianteweb19.pdf>. (Citato a p. 171.)
- *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse*, http://circe.univ-paris3.fr/Quasimodo_hypothese.pdf. (Citato a p. 172.)
- *Traduire la forme*, <http://circe.univ-paris3.fr/ED122-Traduire%201a%20forme.pdf>. (Citato a p. 170.)
- *Traduzione e studi letterari. Una proposta quasi teorica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 33-51. (Citato a p. 171.)

PAROLE CHIAVE

Traduire-écrire, *entrelangue*, sens naissant, architexte, seconde intention, John Keats, François Turner.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *En langue étrange (ou presque)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 169–177.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Jean-Charles Vegliante, né à Rome, formé à l'ENS (rue d'Ulm), vit et travaille à Paris depuis plus de trente ans ; marié, un enfant ; actuellement professeur et directeur de recherches à la Sorbonne Nouvelle Paris III - séminaire double sur les échanges italo-français (langue-culture et traductologie) ; cours de littérature, linguistique, civilisation. Membre élu du C.S.

En italien aussi bien qu'en français, il écrit sur la traduction et la poétique ; il s'occupe aussi plus largement de réception et de transferts culturels. Derniers volumes dirigés, *La traduction-migration 2*, L'Harmattan, 2011 ; choix de poésies de Pascoli et de Rebora traduites collectivement pour «Po&sie» (n° 95 et 104) dans le cadre CIRCE ; traduction de la *Vita nova* (Garnier Classiques, éd. critique bilingue, 2011). Dir. et prés. volumes *De la prose au coeur de la poésie, France Italie, Brésil, Variations du lyrisme*, coordonné avec V. Thévenon, P.S.N. 2007, et G. Leopardi, *Canzoni / Chansons*, Paris, Lavoisier St. Martin, 2014.

Il a reçu en 2009 le prix Giacomo Leopardi pour l'ensemble de ses travaux.

Jean-Charles.Vegliante@univ-paris3.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.

UNA LETTERATURA SENZA QUALITÀ*

JOHN MCGAHERN

traduzione di NADIA TOMASELLI – *Università di Trento*

Si presenta la prima traduzione in italiano del saggio *A Literature without Qualities* di John McGahern, uno dei più importanti scrittori irlandesi del XX secolo, contenuto nella raccolta postuma del 2009 *Love of the World* curata da Stanley van der Ziel.

This article presents an Italian translation of *A Literature without Qualities* by John McGahern, one of the most valuable writers that Ireland bore in the XX century. This essay can be found in the posthumous collection *Love of the World*, edited in 2009 by Stanley van der Ziel.

NOTA DELLA TRADUTTRICE

Come testimonia la raccolta di saggi curata da Stanley van der Ziel e pubblicata con il titolo emblematico di *Love of the World* da Faber & Faber nel 2009, John McGahern fu un lettore attento e insaziabile prima ancora che uno dei più grandi scrittori del ventesimo secolo irlandese. Grazie a questa antologia è infatti possibile seguirne lo sforzo, rinnovato costantemente nell'arco della vita, di assimilare tutto l'assimilabile attraverso infinite letture e riletture, nell'intento – o forse, per usare le sue parole, nell'*atto d'amore* – di far rivivere nelle menti dei suoi lettori momenti, idee e semplici dettagli che avrebbero altrimenti rischiato di perdersi nell'oblio. È questo uno dei principali *leitmotiv* degli appunti autobiografici che si intrecciano nel libro, siano essi relativi all'infanzia travagliata, alla morte della madre, alle attenzioni morbose del padre e alla disciplina ferrea imposta da quest'ultimo, alla determinazione con cui da adolescente si dedicò agli studi – approfittando della generosità di un vicino protestante che gli lasciò usare la sua vasta biblioteca – fino a laurearsi e diventare insegnante.

Eppure il valore del volume non si esaurisce affatto nel di per sé meritevole rilievo autobiografico. I novanta testi che lo compongono sono variegati per epoca, tema, struttura, tono e lunghezza, e sorprendentemente le recensioni ne occupano una parte preponderante. Quasi mai commissionate da riviste o giornali, l'autore affermò di averle scritte per restituire fiato e luce a opere ingiustamente trascurate. Anche in tal senso, *Love of the World* può essere inteso come gesto d'amore verso i libri e appassionato omaggio alla lettura.

Quanto agli scritti in cui McGahern si misurò con eventi storici e problematiche sociali, il filtro resta quello delle esperienze e delle emozioni personali, grazie alle quali poté riposizionare la dimensione storica entro una prospettiva intima e localistica. Del resto una simile capacità di osservazione – di chi non giudica e al tempo stesso partecipa – l'abbiamo già apprezzata nelle sue opere creative. La novità è che la realtà sociale viene qui messa a nudo e non è più celata dietro gli schermi e i simboli della finzione. Eppure,

* John McGahern, *A Literature without Qualities*, in *Love of the World. Essays*, London, Faber and Faber, 2009, pp. 181-184. (Copyright © John McGahern, 2010) Reprinted by permission of A.M. Heath & Co Ltd.

a dispetto delle molte vicissitudini cui fu costretto dall'ortodossia cattolica dominante, compresi il licenziamento e la censura dei suoi romanzi, nei saggi continua a emergere un animo quieto. È lo stato d'animo di un uomo schivo che attraverso la scrittura ha declinato una sorta di stupita esplorazione tanto dell'ordinario quanto della storia irlandese del secolo scorso. E lo ha fatto grazie ad uno stile perfettamente coerente con tali presupposti, in cui si può riconoscere una concezione della letteratura come attività di precisione. McGahern considerava infatti il numero delle pagine inversamente proporzionale alla loro qualità. A stargli a cuore era in primo luogo l'assiduo lavoro di cesello volto 'a togliere', virtù necessaria per sviluppare quell'accuratezza che lo costrinse ad impiegare fino a un decennio per stilare un romanzo.

Purtroppo in Italia McGahern non è apprezzato quanto in altri paesi, complici forse scelte editoriali sfortunate per cui a oggi risultano tradotti solo due¹ dei suoi sei romanzi, poco dei racconti e ancora meno delle numerose collaborazioni svolte in ambiti eterogenei come il teatro, la radio e la televisione. Un motivo in più per prendere in seria considerazione il lascito di questa raccolta postuma, introdotta da un accorato omaggio all'autore da parte di Declan Kiberd e suddivisa in sei sezioni tematiche: I *Writing and the World*, II *Places and People*, III *Autobiography, Society, History*, IV *Literature*, V *Prefaces and Introductions* e VI *Reviews*. Il saggio qui tradotto è tratto dalla quarta sezione ed è un inno alla letteratura libera da qualsiasi interferenza esterna al suo artefatto e, proprio per questo, squisito mondo. Fin dal titolo, *Una letteratura senza qualità*, McGahern suggerisce che, alla stregua di Ulrich, ogni opera debba riassumere in sé tutte le caratteristiche che la definiscono, ribadendo il dovere morale di tutti gli scrittori di farsi "custodi del possibile" e rifiutare il condizionamento di ideologie politiche, convenzioni sociali e leggi economiche.

Si vuole infine ringraziare la famiglia di John McGahern e la A.M. Heath & Co Ltd. per aver permesso di pubblicare per la prima volta questo saggio in traduzione italiana.

NADIA TOMASELLI – *Università di Trento*

¹ Si tratta di: *Il pornografo*, Torino, Einaudi, 1994 e *Moran fra le donne*, Torino, Einaudi, 1997.

UNA LETTERATURA SENZA QUALITÀ

JOHN MCGAHERN

L'opera di uno scrittore non si definisce a priori, nemmeno se questi si identifica completamente nella sua epoca e mira a diventare un modello di conformismo. L'opera di un grande scrittore prenderà forma in primo luogo con la scrittura e successivamente attraverso le riletture e la mediazione di elementi propriamente poetici che eludono ogni riferimento ideologico.

Com'è noto, un contemporaneo di Sofocle descrisse quest'ultimo come uno degli uomini più felici del suo tempo: amico di Pericle, soldato esperto e valoroso, invecchiò sereno e senza acciacchi. Eppure lo scopo delle sue tragedie è mettere in scena sciagure che provocano sofferenze estreme. A ben guardare l'intento è pratico e conservativo; o almeno questa è l'opinione degli intellettuali contemporanei. Sorprendentemente, però, ad essere svelati in Sofocle non sono tanto i pericoli dell'incesto quanto l'attrazione che esso esercita. E per fare un altro esempio, egli mostra come un destino tragico possa scaturire sia dagli eccessi, sia dall'incalzare pressante dell'obiettività.

L'opera di uno scrittore non si definisce a partire dalle intenzioni, bensì dai risultati. Oggi credo accada che – per ragioni economiche, politiche e sociali – il lettore sia delineato a priori e che i contenuti gli vengano imposti con mezzi che esulano dalla letteratura. Sulle copertine dei libri, negli articoli di giornale, attraverso le pubblicità e l'imposizione dei best-seller ormai si sorvola sul testo effettivo: qualunque valore possa avere diventa secondario. Il lettore crede così di sapere a priori cosa deve trovare in un libro e che ce lo trovi o meno, alla fine, non ha nessuna importanza. A mio parere questo ha a che fare con un intento di rimozione, un complotto per sbarazzarsi dell'esperienza estetica che, al di là di tutto, resta una forma estrema di libertà.

Sappiamo che quando Sofocle presentò la sua opera alle Olimpiadi, a vincere il premio fu un certo Filocle, nipote di Eschilo. Si può supporre che a non essere apprezzati furono proprio gli eccessi della trilogia e lo spirito smodato apparentemente criticati dalla tragedia, sebbene ne costituiscono la base poetica in grado di farla giungere ai giorni nostri. Insomma, Sofocle ci ha resi un po' più consapevoli della nostra animalità intrinseca. Vedeva il mondo attraverso gli occhi di un poeta tragico, malgrado le regole sociali che difendeva con onestà e che senza dubbio sentiva sue. La poesia, una sorta di atto mancato, ubbidisce in qualche misura alle leggi del *lapsus linguae*, le stesse che Freud descrive ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Mentre va cercando gli strumenti per una comunicazione intelligibile, sociale, il poeta rischia di scoprire e rivelare aspetti inimmaginabili di se stesso, della condizione umana e della relazione tra uomo e mondo.

Nella società contemporanea le regole del comportamento e del pensiero sono diventate istituzioni. Il potere politico, la censura, il giornalismo, l'esigenza di profitto, la stampa e le agenzie audiovisive stabiliscono regole che inseguono il prodotto e che non solo l'artista, ma anche il consumatore, dovrà rispettare. Come afferma Nathalie Sarraute, "Viviamo nell'epoca del sospetto": tutto deve essere pianificato precedentemente, cosicché niente, nemmeno l'esperienza estetica, possa sfuggire al controllo sociale.

In tal modo alcuni elementi di poca importanza e che dovrebbero essere meramente informativi diventano etichette estetiche, per il semplice motivo che esistono. È quanto è successo, ad esempio, con l'etichetta 'Letteratura Latinoamericana'. Questa classificazione, in voga nei media grazie alla condiscendenza di critici e accademici, non si limita a dare informazioni sulle origini degli autori, ma veicola anche dei giudizi estetici. Il suo utilizzo indica infatti una serie di stili e un rapporto ben definito fra autore e società. Alla letteratura latinoamericana vengono sempre attribuite energia, elegante noncuranza, salutare primitivismo e impegno politico. Consapevolmente o meno, molti autori cadono nella trappola di questa predestinazione, scrivendo e adeguandosi alle richieste del pubblico, per non dire, più schiettamente, del mercato. Come nell'epoca d'oro dello sfruttamento coloniale, molti scrittori latinoamericani portano al lettore europeo quella che, a sentire gli esperti, è merce rara nelle città: materie prime e frutti tropicali che il clima europeo è incapace di produrre, come la spontaneità, la freschezza, l'energia, l'innocenza, il ritorno alle origini. Per di più, ogni prodotto dovrà avere l'aspetto dignitoso del latinoamericano e ricordare un'opera già pubblicata. Così la letteratura dell'America Latina non sarà volta tanto a illuminare, quanto a svolgere una funzione ideologica di base.

È evidente che i grandi scrittori latinoamericani del ventesimo secolo – Ruben Darío, César Vallejo, Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, il Neruda degli anni '30 e '40, Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández – sono tutti pressoché sconosciuti in Europa e letti a stento nel loro stesso continente. Inoltre, se proviamo ad approfondire la loro opera, scopriamo che non solo hanno poco o niente in comune, ma sono anzi in conflitto tra di loro. Ognuno, tuttavia, mostra qualcosa che è possibile trovare solo nei grandi testi della letteratura moderna: la volontà di creare un'opera originale, un'espressione unica, rivista e arricchita infinite volte, fino a tradurla in uno stile individuale, al punto che l'uomo dietro l'opera è l'opera stessa, e alla fine diventa un tutt'uno con essa. Tutta l'energia e la determinazione delle loro personalità sono riunite, non sempre consciamente, in un'immagine costante del mondo, un'immagine che rende universale la loro esperienza personale. Il fatto che la società commerciale abbia l'illusione di appropriarsi di queste importanti opere, rendendole ufficiali, è un fenomeno che meriterebbe di essere studiato attentamente. Possiamo però affermare a priori che le opere di questo livello rimangono in qualche modo nascoste e riusciranno sempre a sfuggire al gioco della domanda e dell'offerta: solo l'amore e l'ammirazione possono entrare nella loro aura generosa e vitale. E il tutto sopravvive grazie all'acquisizione di nuovi amanti.

Per tutte queste ragioni penso che nella nostra società uno scrittore o una scrittrice, di qualunque nazionalità, debba rifiutarsi di rappresentare qualsiasi tipo di interesse ideologico, di dogma estetico o politico, anche se questo lo condanna ai margini o lo relega nell'ombra. Ogni autore deve stabilire da sé i propri principi estetici: dogmi e pregiudizi devono essere esclusi dal suo mondo. Lo scrittore dev'essere, usando le parole di Musil, un 'uomo senza qualità', ossia un uomo cui non bastano una manciata di certezze acquisite e di editti contro le convenzioni sociali per gonfiarsi come uno spaventapasseri, ma che rifiuta a priori tutte le costrizioni. E questo vale per gli scrittori di ogni dove. In un mondo governato dal desiderio di controllo totale, lo scrittore deve essere il custode del possibile.

Ad esempio, basare tutta un'opera su un conflitto, come quello in Nord Irlanda, non ha senso. Lo evidenziarono brutalmente diversi romanzi e narrazioni che rischiarono di diventare obsoleti ancor prima di vedere la luce poiché la pace minacciava di sfumare. Questo non vuol dire che non si possano tirar fuori opere serie dai conflitti moderni. Si può, ma solo nella misura in cui questi attraggono uno scrittore di talento e non viene data loro un'importanza maggiore o minore di quella che questi riserverebbe, con uguale passione, all'abilità di una donna che si pettina, si sistema o controlla un cruscotto, o di qualcuno che cura il proprio giardino o si prepara a incontrare la persona amata.



PAROLE CHIAVE

John McGahern, Robert Musil, letteratura, scrittori latinoamericani.

NOTIZIE DELLA TRADUTTRICE

Nadia Tomaselli è nata nel 1987 e vive a Tesero, in Val di Fiemme. Nel 2013 si è laureata in Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria presso l'Università degli studi di Trento.

nadiatomaselli@yahoo.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JOHN MCGAHERN, *Una letteratura senza qualità*, trad. di Nadia Tomaselli, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 179–183.

L'articolo è reperibile al sito 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



L'ARTE DI VEDERE IL MONDO. IL NUOVO REALISMO*

ALEKSANDR VORONSKIJ

NOTA DELLE CURATRICI

I

Nato nel 1884 in una cittadina della provincia di Tambov, Aleksandr Konstantinovič Voronskij è figlio di un parroco di campagna. Nel 1905, quando viene espulso, per attività sediziosa, dal seminario della capitale di governatorato, Voronskij è già membro dell'ala maggioritaria del Partito operaio socialdemocratico russo e partecipa alla famosa 'Domenica di sangue'. Nel decennio che precede la Rivoluzione d'ottobre il giovane bolscevico viene più volte arrestato e condannato, avvenimenti che si riverberano nell'opera *In cerca dell'acqua della vita e della morte* (*Za živoj i mertvoj vodoj*, prima ed. 1927). Nel 1912 Voronskij compie il suo unico viaggio all'estero per partecipare alla Conferenza di Praga (che sancì la scissione del Partito socialdemocratico), dove entra in contatto con gli ambienti della dirigenza rivoluzionaria in esilio.

Dopo la rivoluzione, nel periodo della guerra civile, è a Ivanovo (all'epoca Ivanovo-Voznesensk), dove ricopre un ruolo di primo piano nella redazione del quotidiano «Rabočij kraj» («Paese operaio»). È in questa fase che si manifesta la sua passione per l'attività pubblicistico-editoriale, nella quale egli coniuga gli ideali rivoluzionari con l'alto livello qualitativo della sua produzione. Qui Voronskij si mette in evidenza nel complesso panorama culturale del momento, pubblicando numerosi articoli critico-letterari, tra cui alcuni ritratti di scrittori dell'epoca, nei quali trovano espressione la sua raffinata sensibilità e il suo fine intuito estetico.

Alla fine della guerra civile Voronskij, insieme a tanti altri, si dedica al compito fondamentale di 'acculturazione' delle masse nell'ambito della costruzione della nuova società socialista. Nel complesso e variegato dibattito che si apre all'epoca (ma che ha radici nel periodo immediatamente precedente la rivoluzione) e che tocca punti cruciali, come quello dell'appartenenza di classe degli scrittori e del ruolo della cultura del passato nel nuovo mondo socialista, importanti membri della dirigenza del partito bolscevico (Lenin, Trockij) e lo stesso Voronskij si schierano contro l'egemonia culturale proletaria che vorrebbe cancellare con un colpo di spugna il retaggio borghese. Secondo Voronskij è invece necessario assimilare criticamente la cultura del passato per poterla superare – un orientamento che rimarrà inalterato nella posizione ideologica del critico e cui è tributa-

* Il testo fonte utilizzato è quello della prima edizione nella miscellanea: Aleksandr Voronskij, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928, pp. 81-114. Le note al testo sono tutte delle traduttrici, così come le versioni in italiano dei brani in poesia o in prosa citati da Voronskij, salvo diversa indicazione.

to particolare rilievo nel saggio *L'arte di vedere il mondo* (*Iskusstvo videt' mir*, 1928), qui presentato in traduzione italiana.¹

Dal 1921 Voronskij è a Mosca, dove sotto l'egida di Lenin, Nadežda Krupskaja e Maksim Gor'kij realizza il progetto di creazione della prima rivista letteraria sovietica (*tolstyj žurnal*, letteralmente 'rivista grossa', 'voluminosa', com'era nella tradizione ottocentesca) destinata a riunire intorno a sé le migliori forze culturali non ostili al nuovo corso. Il primo numero di «Krasnaja nov'» («Terra vergine rossa») esce nel giugno del 1921. Come direttore sia della rivista, sia dell'importante casa editrice Krug (Il cerchio), Voronskij esercita un influsso enorme sullo sviluppo della giovane letteratura sovietica, diventando il punto di riferimento per scrittori di orientamenti artistici diversi. In particolare, Voronskij dà spazio ai cosiddetti *popučki*, i 'compagni di strada', scrittori di origine borghese fortemente osteggiati dalle organizzazioni culturali proletarie, le quali pretendono di monopolizzare la scena letteraria sovietica autoproclamandosi l'unica forza in grado di interpretare correttamente l'ideologia marxista in letteratura.

Oltre a raccogliere, selezionare e pubblicare le opere degli autori emergenti di talento, parallelamente Voronskij scrive articoli critico-letterari di altissimo livello, nei quali, oltre a dare prova di un'originale rielaborazione dell'estetica marxista, difende con passione i diritti della letteratura contro quelle forze che intendono asservirla a compiti puramente propagandistici.

Nella fase della lotta delle fazioni all'interno del partito apertasi con la malattia e la morte di Lenin, Voronskij, che milita nell'opposizione di sinistra trockista, viene aspramente attaccato dagli ideologi e dagli esponenti della RAPP (l'Associazione degli scrittori proletari), tanto che in molti interventi diretti contro di lui o contro i *popučki* viene utilizzato il neologismo spregiativo *voronščina*. Dopo un momentaneo allontanamento nel 1924, nel 1927 Voronskij è costretto a rinunciare definitivamente alla direzione di «Krasnaja nov'»: espulso dal partito, lo scrittore e critico viene allontanato dalla capitale, ma vi ritorna nel 1930, quando gli viene assegnato un posto alla Casa editrice statale di letteratura (Goslitizdat), dove si occupa della pubblicazione dei classici russi dell'Ottocento. Pur avendo abbandonato, di fatto, l'attività di opposizione, Voronskij continua a scrivere: nel 1934 pubblica nella prestigiosa collana *Žizn' zamečatel'nych ljudej* (Vite di personaggi famosi) la biografia di Andrej Željabov, un rivoluzionario populista appartenente al movimento *Narodnaja volja*, porta a termine la monografia su Nikolaj Gogol' (destinata alla stessa collana, ma che vedrà la luce solo nel 2009), l'autobiografia *Il seminario (Bursa)*, continua la stesura di *In cerca dell'acqua della vita e della morte* arrivando fino agli avvenimenti del 1921.

Di nuovo perseguitato dalla politica ed espulso dal partito, Voronskij viene arrestato nel 1935 e successivamente fucilato nell'agosto del 1937, mentre i suoi familiari vengono esiliati nella Kolyma. Nel periodo del 'disgelo' chruščeviano la figura dello scrittore e critico russo viene infine riabilitata. Negli anni Settanta, non senza qualche difficoltà, le sue opere cominciano a essere ripubblicate, grazie anche all'impegno della figlia, Galina Alek-

¹ Risale al 1998 la traduzione in lingua inglese contenuta nella miscellanea: A.K. Voronskij, *Art as the Cognition of Life. Selected Writings 1911-1936*, Mehrings Books, Oak Park (Mich.), 1998. Lo stesso volume è stato successivamente tradotto in lingua tedesca (A.K. Voronskij, *Die Kunst, die Welt zu sehen. Ausgewählte Schriften 1911-1936*, Essen, Arbeiterpresse Verlag, 2003).

sandrovna, sopravvissuta agli anni della deportazione, e della nipote Tat'jana Ivanovna Isaeva, anch'essa scrittrice e traduttrice.

II

«Krasnaja nov'», di cui Voronskij è l'anima, e il gruppo letterario Pereval (Il valico), che nel 1924 si forma attorno alla rivista, costituiscono negli anni Venti la più attiva e combattiva opposizione alla RAPP. Fra i due poli del ricco spettro di posizioni in cui si articola la vita letteraria sovietica in questo cruciale decennio la distanza è enorme, e trova un'espressione emblematica proprio negli scritti di Voronskij; in particolare, i due saggi *L'arte come conoscenza della vita e la contemporaneità* (*Iskusstvo kak poznanie žizni i sovremennost'*, 1923) e *L'arte di vedere il mondo* (*Iskusstvo videt' mir*, 1928) scolpiscono nei loro stessi titoli affermazioni programmatiche, quasi degli slogan. Viene data, innanzi tutto, una risposta univoca all'annosa questione del rapporto fra arte e realtà, con un'inequivocabile sanzione della funzione conoscitiva dell'arte, che nella temperie culturale dell'epoca configgeva con le concezioni dei teorici dell'«arte proletaria» (la RAPP e altre associazioni, fra cui il Prolet'kul't e il LEF) sostenitori, seppure con diverse sfumature – la teoria dell'arte come «costruzione della vita» (*žiznestroitel'stvo*) ad esempio, oppure dell'arte «produttivista» – di un ruolo ancillare dell'arte rispetto alla vita. La posizione è formulata quasi aforisticamente in un passo di apertura del primo scritto:

In primo luogo l'arte è *conoscenza* della vita. L'arte non è gioco arbitrario della fantasia, dei sentimenti, degli stati d'animo, l'arte non è soltanto espressione di sensazioni ed emozioni soggettive del poeta, l'arte non si propone lo scopo di risvegliare per prima cosa «buoni sentimenti» nel lettore. L'arte, come la scienza, vuole conoscere la vita. L'arte, come la scienza, ha per oggetto la vita, la realtà. Ma la scienza analizza, l'arte sintetizza; la scienza è astratta, l'arte è concreta; la scienza si rivolge all'intelletto dell'uomo, l'arte alla sua natura sensoriale. La scienza conosce la vita con l'ausilio di concetti, l'arte con l'ausilio di immagini, in forma di viva speculazione sensoriale.²

Nel significato di «conoscere» si deve d'altronde intendere anche il verbo «vedere» nell'*Arte di vedere il mondo*, giacché «vedere il mondo» significa qui saper scoprire, e quindi svelare e mostrare il mondo nella sua «datità» (*dannost'*), una qualità che è «solida» (*pročnaja*, quasi un epiteto costante nel testo) e «autonoma»: il mondo è concreto e oggettivo, bello «di per se stesso» (altra espressione ricorrente nel saggio con la frequenza di un *refrain*); significa conquistare una conoscenza autentica, e l'identità di «vedere» e «conoscere» si esplicita nel rimando al «mangiare e vedere» della *Genesis*, sinonimo di conoscenza (cfr. nota 25 a pagina 199). In questo passo chiave del saggio Voronskij definisce l'operazione un rompere il guscio visibile degli eventi per estrarne il nucleo, ossia uno svelamento che sotto alcuni aspetti si configura come una sorta di straniamento, di rottura dell'automatismo della percezione, che consente di *vedere* le cose anziché riconoscerle soltanto, ossia di restituire loro la viva percettibilità; straniamento che era uno

² A. Voronskij, *Iskusstvo kak poznanie žizni i sovremennost'*, in Id., *Iskusstvo videt' mir. Portrety. Stat'i*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, pp. 363-396, a p. 365.

dei procedimenti su cui si fondava la teoria della scuola formale, pur così apertamente osteggiata dallo stesso Voronskij.

Se infatti è vero che, all'epoca, le diverse concezioni sociologico-marxiste, benché tra loro differenziate, si contrapponevano tutte al formalismo in quanto unite dal comune denominatore dell'utilitarismo, della sottomissione tematico-contenutistica dell'arte ai fini ideologici che l'arte stessa era chiamata a rappresentare 'per immagini',³ è altrettanto vero che proprio le teorie estetiche di Voronskij si sintonizzavano almeno in parte con le posizioni critiche più attente ai meccanismi specifici dell'opera letteraria. Ne è una spia, di nuovo, il titolo stesso del saggio qui presentato, *L'arte di vedere il mondo*, dove la parola 'arte' (*iskusstvo*) non significa, come nel saggio del 1923, la sfera artistica oggetto della trattazione (*L'arte come conoscenza...*), quanto piuttosto abilità, maestria, capacità; il discorso si focalizza così sul processo creativo, sulla sua natura e sulle dinamiche che vi vengono poste in essere: 'vedere il mondo' è un'attitudine e un procedimento (*priëm*), condizione della creazione artistica.

Fondamentale nelle teorie estetiche di Voronskij è dunque la questione della verità oggettiva contenuta nell'immagine artistica. Nell'*Arte come conoscenza della vita...* egli scrive: «Nel momento del processo conoscitivo l'attenzione e l'attività dell'individuo si concentrano sulla corrispondenza delle proprie sensazioni soggettive, stati d'animo e pensieri, alla natura e alle caratteristiche dell'oggetto studiato».⁴ La necessità di una corrispondenza fra le immagini artistiche e la realtà è ribadita con insistenza anche nell'*Arte di vedere il mondo*, dove oltre che in argomentazioni articolate si esprime in vivaci allusioni polemico-ironiche; così, un'espressione colloquiale viene utilizzata per stigmatizzare le forme artistiche (in letteratura ma anche, con ogni evidenza, nelle arti figurative) che riflettono una realtà deformata, disarticolata, smembrata: «Se vogliamo che le gambe crescano da sotto le ascelle, non ne ricaveremo nulla di utile per noi, mentre il danno può essere grande» (*infra*, pp. 200-201). La questione è centrale in tutti gli scritti di Voronskij; qui ci limiteremo a ricordare un altro articolo del 1928, *O chudožestvennoj pravde (Sulla verità nell'arte)*, di cui tuttavia vale la pena citare per intero un passo particolarmente illuminante. Considerando da un lato l'idea dell'artista che crea una propria «illusione del mondo», e dall'altro l'altrettanto comune paragone dell'opera d'arte a uno specchio che riflette la realtà, Voronskij afferma:

Mi sembra che si possano accettare in una determinata combinazione entrambe le definizioni: l'artista è uno specchio, ma è uno specchio vivo. Egli percepisce dal mondo dei fenomeni ciò che si dà alla percezione immediata. Ma, poi, nella viva profondità della sua immaginazione le impressioni percepite interagiscono, si uniscono in nuove combinazioni, conformemente alla generale concezione del mondo presente nell'anima dell'artista. Ed ecco che alla fine del processo lo specchio dà il proprio riflesso, la propria 'illusione del mondo', in cui ci vengono offerti elementi noti della realtà in nuove, fin qui a noi ignote associazioni. Il pregio di questo complicato riflesso consiste nella dipendenza da due importanti fattori:

3 Cfr. Oge A. Chanzen-Lëve, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001, pp. 458-459.

4 A. Voronskij, *Iskusstvo kak poznanie žizni...*, cit., p. 369.

lo specchio dev'essere piatto, trasparente e pulito, affinché i fenomeni del mondo esterno penetrino nella sua profondità non spezzati, non alterati e non opachi. Il processo di nuove associazioni e combinazioni, che avviene nella profondità della creazione, deve corrispondere a quelle leggi organiche secondo le quali i fenomeni si associano nella vita. Allora e solo allora avvertiamo nell'«invenzione» dell'artista la viva verità artistica.⁵

Per formulare il rapporto vita reale / realtà artistica, d'altronde, già nel 1926 Voronskij si era ispirato a un articolo di Belinskij dedicato alla poesia di Lermontov, in cui il rapporto arte/artista/realtà si giocava su un'altra metafora di forte impatto. Ecco i passaggi più significativi dell'ampio brano di Belinskij, citato da Voronskij:

La realtà è bella di per se stessa, ma è bella nella sua essenza, nei suoi elementi, nel suo contenuto, e non nella forma. Sotto questo aspetto la realtà è oro puro ma non purificato, dentro a un cumulo di minerali e di terra: la scienza e l'arte purificano l'oro della realtà, lo riforgiano in forme raffinate. [...] Ecco perché nella scienza e nell'arte la realtà è più simile alla realtà che nella realtà stessa, e un'opera d'arte fondata sull'invenzione è superiore a qualsiasi storia vera.⁶

Quella che diventerà una formula centrale dell'estetica di Voronskij, e in particolare del suo *L'arte di vedere il mondo* – il mondo «bello di per se stesso» – si accompagna nel passo di Belinskij a una sorta di paradosso («nell'arte la realtà è più simile alla realtà che nella realtà stessa») che risulta un'efficace chiave di lettura dell'intera estetica di Voronskij stesso. Nel contempo, il suo richiamarsi a Vissarion Belinskij ne illumina la strategia nel contesto culturale dell'epoca: qui, come in molti altri casi, è infatti al più autorevole esponente ottocentesco della critica radicale e teorico di un 'realismo filosofico' di matrice hegeliana⁷ che Voronskij si appella nello sviluppare una teoria estetica all'interno della quale, come si esprime Galina Belaja, egli «poneva sopra tutto la questione dell'«arte di vedere il mondo». In sostanza» conclude quella che si può ritenere la più profonda ed equilibrata lettrice ed esegeta di Voronskij, «senza parlarne direttamente e, forse, senza rendersi conto di essere un sovversivo, Voronskij poneva l'organica visione artistica al di sopra dell'ideologia».⁸

In contrasto con le posizioni degli 'scrittori proletari' Voronskij si pone anche in un'altra questione centrale della seconda metà degli anni Venti, quando la RAPP lancia gli slogan dello psicologismo e dello studio dei classici (giacché i principi dell'analisi psicologica erano stati sviluppati proprio dagli scrittori realisti della letteratura ottocentesca), riducendo tuttavia l'esigenza di mostrare in tutte le sue sfaccettature il carattere dell'uomo della nuova era a un approfondimento psicologico oltremodo primitivo: la lotta della

5 A. Voronskij, *O chudožestvennoj pravde*, in Id., *Iskusstvo videt' mir...*, cit., pp. 561-588, a p. 566.

6 A. Voronskij, *Ob iskusstve*, in Id., *Literaturnye zapisi*, Moskva, Krug, 1926. Il passo di Belinskij citato da Voronskij, e qui riportato solo in parte, è tratto da un articolo del critico ottocentesco dedicato alla poesia di Michail Lermontov (*Stichotvorenija M. Lermontova*).

7 Cfr. Natal'ja Kornienko, *Literaturnaja kritika i kul'turnaja politika perioda NĖPa: 1921-1927*, in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki. Sovetskaja i postsovetskaja èpochi*, pod red. E. Dobrenko i G. Tichanova, Moskva, NLO, 2011, pp. 69-141, alle pp. 101-102 (dove si osserva anche che Belinskij è il critico a cui con maggior frequenza si appella Voronskij).

8 Galina A. Belaja, *Don Kichoty revoljucii – opyt pobed i poraženij*, Moskva, RGGU, 2004, p. 121.

coscienza con l'inconscio inteso in modo schematico, sulla scia di una semplificazione di Freud, semplicemente come sede di un insieme di complessi sessuali rimossi.

Questa interpretazione volgare dell'inconscio viene criticata da Voronskij, in un'atmosfera culturale in cui Freud, la teoria psicanalitica, la scuola viennese sono onnipresenti in tutte le discussioni critico-letterarie e in tutte le sfere della vita culturale.⁹ Le posizioni di Voronskij, lungi dal venire condivise dai critici della RAPP, danno luogo ad accuse di 'idealismo' e di perniciosi influssi di intellettuali occidentali, come Henri Bergson, diventando ulteriore motivo di ostilità. In un articolo pubblicato nel 1925 su «Krasnaja nov'», *Frejdizm i iskusstvo* (*Il freudismo e l'arte*), Voronskij così espone la sua posizione:

Freud distrugge lo sguardo razionale e superficiale sulla psiche umana. [...] È indubbio che oltre la soglia della nostra coscienza si estenda l'immensa sfera dell'inconscio. I desideri e i sentimenti dell'uomo, relegati per qualche motivo nell'inconscio, vi conducono una vita molto attiva e, raggiunta una certa intensità, irrompono in modo inatteso nel nostro 'io' cosciente, a volte sotto un aspetto distorto, alterato, ingannevole.¹⁰

Da simili posizioni Voronskij può arricchire la propria concezione dell'atto creativo, facendolo scaturire dall'intuizione e rivendicando il diritto dell'artista di sottrarsi al dominio esclusivo della sfera razionale per aprirsi all'irrazionale. Nell'atmosfera culturale dell'epoca significava rifiutare l'imposizione di soggetti, tematiche, caratteri (rifiuto implicito, d'altronde, anche nella parola d'ordine della 'sincerità', che Voronskij condivideva con il gruppo Pereval, e che implicava la responsabilità personale dell'artista per le proprie idee e la propria opera); significava accogliere l'ispirazione, l'illuminazione, la spontaneità, concetti inaccettabili per l'ideologia dell'arte proletaria, che voleva l'artista asservito alle esigenze politiche e di classe, al mandato sociale. Scrive ancora Voronskij:

La dottrina di Freud, in tal modo, conferma in ambito artistico che l'atto creativo non si può ridurre unicamente a procedimenti razionali, alla tecnica, alla costruzione, all'energica rielaborazione del materiale verbale. L'intuizione e l'istinto svolgono su questo piano un ruolo decisivo. L'inconscio dinamico, introdotto dalla psicoanalisi di Freud, svela con maggior precisione il contenuto del concetto di intuizione. L'intuizione è il nostro inconscio che agisce in modo efficace. Le verità intuitive sono veritiere, irrefutabili, non esigono verifiche logiche e spesso non possono essere verificate con la logica [...].¹¹

Proprio l'intuizione può, secondo Voronskij, condurre l'artista al fine autentico dell'arte: vedere il mondo nella sua primigenia e oggettiva bellezza. Nel saggio *L'arte di vedere il mondo* lo psicologismo, l'apertura critica di Voronskij al freudismo si dissolvono organicamente nella sua visione del processo di creazione artistica, in cui la sfera dell'inconscio si dilata fino a includere le manifestazioni più luminose dello spirito umano.

⁹ Sull'argomento cfr., in particolare, Aleksandr Ètkind, *Èros nevozmožnogo*, Moskva, Gnozis – Progress-Kompleks, 1994, pp. 171 e sgg. Ricordiamo che negli anni Venti L. Vysockij scrive *Psichologija iskusstva* (*La psicologia dell'arte*), che verrà pubblicato soltanto all'inizio degli anni Sessanta.

¹⁰ A. Voronskij, *Frejdizm i iskusstvo*, in Id., *Iskusstvo videt' mir...*, cit. pp. 69-141, a p. 494.

¹¹ *Ibidem*.

Nella primavera del 1929 ha inizio una feroce campagna contro Voronskij e tutta la sua visione critica ed estetica, divenuta ora *voronščina*, contro il formalismo, contro i 'compagni di strada'...; una campagna in cui la RAPP si spingerà fino ad istigare alla delazione e ad incitamenti come «Cartagine dev'essere distrutta»,¹² laddove Cartagine erano lo stesso Voronskij e i 'compagni di strada' che egli proteggeva, gli scrittori che oggi sono i classici della letteratura dell'epoca.¹³

È la fine di un'era, la vigilia del generale livellamento nel nome del 'realismo socialista', e dell'annientamento anche fisico della maggior parte dei suoi protagonisti, indipendentemente dagli schieramenti e dalle posizioni sostenute. E non è un caso se proprio fra il 1928 e il 1930 vedono la luce diverse opere che raccolgono i bilanci dei maggiori critici e teorici dell'epoca (oltre a Voronskij ricordiamo Vjačeslav Polonskij, Dmitrij Gorbov, Abram Ležněv). Fra queste, una delle più significative è proprio *L'arte di vedere il mondo*, ultimo importante scritto di Voronskij prima della sua uscita di scena come critico letterario: un saggio che dell'opera 'ultima' ha tutte le caratteristiche.

Si tratta, in primo luogo, di una questione stilistica. Nell'atmosfera culturale del decennio – tumultuosa, in drammatico divenire, dilaniata da discussioni, attacchi, contrattacchi e violente aggressioni – tutta la produzione critica era caratterizzata da una forte impostazione polemica. E tuttavia il saggio *L'arte di vedere il mondo*, pur conservando questa impronta nello sviluppo del pensiero, non è immerso nella contingenza immediata delle diatribe di volta in volta all'ordine del giorno, all'interno delle quali si muovevano invece gli altri scritti di Voronskij. La *vis* polemica si trasforma in un procedere serrato delle argomentazioni, strutturato in un periodare spesso paratattico, oppure scandito da ripetizioni che enfatizzano e accompagnano lo sviluppo del discorso, articolato come un confronto con un invisibile, ma sempre sottinteso, opponente. L'estetica di Voronskij si dipana nel saggio in tutte le sue posizioni fondamentali, che si possono, certo, leggere nella loro aderenza alla complessa contemporaneità; ma anche, oggi, come la testimonianza di una visione del mondo e della creazione artistica di estremo interesse, perché frutto di un pensiero sospeso sul crinale che separa due concezioni diametralmente opposte, tentando una conciliazione difficile se non impossibile, ma radicata in convinzioni profonde, vissuta con rettitudine e animata da autentica passione.

CINZIA DE LOTTO – *Università di Verona*
ADALGISA MINGATI – *Università di Trento*

12 Anatolij Kamegulov, *O zadačach sovetskoj obščestvennosti*, «Znamja», X (1929), p. 177. Cfr. anche E. Dobrenko, *Stanovlenie instituta sovetskoj literaturnoj kritiki v epochu kul'turnoj revoljucii: 1928-1932*, in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki...*, cit., p. 178.

13 In un lungo elenco dei *popučiki* compilato nel 1929 da Vjačeslav Polonskij troviamo, fra gli altri, Majakovskij, Pasternak, Babel', Zamjatin, Bulgakov, Zoščenko, Andrej Belyj, Tynjanov, Pil'njak, Oleša, Mandel'stam... (*ivi*, p. 175).

L'ARTE DI VEDERE IL MONDO. IL NUOVO REALISMO

ALEKSANDR VORONSKIJ

I

Andrej Bolkonskij, per riuscire a vedere un normale cielo coperto, con nuvole grigie che strisciano via lentamente, ha dovuto passare attraverso la battaglia, rimanere ferito, giacere solo, abbandonato sul campo.¹⁴ Il cielo l'aveva visto anche prima, eppure lo vide per davvero solo quando si trovò in condizioni eccezionali. A Ivan Il'ič¹⁵ le impressioni migliori della vita tornarono alla memoria solo mentre stava morendo. Riguardavano l'infanzia e la giovinezza. Gli vennero in mente le prugne secche, crude, grinzose, il gusto particolare, la saliva che gli riempiva la bocca, e come assieme agli altri bambini aveva strappato la cartella di suo padre, era stato messo in castigo, ma la mamma gli aveva portato dei dolcetti. Tutta la vita successiva era sembrata a Ivan Il'ič insignificante, ambigua: l'amicizia, la finzione, la menzogna, le preoccupazioni per i soldi, per la casa, l'arido impiego avevano come occultato ai suoi occhi tutte le cose migliori che avrebbe potuto vedere e sentire, e che aveva sentito e visto soltanto in tenera età.

Puškin rimpiange i giorni in cui per lui erano nuove «tutte le impressioni dell'esistenza». Desidererebbe ridestare «le visioni dei primi, innocenti giorni», poiché «il colore della vita appassisce per le pene»,¹⁶ «l'incanto della vita» scompare. Non è nemmeno certo che «la lira» lo possa aiutare a recuperare quello che ha perduto:

E tu, o mia pensosa lira
Tu, cantrice fedele di bellezza,
Di voluttà, di esilio e lontananza,
Ancora troverai *i tuoi perduti suoni*?
E là dove fruscia il mirto sull'urna silente
Ancora io vedrò per entro a boschi oscuri
Volte di scogli, turchese luccichio di mare,
E – come la gioia chiaro – il cielo?¹⁷

Il sesto capitolo della prima parte di *Anime morte* si apre con una dichiarazione lirica in cui Gogol' dice che negli anni della sua giovinezza «molto di curioso scopriva [...] il curioso sguardo infantile [...] tutto mi tratteneva e mi colpiva [...] nulla sfuggiva all'attenzione fresca, acuta [...] Ora mi accosto indifferente a qualsiasi villaggio sconosciuto,

¹⁴ Riferimento alla scena di *Guerra e pace* in cui il principe Andrej Bolkonskij, uno dei protagonisti del romanzo di Lev Tolstoj, rimane ferito sul campo di battaglia di Austerlitz.

¹⁵ Protagonista del racconto di Lev Tolstoj *La morte di Ivan Il'ič*.

¹⁶ Citazioni da componimenti poetici di Aleksandr Puškin, nell'ordine da *Il demone* (*Demon*, 1824), *Rinascita* (*Vozroždenie*, 1828), *Elegia* (*Èlegija*, 1813).

¹⁷ Da *Chi ha veduto la terra in cui l'opulenta natura* (*Kto videl kraj, gde roskoš'ju prirody*), componimento del 1821, che Puškin modificò più volte. In particolare, i primi quattro versi qui citati appartengono a una delle prime varianti.

e indifferente osservo il suo aspetto triviale». Tutto ciò che sta intorno «mi scivola accanto, e le mie labbra immote serbano un distaccato silenzio». Lermontov sostiene che, se pure la mente custodisce a lungo «le prime impressioni» che il poeta sperimenta nei momenti di ispirazione creativa, «il prodigioso empito» si fiacca in fretta nel petto, e «il fuoco delle gote» si raffredda.¹⁸ Per il suo demone il mondo è «sordo e muto», pur essendo di per se stesso «selvaggio e meraviglioso». E riconosce: «eternamente gelidi per me divennero / della natura i caldi abbracci». ¹⁹ Blok scrive: «ho perduto il legame con questa valle terrena». ²⁰ Andrej Belyj in *Kotik Letaev* rimpiange l'antico mistero – perduto e dimenticato, ma fresco nell'infanzia – delle percezioni originarie che si trovavano sulla soglia della coscienza. Il suo professor Zadopjatov²¹ solo dopo aver compiuto sessant'anni e vissuto un evento tragico scopre in sé un «piccolo incantevole frugoletto», pronto a correre all'asilo d'infanzia. Grazie a questa scoperta, per la prima volta vede in modo nuovo sua moglie, e il mondo intero. Tutta la poesia di Sergej Esenin è struggimento per la freschezza perduta, per la passata furia degli occhi, per la piena dei sensi – perché le arcuate vie di Mosca, la tenebra delle bettole, la vita randagia hanno nascosto il blu della campagna, il giardino spruzzato di azzurro, le sere d'aprile, i cuccioli arruffati, le betulle e i tremoli. Nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert due amici, Frédéric e Deslauriers, solo quando sono vecchi vedono che la cosa migliore e più preziosa della loro vita è stato il tempo in cui, giovinetti, vergognosi e intimiditi, avevano portato di nascosto un mazzo di fiori alle ragazze della casa di tolleranza. Henrik Ibsen ha scritto a proposito dell'«albero della croce che ha vinto l'albero della vita». Infine, Marx osserva che le opere dell'arte greca continuano a procurarci un piacere estetico perché ci ricordano l'infanzia della società umana, in cui essa ha raggiunto il massimo splendore del suo sviluppo, l'infanzia che tuttavia nella storia dell'umanità ormai non si ripeterà più, con la sua verità genuina, l'incanto perenne e l'ingenuità.

Simili esempi si possono facilmente integrare con riferimenti ad altri classici o celebri artisti. Le scelte qui sono casuali, ma questa casualità ha anche i suoi pregi: Tolstoj, Puškin, Gogol', Lermontov, Flaubert, Ibsen, Blok, Andrej Belyj, Esenin sono persone di epoche, ambiente, temperamento diversi, e nondimeno le ammissioni dei loro personaggi e loro stesse hanno qualcosa in comune. Vedere il mondo, bello di per se stesso, in modo da sentire «della natura i caldi abbracci», il mondo in tutta la sua freschezza e immediatezza, vedere il cielo come l'ha visto un giorno Bolkonskij, è molto difficile. Ci siamo più vicini nell'infanzia, nella giovinezza, in rari, straordinari momenti della nostra vita. E allora riusciamo come a grattare via la scorza che ci nasconde il mondo, in modo per noi stessi inatteso vediamo sotto nuova luce gli oggetti, le cose, i fenomeni, gli eventi, le persone; nelle cose più comuni che d'un tratto balenano davanti agli occhi cogliamo caratteristiche e qualità che non avevamo mai colto, ciò che ci circonda incomincia a vivere di una sua propria vita, si scopre di nuovo il mondo, ci si meraviglia e si gioisce di queste scoperte. Ma queste scoperte sono un dono che l'uomo non riceve di frequen-

18 Dal componimento di Michail Lermontov *Il poeta* (*Poët*, 1828).

19 Dal poema di Lermontov *Il demone* (*Demon*, 1839).

20 Dal componimento di Aleksandr Blok *Non cantarmi canzoni tenere, e dolci* (*Ne poj ty mne i sladostno, i nežno*, 1901).

21 Personaggio del romanzo *Mosca* (*Moskva*, 1925) di Andrej Belyj.

te. La persistenza, la freschezza delle percezioni dipende dalla loro forza, immediatezza, purezza. E su tutto questo, in aggiunta, domina la legge del contrasto. D'altronde, per la maggior parte delle persone la vita di ogni giorno non è affatto ricca di simili contrasti. E persino quando si infrange il suo solito, normale flusso, neppure allora le nuove scoperte del mondo si danno facilmente. Abitudini, pregiudizi, piccole preoccupazioni, dispiaceri, infime gioie, fatiche insostenibili, convenzioni, malattie, ereditarietà, pressione sociale, morti di persone vicine, ambiente volgare, opinioni e giudizi correnti, sogni distorti, fantasmi, fanatismi sin dai primi anni ci offuscano gli occhi, ottendono l'intensità e la freschezza della percezione, dell'attenzione – e così sospingono nelle profondità della coscienza, oltre le sue soglie, le impressioni più potenti e gioiose, rendono impercettibile quel che è più caro e più bello nella vita, nel cosmo. Questo opprimente complesso di istinti, abitudini, gusti noi lo portiamo in tutto ciò che ci circonda, gli conferiamo una particolare colorazione grigia, uggiosa, squallida. Non c'è dubbio: la pura percezione non è che una pura astrazione; ma quante volte, in forza di circostanze anomale e di condizioni individuali, la realtà ci si presenta, ci appare stravolta, deteriorata, appannata, offuscata, e quante volte le cose e le persone capaci di donarci l'incanto, di farci accedere alle sorgenti balsamiche del grande tutto, belle di per se stesse, non vengono da noi notate, non vengono fissate. Nell'uomo sociale distorto anche le percezioni del mondo, le immagini e le rappresentazioni non possono che essere distorte. Dentro di noi, come in uno specchio dalla superficie irregolare, la realtà si riflette in forme alterate. Assomigliamo più a dei malati che a persone sane. A tal punto il passato, l'ambiente capitalistico dominante, le sue sopravvivenze rendono milioni di persone malate e anormali. Nella società contemporanea l'equilibrio, seppure molto convenzionale, fra l'uomo e l'ambiente è una rara e felice eccezione.

Ma, circondato da questo mondo alterato nelle proprie rappresentazioni, l'uomo pur tuttavia conserva nella memoria, talora forse come una mera, lontana e vaga visione di sogno, immagini del mondo integre, autentiche. Esse si aprono un varco nell'uomo a dispetto di ogni ostacolo. L'uomo sa che esistono grazie alla sua infanzia, alla giovinezza, ed esse gli si svelano in momenti particolari, eccezionali, in determinati periodi della vita sociale. Ha nostalgia di queste immagini di virginea vivacità, e compone su di loro saghe, leggende, canta canzoni, scrive romanzi, racconti, novelle. L'arte sincera, autentica, talora coscientemente, ma ancor più spesso inconsciamente ha sempre aspirato a ripristinare, trovare, scoprire queste immagini del mondo. In ciò consiste il significato principale dell'arte e la sua meta. È un'aspirazione che alimenta la dominante emozionale primaria – ora evidente, ora nascosta e vaga – essendo il principale motivo di stimolo creativo di qualsiasi lavoro artistico. Persino quando in questo lavoro un artista è guidato da sentimenti diversi, e addirittura apparentemente contrapposti, un'analisi più attenta e scrupolosa delle sue opere quasi sempre ci convince del fatto che gli stati d'animo preminenti, i pensieri si riducono a quella dominante, a quella coloritura; solo per diverse ragioni e cause vengono nascosti dall'autore, si trovano per così dire sotto la pelle dell'opera. Pensiamo a Dostoevskij. Il suo rifiuto del mondo, la sua rivolta, la leggenda del Grande Inquisitore, tutta la sua *karamazovščina*, *smerdjakovščina*, *svidrigajlovščina*,²² in

22 Sostantivi coniatu su nomi propri di personaggi (ma con la medesima modalità si possono formare anche da

ultima analisi si dispiegano negli inni alle primaverili foglioline appiccicose. «Supponiamo pure che io non creda nella vita» dice Ivan Karamazov, «che smetta di credere nella donna a me cara, che smetta di credere nell'ordine delle cose, che addirittura mi convinca che tutto, al contrario, è un disordinato, maledetto e, forse, diabolico caos, che si abbattano su di me anche tutti gli orrori della disillusione umana – eppure io vorrò vivere lo stesso, e dal momento che mi sono attaccato a questa coppa, non mi staccherò finché non ne vedrò il fondo! [...] Questa sete di vita mocciosi moralisti intisichiti spesso la chiamano abietta, soprattutto i poeti. Sì, in parte è un tratto dei Karamazov, è vero, questa sete di vita nonostante tutto, senza dubbio è anche dentro di te, ma perché mai è abietta? C'è ancora una terribile quantità di forza centripeta sul nostro pianeta, Alëša. Si ha voglia di vivere, e io vivo, fosse anche a dispetto della logica. Supponiamo pure che io non creda nell'ordine delle cose, ma mi sono care le foglioline appiccicose che spuntano in primavera, mi è caro il cielo azzurro, mi è cara una persona [...]. Qui non c'entra l'intelligenza, non c'entra la logica, qui ami con l'intimo, con le viscere, ami le tue prime giovani forze...». Nell'opera di Dostoevskij un momento determinante è costituito da questa «rabbiosa, sconveniente sete di vita», «forza centripeta», amore per le foglioline appiccicose, per il cielo azzurro, e dallo scontro di questi sentimenti con tutto ciò che è abietto, sciocco, umiliante nell'essere umano e nella vita. È qui che si deve cercare la dominante nei suoi romanzi e racconti. Di questa forza vive l'arte anche nelle sue negazioni, questa forza nella vita la scoprono a dispetto di tutto, a dispetto della logica, dell'intelligenza, a dispetto di ogni male e ingiustizia, e Omero, e Puškin, e Tolstoj, e Dostoevskij, e Gogol', e Lermontov, e Flaubert. Essi amano questi stati d'animo felici e sparuti e, al pari di Faust, sembra vogliano esclamare: «Fermati, attimo, sei così bello!».

In sostanza, persegue il medesimo scopo anche la religione. Ma, a differenza dell'arte, la religione colloca il mondo perduto e bello di per se stesso al di là della vita, in sfere sovrasensoriali, sovramondane. Essa rinuncia alla lotta per questo mondo sulla terra. Lo astrae da ogni cosa concreta e con ciò stesso lo priva del suo fondamentale incanto sensoriale. L'arte invece cerca, trova, crea questo 'paradiso' nella viva realtà. Perciò è per sua natura materialista, atea, antireligiosa. Non si è mai trovata, non ha mai vissuto in felice connubio con la religione, e quando è caduta sotto il suo influsso in sostanza ha smesso di essere arte, è diventata una miserevole cortigiana, eppure anche in questa sua qualità era guardata con sospetto dalla religione. Non a caso Lev Tolstoj nel periodo del suo ascetismo condannò l'arte. A suo modo aveva ragione. Non a caso anche in Gogol' l'uomo religioso uccise l'artista. I colpi più distruttivi alla religione li ha sferrati non solo la scienza, ma anche l'arte.

Le felici scoperte del mondo non devono esser confuse con i comuni, quotidiani sentimenti di soddisfazione e insoddisfazione che sperimentiamo costantemente. Bolkoniskij li sperimentava tanto quanto tutte le altre persone, ma ha veduto il cielo alto solo una volta e solo una volta ne è rimasto scosso. Anche Ivan Il'ič ha vissuto gioie e dispiaceri nel suo lavoro, quando lo promuovevano di grado, quando si arredava l'appartamen-

nomi di persone, ad esempio di uno scrittore) che alludono al loro stile di vita, al carattere e all'indole morale, generalmente con sfumature emotive negative. In questo caso si riferiscono rispettivamente ai Karamazov, a Pavel Smerdjakov (fratellastro dei tre Karamazov e autore materiale del parricidio) e infine ad Arkadij Svidrigajlov, il torbido personaggio di *Delitto e castigo*.

to o giocava a carte, ma l'incanto delle prugne nell'infanzia, la saliva che gli riempiva la bocca quando arrivava a succhiare l'osso, questo l'aveva vissuto in modo particolare e del tutto diverso. Le scoperte del mondo, come è successo a Bolkonskij, lasciano un'impronta indelebile nella vita, sono profonde e indimenticabili e spesso scuotono una persona. Proprio in quei momenti si aprono le «profetiche pupille». «E colsi il fremito del cielo, / E il volo celeste degli angeli, / E di serpi marine il subacqueo andare, / E il respiro della vigna nella valle».²³ Tutti i migliori artisti confermano la presenza di questa illuminazione creativa, di una disposizione d'animo elevata, dell'ispirazione, quando tutti i sensi si acutizzano, l'uomo è invaso da un presentimento profetico e arriva quasi a toccare le viscere, le sorgenti dell'essere, a cogliere l'armonia del cosmo – le sensazioni sono solenni e grandiose.

II

Questo mondo, ripulito da ogni stratificazione, non è forse un'astrazione? E tuttavia, in primo luogo non è un'astrazione più di quanto non lo siano, poniamo, i concetti di soggetto e oggetto: non ne possiamo fare a meno, e sono concetti che si sono costituiti conformemente alla realtà. In secondo luogo, il mondo di cui parliamo è molto concreto. L'elemento soggettivo vi è ridotto al minimo. L'arte ci svela in modo nuovo il mondo, bello non perché così l'ha creato un artista attribuendogli i propri sentimenti, ma perché è bello di per se stesso, indipendentemente da noi e – sempre e ovunque – a prescindere dalle nostre impressioni. La bellezza non è solo una nostra condizione soggettiva, essa esiste in natura. Ma, immersi negli «affanni della vita», non la notiamo. L'artista la disvela davanti a noi, la trova nella natura. Marcel Proust, scrittore senza dubbio geniale, raccontando le impressioni suscitate in lui da un ritratto ad acquerello di una fanciulla, opera di Elstir, scrive:

[...] un acquerello [...] mi colpì per quella particolare specie d'incanto di cui sono dispensatrici alcune opere non soltanto di squisita fattura, ma anche di soggetto così singolare e seducente che tendiamo ad attribuirgli una parte del loro fascino, come se il pittore non avesse dovuto fare altro che scoprirlo, questo fascino, osservarlo già materialmente realizzato in natura, e riprodurlo. Che oggetti simili possano esistere, belli anche a prescindere dall'interpretazione dell'artista, è qualcosa che appaga in noi un materialismo innato [...] Nulla, in quell'acquerello, era semplicemente constatato di fatto e dipinto in funzione della sua utilità nella scena, l'abito perché bisognava che la donna fosse vestita, il portafiori per i fiori. Il vetro del portafiori, amato per se stesso [...]; l'abbigliamento della donna ne avvolgeva la figura in una materia dotata di un fascino indipendente, fraterno, come se i prodotti dell'industria potessero rivaleggiare in fatto di incantesimi con le meraviglie della natura [...] (*All'ombra delle fanciulle in fiore*).²⁴

Molto spesso gli artisti al posto degli oggetti belli di per se stessi ce ne danno una loro *interpretazione*, ma la vera arte inizia là dove i fenomeni, le persone vivono una vita

²³ Dal componimento di Aleksandr Puškin *Il profeta* (*Prorok*, 1826).

²⁴ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1983, pp. 1026-1027.

propria, indipendente dall'artista, sono belli a prescindere dal rapporto che ha nei loro confronti. Tutta l'arte sta proprio qui. In sintonia con questa idea L.N. Tolstoj vedeva il compito dell'artista soltanto nel suo togliere, per così dire, i veli dal mondo dei fenomeni. L'artista non inventa il bello, lo trova nella realtà con un suo particolare fiuto. Dal fatto che le persone abbiano differenti opinioni sul bello e sul brutto non consegue ancora che queste rappresentazioni siano soltanto soggettive. Esse devono corrispondere alla natura delle cose. Del resto non può essere altrimenti, se solo muoviamo dal principio che la realtà esiste indipendentemente da noi. Qualsiasi altro punto di vista conduce o all'agnosticismo, o al solipsismo. Non può essere un'obiezione neppure il fatto che non disponiamo di criteri assoluti nelle definizioni del bello. Non esistono neppure nella scienza. Non ci sono criteri assoluti, ma ce ne sono di relativi, che si avvicinano agli assoluti e pur tuttavia ne rimangono sempre lontani. Simili criteri, pienamente oggettivi, ci sono. La loro esistenza è stata riconosciuta dal migliore fra i critici letterari marxisti, G.V. Plechanov. È bello tutto ciò che ci fa gioire della propria vita, della sua pienezza, impeto, crescita, sviluppo, tutto ciò che nell'esistenza sociale contribuisce alla manifestazione della vita, se nel contempo i nostri giudizi corrispondono alla realtà. Perché la Venere di Milo continua a essere per noi un modello irraggiungibile, nonostante il nostro gusto sia così diverso da quello dei greci? Perché esiste una bellezza oggettiva nella natura, e ce la svela nelle sue opere l'artista.

È del tutto legittimo affermare che la realtà di per se stessa non ha significato per l'artista, gli serve solo come una sorta di trampolino. Ma in che senso questo è vero? Solo nel senso che un autentico artista non si limita mai al guscio visibile degli eventi, ma rompe questo guscio, ne estrae il nucleo, affinché noi possiamo «mangiare e vedere»;²⁵ solo nel senso che egli dispone di una particolare capacità di trovare il bello di per sé, là dove esso è celato.

Noi ci rapportiamo al mondo prima di tutto in modo pratico. Il mondo ci è necessario in primo luogo per mangiare, bere, riprodurci, lavorare. Lo conosciamo in relazione a questi bisogni ed esigenze. Ma c'è un diverso rapporto con il mondo, scevro di tale angusto praticismo, c'è il 'settimo giorno', quando vogliamo guardare il mondo con altri occhi, lasciando da parte, dimenticando i desideri della vita di tutti i giorni, quando vogliamo godere *disinteressatamente* e della natura e delle persone. Se un oggetto, un evento o un'opera d'arte riesce a suscitare in noi questo sentimento, la realtà si presenta ai nostri occhi bella indipendentemente dal vantaggio che possiamo trarne per noi stessi. Sottostiamo allora a condizioni che chiamiamo estetiche. Sono momenti in cui non vogliamo nulla dalle cose, dalle persone, sperimentiamo sentimenti particolari, che ci elevano e ci rinnovano. Alla base dell'emozione estetica c'è un godimento *disinteressato* del mondo. Se solo a queste emozioni si mescolano considerazioni venali, pratiche, allora esse perdono la loro purezza, la loro forza su di noi. Il calcolo è il peggior nemico del sentimento del bello. Gli «affanni del futile mondo», gli «affanni del mondo» di norma disturbano un artista. Proprio in tale condizione estetica scriveva anche Lermontov:

²⁵ Cfr. *Genesi*, 3,4-7.

Di che scrivere? C'è un tempo
Quando si sgrava il peso degli affanni,
 Giorni ispirati di lavoro, quando
 La mente e il cuore sono pieni,
 E le rime affiatate, come onde
 Appresso l'una all'altra gorgogliando
 Corron veloci in sciolta schiera.
 Libero e audace, allora,
 Guarda il poeta al tempo che verrà,
Ed il mondo ai suoi occhi
Il nobile sogno ripulisce, e lava.²⁶

Le esigenze estetiche rifuggono gli «affanni». Dal che, tuttavia, non consegue affatto che da questi affanni le separino barriere impenetrabili. L'origine delle emozioni estetiche ha un carattere utilitaristico-sociale. È innegabile. Ma è altrettanto innegabile che i sentimenti estetici, in quanto condizioni *psicologiche* individuali, siano privi di stimoli utilitaristici. La rinuncia a tali stimoli è possibile solo nel caso che un individuo possa dimenticare se stesso, che con la forza dell'intuizione possa penetrare in un oggetto, in un essere umano, reincarnarvisi creativamente. Allora si distacca dal trambusto della quotidianità, dalle piccole gioie e dalle amarezze, dalle opinioni e dai punti di vista stereotipati, si compenetra di un particolare sentimento di simpatia, di intuito per la vita altrui, estranea, indipendente da lui e autonoma, il bello si svela negli oggetti, negli eventi, nelle persone, indipendentemente da come li vuole interpretare l'artista, il mondo in un certo senso si distacca dall'individuo, si libera dal suo 'io', dalle sue impressioni, si dà in tutto il suo incanto *originale*. È proprio questa la condizione che sperimentò Andrej Bolkonskij quand'era ferito e giaceva sul campo. La capacità che ha l'uomo, l'artista, di reincarnarsi, ossia rinunciare per un istante a se stesso e vivere la vita di altre persone, la vita del mondo, questa capacità restituisce il mondo a se stesso, lo rende bello indipendentemente da noi.

C'è chi afferma che queste condizioni, essendo contemplative, sarebbero passive e dunque inopportune per un artista del nostro tempo, per uomini impegnati a *riorganizzare* la vita. Sono affermazioni del tutto errate. Sono errate perché in realtà si sta parlando di sentimenti *creativi* molto complessi. Non sono condizioni contemplative perché l'artista in quei momenti fa per noi le sue migliori scoperte del mondo, gli toglie i veli; sarebbero passive se l'artista si limitasse a semplici descrizioni, a fotografare la realtà, ma noi stiamo parlando di relazioni con il mondo assolutamente diverse.

L'immagine artistica è un'immagine sintetica. Viene realizzata attraverso un particolare sforzo creativo, ma anche in modo conforme alla realtà. La realtà non può essere ignorata, l'uomo non può avere con essa un rapporto di indifferenza. Egli crea una 'seconda natura', ma se la creerà senza conformarsi al mondo che realmente ci è dato, erigerà soltanto una torre di Babele. L'attività creativa volitiva è un fenomeno grandioso ma non cade dal cielo, dev'essere in accordo con la realtà che ci circonda. Se vogliamo che le gambe crescano da sotto le ascelle, non ne ricaveremo nulla di utile per noi, mentre il danno

²⁶ *Il giornalista, lo scrittore e il lettore (Žurnalist, pisatel' i čitatel', 1840).*

può essere grande. L'uomo crea il proprio mondo sulla base della conoscenza scientifica ed estetica del cosmo. I giudizi che ne diamo sono organicamente legati ad esso dalla conoscenza. Il primato è dell'essere.

III

G.V. Plechanov sosteneva che la ragione mal si concilia con l'arte. Puškin riteneva che la poesia debba essere un po' sciocca. Belinskij scriveva: «e benedetti siano quei nostri rari momenti di follia».²⁷ Non si tratta di *lapsus*, di paradossi, ma di una verità autentica e profonda. Chi difende esclusivamente la 'rappresentazione razionalistica' non ha la più pallida idea di quale sia l'essenza dell'arte.

Il segreto dell'arte sta nella riproduzione delle sensazioni e delle impressioni originarie, più immediate. Marcel Proust, uno dei più sensibili analisti della psiche umana, fa delle osservazioni di carattere artistico davvero straordinarie riguardo all'essenza del processo creativo. Riflettendo a proposito del pittore Elstir, Proust scrive:

I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa.

Qualche volta, alla mia finestra dell'albergo di Balbec, di mattina, quando Françoise scioglieva le cortine che nascondevano la luce, o di sera, mentre aspettavo il momento di uscire con Saint-Loup, mi era capitato, grazie a un effetto di sole, di scambiare un tratto di mare più cupo per una costa lontana, o di contemplare con gioia una zona azzurra e fluida senza sapere se appartenesse al mare o al cielo. Ben presto la mente ristabiliva fra gli elementi la distinzione che la precedente impressione aveva abolita. Allo stesso modo, nella mia camera di Parigi, mi capitava di sentire un alterco, quasi un tumulto, finché non riconducevo alla sua causa, per esempio, l'avvicinarsi del rotolio di una carrozza, quel rumore dal quale eliminavo allora le vociferazioni acute e discordanti che il mio orecchio aveva realmente udite, ma che, secondo la mia intelligenza, non potevano essere prodotte da nessuna ruota. Ma i rari momenti in cui si vede la natura quale essa è, poeticamente – di quei momenti era fatta l'opera di Elstir. Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch'egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l'una all'altro, sopprimeva ogni demarcazione tra la terra e il mare. Era tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, a introdurre quella multiforme e potente unità [...]²⁸

E più avanti:

Ora, lo sforzo di non rappresentare le cose così come sapeva ch'esse erano, ma secondo le illusioni ottiche di cui consta la nostra prima visione, aveva indotto Elstir a mettere appunto in luce alcune di tali leggi prospettiche, più sorprendenti, allora, perché a svelarle per prima era l'arte. [...]

Lo sforzo compiuto da Elstir per spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le nozioni della sua intelligenza, era tanto più ammirevole in quanto l'intelligenza di

²⁷ Cfr. I.I. Panaev, *Vospominanie o Belinskij*, in *V.G. Belinskij v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Goslitizdat, 1962, pp. 193-235, a p. 214.

²⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, cit., pp. 1011-1012.

quell'uomo che, prima di mettersi a dipingere, si faceva ignorante e tutto dimenticava per onestà (giacché ciò che sappiamo non ci appartiene), era sorretta da una cultura straordinaria.²⁹

Proust riconosce che proprio grazie al metodo fondamentale, alla 'metafora' di Elstir, si è innamorato di quegli impercettibili, o a malapena percettibili, spostamenti di volume, di quelle trasformazioni di corpi liquidi, iridescenze cromatiche. La 'metafora' di Elstir la trovava nelle cose più comuni, nella 'vita profonda' di una 'natura morta'.

Queste osservazioni sono estremamente istruttive. Per liberare le potenzialità creative è necessario diventare ignoranti, sciocchi, staccarsi da tutto ciò che la ragione introduce nella percezione originaria. L'artista deve saper guardare il mondo con occhi semplici, come se lo vedesse per la prima volta. Le modificazioni razionali che la mente apporta alle nostre percezioni iniziali sono molto preziose e necessarie all'attività scientifica e a quella pratica, senza di esse non potremmo muovere nemmeno un passo avanti nella conoscenza analitica del mondo; nell'arte, invece, oltre a non essere necessarie, spesso, al contrario, sono solo dannose. Ecco alcuni esempi lampanti. Un adulto, un essere raziocinante, con un elevato livello intellettuale, legge Cooper, Walter Scott, Dumas, Jules Verne, Pierre Benoit, al cinema va a vedere *Il ladro di Bagdad*,³⁰ all'opera ascolta e guarda *Sadko* oppure *La leggenda dell'invisibile città di Kitež*,³¹ al Teatro d'Arte *L'uccello azzurro*,³² e non è per niente offeso dal fatto che, in sostanza, queste opere d'arte lo facciano ritornare a un'età fanciullesca, lo costringano a credere al meraviglioso, all'inverosimile. Al contrario, si abbandona con gioia a queste sue ingenuie condizioni, desidera che lo conquistino, lo sottomettano, soffoca in sé la voce della ragione che, impassibile e inesorabile, gli suggerisce che sta prestando fede a una storia immaginaria e impossibile. In che modo l'arte trasforma una persona intelligente in un folle, un adulto in un bambino? Essa mette a tacere la ragione, costringe a credere alla forza delle sue impressioni più primitive e immediate. Tuttavia, non appena nello spettatore o nel lettore la mente inizia a lavorare, tutto il fascino, tutta la forza del sentimento estetico scompaiono. Spesso le persone più razionali sono le più ottuse e insensibili in ambito artistico.

Quanto detto si riferisce non solo alle opere in cui prevale l'elemento fantastico, ma all'arte nella sua interezza. Non si può credere all'arte se non si diventa un po' sciocchi, ignoranti per un po', se non si ammettono le cose più inverosimili. Qualsiasi metafora, epiteto, procedimento artistico, qualsiasi caratterizzazione portata ai suoi estremi, qualsiasi descrizione tipica, situazione, iperbole, costruzione dell'intreccio, dal punto di vista della ragione cela in sé l'inverosimiglianza. Non potevano e non possono esistere nella realtà né *Il Vij*, né gli accadimenti del *Naso*, né *La donna di picche*, né il Grande inquisitore, né Pljuškin, né Chlestakov,³³ nessuno ha mai visto l'armata a cavallo di Babel' o *L'anno nudo* secondo Pil'njak. Un fiume non può giocare, né il mare ridere, i demoni

29 *Ivi*, pp. 1015, 1017.

30 *The Thief of Bagdad* (1924), film muto americano diretto da Raoul Walsh.

31 *Sadko* (1897) e *La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronija* (*Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*, 1907) sono due opere di Nikolaj Rimskij-Korsakov.

32 *L'Oiseau bleu*, opera teatrale di Maurice Maeterlinck, fu messa in scena per la prima volta nel 1908 al Teatro d'Arte di Mosca per la regia di Konstantin Stanislavskij.

33 Personaggi, rispettivamente, delle *Anime morte* e dell'*Ispettore generale* di Nikolaj Gogol'.

rincorrersi a sciami nella tormenta,³⁴ brandelli di vesti animarsi e l'acero sedersi davanti al fuoco del tramonto.³⁵ Nulla di tutto ciò è mai esistito, né avrebbe potuto esistere. «Mi scioglierò in lacrime per delle fantasie».³⁶ Ma non si può sciogliersi in lacrime per delle fantasie se non ci si crede almeno per un istante, se non si ritorna bambini, se non si diventa ignoranti e folli. L'arte ci costringe a credere nelle fantasie, a mettere da parte la ragione. La nostra coscienza si attiva là dove nella vita affiorano dissonanze percettibili; segnalando, ne esige l'eliminazione. L'arte è meravigliosa perché ci libera da questa sensazione di disarmonia, a cui è sempre legata l'attività razionale. Ristabilisce quell'equilibrio, certamente relativo, tra noi e l'ambiente, che solitamente nell'attività razionale viene meno. *Il contenuto del sentimento estetico consiste soprattutto in questa sensazione di ripristino dell'equilibrio, benché con essa non si esaurisca.* Nell'arte tutto si basa sulla finzione, come nel gioco. E, come nel gioco, nell'arte bisogna credere a tutto ciò che è immaginario, per essere pienamente appagati. Eliminando dalle nostre percezioni tutto ciò che vi è di più razionale, l'arte ci costringe a percepire ciò che è immaginario come reale.

L'effetto prodotto dalle opere d'arte non si limita a noi stessi. Elstir, che tra l'altro è un artista fittizio, grazie alla sua metafora ignorante ha scoperto nuove leggi della prospettiva, ha insegnato a trovare il bello in ciò che ci circonda là dove nessuno prima di lui l'aveva notato. Perché il metodo ingenuo, insensato dell'artista porta a dei risultati di così grande valore? La ragione livella sempre, generalizza, escludendo tutto ciò che è marcatamente individuale. Ciò riguarda innanzitutto la scienza. I concetti di cui disponiamo in ambito scientifico comprendono solamente segni e proprietà generali, generano in noi idee schematiche. La lingua della scienza è astratta, e non può essere diversamente. Rettificando le nostre percezioni, la ragione le priva della loro concreta corporeità, dell'originalità dei colori e delle tinte. Ma anche nell'attività razionale usuale, non scientifica, siamo obbligati di continuo a rinunciare alle sensazioni più immediate e originali. L'arte, al contrario, cerca la manifestazione di ciò che è generale, di ciò che è tipico, solo nel concreto, nell'originale, nell'irripetibile. L'astratto è la morte, per l'arte. Il mondo dell'artista è un mondo corporeo, sta tutto negli odori, nei colori, nelle tinte, in ciò che è tangibile, nei suoni. E quanto più l'artista riesce ad *abbandonarsi* alla forza delle sue percezioni immediate, tanto minori sono le modificazioni da lui operate tramite le categorie razionali generali, astratte, tanto più concreta e originale è la rappresentazione che egli riesce a dare del mondo. Nelle nostre immagini del mondo generiche, usuali, corrette dalla ragione, spesso si oscura, sfugge ciò che vi è di più originale, caratteristico, distintivo e concreto. C'è bisogno di un occhio particolare, dell'orecchio dell'artista per svelare queste proprietà e qualità. Esse si trovano con maggiore facilità e frequenza nelle percezioni più immediate. Ecco perché le illusioni ottiche, acustiche, di nessuna utilità nella pratica quotidiana, nell'arte spesso portano a scoperte, a visioni del mondo oltremodo vivaci e seducenti per la loro concretezza. I violenti alterchi e le urla che lo scrittore udiva nel rotolio della carrozza sono in grado di fornire un'immagine straordinariamente viva ed eloquente.

34 Riferimento a un verso della lirica *I demoni* (*Besy*, 1830) di Aleksandr Puškin.

35 Riferimento a un verso della poesia di Sergej Esenin *Confessioni di un teppista* (*Ispoved' chuligana*, 1920).

36 Verso della poesia *Elegia* (*Elegija*, 1830) di Aleksandr Puškin.

Qualcuno potrebbe affermare che un tale metodo sia esclusivamente soggettivo. In effetti, esso può risultare tale qualora l'artista concentri l'attenzione solo sulle proprie impressioni e non sulle persone, non sulle cose che esistono indipendentemente da lui. Ma non sarà soggettivo se l'artista *si abbandona* al mondo, se egli, per esprimersi in modo filosofico, riproduce la cosa in sé e non la cosa per noi. Abbandonandosi al flusso delle proprie percezioni originarie, irrazionali, reincarnandosi, l'artista fonde per così dire il proprio 'io' in queste percezioni, ma non lo fa per fuggire da se stesso, bensì per impadronirsi del mondo così come esso è di per sé, nelle sue forme più belle e vitali. Questo metodo, quindi, può esser anche quello più oggettivo. Tutto dipende dal punto di vista dell'artista, dal fatto se egli fissi l'attenzione sui propri stati d'animo, sentimenti e pensieri, o se questa attenzione si concentri invece sulla realtà.

Dunque, le nostre percezioni artistiche, estetiche, sono tanto più vicine alla realtà quanto più libero, quanto meno intenzionale è il modo in cui l'artista le afferra, le raccoglie, le custodisce. A ciò bisogna aggiungere un'altra considerazione: le sensazioni artistiche di un determinato tipo sono tanto più forti, quanto meno sono corrette da sensazioni di altro tipo. Una *pièce* musicale ci procura pieno appagamento solo quando essa esclude le impressioni visive, olfattive, tattili, in una parola – tutte, tranne quelle uditive. Il quadro di un pittore ci sembra tanto più perfetto, quanto più ci permette di abbandonarci alle sole percezioni visive. Anche in questo caso la questione in ambito artistico è diversa rispetto all'ambito scientifico. Nell'attività scientifica e pratica noi correggiamo continuamente e senza accorgercene alcune sensazioni con altre. Facendo ciò ci comportiamo in modo più normale dell'artista. L'artista è più limitato, spesso è sordo a tutte le impressioni della vita, tranne che alle proprie impressioni professionali, se così si possono definire. Ecco perché numerosi artisti sono persone molto unilaterali. In quanto artisti, essi vedono il mondo principalmente attraverso un unico organo di senso, mentre le altre sensazioni vengono repressi, respinte sullo sfondo.

Alle sue origini la creazione artistica è intuitiva. Tuttavia l'artista non deve disdegnare il mondo dell'intelletto. Al contrario, l'essenza e la psicologia della creazione artistica, secondo la nostra concezione, esigono in modo pressante che l'artista possieda un alto livello intellettuale. Il metodo 'ignorante', 'sciocco' di cui abbiamo parlato è possibile solo nel caso in cui l'artista sia dotato non solo di un sottile intuito estetico, ma anche di un intelletto sviluppato. Orientarsi nelle proprie impressioni in generale non è cosa semplice, e in quelle immediate è cento volte più difficile. L'artista deve essere in grado di trovare, capire, sviluppare in profondità il proprio metodo fondamentale, la propria particolare visione della vita. Senza un'enorme, tenace e complessa attività della mente, senza la conoscenza della storia dell'arte, dei suoi predecessori, un artista non può concepire in modo adeguato nemmeno il proprio metodo. Per seguirlo dev'essere psicologo; per trovare fra le proprie percezioni quelle più valide, per purificarle, condensarle, bisogna essere un acuto analista. Il metodo più ignorante è allo stesso tempo anche il più intellettuale.

Al processo di percezione e di raccolta del materiale grezzo segue l'elaborazione e il modellamento. Qui il livello intellettuale dell'artista ha sempre un ruolo decisivo. L'osatura dell'intreccio, il modellamento del materiale in parola, suoni, colori, linee e pro-

porzioni, il mascheramento dei principali artifici: tutto ciò esige un enorme sforzo intellettuale. E c'è molto di vero nell'affermazione secondo cui il lavoro dello scrittore è in grandissima misura un pesante lavoro di muscoli. Ma, oltre a questo, l'artista dev'essere all'altezza delle idee politiche, morali, scientifiche della propria epoca. L'eterno deve manifestarsi nella dimensione temporale, ma per fare ciò bisogna conoscere e capire questa dimensione temporale. Nella nostra epoca non si possono scrivere romanzi, poemi, dipingere quadri senza prima definire la propria posizione nei confronti delle lotte rivoluzionarie contemporanee. Chi in questo cerca di ingannare se stesso e i lettori, finirà egli stesso per essere ingannato. Qui il fiuto, l'intuizione, l'istinto da soli non bastano.

IV

Quali conclusioni si possono trarre da tutto quanto è stato detto, per l'arte del nostro tempo?

L'arte ha sempre aspirato e aspira a restituire, ristabilire, a svelare il mondo bello di per sé, a rappresentarlo attraverso le sensazioni più pure e immediate. L'artista sente questa necessità in modo forse più intenso delle altre persone perché, a differenza di queste ultime, si abitua a vedere la natura, gli uomini, come fossero dipinti in un quadro; egli ha a che fare per lo più non con il mondo in quanto tale, bensì con immagini, con rappresentazioni del mondo: il suo lavoro più importante si svolge principalmente su questo materiale. Ma non sempre, non in tutte le epoche l'arte si è adoperata in modo metodico per assolvere il suo fondamentale compito di rivelazione del mondo. Non di rado condizioni sociali particolari l'hanno ostacolata, costringendola a deviare dalle proprie dirette finalità. In particolare, sotto questo profilo la nostra epoca pre-rivoluzionaria è stata particolarmente sfavorevole per l'arte. Nella vita sociale dominavano un estremo individualismo ed egocentrismo, che determinavano anche i principali orientamenti in campo artistico. Essi godevano di tutti i vantaggi, legittimi e illegittimi. Case editrici, riviste, giornali, mecenati e critici erano al servizio dei nostri ultra-individualisti. Li sosteneva la vita filosofica ed estetica dell'Occidente. L'altra corrente artistica, quella che rifletteva gli umori delle classi in ascesa, il proletariato e i contadini, in parte era costretta alla clandestinità, in parte si trovava ancora allo stadio iniziale del proprio sviluppo artistico. Oltre a ciò, l'attenzione degli innovatori era concentrata sulla soluzione di questioni politiche improrogabili. Il gruppo di scrittori migliore, il più sano dal punto di vista sociale, quello che non aveva abbandonato il terreno del realismo, non andava oltre un'astratta rivolta romantica dell'uomo in generale, dell'individuo in generale, presi indipendentemente dall'ambiente sociale; non andava oltre la difesa dei diritti astratti dell'uomo e del cittadino, non andava oltre vaghi, timidi tentativi di trovare una via d'uscita dai vicoli ciechi dell'individualismo. Ci è riuscito soprattutto Gor'kij. In molte sue opere Gor'kij è riuscito a dare espressione artistica ai sentimenti e ai pensieri dell'avanguardia proletaria; un'altra straordinaria pleiade di scrittori russi – Bunin, Kuprin, Leonid Andreev – hanno fallito in questo stesso tentativo. Il movimento populista si trovava in uno stadio di evidente degenerazione. Comunque sia, l'orientamento predominante in letteratura, nella pittura, nella musica era l'individualismo, per di più nelle sue forme estreme: il culto dell'io' nudo, il nietzscheanesimo, il misticismo, il pessimismo. Ciò trovava corrispon-

denza anche nelle scuole di allora: l'impressionismo, il decadentismo, il simbolismo, il futurismo ecc. Accanto alle loro peculiarità, accanto ai loro pregi e difetti, queste scuole possedevano una caratteristica generale: *sostituivano la realtà, la natura, gli uomini e le cose con le loro impressioni su di essi*. Separavano, per così dire, queste impressioni dal mondo, conferivano loro un valore autonomo, indipendente, dimenticando che esse sono importanti, necessarie, indispensabili solo in quanto collegano l'uomo alla vita, in quanto ci danno il mondo. Operando questa sostituzione, gli artisti individualisti si sono privati del loro unico nutrimento. Si sono ritrovati nella condizione di un uomo sofferente di allucinazioni, le cui sensazioni rimandano alla realtà solo molto alla lontana e in modo distorto. Impressioni, immagini, rappresentazioni sono venute a trovarsi in un vuoto, in un nulla oscuro. Ecco perché oltre la cerchia delle proprie percezioni ci fu chi vide il caos, l'abisso, le catastrofi; chi iniziò a cercare 'altre forme di vita', 'altri mondi', dio; chi proclamò il relativismo filosofico ed estetico e l'empirismo (il machismo); chi dichiarò i diritti supremi dell'io' unico e irripetibile; chi lanciò lo slogan 'Carpe diem' – cogli l'attimo; chi trovò il coraggio di dire: «Non c'è più via d'uscita, nel mondo è certa solo la morte». Tutto ciò era espressione del fatto che, avendo affermato le proprie impressioni al posto del mondo, questi artisti avevano perso il mondo. Al suo posto vedevano solo se stessi, erano presi dai propri minuscoli mondi individualistici, soggettivi, ruotavano solo intorno a loro, e su di loro concentravano in modo esclusivo la propria attenzione, raffigurandoli nelle proprie opere. In questa attività artistica soggettiva gli scrittori raggiunsero un'eccelsa raffinatezza, ricercatezza e sensibilità. Non si può che stupirsi, restare ammirati per l'intuito e l'abilità con cui gli artisti del tempo seppero afferrare, mostrare, esprimere i propri stati d'animo più raffinati, fugaci, appena percettibili. Basti pensare ad Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Anna Achmatova. I loro successi sono indubbi. Ma sono stati ottenuti a un prezzo straordinariamente alto, a prezzo della perdita del mondo circostante. «Nella mia anima si trovano tesori, e la loro chiave è affidata solo a me» scriveva Blok.³⁷ In *Kotik Letaev* di Andrej Belyj il cosmo è raffigurato nelle sembianze di uno spaventoso titano, decrepito e distruttivo:

Il titano mi incalza. Mi raggiungerà e mi soffocherà. Nell'infanzia aveva impregnato il mio corpo; e io mi ero dilatato per il progressivo prendere: il titano dentro il corpo. Ma, lentamente, superai quel brancicare a tentoni e le linee delle mie 'prese' divennero linee di comprensione; *la comprensione mi fa scudo dal titano; vive tra i deliri delle isole*; i deliri si frantumano in sconnessi; dallo scompiglio di nessi sconvolti nasce per me... il senso. L'interpretazione dei significati, affossò in un'enorme fossa, sotto terra, i miei antichi deliri: su quell'abisso arroventato la terraferma mi difendeva dai deliri; a lungo ancora mi imbattei nell'antica fossa: da lì mi dissodavano diavolerie maligne; e il terrore, in essa, intrecciava nidi; con gli anni crebbe; e tormentò la mia memoria con l'insonnia sordomuta. Ancora oggi mi tormenta.³⁸

È una descrizione molto veritiera. Vi emerge il fondamento psicologico della fuga dalla realtà: il mondo è uno spaventoso titano, è delirio, abisso, scompiglio di nessi. I

³⁷ Verso della lirica *La sconosciuta* (*Neznakomka*, 1906) di Aleksandr Blok.

³⁸ Andrej Belyj, *Kotik Letaev*, trad. di Serena Vitale, Parma-Milano, F.M. Ricci, 1973, p. 149.

concetti riordinatori sono lo scudo, la difesa dal caos. L'io è l'unico sostegno saldo, l'unica protezione dal disordine, dalla confusione, dalla follia che ci circondano. Così nasce il rifiuto del mondo a favore della propria isoletta, a favore dell'io. Nelle immagini del mondo, nelle impressioni, nelle rappresentazioni, nelle idee ci si salva dalla vita viva. Andrej Belyj, tuttavia, è un artista troppo grande e fecondo. La 'terraferma' gli sembrava insicura, il mondo lo attirava a sé. Nei momenti migliori della sua coscienza creativa Belyj si rivolge a ciò che gli sta intorno, al mondo; e in esso egli non vede più lo spaventoso titano, ma quell'«incantevole frugoletto» che aveva trovato dentro di sé Zadopjatov. E tuttavia il mondo, come un delirio, incombe sull'artista.

L'atteggiamento generale di Andrej Belyj nei confronti del mondo coincide, in misura maggiore o minore, con quello degli impressionisti, dei simbolisti, dei futuristi. Leonid Andreev percepiva il mondo o come un abisso lugubre e minaccioso, o come una prigione. Anche a Majakovskij esso sembrava un delirio. In Majakovskij l'io talora arriva a oscurare completamente il mondo, nel mondo egli vede solo se stesso. L'efficace maniera degli impressionisti, la loro smisurata attenzione per i dettagli, la loro cecità nei confronti del tutto poggiano sulla sostituzione psicologica del mondo con le proprie impressioni.

In pittura lo si vede in modo lampante. Gli uomini, gli alberi, i fiori sono raffigurati non così come esistono di per sé, bensì secondo il capriccio e l'umore dell'artista. In primo piano non c'è il mondo, ma l'artista. In sostanza, sulla tela ci sono macchie, linee, combinazioni di colori, di corpi, di proporzioni, di volumi che non sono mai esistiti e, soprattutto, non possono esistere. La stessa cosa accade anche nell'arte della parola. In un paesaggio noi vediamo e sentiamo non il paesaggio, bensì gli stati d'animo che suscita nell'artista; nei tipi rappresentati non vediamo i tipi stessi, ma, di nuovo, l'artista. Il mondo viene fagocitato senza residui dagli stati d'animo soggettivi dell'uomo. Il mondo non esiste. Il cerchio si chiude. L'equilibrio fra l'artista e il mondo si è infranto. Il mondo, bello di per sé, quello che ci guarda dalle opere di Omero, Puškin, Tolstoj, è andato perduto. L'artista è rimasto solo con se stesso.

A questo rapporto del tutto soggettivo con il mondo corrispondono analoghe definizioni dell'arte. Un'eco di queste concezioni si coglie, tra l'altro, anche nella definizione contemporanea dell'arte diventata di moda in alcuni gruppi, secondo la quale essa organizzerebbe le emozioni. Certamente l'arte in primo luogo organizza le emozioni, ma lo fa in accordo con la viva realtà. Chi dimentica questa importantissima integrazione marxista apre le porte a qualsiasi tipo di sostituzione del mondo con i sentimenti e le impressioni dell'artista.

La nostra arte individualistica prerivoluzionaria conferma ancora una volta una verità a prima vista paradossale: trovare il mondo è molto difficile. Ciò suona oltremodo strano: il mondo dei colori, dei suoni è qui, davanti a noi – noi ne siamo parte, ci siamo dentro. E tuttavia lo si perde di continuo, così come non si percepisce la realtà che ci circonda, quando si è troppo concentrati su se stessi.

La Rivoluzione d'ottobre ha fatto emergere una serie di nuovi artisti dotati di una percezione fresca della realtà, ma finora nemmeno loro, per diverse ragioni, hanno trovato una risposta alla questione dei rapporti tra la nuova arte e il mondo. La ragione principale sta nel fatto che una parte significativa, forse la maggioranza degli artisti contemporanei è impegnata nell'opera di proselitismo e di propaganda delle nuove idee. Ciò

è del tutto naturale e necessario, ma è un fatto che l'arte di propaganda voglia più di quanto veda. Un'altra parte di artisti ha imboccato la via del naturalismo e del realismo ingenuo. In questi anni sono stati scritti e pubblicati moltissimi romanzi, novelle, racconti, poemi, nei quali la descrizione predomina chiaramente sulla rappresentazione artistica. Sono opere di solito dall'intreccio rozzo, a volte addirittura prive di intreccio, in cui gli autori descrivono in modo più o meno coscienzioso, con toni addirittura vivaci, ma più spesso stereotipati, la guerra civile in città e in campagna, la fame, lo sfacelo, la riedificazione economica e culturale, i rapporti tra uomo e donna, i commissari, gli uomini del passato,³⁹ gli appartenenti alla Guardia Bianca ecc. Anche la passione per il *byt*, per la vita quotidiana, rispondeva alle reali necessità del tempo; bisognava innanzitutto raccogliere nuovo materiale, annotare subito, in fretta quello che era accaduto negli anni della lotta rivoluzionaria. Per giunta, i nostri giovani artisti avevano un'idea piuttosto primitiva dei compiti dell'arte, e gli editori, i redattori e i critici li rafforzavano in questa convinzione. Senza dubbio, la descrizione del *byt* ha avvicinato l'artista al mondo, ha favorito l'uscita dell'arte dalle nicchie e dai labirinti dell'individualismo; tuttavia la limitatezza e la mediocrità della scrittura del quotidiano sono del tutto evidenti. Lo scrittore del quotidiano scivola sulla superficie dei fenomeni senza sforzarsi di penetrare nella loro essenza, e non è quindi in grado di trasmettere le proprie originali scoperte, le proprie intuizioni sul mondo. Il descrittore del quotidiano, il naturalista vede spesso molto distintamente l'oggetto, l'uomo, ma nella sua opera essi non vivono di vita propria, sono essenzialmente morti, immobili. Dietro l'immagine esteriore non c'è 'anima', non c'è sostanza. Le opere sulla quotidianità non svelano nulla, in esse tutto viene reso in una forma inerte, non vi è dinamica, divenire, sviluppo, azione, dietro al particolare non si percepisce il tutto, non c'è generalizzazione, non ci sono nemmeno autentiche emozioni estetiche.

Probabilmente non c'è bisogno di dimostrare che la nostra arte degli ultimi anni non si è limitata né alla sola propaganda, né alla sola descrizione della vita quotidiana. Già nelle opere di propaganda a volte si incontrano brani, singole parti di autentico pregio artistico. Allo stesso modo, nelle novelle e nei romanzi sul *byt* la mera descrizione si alterna alla rappresentazione artistica. Infine, in tutta una serie di scrittori la quotidianità rappresenta soltanto la cornice di un quadro d'indubbio valore artistico. Malgrado la loro grande attenzione per il quotidiano, difficilmente Gor'kij, Prišvin, A. Tolstoj, Babel', Boris Pil'njak, Leonov, Vsevolod Ivanov, K. Fedin, Sejfullina, Artëm Veselyj, N. Tichonov, Sel'vinskij, Kazin ecc. possono essere definiti scrittori del *byt*, poiché ciascuno di essi ha la propria 'metafora' fondamentale, il proprio metodo. Nel contempo, in arte essi sono dei materialisti; nelle loro opere a volte non è difficile percepire il mondo che vive una vita propria, indipendente dall'artista e dai suoi umori individuali. L'arte contemporanea sovietica in genere ha una particolare predilezione per le cose, il loro colore, il loro odore. Essa le percepisce sia con l'olfatto che col tatto e sa rappresentarle in modo vivido ed espressivo. La nostra arte è biologica e fisiologica, e per alcuni persino zoologica. I nostri artisti sentono la 'carne' del mondo, la sua materia. Le cose, gli oggetti, le persone, gli eventi nelle loro opere spesso allietano il lettore e lo spettatore. Questo amore

³⁹ Nell'originale *byšie ljudi*: con questo termine convenzionale il nuovo corso indicava gli appartenenti alle classi aristocratiche e borghesi del passato regime politico-sociale.

per la materia, per la carne delle cose può essere un po' rozzo, persino sospetto, quando è pronto a dichiarare guerra a tutto ciò che è ideologico, psichico, intellettuale; vi traspare già il piccolo borghese della nuova epoca, anche lui a suo modo legato solo al materiale, e sprezzante dei valori spirituali; ma, in generale, si tratta di una sana, normale reazione contro i precedenti tentativi di scoprire mondi ultraterreni, l'elemento divino; contro la negromanzia nell'arte, contro lo psicologismo ultra-raffinato. È anche vero che da noi ci sono molte opere chiaramente tendenziose, aride, pretestuose, razionalistiche, non convincenti, inespressive ed esangui, che i nostri 'committenti sociali', redattori, editori, critici sono spesso artisticamente incompetenti, ottusi, angosciosamente privi di gusto; da noi spesso si cerca lo spirito rivoluzionario lì dove non ce n'è la minima traccia, e si abbocca così all'amo di furbacchioni d'ogni genere; mentre non ci si accorge del vero spirito rivoluzionario, poiché ciò che è autentico quasi sempre non dà nell'occhio. Ma per fortuna nell'arte contemporanea tutti questi fenomeni negativi non prevalgono.

Comunque sia, l'arte postrivoluzionaria si è lasciata alle spalle il vecchio individualismo e il rapporto troppo personale con la realtà, le si è avvicinata, desidera vederla, a volte anche la vede, e tuttavia non ha ancora trovato questa realtà in maniera adeguata, e la questione del rapporto dell'artista con il mondo non solo non è ancora stata risolta, ma non è nemmeno stata posta per davvero. Oltre alla descrizione del quotidiano, alla maniera puramente descrittiva, oltre alla gretta tendenziosità, all'immatùrità, su di noi grava ancora il retaggio delle vecchie scuole e correnti individualistiche. Alcuni imitano Dostoevskij, scrittore geniale, nel quale tuttavia il mondo è sfigurato e fagocitato da una sensibilità morbosa; altri sono contagiati dal simbolismo di L. Andreev; alcuni ripetono cose dette e ridette dai futuristi, altri ancora seguono le orme di Gor'kij e Bunin, cioè traggono ispirazione non dalla vita, ma dalla letteratura. Attraverso tutte queste imitazioni fa capolino uno stile proprio, un'originale percezione del mondo, autenticità, grande energia creativa, ma molto si compie in modo più istintivo che cosciente, alternandosi a ciò che resta dei vecchi abiti psicologici.

Ma è ora che la questione dei rapporti dell'artista con il mondo sia posta in tutta la sua ampiezza e profondità. La nostra arte oggi è a un bivio. Abbiamo discusso molto dei compagni di strada, dell'egemonia del proletariato in letteratura, della rivoluzione culturale, dell'arroganza comunista e delle deviazioni, ma si è trattato di discussioni molto astratte, mentre le questioni metodologiche, quelle che concernono la psicologia dell'opera artistica, i nuovi modi di elaborazione del materiale e i rapporti con esso, ieri come oggi non vengono perlopiù toccate. Nei nostri ambienti artistici si osservano disaccordo e insoddisfazione. In larga misura ciò deriva dal fatto che non ci occupiamo delle cose di cui dovremmo occuparci. Invece che pane, ci diamo l'un l'altro pietre. Ci accalchiamo in circoli e gruppi, politichiamo, pronunciamo proclami e dichiarazioni. A questa corsa sul posto contribuiscono spesso anche le pretese ignoranti e troppo 'pratiche' avanzate nei confronti dell'arte. È davvero ora di capire che la vera arte rivoluzionaria, l'arte proletaria non consiste nel gridare slogan d'attualità, nel descrivere i baldi membri del *komsomol* che marciano con passo fiero, nel riprodurre con precisione fotografica le riunioni in cui commissari del popolo e amministratori pieni di abnegazione 'si fanno in quattro' e sacrificano la propria vita alla scrivania, né nel gabbare furbescamente il GLAVLIT,⁴⁰ i

40 Acronimo per Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv (Direzione generale per gli affari letterari)

redattori, ma piuttosto nel far sentire al lettore che alla base dell'opera c'è una dominante emozionale davvero nuova, davvero rivoluzionaria, un nuovo materiale, nuove scoperte.

Di che cosa ha bisogno, per raggiungere questo, l'arte del nostro tempo?

Ha bisogno innanzitutto di comprendere, sia con l'istinto che con la coscienza, che la questione principale, la questione di tutte le questioni consiste ora nel rapporto dell'artista col mondo. L'artista deve rompere definitivamente con il metodo secondo il quale al posto della realtà egli ci dà le proprie impressioni sulla realtà. Nella sua opera il mondo deve comparire com'è di per sé, affinché il bello e il brutto, ciò che è piacevole e ciò che è detestabile, l'allegria e la tristezza ci sembrino tali non perché così vuole l'artista, ma perché tutto ciò è contenuto, esiste nella vita viva.

Ci chiederanno in che modo si possa ottenere tutto questo. L'opera d'arte prende infatti forma dalle nostre percezioni personali, noi non possiamo uscire dai loro confini; inoltre, l'artista introduce inevitabilmente in queste percezioni le proprie sensazioni: amore, odio, felicità, dolore, tutta la complessa gamma di sentimenti, stati d'animo e pensieri, intimamente uniti e puri. Finora nessuno ha visto il mondo senza percepirlo e sentirlo di persona. Tutto ciò è indiscutibile, ma non ne consegue affatto che le nostre percezioni debbano mettere in secondo piano il mondo. Nella vera arte è come se il mondo e la realtà assorbissero le percezioni e gli stati d'animo individuali, li rendessero impercettibili, è come se li lasciassero trasparire attraverso un vetro nitido. Ciò si ottiene con l'aiuto di una particolare condizione psicologica, grazie alla quale l'uomo si abbandona con gioia al mondo, crede in esso e lo apprezza, ma non concentra l'attenzione sulle proprie emozioni. Quando l'artista si reincarna, introduce anche nella sua opera una particolare sensazione, la sensazione della *datità*, della suità del mondo, che esiste indipendentemente da noi, indipendentemente dalle nostre condizioni soggettive. Nelle tonalità di ciò che viene rappresentato c'è un'enorme, gigantesca differenza tra l'artista che concentra su di sé tutta la propria attenzione e l'attenzione del lettore o dello spettatore, e l'artista che invece orienta questa attenzione sulla realtà a lui esterna. Nel primo caso percepiamo l'opera con la sensazione che l'artista rappresenti se stesso, nel secondo, che egli rappresenti il mondo. Non si tratta, dunque, del fatto che l'artista, come qualsiasi altra persona, sia limitato dalla sfera delle proprie percezioni personali – non potrebbe essere altrimenti – ma del fatto se egli sia in grado di suscitare in noi quella particolare sensazione, quel particolare sentimento della *datità*, della suità del mondo, che esiste indipendentemente dalle percezioni dell'artista. Per ottenerlo bisogna rappresentare le cose, i fatti e le persone innanzitutto nella loro dipendenza gli uni dagli altri, e non solo dal nostro 'io', bisogna cioè essere dialettici. Bisogna che oltre le percezioni si senta il mondo. Suscitare tale sentimento è incredibilmente difficile. Si può affermare senza tema di esagerare che la maggior parte dei nostri giovani artisti non sospetti nemmeno quanto sia difficile e quanto sia necessario per convincere il lettore della *datità* del mondo. È proprio perché manca questa consapevolezza che da noi regna una grandissima confusione in campo artistico. Gli scrittori realisti, gli scrittori che per tutte le loro doti sono estranei al metodo individualista, utilizzano di continuo questo metodo, ossia mettono se stessi

ed editoriali), l'organo sovietico nato nel 1922 con compiti di gestione e controllo di tutta la produzione artistica.

al posto del mondo; gli artisti interamente permeati di individualismo, di impressionismo, figurano come artisti proletari, rivoluzionari ecc. Bisogna mettere ogni cosa al suo posto. Il criterio per differenziare gli artisti deve considerare se la loro opera dia o meno l'impressione dell'autonoma datità del mondo e degli uomini. I primi si ritroveranno allora in uno schieramento artistico, e i secondi nell'altro. L'artista si autodeterminerà in modo più chiaro; troverà se stesso. Anche i procedimenti e i metodi artistici, le forme e lo stile si definiranno in modo più preciso.

Il vero artista realista deve saper portare nella sua opera il particolare sentimento dell'autonoma datità del mondo. Il metodo individualistico non si distrugge attraverso una scrupolosa descrizione del mondo, ma solo se l'artista è in grado di suscitare in noi e in se stesso questo sentimento, se, oltre la sfera delle nostre sensazioni e impressioni, riusciremo a percepire la realtà. Noi siamo per un realismo di questo tipo. Non è la coscienza che deve determinare l'essere, bensì l'essere la coscienza. Nella nostra epoca l'equilibrio tra l'artista e l'ambiente consiste evidentemente nel coniugare un'acuta percezione individuale della vita con il sentimento della solida datità del mondo. Il mondo ai nostri occhi deve vivere nelle opere d'arte una vita particolare, una vita propria ad esso soltanto, deve avere una propria anima, una propria essenza, un proprio corpo, distaccarsi dalle nostre condizioni personali. Al giorno d'oggi veniamo costantemente ingannati. Invece del mondo gli artisti ci danno le loro impressioni sul mondo, i loro microcosmi soggettivi, dietro ai quali non sentiamo una realtà indipendente, mentre noi non è di quei piccoli mondi che abbiamo bisogno, ma di tutto l'universo. In questi piccoli mondi si soffoca, attraverso di essi il mondo vero traspare a malapena, a volte non lo si vede affatto. Noi invece abbiamo bisogno di vederlo bene, con chiarezza, per modificarlo, per gestirlo in conformità con la nostra volontà collettiva. Il mondo è grande e pieno di gioie. In esso la nuova classe si sente bene, si sente piena di forza. I suoi artisti non hanno affatto necessità di ritirarsi in se stessi. Da noi si parla e si scrive molto della nuova coscienza collettivistica, ma questa coscienza deve iniziare la propria contrapposizione all'individualismo del passato dal sentimento univoco che oltre la soglia delle nostre sensazioni e impressioni il mondo è dato – in modo saldo e durevole. Il legame con la vita, con le persone, la consapevolezza che siamo parte di un grande tutto, scaturisce innanzitutto da questo sentimento fondamentale. È proprio la sensazione di solida datità del mondo che molto spesso ci manca. Quando leggo molte opere di talento di Gor'kij, Pil'njak, Babel', Leonov, Vsevolod Ivanov, Majakovskij, Pasternak, Tichonov, Kazin, a volte non sono affatto certo che dietro le percezioni di questi scrittori esista un mondo saldamente indipendente. Le loro opere mi convincono solo dell'autenticità delle impressioni personali; tutto il resto, a volte, è discutibile. Il mondo indipendente da noi mi sembra problematico, vacillante, sfuocato, c'è e non c'è, scivola via da sotto i piedi, spruzzato dalle onde degli stati d'animo individuali degli autori e dei personaggi. Lo guardo ora con gli occhi di Andrej, ora con gli occhi di Natal'ja, ora con gli occhi di Pëtr,⁴¹ e invece vorrei vedere com'è di per sé, vorrei essere convinto del suo valore saldo e indiscutibile. M. Gor'kij dice apertamente che in natura non vi è alcuna bellezza, che l'ha inventata l'uomo; ma se non c'è, allora cos'è la realtà? Personalmente io credo nella solidità del mondo, nell'au-

41 Andrej Bolkoniskij, Natal'ja e Pëtr Rostov, personaggi di *Guerra e pace*.

tonomia della sua armonia e della sua bellezza. È l'esperienza pratica a convincermi. E io voglio che anche l'artista mi convinca di ciò, che mi sveli la solida datità del mondo.

Nelle opere d'arte questo si ottiene innanzitutto con la presenza di una dominante emozionale appropriata, di un sentimento generale indistinto che non si lascia smembrare dal ragionamento logico, ma che è indiscutibile. Senza non c'è trucco, non c'è ricchezza di tinte descrittive che possano dare allo spettatore, all'ascoltatore, al lettore il senso della datità del mondo.

Ancora più lontani da questo sono gli scrittori della vita quotidiana, i descrittori, nel cui gruppo va annoverata la stragrande maggioranza degli scrittori proletari. In sostanza, essi non sono dei materialisti che riconoscono l'esistenza della cosa in sé, diversa dalla cosa per noi, ma dei semplici empiristi. Essi non cercano di spezzare la cortecchia delle proprie sensazioni, sono dei realisti, ma dei realisti primitivi, ingenui. Non sanno che l'arte inizia dalla rimozione dei veli, dal denudamento delle cose, da una particolare visione del mondo. Essi riproducono coscienziosamente le proprie sensazioni e idee, mentre invece tutto sta nel trovare in quella massa di sensazioni quelle più vive, originali, profonde, immediate, integre, quelle che avvicinano a noi il mondo nella sua potente bellezza e ricchezza, che ce lo svelano da prospettive inconsuete. Queste impressioni estetiche così acute, possenti, brillanti e vicine al mondo, artistiche, e dunque colme di gioia, vivono in ognuno di noi, ma le occupazioni quotidiane le ottendono, le spingono oltre la soglia della nostra coscienza. Recuperarle è molto difficile, non vi si riesce spesso, ma è su quelle sensazioni che si basa l'arte, esse ne costituiscono il materiale più prezioso. Da noi, invece, spesso non si attinge a questo materiale. Il materiale di cui si serve l'artista contemporaneo spesso è povero di contenuti, noioso, grigio, razionale, grezzo – si butta tutto nel mucchio, invece di scegliere quei rari granelli d'oro, quelle chicche che sole in arte costringono un'opera a brillare, che sole le conferiscono un sapore. Dimenticate per un momento la storia, vissuta da Bolkoniskij, della quercia spoglia, solitaria, poi rinverditasi, e decine di pagine perderanno il loro fascino principale, diventeranno noiose, inutili, prive di senso. Queste 'querce' sono in ognuno di noi, queste 'querce' devono essere trovate dall'artista. Di solito sono proprio tali percezioni le più spontanee, quelle meno corrette dalla nostra attività razionale, le più ignoranti, le più sciocche. Meglio di qualsiasi altra cosa esse avvicinano a noi la realtà, attraverso di esse si manifesta più facilmente la metafora fondamentale dell'artista – sono le più materiali. E sono anche quelle che permettono all'artista di vedere ciò che gli altri non vedono.

In una parola, si tratta del nuovo materiale destinato all'artista, materiale che nella nostra epoca è per lo più trascurato.

Tra l'artista e il mondo bisogna trovare la giusta correlazione, il giusto equilibrio. Si tratta di un segreto che era noto a Puškin. Il mondo di Puškin ancora oggi ci colpisce per la sua *armonica suità*. E questo succede perché sembra tra Puškin e la realtà non esserci nulla di estraneo, nulla che possa nasconderla e oscurarla. Le sue opere trasmettono una sensazione di solida datità del mondo, quel mondo che sta oltre la sfera delle impressioni dell'artista. Non solo: Puškin conosceva il segreto dei granelli d'oro, riteneva che il valore e il senso dell'arte risiedessero in quelle meravigliose visioni del mondo. Puškin riusciva a trovare questo equilibrio solo dopo tormentose ricerche, ma lo trovava. Osserviamo la stessa cosa in Omero e, seppure in misura minore, in Tolstoj. Ma non possiamo fermarci

ai classici. Il nostro rapporto con il mondo è di gran lunga più dinamico che non quello di Omero o di Puškin. Non possiamo mettere nel dimenticatoio neppure l'efficace maniera degli impressionisti, né le felici acquisizioni dei futuristi; dal nostro punto di vista il rapporto di Puškin e di Omero con la realtà ha bisogno di essere modificato e integrato, ma c'è una cosa che bisogna prendere senza riserve: il sentimento della solida suità del mondo e il fatto che l'artista la colga in particolari visioni estetiche. Più nel dettaglio, l'arte moderna, rispetto a Puškin, a Lermontov, a Tolstoj, deve prestare un'attenzione di gran lunga maggiore alla vita sociopolitica. Ma anche qui il materiale necessario va ricercato in direzioni un po' diverse rispetto a quanto è stato fatto finora. L'artista sovietico contemporaneo spesso si ispira o tenta di ispirarsi a formule pronte, a slogan, oppure rappresenta quello che è visibile sulla superficie della vita sociale. In una certa misura ciò è necessario e legittimo, però non si deve mai dimenticare che per la vera arte è molto più importante quello che si nasconde dietro il visibile, dietro i semplici fatti – mutamenti sociali impercettibili, sentimenti e intenzioni che germinano nell'intimo dell'essere umano, nuove esperienze, abitudini, istinti che maturano inconsciamente. Della costruzione di officine, fabbriche, centrali elettriche si può scrivere in diverse maniere. Da noi spesso non si va oltre la descrizione della quotidianità. Quanto più immediato, quanto più intuitivo sarà l'approccio dell'artista alla vita che lo circonda, tanto più profondamente egli riuscirà a penetrarvi, tanto meglio ce la svelerà.

Spesso, e non senza ragione, da noi ci si lamenta del fatto che l'arte si è distaccata dalla vita. In effetti, è come se l'arte contemporanea, sia quella proletaria che quella dei compagni di strada, si fosse dimenticata di due 'cose': il lavoro e il lavoratore. È un fatto strano: nella repubblica dei Soviet succede, con nostra vergogna e rincrescimento, di dover ricordare agli artisti, ripetutamente e inutilmente, il lavoro e il lavoratore. Sì, siamo ancora a questo. Non sarei in grado di nominare nemmeno un'opera letteraria significativa, in cui al lettore faccia sentire tutta la necessità, tutta la forza vivificante del lavoro con la falce, con la sega, col martello, alle macchine, così come ce l'hanno presentato Tolstoj (la falciatura del fieno a opera dei contadini e di Lëvin ecc.)⁴² e G.I. Uspenskij, non c'è neppure una figura di lavoratore medio che sia viva, imponente, che assomigli, ad esempio, al Michail Ivanovič di Uspenskij. E dire che la nostra giovane generazione di artisti è formata principalmente da gente forte e piena di salute. Persone che hanno visto molto nella vita – in cinque, dieci anni hanno vissuto quello che non hanno vissuto intere generazioni. Non solo sono legati al popolo lavoratore, ma fanno parte essi stessi di quel popolo. Hanno un sangue ardente e denso, una salute invidiabile, muscoli elastici, un ottimo appetito, voci sonore e squillanti, e sono agitati da mille desideri e speranze. Sono avidi di imparare, non considerano il proprio singolo 'io' come il centro dell'universo, sono abituati ad agire, a lavorare insieme agli altri. Hanno libero accesso alle fabbriche, alle officine, alle associazioni, ai quartieri e ai sobborghi operai. E, dunque, dove sta il problema? Perché così spesso rimasticano cose già scritte da altri, perché la loro attenzione è concentrata su capi e commissari, su problemi di natura sessuale, su irreprensibili e noiosi panegirici? Le ragioni sono molte. Una di queste è rappresentata dal fatto che essi non vogliono guardare nei più intimi recessi dell'arte, vogliono nutrirsi di ciò che sta

42 Scena del romanzo *Anna Karenina*.

in superficie, e non di ciò che giace in profondità, vogliono creare nell'alambicco omini pronti all'uso, *homunculi*, vogliono accontentarsi di impressioni aride, razionali. Un tale approccio è più facile, ma anche più inglorioso, è più tranquillo, ma anche più meschino: il futuro implacabile ridurrà in briciole una letteratura del genere. Bisogna rivolgersi alle viscere, alle origini della vita sociale, alle proprie percezioni immediate, quelle più primitive e integre. Stiamo parlando del nuovo materiale artistico. Occorre rinnovarlo. Dal punto di vista delle tematiche, attualmente siamo carenti, nonostante la crescente maestria degli artisti sovietici, nonostante il fatto che ogni anno appaiano decine, centinaia di nuovi scrittori, pittori, musicisti. Non bisogna assolutamente nascondere questo fatto. Ora abbiamo bisogno come non mai di arricchirci, prima di tutto dal punto di vista tematico. L'artista contemporaneo deve raccontarci del mondo pieno di inesauribile vita, dell'universo bello di per se stesso, delle sue grandiose, creative, ardenti forze. Deve darci l'uomo con tutti i suoi comportamenti, consci e inconsci. Quest'uomo deve lavorare, faticare, trasformare il mondo, inciampare, cadere, rialzarsi, mangiare con appetito, ridere di cuore, avere le proprie stranezze e i propri difetti, a volte anche terribili, ma non deve camminare davanti a noi come un soldatino meccanico, non deve pronunciare discorsi da benpensante, imparati a memoria. Abbiamo bisogno del mondo con tutte le sue 'interiora', con tutti i suoi colori, un mondo coperto di nero sangue viscoso, un mondo brillante e vivo, che ci infonda paura e gioia...

...Ci chiederanno: e per quanto riguarda le questioni della forma, dello stile? È un problema molto importante. Ma la questione della nuova forma non si può risolvere senza aver risolto quella del nuovo materiale artistico, ossia, secondo la nostra impostazione, la questione dei rapporti fra il mondo dell'artista e il mondo della realtà. La ricerca di forme nuove deve iniziare con la ricerca di nuovo materiale, poiché un materiale nuovo fornisce anche nuove forme. Questo è indubbio. L'insoddisfazione per le forme precedenti, la ricerca di nuove possibilità formali dà i suoi frutti solo quando l'artista dispone di un materiale nuovo. Altrimenti questi tentativi degenerano in vuoti espedienti, in gioco, in divertimento, in trucchi, in ricercati ma sterili giochi di prestigio, in una presa in giro di se stessi e del lettore. Di simili infruttuosi tentativi da noi ce n'è a bizzeffe. Questo da un lato. Ma c'è anche un altro lato. Se tra l'artista e il mondo l'equilibrio è violato, se esso viene meno, allora verrà infranto anche l'equilibrio tra la forma e il contenuto. È proprio quello che succede da noi. Il malcontento per le forme del passato si spiega con il fatto che l'artista, inconsciamente e consciamente, sente che è necessario un nuovo rapporto con il mondo, ma poiché questo obiettivo non è stato ancora posto chiaramente, finora non siamo riusciti a trovare l'equilibrio tra forma e contenuto. Questo equilibrio sarà raggiunto nella misura in cui l'artista troverà l'equilibrio fra se stesso e il mondo. Ai nostri giorni ottenere questo equilibrio significa dare al lettore un mondo estetico, e non le proprie impressioni su di esso. Quindi è del tutto evidente che per l'arte rivoluzionaria, proletaria, risulterà appropriata qualsiasi forma che ci avvicini alla vita e ci allontani dal soggettivismo dell'artista, qualsiasi stile, intreccio, procedimento, metodo che ci aiuti a vedere il mondo in modo particolare, indipendentemente da quello che noi ci mettiamo dentro. Bisogna cominciare dal materiale.

La rappresentazione artistica è tanto più perfetta, quanto meno vi si percepisce la forma e quanto più vi si sente la vita stessa. Questa è un'arte molto grande, è l'arte più

difficile, ma è l'unica conclusione che si può trarre da quanto abbiamo detto. Tutto ciò non va affatto confuso con quell'impotenza e quell'incompetenza formale che vediamo spesso ai nostri giorni, non va confuso per il semplice motivo che attraverso questa impotenza si palesano, si svelano con particolare evidenza le goffe velleità formali dell'autore, cosicché il lettore nell'opera dell'artista vede distintamente soprattutto il procedimento, ossia proprio quello che non deve vedere e notare. L'artista deve nascondere il proprio metodo, il proprio procedimento con cura, senza lasciarne traccia. Oggi è difficile dire quali nuove forme troverà infine la nostra arte, ma alcuni fatti in quest'ambito richiamano involontariamente l'attenzione su di sé. Uno dei migliori artisti della parola è M.M. Prišvin. Come si può descrivere la forma delle sue opere? Non sono né *povesti*,⁴³ né romanzi, né racconti. Sono piuttosto schizzi, appunti, osservazioni, non vi si percepisce la forma, dalla qual cosa non consegue affatto che essa non ci sia. Al contrario, si tratta di opere molto ingegnose, elaborate con grandissima maestria. Le opere migliori di M. Gor'kij negli ultimi anni sono state le memorie e i taccuini. Il romanzo di A. Tolstoj *La via dei tormenti* nella sua ultima, terza parte non è un romanzo in senso stretto, ma piuttosto qualcosa di simile a delle annotazioni letterarie. Andrej Belyj ha scritto *Le memorie di un sognatore*,⁴⁴ un viaggio nel Caucaso e sul Volga; le *povesti* di Boris Pil'njak non sono *povesti*, ma piuttosto diari. *L'armata a cavallo* di Babel' è una raccolta di novelle molto particolari, nelle quali non vi è un sistema, un ordine rigoroso. Non è un caso che il lettore preferisca i diari, le memorie. È possibile che proprio qui si debbano cercare le forme nuove. Da ciò tuttavia non consegue che, ad esempio, il romanzo abbia fatto il suo tempo, ma con ogni probabilità esso occuperà un posto più modesto di quello occupato finora e subirà – o chissà, forse sta già subendo – cambiamenti molto significativi.

Sono stati scritti e pubblicati molti articoli sulla letteratura *di massa*. Ma la letteratura, la pittura, la musica diventeranno di massa quando si riuscirà a trovare un nuovo contenuto, vicino alle masse, e forme appropriate. Sia il contenuto che la forma dovranno essere forti, sani, immediati, semplici e veritieri, esattamente come l'uomo-massa.

Attualmente gli artisti devono riorganizzarsi in gruppi. Le organizzazioni, le associazioni attuali sono inadeguate e non soddisfano gli artisti. Le nostre riviste, così come si presentano oggi, ripetono cose trite e ritrite, diventano sempre più aride e noiose, si assomigliano tutte, pubblicano gli stessi autori, non hanno carattere. Non guidano la vita letteraria, bensì le tengono dietro con stanca rassegnazione. Il periodo iniziale di raccolta delle forze artistiche, il periodo delle discussioni generali, delle dichiarazioni politiche, per molti versi si è esaurito. L'autodeterminazione artistico-sociale degli scrittori ormai deve avvenire per vie diverse, nuove, attraverso la ricerca di nuovo materiale, di forme nuove, nell'elaborazione di una metodologia e di una psicologia della creazione artistica. La rivoluzione culturale di cui oggi si parla per l'arte significa innanzitutto porre e rivedere la questione del rapporto fra l'artista e il mondo, tentare di rinnovare il materiale, scoprire e vedere il mondo in modo nuovo. Le nuove scuole, le nuove correnti, sulla cui

43 Con il termine *povest'* nella lingua russa si designa una narrazione in prosa di solito equiparabile a un racconto lungo o a un romanzo breve.

44 Voronskij potrebbe aver equivocato tra il romanzo *Zapiski čudaka* (Appunti di un bislacco) e la denominazione della rivista simbolista che ne ospitò la prima pubblicazione nel 1922, «Zapiski mečtatelej» («Appunti di sognatori»).

necessità da noi già si discute, devono iniziare il proprio lavoro da questo punto. Accanto ai gruppi e alle organizzazioni esistenti, forse al loro interno, bisogna tentare di aprire al più presto non una, ma più scuole letterarie. Alcuni dovranno impegnarsi a elaborare la questione del conscio e dell'inconscio, altri la psicologia e la dinamica delle percezioni, altri ancora si porranno il compito di 'svelare' il lavoro, altri ancora concentreranno la propria attenzione sulla dialettica dell'arte ecc.

Una seguace americana di Emerson una volta ebbe a dichiarare: «Accetto il mondo». La frase fu trasmessa a Carlyle, che notò con ironia: «Mio Dio, che gentile!» Come si vede, accettare il mondo in arte non è così semplice, perché il mondo estetico bisogna saperlo vedere. Dobbiamo raggiungere questo obiettivo.

Lo ripetiamo: non possiamo semplicemente 'scrollarci di dosso' l'acutezza della percezione, il dinamismo, il perfezionamento dei procedimenti artistici, la fervida capacità percettiva, le nuove forme, lo stile, l'efficacia espressiva – *udarnost'* –, ossia tutto ciò che gli impressionisti e, in generale, le scuole individualistiche hanno introdotto nella nostra letteratura alla vigilia della rivoluzione. Non si tratta di questo. Non si tratta di ritornare al realismo di Gončarov. Noi viviamo in un'epoca di tempeste e impeti.⁴⁵ La nostra è un'epoca di sentimenti estremamente intensi, un tempo di lotte, di bruschi cambiamenti, di trasformazioni. La questione che sta di fronte all'arte è la seguente: come ottenere, con l'aiuto dei procedimenti già disponibili – procedimenti estremamente acuti, individuali, soggettivi – rappresentazioni del tutto oggettive del mondo, rappresentazioni cioè in cui la solida datità del mondo sia percepibile con la maggior evidenza possibile; in modo tale che, allo stesso tempo, queste scoperte artistiche del mondo si uniscano alla volontà, alla determinazione e alle forti aspirazioni creative della società. In fin dei conti, la volontà è la madre della verità. Le contraddizioni tra i due diversi metodi artistici sono indiscutibili. Ma esse sono date nella realtà, sono contraddizioni vive, dialettiche, pienamente risolvibili. In ciò consiste il compito fondamentale del nuovo realismo.

Traduzione dal russo di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati.

⁴⁵ Voronskij qui utilizza, seppur al plurale, la traduzione russa per *Sturm und Drang*.

NOTIZIE DELLE CURATRICI

Cinzia De Lotto è docente di Lingua e Letteratura russa all'Università di Verona. Ha scritto numerosi saggi su autori dell'Ottocento (in particolare su Nikolaj Gogol') e del Novecento, ed è autrice di traduzioni di testi letterari e critici.

cinzia.delotto@univr.it

Adalgisa Mingati è docente di Lingua e Cultura Russa all'Università di Trento. Studiosa di letteratura russa dell'Ottocento e del Novecento, è autrice di vari saggi critici e di alcune monografie sull'opera di Jurij Oleša e Vladimir Odoevskij.

adalgisa.mingati@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDR VORONSKIJ, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 187–217.

L'articolo è reperibile al sito 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.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

- Abelson, Robert, 126, 127, 144
Acocella, Maria Antonietta, 149, 150, 163
Aczel, Richard, 12, 27
Agamben, Giorgio, 84, 100
Ali Farah, Cristina, 115, 120
Antonelli, Giuseppe, 118, 120
Aprile, Marcello, 151, 163
Apter, Emily, 4, 6, 71, 79
Aubry, Timothy, 133, 142
Augé, Marc, 84, 100
Ayuso, Monica, 77, 79
- Bachtin, Michail, 86, 87, 100, 103, 112, 114, 120
Ballard, James Graham, 93–95, 100
Ballerini, Luigi, 32, 47
Baron-Cohen, Simon, 124, 142
Barrett, Michèle, 80
Barthes, Roland, 13, 27, 132, 142
Bassi, Shaul, 103, 120
Bassnett-McGuire, Susan, 153, 163
Bauman, Zygmunt, 84, 95, 96, 98, 100
Beccaria, Gian Luigi, 171, 176
Belloni, Gino, 164
Benjamin, Walter, 171, 176
Benvenuti, Giuliana, 10, 27, 107, 116–118, 120
Berkovich-Ohana, Aviva, 140, 142
Berlyne, Daniel, 136, 142
- Berns, Gregory S., 141, 142
Biagini, Elisa, 32, 47
Biggio, Maria Cristina, 48
Binasco, Camilla, 41, 47
Bioy Casares, Adolfo, 77, 79
Bishop, Elizabeth, 45, 47
Blakeley, Edward, 99, 100
Blödorn, Andreas, 28
Boiardo, Matteo Maria, 149, 150, 152, 156, 163, 164
Bolaño, Roberto, 19–21, 25, 27
Borges, Jorge Luis, 67, 79
Boustani, Carmen, 80
Boyd, Brian, 132, 142
Bravo, Adrián, 117, 120
Broda, Martine, 171, 176
Brown, Dan, 134, 142
Bruni, Francesco, 157, 163
- Calabrese, Stefano, 10, 27, 108, 110, 120
Camilotti, Silvia, 112, 115, 120
Canova, Andrea, 163
Carrai, Stefano, 149, 157, 163
Casanova, Pascale, 5, 6, 52, 64, 68, 70, 79, 107, 120
Casiraghi, Bartolo, 36, 47
Castano, Emanuele, 132, 133, 143
Castells, Manuel, 84, 100
Caws, Mary Ann, 79
Ceserani, Remo, 10, 27, 107, 120

- Chatman, Seymour, 20, 27
 Cixous, Hélène, 77, 79
 Clément, Murielle Lucie, 28
 Coletti, Vittorio, 10, 27, 53, 64, 108, 109,
 120
 Comboni, Andrea, 163, 164
 Contini, Gianfranco, 171, 176
 Corriveau, Kathleen H., 126, 142
 Cortesi, Maria Rosa, 153, 163
 Cosgrove, Denis E., 85, 100
 Cosmides, Leda, 127, 130, 142
 Culler, Jonathan, 23, 27

 Dalmas, Davide, 118, 120
 Damasio, Antonio, 126, 129, 142
 Damrosch, David, 3, 6, 10, 11, 27, 31, 43,
 47, 52, 64, 84, 100
 Dawson, Paul, 17, 22, 23, 27
 De Martino, Ernesto, 157, 163
 Delattre, Floris, 72, 73, 79
 Deleuze, Gilles, 105, 114, 120
 Di Ricco, Alessandra, 163, 164
 Dolfi, Anna, 176
 Domenichelli, Mario, 104, 105, 107, 120
 Donnarumma, Raffaele, 118, 120, 158,
 159, 163
 Dorleijn, Gillis J., 28
 Drusi, Riccardo, 164
 Duranti, Riccardo, 43, 47

 Emmott, Catherine, 127–129, 137, 144
 Even-Zohar, Itamar, 52, 64

 Faini, Paola, 153, 163
 Fauconnier, Gilles, 125, 143
 Fenoglio, Irène, 64
 Fiaschi, Silvia, 150, 163
 Fludernik, Monika, 12, 25, 27, 125, 143
 Folena, Gianfranco, 153, 163
 Foucault, Michel, 84, 100
 Fracassa, Ugo, III, 120
 Francini, Antonella, 33, 35, 36, 47
 Franzen, Jonathan, 16–19, 27
 Frassinelli, Pierpaolo, 107, 121
 Friston, Karl, 141, 143

 Frixia, Emanuele, 101
 Fumagalli, Edoardo, 149–151, 163
 Fusillo, Massimo, 103, 104, 112, 121

 Gabriel, Shira, 133, 143
 Gallese, Vittorio, 130, 140, 143
 Gaws, Mary Ann, 79, 80
 Genette, Gérard, 12, 15, 21, 27
 Ghermandi, Gabriella, 114, 115, 117, 121
 Gilbert, Sandra M., 78, 79
 Glissant, Édouard, 4, 6, 105, 106, 110, 121
 Goldvarg, Yevgenya, 123, 143
 Graham, Jorie, 34–37, 47
 Gritti, Valentina, 150, 156, 163
 Grüttenmeier, Ralf, 28
 Guattari, Felix, 105, 114, 120
 Gubar, Susan, 78, 79
 Guillén, Claudio, 84, 100

 Herman, David, 127, 143
 Hobson, Allan J., 139, 141, 143
 Hogan, Patrick C., 128, 130, 143
 Houellebecq, Michel, 14–16, 24, 27
 Huston, Nancy, 54–61, 63, 64

 Ilardi, Emiliano, 86, 100
 Ilardi, Massimo, 99, 100
 Infurna, Marco, 157, 163

 Jackson, John E., 58, 64
 Jameson, Fredric, 53, 64, 85, 100
 Johnson-Laird, Philip, 123, 143
 Jones, Steven E., 4, 6

 Kadir, Djelal, 5, 6
 Keats, John, 172, 176
 Keir, Elam, 56, 65
 Kidd, David C., 132, 133, 143
 Korthals Altes, Liesbeth, 16, 24, 28
 Kostly Beaujour, Elizabeth, 57, 64
 Kristal, Efrain, 67, 79

 Lakhous, Amara, III, 121
 Landry, Bart, 101
 Langer, Daniela, 28

- Larsson, Stieg, 138, 143
 Le Bris, Michel, 4, 6, 64
 Lefèvere, André, 153, 164
 Lenzi, Simone, 48
 Leone, Leah, 76, 78, 79
 Levin, Ira, 88–92, 100
 Levorato, Maria Chiara, 131, 143
 Lojo Rodriguez, Laura Maria, 69, 70, 79
 Loreto, Paola, 32, 36, 39, 41, 47, 48
 Low, Setha, 87, 100
 Lucarelli, Carlo, 116, 121
 Luckhurst, Nicolas, 73, 79, 80
- Marchesi, Simone, 48
 Marsh, David, 150, 164
 Matarrese, Tina, 163
 Mazzoni, Guido, 12, 28, 103, 121
 McHale, Brian, 13, 28
 Mengozzi, Chiara, 106, 107, 111, 121
 Meschonnic, Henri, 36, 48, 75, 79
 Michel, Jean-Baptiste, 4, 6
 Mohamed, Antar, 116, 121
 Montagnani, Cristina, 163
 Morace, Rosanna, 110, 111, 114, 118, 121
 Morelli, Ugo, 143
 Moretti, Franco, 3, 4, 6, 10, 28, 51, 53, 64, 104, 107, 113, 121
 Moretti, Walter, 164
 Murakami, Haruki, 137, 138, 140, 141, 143
- Newmark, Peter, 153, 154, 164
 Nicholson, Nigel, 80
 Nicklas, Pascal, 4, 6
- Oatley, Keith, 127, 144
 Ocampo, Victoria, 70, 71, 79
 Oldenburg, Ray, 90, 100
 Oliver, Mary, 35, 48
 Ovidio, 153, 164
- Pageaux, Daniel-Henri, 85, 86, 101
 Pamuk, Orhan, 141, 144
 Parrott, Fiona G., 69, 79
- Patron, Sylvie, 12, 28
 Paz Leston, Eduardo, 79
 Pennacchio, Filippo, 10, 28
 Phillips, Brian, 18, 28
 Pike, David L., 10, 27
 Pinsky, Robert, 32, 48
 Pivano, Fernanda, 32, 48
 Piñeiro, Claudia, 96–98, 101
 Portolano, Daniela, 163
 Praloran, Marco, 150, 164
 Prete, Antonio, 62, 65
- Quaquarelli, Lucia, 4, 6
- Reichenbach, Giulio, 149, 164
 Resta, Gianvito, 150, 164
 Richardson, Brian, 26, 28
 Rinoldi, Paolo, 153, 164
 Rizzi, Andrea, 156, 164
 Rizzo, Gianluca, 47
 Romanini, Fabio, 153, 164
 Ronchi, Gabriella, 153, 164
 Rosa, Fabio, 163
 Rouaud, Jean, 4, 6, 64
 Ruffel, Lionel, 79
 Ruozzi, Gino, 163
 Rushdie, Salman, 57, 65
- Sanford, Anthony J., 127–129, 137, 144
 Sapiro, Gisèle, 5, 6, 11, 28, 107, 121
 Saussy, Haun, 84, 101
 Schank, Roger C., 126, 127, 144
 Scheffel, Michael, 28
 Segre, Cesare, 153, 164
 Serpieri, Alessandro, 56, 65
 Silvia, Paul J., 136, 144
 Sirotti, Andrea, 103, 120
 Smethurst, Paul, 90, 101
 Snyder, Mary Gail, 99, 100
 Soja, Edward, 85, 101
 Sorrentino, Flavio, 85, 101
 Spivak, Gayatri Chakravorty, 4, 6, 104, 105, 107, 108, 121
 Stanzel, Franz Karl, 13, 20, 28

- Sternberg, Meir, 19, 23, 28
Stewart, Susan, 32, 48
Strand, Mark, 33, 48
Subbotsky, Eugene, 134, 144
Sweeney, Carole, 14, 28
- Tincani, Carlo, 149, 164
Tissoni Benvenuti, Antonia, 157, 164
Tooby, John, 127, 130, 142
Toury, Gideon, 52, 65
Trautmann, Joanne, 80
Turner, Mark, 125, 143
- Uglione, Renato, 121
Ulrych, Margherita, 164
- Vaccaro, Salvio, 100
van Wesemael, Sabine, 28
Vangelisti, Paul, 32, 47
Vecchi Galli, Paola, 157, 164
Vegliante, Jean-Charles, 169–172, 174,
176
Venuti, Lawrence, 75, 79
- Viard, Bruno, 14, 28
Villeneuve, Pierre-Eric, 72, 80
Voigts, Eckart, 4, 6
- Waisman, Sergio, 67, 80
Walle, Marianne, 73, 80
Walsh, Richard, 12, 28
Walton, Kendall, 123, 144
Weber, Lynn, 99, 101
Wohl, Hellmuth, 139, 143
Wood, James, 17, 28
Wolf, Virginia, 69, 71, 74, 75, 80
Wu Ming 1, 117, 118, 121
Wu Ming 2, 116, 121
- Yi, Mi-Kyung, 56, 65
Young, Ariana F., 133, 143
- Zaggia, Massimo, 164
Zampese, Cristina, 150, 164
Zarmandili, Bijan, 113, 121
Zuccato, Edoardo, 46, 48
Zunshine, Lisa, 123, 124, 132, 144

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», 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, Matteo Fadini e Alessandro A. Gazzoli, della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Giorgia Falceri, 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 Silvia Cocco, Antonio Coiro, Claudia Crocco, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Alice Loda, Francesca Lorandini, Daniela Mariani, Elsa M. Paredes Bertagnolli, Camilla Russo e Carlo Tirinanzi De Medici.

Il progetto grafico e l'impaginazione è opera di Matteo Fadini;⁴⁶ 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.

Si ringraziano Andrea Binelli, Giorgia Falceri e Dominic Stewart per le traduzioni.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

⁴⁶ 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 Vallbusa.

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 2 - OTTOBRE 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

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.