





# *Symbolon*

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



Milella Lecce

## Anno X • n° 7 nuova serie • 2016

### **Direttore**

Carlo Alberto Augieri

### **Consiglio direttivo**

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

### **Comitato scientifico**

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

### **Redazioni**

Università di Roma 'Tor Vergata': Daniele Silvi

Università degli Studi di Siena: Marianna Marucci - Francesca Vannucchi.

Università degli Studi del Salento: Cosimo Caputo - Luca Nolasco - Mimmo Pesare

Redazione Internazionale: Loreta De Stasio - José Maria Nadal (Università dei Paesi Baschi).

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

Per contatti: [carlo.augieri@unisalento.it](mailto:carlo.augieri@unisalento.it)

*Copertina ed impaginazione: Yukiko Tanaka, Emanuele Augieri*

*Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo*

*Viale Di Pietro, 13 - 73100 Lecce*

*Tel. e fax 0832/241131*

*Sito internet: [www.milellalecce.it](http://www.milellalecce.it) email: [leccespaziovivo@tiscali.it](mailto:leccespaziovivo@tiscali.it)*

*Costo per ogni copia € 30,00*

## INDICE

*Editoriale*

7

### SAGGI

*La lettura come esperienza di trasformazione.*

*Un confronto con Paul Ricoeur*

di Roberto Mancini

*Dalla denotazione generale all'espressione di una semantica densa: la metafora e la connotazione 'taciuta' nella retorica di Goodman*

di Carlo A. Augieri

*Il lavoro della lettura. La lettura ad alta voce*

di Rosalba Galvagno

*Le donne di Baghdad e l'ultimo Luzi*

di Marco Gaetani

*Homo legens. Lo spazio utopico della lettura nell'ermeneutica ricœuriana*

di Marco Castagna

*«A most strange story». Prospero e l'arte di raccontare*

di Fabio Vittorini

## **PUNTI DI VISTA**

Intorno a Paul Ricoeur, *Métaphore et référence*

Paul Ricoeur, *Métaphore et référence*

Enza Biagini, *Ricœur, «commer»* ovvero fare metafore

Roberto Mancini, *La perspicacia del vedere metaforico*

Paolo Leoncini, *Dalla 'metafora viva' all' 'icona verbale' al simbolismo intrinseco: da Ricoeur a Berenson a Cecchi*

Massimo Nardin, *La metafora rovesciata. Per una «verità "tensionale"» nell'era digitale*

## **IN DIALOGO**

*Ri-comprendersi nel mondo del testo*

Conversazione con Daniella Iannotta

a cura di Marco Gaetani

*Tra letteratura e pensiero*

Conversazione con Giuseppe Mazzotta

a cura di Francesca Seaman

## **LETTURE**

Elena Sbrojavacca, *Venezia e Contini: «una lunga fedeltà»*

Michela Mancini, *La lingua messa in opera*

Fabrizio Podda, *Pratiche artistiche e identità migranti nel nuovo spazio culturale europeo*

Marco Gaetani, *Poesia come gadget*

## **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

Carlo Alberto Augieri

## *Editoriale*

Il presente fascicolo è prevalentemente focalizzato sulla metodica della lettura, che viene approfondita (specialmente, ma non soltanto, nella sezione «Punti di vista») tramite il confronto dialettico e dialogico con l'ermeneutica di Paul Ricoeur.

Approfondire l'atto del leggere nel tempo della promozione del libro, da incoraggiare come oggetto comunicativo del sapere, ci sembra un atto doveroso, un impegno da perseguire: in effetti, si può leggere senza un metodo di lettura?

La domanda vuole essere intenzionalmente provocatoria, in senso ovviamente critico: fatto essenziale è rivisitare il concetto stesso di libro, significandolo soprattutto come testo, 'messa in opera' di un messaggio interno ad una strategia del linguaggio.

Insomma, il libro è un doppio, contenente il suo 'altro' di sé, che è il testo, presenza implicita, e però costitutiva, di ogni libro, da intendere come evento di senso, di pensiero, di vissuto responsivo all'interno di una tipologia di cultura: il testo, come evento linguistico e semantico di un'apertura espressiva e comunicativa, è incontro di parole già dette con parole responsive che si stanno dicendo nel tempo della scrittura, a cui si aggiungono le infinite altre parole che si diranno in ogni atto di lettura: parole esplorative ed interpretative, con cui spiegare e comprendere le ragioni parlate e suggerite nei testi.

Certamente, le parole che si incontrano tra loro nei testi e quelle incontrate durante la loro lettura presuppongono molteplici soggetti, provenienti da cronotopi diversi e da punti di vista plurali: sogget-

ti autoriali che enunciano dentro gli stili delle scritture, in cui sono inerenti intenzioni e progetti; coscienze critiche e coscienze creative, che si offrono ai dialoghi enunciativi dei soggetti-lettori, molti dei quali diventeranno autori di nuove scritture, perché la relazione tra lettura e scrittura è mutualmente operativa, con l'esito possibile di fecondità corrispondente e conseguente di nuove parole nell'infinito interpretare del 'dire' testuale inscritto nel libro.

Leggere è un gesto di responsabilità fondamentale: da come si leggono i testi, deriva la coscienza comprendente di una cultura, segue pure il suo stesso *modus* ermeneutico a proposito del motivare a significare ed a farsi comprendere.

Ebbene, porgere l'attenzione ai Maestri del pensiero critico contemporaneo, e non solo europeo, rileggendo le loro proposte di lettura e discutendole nello spazio dialogico di «Symbolon», può costituire un'operazione non leggera, forse pertinente ad un richiamo di responsabilità nei confronti di un sapere testuale che parta dall'esigenza di 'saper' leggere per desiderare di 'poter' leggere.

Si risponde forse anche così al bisogno di confrontarsi con un'attrezzatura mentale di natura metodica, con cui scavare nelle espressioni dei testi da dove cogliere l'intenzione di un 'voler' porgere un senso ulteriore alla stessa circostanza, alla medesima situazione dello scrivere, affidandolo al comprendere aperto ed al tempo lungo della lettura. Perché nulla venga perduto nell'affidamento testuale di un 'voler' dire, anche quando non è permesso dire nel restrittivo 'fuori' luogo del mondo del testo.

# Saggi



Roberto Mancini

*La lettura come esperienza di trasformazione*  
*Un concetto con Paul Ricoeur*

**Abstract:** This essay intends to deepen the existential and transformative value of reading. In this hermeneutical perspective the work by Paul Ricoeur is very important because he showed the meaning of experience of reading for a way of existential transformation in their life. Both on personal and communitarian plane, the act of reading carries out a spiritual dialectic between tradition and renewal. In this act, responsibility of understanding, the art of perspective, and the choice of a true path of life are involved as structural dimensions. In Ricoeur's conception this is particularly true in the case of prophetic texts. The path of prophecy is from death to life. This fact shows that the performative consequence of reading is connected with the personal conversion and the transformation of the way of life. Reading is an essential moment in the path of a new birth for people and the world.  
*Key-words:* reading; Paul Ricoeur; prophecy; performative effect; conversion.

1. *La parola tra disintegrazione e comunione*

La lettura – intesa in senso diretto e anche in senso metaforico, quale capacità di comprendere una determinata situazione – subisce oggi una marginalizzazione che procede di pari passo con quella della vita della parola in tutte le sue forme. In queste pagine vorrei proporre alcune riflessioni sulla parola e sull'esperienza lettura in particolare confrontandomi con la lezione offerta, a riguardo, da Paul Ricoeur.

Prima di riprendere la sua riflessione è opportuno richiamare il contesto sociale in cui va riguardata la nostra questione. La crisi della vita della parole, e anche della lettura, deriva intanto dal fatto che la comunicazione mediatizzata – dalla televisione a internet, dal tablet ai cellulari di ultima generazione – ha imposto sempre più l'immagine a effetto, la velocità, l'abbreviazione, la standardizzazione delle espressioni, l'interruzione sistematica di qualsiasi discorso articolato.

C'è però un dato più radicale. Una volta si poteva denunciare la riduzione della comunicazione interumana a mera trasmissione di informazioni, entro un sistema dove conta la potenza delle tecnologie utilizzate e non hanno rilevanza né il senso di quanto viene comunicato né l'incontro dialogico tra le persone. Ora è più chiaro che il problema è più insidioso: le modalità comunicative prevalenti nella società globalizzata, in realtà, non si limitano a banalizzare e a spezzare ciò che viene trasmesso, ma inducono di continuo una vera e propria disintegrazione del senso e, con essa, la disintegrazione interiore degli individui. Si tratta di soggetti interattivi, connessi, tecnicamente duttili, ma isolati, disabituati alla parola e al pensiero critico, spesso iperadattati alla frammentazione di tempi, situazioni e ruoli nel rapporto con gli altri<sup>1</sup>.

Dinanzi a questo scenario mi pare opportuno meditare procedendo per gradi, arrivando al tema della lettura e delle sue implicazioni performative dopo aver provato a chiarire il potenziale di senso e di umanizzazione ancora presente, nonostante tutto, nella vita della parola. Per considerare quest'ultima nella sua giusta luce, bisogna anzitutto ricordarsi della misteriosa ricchezza della vita in quanto tale. Essa non si lascia inglobare in una spiegazione puramente biologica, fisico-chimica, perché mostra di possedere una profondità metafisica che l'arte, la religione e la filosofia – le tre forme di esperienza poste da Hegel sulla vetta dello sviluppo dello spirito – rispecchiano ma certo non inventano.

Che la vita, nell'essere umano, si esprima attraverso la parola è un dato straordinario su cui occorre soffermarsi senza sospinger-

---

<sup>1</sup> Per una fine analisi di questi fenomeni rimando allo studio di FABIOLA FALAPPA, *L'umanità compromessa. Disintegrazione e riscatto della persona nell'epoca del postliberismo*, Franco Angeli, Milano 2014.

lo tra i fatti scontati. Purtroppo l'uomo tende sovente a rimuovere l'implicazione dell'infinito con la vita stessa, è incline a immiserirla. Probabilmente perché fraintende la propria fragilità, lasciandosi stravolgere dalla sofferenza o riempire da cose più meschine della sofferenza stessa, perde il senso dell'infinito e della trascendenza cercando di chiudere in una dimensione o in uno spazio definito tutto ciò che esiste. Capire la realtà, allora, diventa spazializzare tutto, come ha denunciato Henri Bergson, e anche bloccare tutto in un'identità fissa: «la nostra intelligenza si rappresenta chiaramente soltanto l'immobilità»<sup>2</sup>.

Quando parlo di infinito e di trascendenza non mi riferisco anzitutto all'esistenza di Dio. Bisognerebbe coltivare il sentimento e la cognizione del fatto che la vita tende a superarsi: non tende alla sopravvivenza oppure alla morte, non all'essere sempre uguale a sé o al nulla, tende bensì a una condizione sconosciuta di compimento. Il bene e il male, del resto, sono, ciascuno a suo modo, eccessi rispetto a quanto sarebbe definito, calcolabile, quantitativamente identificabile.

Io chiamo “trascendenza”, anzitutto, non una particolare soggettività, per esempio quella divina, ma la tendenza, la tensione essenziale della vita, in ogni sua forma e presenza, a superarsi: nella natura, nell'umanità, in Dio stesso. Vi sono molti segni ed espressioni di questa trascendenza: nella natura la sua tensione all'armonia e alla correlazione, peraltro in forme che sono incompiute e non vanno prese per definitive; nella condizione umana, la nostra stessa incompiutezza e l'inquietudine, la dignità e la libertà, la coscienza e la ragione, l'arte e l'umorismo, la tenerezza e la misericordia. Tra questi tratti di trascendenza, nell'essere umano, c'è la parola.

La parola è la complessa unità di suono, segno, significato, evento, atto, emozione, sentimento, pensiero, relazione, incontro e proprio per questo sfugge alla definizioni. Non si possono usare parole per bloccare la parola. La radice del termine “parola”, che viene da “parabola” (dal greco *paraballo*), indica queste dinamiche: appros-

---

<sup>2</sup> H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907, tr. it. di F. Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 130.

simare e approssimarsi, accostare e accostarsi, confrontare, affidare, ma anche gettare contro e opporsi. I significati dell'incontro, della relazione e anche dell'opposizione sono inclusi in questa radice. Se poi cogliamo la valenza evangelica della "parabola" capiamo che la parola ci riporta a noi, è come uno specchio che ci mostra insieme noi stessi e una direzione di vita. Qui si dà la profondità simbolica della parola.

La parola modula l'esperienza umana del mondo, è la modulazione della vita, anzi della relazione tra la vita e il senso, quindi è a sua volta realtà, costituisce un grado profondo della realtà. Esprime lo svolgimento del senso nella vita e ci riporta così al valore della realtà e del suo divenire. Di solito, nella percezione ordinaria della parola ricorrono due termini: espressione e creazione. La parola o è l'espressione verbale, linguistica, di un pensiero o di un sentimento, oppure è "creazione", atto creativo, quando ci si riferisce alla Parola di Dio. Ma in entrambi i casi si rischia di scomporre la natura: espressione come mera funzione di esteriorizzazione, creazione come atto di potenza magica. La mentalità analitica strumentale è già all'opera nella prima ipotesi, la logica della potenza è all'opera nella seconda. Le due ipotesi si combinano insieme perché, di solito, la parola-creazione viene riservata a Dio, a noi la parola-espressione. È un altro modo per rimpicciolire la vita e spezzare la realtà.

La parola è sia espressione che creazione, ma non perché a una funzione comunicativa si aggiunge un potere magico, bensì perché la parola è l'*approssimarsi*, il cercare l'altro con tutto se stessi, è un dire che è un dirsi, un avvicinarsi che genera comunione. Ed è tale per ogni soggettività capace di parola. Se è l'approssimarsi con l'unità di sé, la parola va oltre la sola parola parlata o scritta, supera l'ambito dell'interazione verbale. È parola anche il silenzio, lo è anche l'azione, e, a un grado incompiuto e in attesa, è tentativo di parola il rivolgersi dell'animale o della natura all'umanità ed eventualmente a Dio.

C'è parola dove c'è l'approssimarsi ad altri, implicando interamente se stessi nella possibilità di una comunione. Infatti la vita della parola si chiama *dialogo*. La parola è per la compresenza tra i viventi, è nel cuore della loro comunione in modo che sia presente nel

contempo il senso della vita, la sua verità essenziale. Proprio per la capacità e la presenza della parola, non si tratta di una vita neutrale, automatica, inespressiva, insensata. L'esistenza della parola dice già sia che la vita è implicata con il senso, sia che la parola attesta il darsi di relazioni che sono relazioni tra persone. La parola è parola di persone. Ed è anche dinamica di incontro anche con le creature della natura.

La parola attesta che nel suo grado più profondo la realtà è comunione. La parola è per la comunione. Già questo dice che non basta il senso in sé, né la verità da sola: bisogna che ci siano parole e persone. L'essere umano prende coscienza di sé e sperimenta il riconoscimento ricevuto e dato tramite la parola, nel dialogo con la madre e con gli altri adulti. La coscienza emerge attraverso questo cammino di parole e di relazione tra persone. Infatti la parola inizia per ognuno nello spazio materno della comunione. La incontriamo nella relazione con la madre.

Se, come ho detto, la parola è compiuta, se è parola di persone, bisogna comprendere che "persona" qui significa un essere unico, aperto, cosciente, libero, capace di amare e di assumere con responsabilità, originalità e creatività la trascendenza della vita sino a esistere all'altezza della vita vera. La persona è irriducibile a fatti, oggetti, concetti, automatismi. Il giungere a maturazione di una persona delinea una presenza originale di trascendenza.

## *2. Pseudolinguaggio e irrealtà*

Per questo è così delicato il cammino della persona e così fragile la vita della parola.

È frequente che esistano individui impersonali, mortificati e mortificanti, e anche che la parola sia soffocata e surrogata da linguaggi automatici, ordini di significato predeterminati in cui molti rientrano, perdendo la loro trascendenza, e comportandosi in modo deumanizzato. Di fatto la società contemporanea, in misura considerevole, secondo controtendenze rispetto alla trascendenza come tensione universale alla comunione come realtà profonda, è ridotta a un aggrega-

to caotico e falsamente ordinato di individui impersonali, inclusi in un linguaggio automatico che li “parla” e li determina.

C’è il pericolo delle pseudoparole, che Heinrich Böll ha denunciato così:

la frase “se le parole potessero uccidere” è ormai passata dall’ipotetico all’indicativo: le parole possono uccidere ed è solo un problema di coscienza se si debba lasciar scivolare il linguaggio nella sfera in cui diventa un assassino.<sup>3</sup>

Non si tratta però soltanto del buon uso delle parole. Si tratta della struttura storica del male organizzato. Il male si organizza come un “linguaggio” che è “parlato” normalmente da molti senza alcuna coscienza del fatto che così è al male che si collabora ed è a esso che ci si consegna.

Lo smascheramento del meccanismo violento e sacrificale che fonda le diverse forme di società nell’analisi di René Girard, così come l’indagine sul potere, inteso come dispositivo impersonale e come ordine del discorso e della “verità” cui gli uomini sottostanno, effettuata da Michel Foucault hanno evidenziato questo fenomeno. Il male è sì distruttivo, ma non si spinge fino alla distruzione totale, piuttosto produce una “irrealtà”, una realtà completamente distorta e opprimente che si dà come un ordine di significati abitati e agiti dagli uomini lungo percorsi e interazioni automatiche. Ciò sfocia in un sistema di mortificazione della vita, di irresponsabilità, di dominio globale e di insensatezza che produce vittime, sofferenza, oppressione, precarizzazione dell’esistenza di tutti, chiusura del futuro, negazione del bene<sup>4</sup>.

Il male funziona come uno pseudolinguaggio, un macrodispositivo di percorsi semantici preordinati che escludono tutte le possibili

<sup>3</sup> H. BÖLL, *Die Sprache als Hort der Freiheit*, in *Zur Verteidigung der Waschbrotchen. Schriften und Reden 1952-1959*, D.T.V., München 1985, tr. it. di A. Chiusano, *La lingua, baluardo della libertà*, in *Id., Opere*, Milano, Mondadori 2001, vol. II, p. 850.

<sup>4</sup> Su questa tematica e sul contributo analitico degli autori citati rimando al mio volume *Le logiche del male. Teoria critica e rinascita della società*, Rosenberg & Sellier, Torino 2012.

lità alternative di senso a partire dalla libertà stessa, una grammatica profonda che genera scenari di significato, comportamenti, scelte, limiti di compatibilità che rendono gli individui impersonali e schiavi. È una struttura semantica globale che governa le interazioni tra gli uomini. È un linguaggio muto, senza parola, senza persone e senza realtà, per quanto l'irrealtà che allestisce sia tragicamente concreta. È quanto attesta Primo Levi quando racconta della degenerazione della lingua tedesca nel *lager*, che appunto si riduceva a un linguaggio nel quale la brutalità sostituiva la parola.

Per questo è così difficile dare una risposta spirituale, educativa, politica ed economica al male organizzato, perché sovente esso batte sul tempo gli esseri umani e li pone sotto tortura e sotto ricatto prima che essi possano diventare persone e acquisire quella distanza critica che sarebbe l'inizio della rovina del male. L'esempio più concreto di questo linguaggio deumanizzante, decisivo dei destini umani, che nega parole, persone e relazioni e che costruisce una irrealtà globale, è il mercato capitalista globalizzato a guida finanziaria. Esso infatti funziona come un elemento impersonale che ci fa funzionare a condizione di rinunciare a tutto ciò che è umano, sensato, liberante, solidale.

Eppure proprio la parola è traccia della possibilità di resistenza al male. Lì dove risuona la parola, anche nelle situazioni compromesse dagli effetti del male, lì risuona l'invito, per l'individuo perso nel sistema del male stesso, a nascere come persona, a liberarsi del falso linguaggio che svia la sua esistenza, così da riuscire a ritrovare se stesso, gli altri e la realtà. In effetti l'azione del male non punta alla distruzione pura e semplice, all'annichilimento della realtà, della vita, della natura e della storia. Punta alla costruzione di una società senza senso e senza autentiche persone, dove tutti "funzionano", soffrono, fanno soffrire ed esistono invano, nell'infelicità organizzata.

Per contro, ogni esperienza di umanizzazione punta a rinnovare la realtà stessa, liberandola dal giogo del male.

È sullo sfondo di questo scenario di lotta tra tendenze distruttive e tendenze di liberazione che vorrei evidenziare un tratto saliente dell'esperienza della lettura, nella sua valenza eminente di esperienza dello spirito che restituisce gli esseri umani alla loro umanità e alla

relazione con una verità liberatrice. Tale tratto essenziale riguarda il fatto che, dove c'è un'autentica esperienza di lettura, lì ci è dato di partecipare a una dinamica di *trasformazione*. Trasformazione nel senso della maturazione di una nuova integrità delle persone, della conversione delle comunità a una corralità umana prima sconosciuta, nonché della realtà stessa mediante il possibile ampliamento degli spazi di vita liberati dalla signoria del male.

### 3. *L'atto della lettura*

Nonostante la grande e permanente mistificazione del male e della sua irrealtà, la parola e la realtà profonda della comunione non sono state cancellate. Resistono. Dove cercare la parola, dove sperare di vivere come persone? Lì dove la parola vive come parola dialogica, lì dove valgono le persone e la loro relazione più di ogni altra cosa, lì dove si esercita la critica della menzogna, come nella storia dei tanti giornalisti uccisi nel mondo perché rendevano pubblica la verità, lì dove l'arte si dà realmente come presenza della parola e profezia di comunione, lì dove la natura non è stata del tutto stravolta e continua a invitare l'umanità all'armonia, lì dove le grandi scritture dell'umanità e i loro interpreti si parlano, lì dove resta viva l'attenzione al senso delle cose. E soprattutto lì dove la parola resiste alla disumanizzazione e rigenera una dinamica di comunione.

Nella condizione umana, la parola come comunione persiste in particolare e affiora sulle frontiere lungo le quali la comunione è provocata, cioè alla sorgente viva che alimenta ogni relazione essenziale, con gli altri, con se stessi, con il mondo vivente, con Dio. Da questo punto di vista, se la scrittura vale come la custodia duratura di un mondo di senso che chiede l'accoglimento, l'interpretazione e lo sviluppo di una tradizione, l'atto della lettura ha il valore di un luogo di resistenza al nonsenso<sup>5</sup>. È un atto di accoglienza, di sollecitudine, di riguardo, di meditazione e di elevazione dell'intelligenza, grazie

---

<sup>5</sup> Sullo statuto della lettura rimando a quanto ho proposto nel libro *L'uomo e la comunità*, Qiqajon, Magnano 2005, pp. 168-196.

al quale un testo vive e a sua volta alimenta la vita di una comunità dai confini aperti, la comunità delle lettrici e dei lettori. Scrittura e lettura sono forme essenziali dell'incarnazione della parola, dunque del comunicarsi della sua trascendenza. Se infatti, come ho premesso, la parola è trascendenza in quanto implica un movimento di trasfigurazione dell'esistenza, d'altra parte ogni autentica trascendenza non è mai nella pura separazione, ma s'incarna in luoghi, esperienze, forme di vita.

Nella lettura prende corpo la relazione tra l'autore di un testo, la sua esperienza del mondo, e la comunità di chi legge, implicato con la propria esperienza. Grazie a questo incontro la vita della parola si rinnova e si coglie come già la scrittura sia una forma di lettura, lettura del senso rispetto a cui la scrittura stessa rappresenta l'elaborazione di una risposta. Non solo. La lettura è un atto che permette a un soggetto singolo o collettivo di specchiarsi, di ritrovarsi, di farsi un'idea della propria posizione nel mondo e nella storia.

Su questi temi Paul Ricoeur<sup>6</sup> ha dato contributi di grande valore a partire dalla consapevolezza per cui la vita del senso – che è al centro della ricerca filosofica ma anche della testimonianza dell'arte e della letteratura in particolare – si svolge dialogicamente. Interpretare significa partecipare a una dialogo incessante. Perciò la lettura stessa non è un momento isolato, una ricezione a sé stante, poiché è piuttosto l'intreccio di una passività essenziale e di un'attività che porta frutto. Passività, in quanto esposizione all'azione di un testo che mi interpella; attività, in quanto il confronto con esso è parte di un dinamismo comunicativo nel quale devo prendere posizione rispetto ai significati che scopro. La lettura non segna un'uscita dal mondo, è semmai una sollecitazione che chiede di aderire al suo nucleo più vero.

Ricoeur ha mostrato che l'azione di una scrittura essenziale, nella quale vivono significati decisivi per l'esistenza umana, presenta al lettore e alla lettrice la via di un cambiamento di forma per la loro vita. In particolare, in diversi suoi scritti, egli ha messo in luce questo tipo specifico di relazione in rapporto al valore della Scrittura

---

<sup>6</sup> Per un quadro complessivo sulla vasta opera di Ricoeur rimando al volume di O. AIME, *Senso e essere. La filosofia riflessiva di Paul Ricoeur*, Cittadella editrice, Assisi 2007.

biblica. Qui ne parlerò non in senso confessionale, bensì sul piano antropologico e culturale: la lettura della Scrittura biblica manifesta paradigmaticamente non tanto che cosa implichi la scelta di aderire a una determinata religione, quanto che cosa significhi aderire a una verità che chiama a una nuova nascita. In merito Ricoeur ha dato un contributo di grande finezza ed efficacia ermeneutica.

Nel suo saggio *Herméneutique philosophique et herméneutique biblique*<sup>7</sup> l'autore sottolinea anzitutto che ogni specifica confessione di fede trova una sua correlativa forma letteraria e questa a sua volta alimenta quella testimonianza. Dunque l'atto comunitario della lettura s'inserisce in un processo nel quale rivelazione e interpretazione, verità e vita, nonché scrittura, lettura e azione storica si coinvolgono a vicenda<sup>8</sup>. La dimensione kerygmatica, quella narrativa e quella performativa appaiono indissolubili. E questo vale al di là della particolare situazione storica in cui un certo testo era il centro della vita di una comunità, poiché la scrittura ha una forza comunicativa che rinnova la relazione interpretativa anche in contesti diversi e in tempi ulteriori. La leggibilità del senso attraverso i testi si deve alla loro capacità di universalità e di durata.

Prima di essere aggiunta alla scrittura come una fonte supplementare, la tradizione è la dimensione storica del processo che congiunge la parola e la scrittura – la scrittura e la parola. La scrittura apporta la *distanziazione* che svincola il messaggio dal locutore, dalla sua situazione iniziale e dal suo destinatario primitivo. In virtù della scrittura, la parola si estende fino a noi e ci coinvolge non più in forza della "voce" di colui che la proclama, ma in forza del suo "senso" e della "cosa".<sup>9</sup>

Con ciò l'atto della lettura, comunitario ma anche personale, partecipa di un divenire spirituale e culturale fatto di tradizione e rinnovo

---

<sup>7</sup> P. RICOEUR, *Herméneutique philosophique et herméneutique biblique*, in *Id.*, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Seuil, Paris 1986, pp. 133-149, tr. it. di G. Grampa, *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 115-132.

<sup>8</sup> Cfr. *id.*, p. 116.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 121.

vamento. Leggere veramente, infatti, non equivale a far risuonare – mentalmente o acusticamente – una serie di parole per bloccarle nella loro configurazione originaria. Non si tratta di una “ripetizione” protesa a lasciare inalterato un messaggio o a preservare il mondo del senso di un testo dall’usura temporale o dalla pluralità delle interpretazioni. La lettura non ferma il tempo, anzi attua le potenzialità di futuro del testo e del suo senso. Se il testo stesso porta alla luce un mondo d’esperienza, esso non resta fermo nel passato, ma si rinnova nell’incontro con il mondo vitale dei lettori e delle lettrici, provocandoli a una nuova comprensione di se stessi.

Si noti che l’effetto essenziale dell’esperienza della lettura, se quest’ultima si rivela realmente importante, non è tanto e solo l’inizio di un’azione ispirata da quello che si è compreso, quanto il possibile avvio di una trasformazione dell’esistenza. Da questo punto di vista parlare di un effetto “performativo” dell’atto del leggere è persino riduttivo: infatti, al di là dell’esecuzione di atti, qui è in gioco la maturazione di una forma inedita per la vita. Questa rinnovata comprensione di sé, osserva Ricoeur, viene mediata dal delinarsi di una realtà in fermento. Questo è particolarmente vero, secondo lui, per la Scrittura biblica, in quanto essa annuncia l’avvento di cieli nuovi e terra nuova.

La nostra ermeneutica generale ci insegna che tappa necessaria tra la spiegazione strutturale e la comprensione di sé è il dispiegarsi del mondo del testo. È quest’ultimo che finalmente forma e trasforma secondo la sua intenzione l’essere se stesso del lettore. Considerevole è l’implicazione teologica: il compito primario dell’ermeneutica non è quello di suscitare una decisione nel lettore, ma anzitutto quello di lasciare che si dispieghi il mondo d’essere che è la “cosa” del testo biblico. Così è posto al di sopra dei sentimenti, delle disposizioni, della credenza o della non-credenza, il proporsi del mondo che, in linguaggio biblico, si chiama mondo nuovo, nuova alleanza, regno di Dio, rinascita. [...] La Bibbia è rivelata nella misura in cui l’essere nuovo di cui tratta è a sua volta *rivelante* circa il mondo, circa la realtà tutta intera, ivi compresa la mia esistenza e la mia storia<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Id.*, p. 122.

Ricoeur sottolinea che la forza trasformatrice implicata nell'incontro ermeneutico tra il testo è il lettore-interprete proviene dal rivelarsi di un "mondo". Il termine allude a una realtà dotata di senso e liberata da ciò che poteva soffocarlo nell'ignoranza o nella menzogna. Il "mondo" del testo tramanda dunque una verità testimoniata e riconosciuta come decisiva. Proprio nella forma di "mondo" con cui essa si rivela si capisce che la verità stessa è vivente e chiama a una relazione adeguata le persone che la accolgono come messaggio per la loro vita. Ciò ha conseguenze notevoli: significa che la verità non è riducibile a un oggetto di definizione, deduzione, dimostrazione o rappresentazione, non esige semplicemente una ortodossia, non si lascia chiudere entro il monopolio di una determinata tradizione. L'universalità della scrittura e delle letture possibili derivano, in ultima istanza, dalla vita della verità e, per così dire, dalla sua libertà. La sua complessità, la sua vitalità e la sua capacità di futuro resistono ai tentativi del fondamentalismo, del letteralismo e dell'integrismo di piegare il testo al potere di qualche autorità e di sottrarre all'atto ermeneutico della lettura la sua indispensabile libertà.

#### 4. *Profezia e risveglio dell'ascolto*

L'atto della lettura si manifesta come un atto di altissima umanità: esso è costituito da una molteplicità di elementi interconnessi: l'apertura al mondo del testo, il rivelarsi originale di una verità viva e complessa, la libertà di questa fonte di senso e la libertà degli interpreti, la responsabilità e il servizio di provvedere alla sua interpretazione, il rinnovamento della comprensione di se stessi e della realtà a cui si appartiene storicamente, la disponibilità al cambiamento non solo del modo di agire ma anche del modo di vivere. Dopo di che, reciprocamente, anche l'azione chiede a sua volta di essere letta, riconosciuta nei suoi significati.

L'agire umano viene inteso da Ricoeur come «un'opera aperta»<sup>11</sup>, il cui significato è in divenire. Per capire le cose e orientarsi nella vita

---

<sup>11</sup> P. RICOEUR, *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text*, «Social Research», n. 3, 1971, pp. 529-562, tr. it. di G. Grampa, *Il modello del testo: l'azione sensata considerata come un testo*, in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, cit., p. 190.

dobbiamo “leggere” i dati della tradizione in cui siamo situati, quelli dell’esperienza e comunque tutto ciò che ci interpella. Questo indica come la lettura rappresenti a buon diritto il paradigma di un’approssimazione ai mondi del senso – dati in un testo, in un’azione, in una dinamica della vita interiore, in una situazione sociale o in un’epoca storica – che è finalizzata alla comprensione e che impegna non solo la mente o lo studio filologico, ma tutta la persona dell’interprete o tutta una comunità. L’evento della lettura è per vivere, anzi per trasformare la vita.

Nella raccolta di testi a due voci, realizzata nel 1998 insieme al biblista André LaCocque e intitolata *Thinking Biblically. Exegetical and Hermeneutical Studies*, Ricoeur focalizza questo passaggio essenziale riprendendo il tema della ricezione della letteratura profetica, di cui si era già occupato nel 1960 nel contesto del secondo volume del suo ampio studio *Philosophie de la volonté*. Questo tema, evidentemente, riveste un ruolo centrale nella comprensione del valore della lettura perché il profetismo riguarda direttamente il cambiamento del cuore, del modo di pensare e dell’esistenza a seguito di una parola che rende presente una verità contrastata e occultata dolosamente. L’esperienza profetica, per come viene presentata nei testi biblici, non riguarda invece la previsione del futuro o il ricorso al mistero per ottenere la fiducia del popolo. La profezia è annuncio nel senso che è una parola la quale invita a vita nuova<sup>12</sup>.

Il messaggero, il profeta, parla sì a nome di Dio, ma lo fa in modo del tutto speciale, perché egli non si limita a riferire il contenuto di una rivelazione ricevuta; piuttosto, accade che sulle sue labbra risuoni la parola divina. Il profeta è la presenza della voce di Dio e questo è un evento straordinario che suscita un ascolto prima impossibile. Quando la parola profetica è custodita nella scrittura e viene considerata in quanto genere letterario, essa non resta affatto sminuita o cristallizzata da questa configurazione. Scrive Ricoeur:

---

<sup>12</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Sentinel of Imminence*, in A. LA COCQUE - P. RICOEUR, *Thinking Biblically*, The University of Chicago Press, Chicago 1998, tr. it. di a cura di F. Bassani, *Sentinella dell'imminenza*, in *Come pensa la Bibbia*, Paideia, Brescia 2002, p. 173. In merito l’autore rimanda allo studio di C. WESTERMANN, *Grundformen prophetischer Rede*, Kaiser, München 1960.

l'innalzamento alla statuto letterario non abolisce la forza espressiva della parola; nella misura stessa in cui il dire profetico è il dire di un altro, la sua enunciazione, al pari di quella della preghiera, continua a portare il marchio di un "evento" personale; a qualcuno "accade" qualcosa; gli accade di essere preso dalla parola di un altro.<sup>13</sup>

Il dire di un altro: il profeta diventa come la bocca e la voce dell'Altissimo. Riceve la rivelazione solo nella misura in cui la comunica. Ricevere e comunicare sono tutt'uno. La forza espressiva della parola profetica è tale, nonostante le forze contrarie che sempre si oppongono ai profeti, da costituire un'interpellazione che suscita l'ascolto in chi è investito da questa testimonianza. Una simile apertura nei confronti della parola profetica si rinnova anche in chi la incontra mediante la lettura: «il lettore non legge soltanto il messaggio, ma lo ascolta»<sup>14</sup>. Dunque in tal caso l'esperienza del leggere è irriducibile a un atto intellettuale che non impegna la totalità della persona o della comunità. Come questa lettura si fa ascolto vivo, così esso si fa coinvolgimento pieno del soggetto raggiunto dalla parola. Tanto che questo soggetto dovrà a suo modo rendere il servizio dell'interpretazione e ciò non sarà possibile se non attingendo, almeno in certa misura, alla stessa forza espressiva della profezia originaria. Osserva Ricoeur che

si tratta di un vero ritorno alla parola per via della scrittura. A loro volta le interpretazioni nuove, per poter essere intese, dovranno conservare un po' della forza – e persino della violenza – del messaggio iniziale.<sup>15</sup>

A questo punto la forza performativa dell'atto della lettura manifesta una profondità e un'intensità inattese, soprattutto là dove ci si attenga acriticamente al ricorrente presupposto dualistico che oppone per principio il divino e l'umano, il sovrannaturale e la finitezza. Nell'ottica del dualismo teologico si può ritenere che Dio parli per

---

<sup>13</sup> P. RICOEUR, *Sentinel of Imminence*, tr. it. cit., p. 175.

<sup>14</sup> *Ibid.*.

<sup>15</sup> *Ibid.*.

bocca del profeta, dopo di che agli esseri umani è dato modo di ascoltare il messaggio, di accoglierlo e di agire di conseguenza. Invece la dinamica spirituale del profetismo è profondamente relazionale e non ammette spazi completamente separati tra ciò che spetta a Dio e ciò che spetta a noi. Abbiamo già visto che l'atto profetico è già l'incontro di due voci, quella divina e quella del profeta. D'altra parte nella lettura che diviene ascolto e sfocia nel cambiamento del modo di vivere e di agire non siamo lasciati soli. Chi si espone completamente e senza riserve o schermi difensivi alla parola profetica inizia ad agire diversamente e inaugura un futuro che sta per compiersi. La sua azione infatti è carica di "futurità"<sup>16</sup>, in quanto tende a liberare il presente dall'oppressione che lo ha immobilizzato sotto la signoria del male. Ma questa azione non è soltanto opera delle donne e degli uomini che la stanno svolgendo, è nel contempo l'azione di Dio stesso. Nell'effetto "performativo" della lettura e dell'ascolto non si può scindere l'elemento umano da quello divino.

Il futuro annunciato in nome di Dio sarà un fare di Dio: sarà lui ad annientare e a liberare. Proprio la certezza di questo futuro fare di Dio costituisce la forza di convinzione del profeta e, insieme, la sua certezza di essere inviato per darne l'annuncio. Di fatto le due certezze sono una sola: il profeta è un messaggero certo di essere inviato da Dio per dire quel che Dio farà certamente.<sup>17</sup>

È chiaro che già l'accoglienza data alla parola profetica, nella lettura e nell'ascolto, è frutto di questo "fare di Dio". La prima liberazione è la riapertura del cuore e della mente di quanti erano persi nell'oscurità della menzogna. La "certezza" su cui insiste Ricoeur è diversa dalla sicurezza di sé che scaturisce dalla presunzione o dall'arroganza. Né

<sup>16</sup> Prendo a prestito l'espressione *futuridade* da Paulo Freire: cfr. ID., *Pedagogia do oprímido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1969, tr. it. di L. Bimbi, *Pedagogia degli oppressi*, Mondadori, Milano 1976, p. 33. Nello stesso senso il teologo J. B. Metz parla di *Zukunftsfähigkeit*: cfr. ID. - F. X. KAUFMAN, *Zukunftsfähigkeit. Suchbewegungen im Christentum*, Herder, Freiburg 1987, tr. it. di G. Francesconi, *Capacità di futuro. Movimenti di ricerca nel cristianesimo*, Queriniana, Brescia 1988.

<sup>17</sup> P. RICOEUR, *Sentinel of Imminence*, tr. it. cit., p. 176.

il profeta né chi lo ascolta sono riconducibili all'atteggiamento del fanatico. Il profetismo rimane estraneo al settarismo, anzi restituisce universalità a una parola confiscata da qualche particolare gruppo di potere, spesso di potere religioso. La "certezza" qui è la fiducia di chi sta sperimentando su di sé un cambiamento di vita che costituisce una liberazione. Infatti l'autentica imminenza, di cui secondo il filosofo francese il profeta è sentinella, non è l'incombere di una disgrazia o di una punizione. Non si tratta nemmeno dell'annuncio di una vendetta che segnerà il ripristino di un ordine precedente: «la nuova storia non sarà una restaurazione, ma un'autentica instaurazione»<sup>18</sup>.

L'imminenza è riferita invece all'avvento di una libertà dal male prima impensabile. La verità non fa vittime, le libera. In precedenza ho ricordato che l'agire umano, per Ricoeur, è un'opera aperta. Questo si adatta precisamente alla lettura e all'ascolto della profezia. La mancanza della descrizione delle conseguenze che essa genera, anziché costituire il segno del fatto che la parola profetica è stata pronunciata invano, indica che i suoi effetti sono affidati a chi la riceve, in un rimando illimitato che giunge sino a noi.

È singolare che l'annuncio costitutivo del messaggio profetico non sia seguito da alcuno sviluppo di carattere narrativo che racconti il *compiersi* della profezia. È proprio del genere profetico il rimanere un annuncio cui manca il racconto del suo compimento. È vero che gli esegeti si sono a ragione sforzati di stabilire una correlazione tra una certa profezia e un certo corso di eventi reali. [...] Ma tali correlazioni sono il risultato di un lavoro di storici; non fanno parte del senso della profezia in quanto annuncio.<sup>19</sup>

La profezia non è né racconto del futuro né cronaca, il suo annuncio è datato ma non lo è il suo compimento. Di conseguenza la lettura ascoltante che essa suscita in maniera peculiare inaugura un'azione irriducibile a questo o quel gesto, poiché più ampiamente si tratta di cominciare a esistere secondo la direzione di verità e di giustizia che la profezia ha mostrato a un popolo. Un popolo che aveva per-

---

<sup>18</sup> *Id.*, p. 178.

<sup>19</sup> *Id.*, pp. 178-179.

so memoria, dignità e speranza. La profezia, annunciando, mostra, illumina, fa vedere. La lettura di chi la ascolta equivale quindi a un iniziare a vedere: avvengono così il risveglio della coscienza e la trasformazione della vita.

### *5. La forza controfattuale della lettura*

Con ciò mi sembra sia emerso come la profezia stessa possa essere detta, propriamente, una relazione profetica. Il suo statuto si svolge superando quello tipico di un atto linguistico a sé stante. Nel movimento che va da Dio al profeta, dal profeta ai lettori-ascoltatori, da questi alla vita rinnovata, ogni momento attua un passaggio relazionale nel quale soggetti diversi si incontrano, fino a che s'incontra la vita vera.

La parola e la lettura profetica riguardano la possibile maturazione di una comunione inedita e tale comunione ha luogo nella misura in cui i soggetti coinvolti, aperti alla parola che li interpella, riconoscono se stessi e nel contempo giungono a partecipare a un grado più profondo di realtà.

C'è un rapporto essenziale tra il *conoscere* e il *conoscersi*. La conoscenza offerta dalla profezia è ben diversa dall'aver informazioni su qualcosa. Non si tratta di sapere questo o quello. Si tratta di conoscere la vera identità di ogni presenza data nel reale: il male e il bene, Dio e noi, se stessi e gli altri. È una conoscenza essenziale, dove ogni termine è illuminato nel suo significato effettivo. Da questo punto di vista si potrebbe dire che la fenomenologia di Husserl, tanto cara a Ricoeur, rappresenti, nel suo progetto di fondare la conoscenza eidetica dell'umano e del mondo, una sorta di trasfigurazione razionale e trascendentale di quella che, nella tradizione biblica, è la conoscenza profetica. A riguardo si scopre una convergenza inattesa: il principio fondamentale e propulsivo della filosofia trascendentale – da Descartes a Kant sino a Husserl – per cui non c'è conoscenza senza autocoscienza si ritrova, in un altro orizzonte, nella dinamica della profezia. Ogni conoscenza essenziale rinvia alla conoscenza di sé. La parola profetica è uno specchio dove improvvisamente ci si riconosce.

Conoscere e conoscersi sono indissolubili; essi richiedono un autentico ritorno alla realtà. Il male, nel suo impasto di menzogna, violenza e iniquità, costringe gli esseri umani a stare all'*irrealtà*, a realizzare il falso: le loro esistenze devono piegarsi ad assecondare scenari di nonsenso, dando seguito a un delirio di angoscia, di potenza, di persecuzione. Gli esempi storici abbondano: basta pensare a come, in molte nazioni europee durante la prima metà del Novecento, vigevo il delirio della società-caserma che produceva uomini militarizzati e ridotti a massa, mentre oggi si sta ovunque assecondando il delirio della società-mercato che produce uomini-risorsa oppure uomini-esubero e vite di scarto.

Al contrario la profezia riporta persone e comunità *alla realtà*: risveglia la loro coscienza, mostra l'ingiustizia, svela la menzogna per quello che è e apre la via verso una vita completamente liberata. L'apparente paradosso, qui, sta nel fatto che non conta la precisione nella descrizione dei fatti, conta la precisione nell'evidenziazione del senso. Descrivere un fatto, già dato o futuro, non dice ancora nulla sulla posizione dei soggetti che vi sono implicati; indicare un senso, invece, è un gesto che restituisce a ciascuno la percezione della propria posizione esistenziale dinanzi a esso<sup>20</sup>.

È opportuno soffermarsi su questo punto perché possiede una grande importanza. Perciò vorrei far notare alcune implicazioni di fondo di quanto l'autore sta evidenziando rispetto al genere letterario della profezia. Non per niente la fedeltà al senso è stata il filo conduttore dell'intera opera di Paul Ricoeur. La sua originale assunzione dell'esistenzialismo, della fenomenologia e dell'ermeneutica risponde appunto a questa fedeltà. Impegnare la libertà e l'esistenza con un senso adeguato all'umano, orientare la coscienza al suo riconoscimento e dedicarsi a decifrarlo: questi sono, rispettivamente, i movimenti essenziali delle tre scuole di pensiero che hanno nutrito la filosofia ricoeuriana.

In qualsiasi impostazione di tipo positivista, l'abitudine a dare il primato ai fatti facendoli coincidere *tout court* con la realtà preclude la comprensione dell'autentico rapporto tra dati reali, significati,

---

<sup>20</sup> Cfr. *id.*, pp. 179-180.

senso e valore, impedendo così di cogliere come la realtà stessa abbia gradi di profondità differenziati. Percepire i fatti in questo modo significa non saperli leggere. Credo che sia coesistente al *concetto di lettura* la facoltà – verrebbe da dire: la grande libertà – di distinguere i fatti e il senso senza risolvere il secondo nei primi. Se i fatti s'imponessero da soli, non ci sarebbe nulla da leggere e anche alla creazione di una scrittura verrebbe meno la distanza dal mondo fattuale necessaria per dare vita a un mondo del testo. In tale ottica leggere è tendenzialmente un atto *controfattuale*: non basta percepire l'evidenza empirica delle cose né la lettera del testo, occorre andare oltre, e talvolta contro tutto questo, perché si è responsabili del compito di decifrare il senso che la scrittura offre.

In un approccio ermeneutico come quello di Ricoeur, arricchito dalla lezione dell'esistenzialismo e da quella della fenomenologia, è il senso a consentire di discernere il significato dei fatti e di cogliere il dinamismo profondo della realtà. Già la filosofia di Kant avvertiva di come la ragione sia capace di portarsi legittimamente oltre i dati empirici nella sua ricerca dell'incondizionato, sia pure senza poter pretendere di farlo in modo scientifico. Ciò che vale per il fenomeno non può essere esteso al noumeno e questo non è un'umiliazione né per la fede né per la ragione proprio perché tale vincolo salva l'eccedenza del senso rispetto ai fatti. Scrive Ricoeur richiamando il risultato dell'indagine kantiana nella *Critica della ragion pura*:

non è l'esperienza che limita la ragione, ma la ragione che limita la pretesa della sensibilità a estendere la nostra conoscenza empirica, fenomenica, spazio-temporale all'ordine noumenico.<sup>21</sup>

L'eccedenza del senso ha anche una costitutiva e indispensabile valenza etica oltre che epistemologica. La coscienza infatti non è solo una facoltà genericamente cognitiva, è sempre anzitutto intelligenza etica che sa vedere la divergenza radicale tra realtà e irrealtà. Oltre ad andare più in profondità nel vedere i risvolti dei fatti e la loro con-

---

<sup>21</sup> P. RICOEUR, *Le conflit des interprétations*, Seuil, Paris 1969, tr. it. di R. Balzarotti - F. Botturi - G. Colombo, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1977, p. 428.

nessione, bisogna saper riconoscere il dinamismo effettivo che apre a un futuro più degno. La lettura vive nel respiro simbolico del testo e anche dell'approccio di chi lo accoglie. Essa implica la responsabilità del discernimento, l'arte della prospettiva e la disponibilità a seguire un cammino più vero.

Il cammino che la profezia inaugura, dice Ricoeur, è eminentemente quello che va dalla morte alla vita<sup>22</sup>. Per questo il tema dell'annuncio biblico e soprattutto evangelico della resurrezione colpisce particolarmente il filosofo francese, il quale sottolinea come la chiave escatologica sia l'unica a poter dare respiro alle impostazioni archeologiche, tendenti a determinare l'origine decisiva di una storia, e alle impostazioni teleologiche, orientate a cogliere lo scopo o il fine di una vicenda o della stessa condizione umana<sup>23</sup>. Senza tentare di svolgere qui una riflessione sulle implicazioni esegetiche e teologiche di questo tema, desidero porre in risalto l'implicazione epistemologica della riflessione ricoeuriana rispetto alla questione dello statuto performativo della lettura.

La «simbolica della resurrezione»<sup>24</sup> è una simbolica aperta che «rovescia l'ordine naturale atteso che fa succedere la morte alla vita»<sup>25</sup>. Qual è l'universalità di una simile osservazione? Mi pare che si tratti dell'indicazione per cui ogni autentica lettura fa parte dell'impegno a capire meglio, a vivere diversamente, a rinnovare l'esistenza portandola a una forma adeguata. Tale dinamismo si può registrare persino là dove era meno probabile, nei luoghi istituzionali di custodia e di tradizione delle scritture religiose. Ricoeur rileva come, nelle tradizioni di fede che fanno riferimento a una scrittura fondante, l'interpretazione sia rigenerata ogni volta che si deve constatare uno sconvolgente e imprevedibile agire di Dio che riporta verso la vita ciò che era prigioniero della morte.

Mentre i credenti cadono facilmente in quell'illusione ottico-esistenziale che li porta a irrigidire la lettura dei testi sacri riducendola a una sorta di ripetizione senza interpretazione, nella presunzione di

<sup>22</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Sentinel of Imminence*, tr. it. cit., pp. 183-190.

<sup>23</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Le conflit des interprétations*, tr. it. cit., pp. 483-512.

<sup>24</sup> P. RICOEUR, *Sentinel of Imminence*, tr. it. cit., p.187.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 189.

preservarli e di rendere onore a Dio, gli eventi della rinascita esigono una lettura nuova, non solo controfattuale ma anche antidogmatica e non clericale. Scrive Ricoeur che

un'interpretazione innovativa proviene il più delle volte dall'irruzione di un avvenimento nuovo nell'ordine della credenza; questo rende possibile una rilettura di testi antichi che ne sposta, ne amplia e ne accresce il senso.<sup>26</sup>

Quando accade che la lettura diventa rilettura, la mera sopravvivenza diventa vita radicalmente nuova.

Ciò conferma l'ipotesi che cerco di illustrare in queste pagine: l'effetto performativo della lettura riguarda la conversione e la trasformazione. Non si legge per leggere o per distrarsi o per accrescere le proprie informazioni. L'interesse e il desiderio di leggere riguardano soggetti – persone o comunità – aperti a un cambiamento di vita, soggetti in viaggio, che sperimentano la sproporzione tra ciò che sono e ciò che possono diventare in verità. Il loro impegno a conoscere e a conoscersi, più che confermativo della loro identità attuale, è generativo di un'identità inedita, che non può darsi senza comunione e, direbbe la letteratura profetica, senza giustizia. La lettura è un'esperienza del cammino di una nuova nascita delle persone e del mondo.

Per questo un'esperienza del genere guarda verso quella conversione che non è solo *metanoia*, cambiamento di mentalità, perché per i soggetti che vi si coinvolgono è anche ricezione esistenziale di una forma più adeguata per la propria vita, trasformazione in senso radicale.

Questa indicazione saliente chiede di rendersi conto di quanto, nella situazione presente, ci siano preziose, in ogni campo della vita

<sup>26</sup> *Id.*, p. 186. Alla constatazione della forza di cambiamento insita nell'atto della lettura che si rinnova nei contesti religiosi, sebbene siano tendenti al dogmatismo, si può affiancare un'analogia constatazione per quanto attiene ad esempio al modo in cui le scuole psicanalitiche rileggono i loro classici. Anche qui l'inclinazione all'ortodossia rigida viene spezzata dalla rilettura dei testi in prospettive inedite: cfr. TH. H. OGDEN, *Creative Readings. Essays on Seminal Analytic Works*, Routledge, London 2012, tr. it. di C. Casnati, *Il leggere creativo. Saggi su fondamentali lavori analitici*, CIS, Milano 2012.

Roberto Mancini

sociale, l'arte e la spiritualità della lettura. La cura educativa che se ne ricorda è un impegno irrinunciabile non solo verso le generazioni nuove, ma anche degli adulti verso se stessi. Molti di loro infatti spesso sopravvivono adattandosi al peggio e talvolta sono sì disposti a credere in un Dio, ma non hanno più il cuore così aperto da credere che una vita vera possa riguardarli. Paul Ricoeur è testimone attendibile di questa verità respinta, perciò bisogna essergli grati, tra le altre cose, per il respiro profetico del suo pensiero.

Carlo Alberto Augieri

*Dalla denotazione generale all'espressione  
di una semantica densa: la metafora  
e la connotazione 'taciuta' nella retorica  
di Goodman*

*"You have a history," she said, "that you are responsible to."  
"What do you mean by responsible to?"  
"You're responsible to it. You're answerable. You're required  
to try to make sense of it. You owe it your complete attention"*  
Don DeLillo

*This whole world is out there just trying to score.*  
Bruce Springsteen

**Abstract:** This paper proposes to discuss P. Ricoeur and N. Goodman's phenomenological patterns of metaphorical reference, exemplifying how acts of poetic speech make inherently present principles of being and not-being in order to capture similarities through difference and to open identity's otherness. Especially Goodman's subsumption of representation as a type of denotation will be focussed on sorting to a survey of literary words and languages, whose reference and worldview constructions will appear to be a richly implicit hermeneutical tool.

**Keywords:** Literature; Metaphor; 'Split' Reference; Connotation; 'Generalized' Denotation.

La referenza dell'enunciato metaforico è problema fondamentale di ogni studio riferito al linguaggio poetico, che va affrontato con un di-

battito incompiute e con dialettica argomentazione, lasciando libera la questione alla pluralità critica delle interpretazioni.

Ricoeur parla del senso metaforico come energia semantica in cui 'accade' che un rapporto logico basato sull'equivalenza tra termini si trasformi in logica dello sdoppiamento, in referenza sdoppiata, incentrata sulla «stupenda formula 'questo era e non era'»<sup>1</sup>, in alternativa all'idea di «soppressione della referenza del linguaggio ordinario»<sup>2</sup>, con la conseguente riformulazione negativa di 'questo non era'.

Il problema critico fondamentale che si pone, al livello dello studio della metafora e della poesia, è se considerare la referenza, alla quale esse si riferiscono (o alludono), come "distrutta", "soppressa", "annullata", oppure presente insieme con un'altra referenza, con cui convive, appunto, come "sdoppiata": metafora come presenza 'bina', dunque, di due referenze, che sono la base di un significato doppio, non univoco, neppure monologico.

Reputo il nucleo del discorso di eccezionale importanza, in quanto ad essere coinvolto è nientemeno il fondamento della cultura occidentale, a proposito degli stessi concetti 'referenziali' di realtà, fatto, esistenza: in effetti, ad essere interessata allo sdoppiamento della referenza, accadente nella metafora e nella lingua della poesia, è la forza logica della copula, il valore relazionale dell'«è» letterale, con funzione denotativa, che, diventando «è» metaforico, viene a perdere la sua determinazione ed affermazione, in favore di una tensione con il suo contrario, il «non è», grazie al quale aprirsi oltre l'identità, relazionandosi con la differenza.

Nel passaggio dall'«è» letterale all'«è» metaforico il verbo essere viene ad assumere un significato esistenziale, con cui l'altra referenza presentata dalla metafora, sdoppiata rispetto alla referenza denotativa, significa una sua 'verità', differente rispetto alla referenza letterale ridescritta in nome di una nuova pertinenza, appunto metaforica.

---

<sup>1</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil 1975; tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book 1981, p. 295.

<sup>2</sup> Ivi, p. 302.

Implicito nell'«è» metaforico, si trova il «non è»; dentro il «non è» è, dunque, conservato l'«è»: con la conseguenza che il verbo essere della metafora non determina un senso univoco, né afferma un senso proprio, ma crea uno scambio tra l'io e il mondo, fa partecipare attraverso una “comunione aperta” le cose tra loro, in nome di una totalità analogica, per la quale “questo è quello”, “io sono altro”, secondo un *transfert* di significazione, una fluidità e una metamorfosi non bloccate di senso, da interpretare non come ambiguità, bensì come «‘plus-valore’ semantico, con il suo potere di apertura su aspetti nuovi, nuove dimensioni, nuovi orizzonti di significazione»<sup>3</sup>.

La relazione metaforica dell'«è» fa accadere l'indistinzione e l'incontro, superando le dicotomie ed il binarismo logico, con la conseguenza di un oltrepassamento delle opposizioni tra soggettivo ed oggettivo, spirituale e fisico, parte e tutto, dentro e fuori: il plus-valore del verbo essere metaforico «fa sì che ogni termine dell'opposizione partecipi dell'altro termine, passi per metamorfosi nell'altro»<sup>4</sup>.

Dalla “verità” metaforica non è assente la referenza letterale, ma è privata della sua pertinenza semantica ristretta e chiusa nei suoi confini si senso convenzionalmente ‘appropriati’: il senso denotativo subisce, di conseguenza, nella configurazione metaforica una “torsione”, una modificazione dal suo uso abituale, una devianza in rapporto al suo significato originario, una trasgressione o scarto di attribuzione rispetto ai significati fissi, dei quali sono portatori i nomi, e nei confronti del significato proprio, relazionato alle parole.

Dalla “torsione” semantica, dallo scarto rispetto al senso letterale inscritto da tempo in una parola, e non dalla sua soppressione o “autodistruzione”, deriva la novità della metafora “viva”, la sua nuova ed originale pertinenza semantica, conseguenza della metamorfosi del senso referenziale ‘di base’, della sua permanenza processuale ‘in atto’, insomma del suo “sdoppiamento”.

La relazione stretta che viene a crearsi nell'immagine “associata”, metaforica, tra referenza denotativa e sua “torsione”, con l'esito di una nuova pertinenza connotativa di senso, richiama il discorso

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 329.

<sup>4</sup> Ivi, p. 330.

sulla somiglianza metaforica, da ritenere come prossimità inedita tra significati, prima della metafora ritenuti distinti e distanti: comunque, è proprio la somiglianza a presupporre la co-presenza delle due referenze, denotativa e connotativa, che diventano simili metaforicamente, rimanendo differenti sul piano letterale.

La somiglianza “tensiva” della metafora, basata sul non «è» contenuto nell’«è» determinativo e pure denotativo, ossia sulla dinamica di identità e differenza risolta secondo la logica del simile, non può essere presente oggettivamente nelle cose, ma nello sguardo lirico, fino allo sguardo “veggente”, che è non un guardare diretto e neppure semplicemente indiretto, ma “stereoscopico”, caratterizzato dal “vedere *come*”, secondo lo stile dell’occhio vivente, con cui la referenza si vede già come metaforica, a cui si dona linguisticamente la significazione corrispondente, di natura altrettanto metaforica.

La referenza metaforizzata è nello sguardo del creatore di metafore, che fa corrispondere alla denotazione un significato metaforico: il processo semantico dalla denotazione alla connotazione si effettua (e si spiega) grazie alla fenomenologia del ‘vedere come’, che costituisce il nucleo della ‘messa in opera’ metaforica del senso, in quanto con esso si costruisce la rappresentazione, base della connotazione metaforica della referenza connotativamente “sdoppiata”. Oppure della “denotazione generalizzata”, entro cui inserire l’atto semantico della metafora?

Domanda complessa, per rispondere alla quale Ricoeur cita il libro di Nelson Goodman, *Languages of Art*<sup>5</sup>, tradotto in italiano dal compianto Franco Brioschi; l’opera è stata, purtroppo, trascurata dalla critica italiana: eppure, a Goodman si deve una provocazione molto interessante, che va colta e discussa con ed anche oltre Ricoeur: la sottrazione della metafora alla connotazione, in favore di una teoria della “denotazione generalizzata”, con l’esito di mantenere la funzione della referenzialità del senso anche nel modo del significare simbolico e, di conseguenza, metaforico.

---

<sup>5</sup> The Bobbs-Merrill Inc. 1968; tr. it. e cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell’arte*, Milano, EST 1998, pp. XXIX-238.

Nel discorso di Goodman descrizione e rappresentazione si equivalgono («La verità è che un quadro, per rappresentare un oggetto, deve essere un simbolo di esso, stare per esso, riferirsi a esso; e che nessun grado di somiglianza è sufficiente per instaurare la relazione di riferimento richiesta. Né la somiglianza è necessaria per il riferimento; pressoché ogni cosa può stare per pressoché ogni altra»<sup>6</sup>), così come la rappresentazione è denotazione, anzi rappresentare significa realizzare un tipo particolare di denotazione tra gli altri modi denotativi del riferirsi al mondo:

Un quadro che rappresenta – come un passo che descrive – un oggetto si riferisce ad esso e, più precisamente, lo denota. La denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza<sup>7</sup>.

La denotazione goodmaniana è, dunque, multipla e va da un minimo, coincidente con lo zero referenziale (realtà inesistente, ad esempio l'unicorno) o con la referenza presente-assente, per troppa dilatazione fino all'indeterminazione, come un uomo dipinto che non coincide con nessun uomo particolare (il cacciatore nel *Paesaggio* di Rembrandt, ad esempio, è una figura di uomo indeterminato, che non richiama nessun uomo ravvisabile, la cui identità, comunque, importerebbe «tanto poco quanto il gruppo sanguigno dell'artista»<sup>8</sup>), a un massimo, riferibile al reale ristretto, letterale e cosale.

L'inserimento della metafora in un'ottica denotativa, con la conseguente sua sottrazione dalla pratica semantica della connotazione, costituisce una proposta critica ricca di conseguenze teoriche molto interessanti, in quanto si tratta di rivedere almeno sei ambiti di riflessione riferiti da sempre alla retorica della figurazione metaforica del discorso: a) revisione della relazione di somiglianza, ad esempio, in favore dell'interpretazione; b) riconoscimento alla referenza di una ricchezza implicita da cui attingere nuovi particolari, coincidente con la conseguente esemplificazione e densità sintattiche e semantiche

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*.

<sup>8</sup> Ivi, p. 30.

dell'enunciato metaforico; c) versione semiologica (e non semantica) del simbolo e, dunque, della metafora, in quanto come il segno, anche l'immagine simbolica-metaforica è riferimento (a), sta (per) un altro riferimento; d) stretta connessione e dipendenza tra referenza e linguaggio, a tal punto che «il linguaggio fa e rifà il mondo», potendosi riorganizzare «il mondo in termini di opere e le opere in termini di mondo»; e) invenzione metaforica come 'bricolage' distributivo di nuove connessioni e non *transfert* di una ridefinizione immaginativa del reale, per cui ciò che conta è il riferimento alle molteplici proprietà possedute dall'oggetto metaforizzante, secondo un modo di rappresentare o descrivere comune all'esemplificazione metaforica ed a quella letterale, essendo effimera la differenza tra loro; f) l'uso cognitivo delle emozioni, che nell'esperienza estetica sono integrate coscientemente con le nostre esperienze e con la conoscenza del mondo: antiemozionalismo e ragionevolezza emotiva della denotazione metaforica.

La prevalenza del cognitivo sull'emotivo interessa la dimensione estetica della rappresentazione, in quanto conoscere il reale è riconoscerne l'appropriatezza, per Goodman, con la conseguente applicazione di predicati o di proprietà a qualche cosa, conforme con il *corpus* di simbolizzazione e di teorie già fissate dalle abitudini conoscitive di una rappresentazione culturale. Applicazione cognitiva che nella metafora avviene per trasferimento di predicati appartenenti ad una cosa ad altra cosa: ad esempio, l'applicazione ad una qualità colorata di predicati presi a prestito dal regno dei suoni, per cui è possibile affermare che il grigio di un dipinto contiene una tonalità triste.

Le conseguenze epistemologiche dell'antiemozionalismo e dell'equivalenza denotativa del letterale e del metaforico, per quanto riguarda l'estetica, la retorica e la critica letteraria, sono enormi, e pure sconvolgenti, in quanto vengono riproposte in una nuova chiave ermeneutica di spiegazione e comprensione motivi fondamentali, quali il reale e la sua riproduzione verbale o iconica, e la somiglianza in rapporto alla configurazione analogica e metaforica della rappresentazione.

«Il riferimento a un oggetto è una condizione necessaria per la sua raffigurazione o descrizione», scrive l'autore,

ma per nessuna delle due alcun grado di somiglianza è condizione necessaria o sufficiente. Sia la raffigurazione che la descrizione prendono parte alla formazione e alla caratterizzazione del mondo; ed interagiscono l'una con l'altra e, insieme, con la percezione e con la conoscenza. Sono modi di classificazione per mezzo di etichette aventi riferimento singolo, multiplo o nullo. Le etichette, pittoriche o verbali, sono a loro volta classificate in tipi; e l'interpretazione delle etichette fittizie, della raffigurazione-come e della descrizione-come, procede nei termini di tali tipi<sup>9</sup>.

L'equivalenza della descrizione-*come* con la raffigurazione-*come* rende il simbolo equivalente denotativo come il segno: entrambi «stanno per», «si riferiscono all'» oggetto, al referente denotato, al di là di ogni possibile motivazione relazionale basata sulla somiglianza.

«Un oggetto somiglia a se stesso al massimo grado, ma raramente rappresenta se stesso; la somiglianza, diversamente dalla rappresentazione, è riflessiva»<sup>10</sup>: il riferimento è denotativo, potendo stare una cosa “pressoché”<sup>11</sup> per ogni altra, non avendo necessità, pertanto, di una giustificazione retta sulla somiglianza: ne consegue che «la denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza»<sup>12</sup>.

Esclusa la connotazione dalla resa immaginativa, finzionale del senso, tutto si risolve entro l'effetto della denotazione, da prevedere non univoca, raffigurabile in modo diretto dal linguaggio, ma plurima, fino all'indeterminazione referenziale o addirittura nulla: c'è in effetti una vasta gamma di possibilità denotative tra, ad esempio, la rappresentazione-descrizione di uomo e la descrizione-rappresentazione di un uomo particolare, considerato però nelle sue molteplici caratteristiche e nelle sue possibili modificazioni che lo caratterizzano:

Come molti modi abituali di classificazione, il modo in cui figure e descrizioni sono così classificate in genere è lungi dall'essere rigido

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 42.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>11</sup> Ivi, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.*

o stabile, e non si presta a una codificazione. I confini si modificano e si confondono, nuove categorie sono sempre in via di emergere, e i canoni della classificazione sono meno chiari di quanto non sia la pratica. Ma questo significa semplicemente che possiamo incontrare qualche impaccio nel dire se certe figure (usando il gergo quotidiano) ‘rappresentano un unicorno’, o nello stabilire regole per decidere di volta in volta se una figura sia una figura-di-uomo. Sarebbe difficile formulare condizioni precise e generali in forza delle quali qualcosa sia una figura-di-talcosa o una descrizione-di-talcosa<sup>13</sup>.

Dal punto di vista critico-teorico, la rappresentazione riferibile ad una pluralità di denotazioni possibili include anche la denotazione indiretta, del tipo rappresentazione-*come*, in cui il *come* riguarda i differenti periodi o le diverse modalità in cui un determinato oggetto, anche un determinato uomo, è rappresentato: la variazione descrittiva e raffigurativa è dovuta al fatto che il riferimento a qualcuno non riguarda il suo insieme, ma il suo qualcosa in particolare. In effetti, una figura che vien fuori dal rappresentare-*come* denota sempre qualcosa in relazione ai molteplici aspetti della realtà rappresentata.

L’attenzione massima alla denotazione, da parte di Goodman, si spiega in rapporto alla teoria della conoscenza, per la quale la ricezione non significa «elaborazione di materiale grezzo ricevuto dai sensi» e mantenuto puro, anzi neutro, perché le percezioni sono da ritenere spoglie di ogni interpretazione; in realtà, scrive l’autore:

ricezione ed interpretazione non sono attività separabili; esse sono del tutto interdipendenti. Riecheggia qui la massima di Kant: l’occhio innocente è cieco e la mente vergine vuota. Ancora, all’interno del prodotto finito non è più possibile distinguere ciò che è stato ricevuto e ciò che è stato operato su di esso. Il contenuto non può essere estratto liberandolo dalla corteccia del commento<sup>14</sup>.

Ne consegue che la denotazione molteplice rende vana o, comunque, relativa la somiglianza, che non è mai perfetta, sì da poter essere imitata, copiata qualcosa, che invece presenta sempre una particolarità

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 28.

<sup>14</sup> Ivi, p. 15.

ineludibile, partecipe di una denotazione generale da individuare e comprendere in modo cognitivo, basata sulla relazione interdipendente, dunque intrecciata, di ricezione ed interpretazione: ne consegue che la rappresentazione equivale alla descrizione, che sono entrambe idonee, «efficaci, illuminanti, sottili, suggestive, nella misura in cui il pittore o scrittore coglie relazioni inedite e significative, e divise dei mezzi per renderle manifeste»<sup>15</sup>.

È impossibile copiare un fatto, nella condizione 'corpuscolare', frammentaria della denotazione multipla (riflessione molto vicina alla "filosofia del non"<sup>16</sup> bachelardiana, per la quale è auspicabile una logica capace di non sopprimere la specificità fondata sulla diversità particolarizzata e "particellare" degli oggetti, non ravvisata dalla logica classica, limitata invece alla loro specificità sostanziale ed euclidea), anche perché esso non è una semplice cosa; eppure, in realtà, pure una cosa, che può sembrare semplice ad uno sguardo disattento, non può essere mai privata della "pienezza delle sue proprietà": in effetti, il modo in cui un oggetto «è» non si presenta mai unico, né univoco, contenendo indefiniti modi possibili di manifestarsi, apparire all'occhio ed alla mente: del resto, lo stesso 'essere' fenomenico dell'oggetto diventa plurimo nei vari modi in cui possiamo percepirlo, considerarlo, dunque interpretarlo.

Con la descrizione o rappresentazione l'oggetto non si copia, pertanto, ma si "ottiene", in quanto diventa conoscibile attraverso un processo mentale soprattutto; pure emozionale e percettivo, ma sempre con il filtro conoscitivo della mente interpretante, che non può non influire su come lo vediamo e lo raffiguriamo, modi denotativi del significare che variano secondo gli interessi e le disposizioni del soggetto che raffigura o descrive.

La differenza con cui si guarda e si rappresenta metaforicamente (o si descrive realisticamente) la realtà deriva, pertanto, dai modi in cui essa viene, in primo luogo, interpretata: ogni metafora è la

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 36.

<sup>16</sup> G. BACHELARD, *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France 1962; tr. it., introduzione e cura di G. Quarta, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Roma, Armando 1998.

«resa di un'idea», ossia è l'atto di traduzione tra di loro delle «peculiarità abitudini nel modo di vedere e rappresentare radicate negli osservatori»<sup>17</sup>.

Metaforizzare è, dunque, un atto denotativo come descrivere: si tratta di tradurre e pure di saper leggere con occhi non solo avvezzi alle abitudini significanti della propria cultura, bensì pure aperti alle denotazioni nuove provenienti dai simboli-modi di rappresentazione di altre culture, a cui appartiene lo stesso oggetto che si vuole raffigurare. Si tratterebbe di farsi orientare dal passato delle abitudini nel nuovo da ospitare, adattandolo alla significazione già codificata nella coscienza ermeneutica del soggetto interpretante.

L'atto conoscitivo della metafora è in stretta relazione con le varie forme di guardare denotativamente il reale nella sua molteplice prospettiva dell'essere e dell'apparire, nei confronti pure di come esso è situato nello spazio, secondo una pretesa fedeltà di prospettiva ottica oppure geometrica: l'esempio dei binari osservati con focalizzazione orizzontale è molto pertinente, apparendo convergenti per illusione ottica da parte di chi osserva, pur essendo realmente paralleli, in conformità alle leggi della geometria. Ne consegue che la condizione di osservazione è sempre differente, rispetto alla pretesa oggettiva della normalità, sì che «l'artista che intende introdurre una rappresentazione spaziale attualmente accettabile come fedele da un occhio occidentale deve trasgredire le 'leggi della geometria'»<sup>18</sup>, se vuole comprendere, ad esempio, la metafora spaziale così come modellata nella cultura estetica orientale.

Se con la rappresentazione 'transitiva' si coglie la pluralità dei particolari di un oggetto, visto in una relazione con l'altro da sé (classificazione diadica della figura), con la rappresentazione-*come*, invece, il particolare viene relazionato con il suo insieme, secondo il nesso parte-altro di sé (distinzione monadica).

La rappresentazione metaforica, dunque, nei due casi di collocazione diadica e monadica, è «un tipo particolare di denotazione»<sup>19</sup> tra molteplici altri tipi di denotazione, in quanto un significante estetico

<sup>17</sup> N. GOODMAN, *op. cit.*, p. 21.

<sup>18</sup> Ivi, p. 22.

<sup>19</sup> Ivi, p. 13.

si riferisce all'oggetto che rappresenta, tramite una relazione applicativa basata sullo 'stare per esso', oltre ogni rapporto di somiglianza.

Il discorso di Goodman sulla rappresentazione denotativa, in alternativa alla somiglianza raffigurativa, mira ad essere convincente, soprattutto se l'oggetto da imitare, copiare, far rassomigliare in un quadro interessato al "così com'è" da rappresentare è un uomo, un soggetto 'di fronte', che non può essere mai un soggetto semplice, inglobando tanti modi di essere,

un fascio di atomi, un complesso di cellule, uno strimpellatore di violino, un amico, un idiota, e molte altre cose ancora. Se nessuna di queste costituisce l'oggetto così com'è, quale altra cosa potrebbe? Se tutti sono modi di essere dell'oggetto, allora nessuno è il suo modo di essere. Non posso copiarli tutti insieme; e quanto più mi avvicinassi a questo obiettivo, tanto meno ne risulterebbe un quadro realistico. Ciò che allora devo copiare, a quanto sembra, è uno di tali aspetti, uno dei modi in cui l'oggetto è o appare<sup>20</sup>.

La denotazione generalizzata di Goodman mette in crisi non solo l'episteme della somiglianza, ma pure quella di realtà, che è effetto non del reale oggettivo, di fuori, ma del modo in cui viene conosciuto all'interno di un modello culturale: in effetti, non esiste un reale autonomo dal tipo di conoscenza con cui lo guardiamo ed interpretiamo, essendo la denotazione, come la rappresentazione e la raffigurazione, sistemi interpretativi, «prodotti di stipulazione e di assuefazione», la cui scelta è libera, sebbene, dato un sistema, con la sua capacità strutturante di «congiunzione, alternanza, quantificazione»<sup>21</sup>, si dipenda da esso, dal suo uso, dalle sue regole codificanti, dal suo stabilire come sia corretto conoscere e rappresentare, proiettare un certo predicato nominale sull'oggetto in proposito, caratterizzandolo, di conseguenza, e designandolo, pure simbolizzandolo.

«Il realismo è relativo», scrive Goodman, essendo

determinato dal sistema di rappresentazione corrente in una data cultura o persona, in un dato tempo. I sistemi nuovi, arcaici o stranieri,

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 14.

<sup>21</sup> Ivi, p. 43.

sono considerati artificiali o maldestri [...]. Così 'realismo' finisce spesso per essere usato come il nome di uno stile o sistema di rappresentazione particolare [...]. La rappresentazione realistica, in breve, non dipende dall'imitazione, dall'illusione o dall'informazione, ma dall'addottrinamento. Quasi ogni quadro può rappresentare quasi ogni cosa; vale a dire, dati un quadro e un oggetto esiste di regola un sistema di rappresentazione, un piano di correlazione, secondo il quale il quadro rappresenta l'oggetto [...]. Quanto letterale o realistico sia il quadro, dipende da quanto standard è il sistema. Se la rappresentazione è un fatto di scelta e la correttezza un fatto d'informazione, il realismo è un fatto di abitudine<sup>22</sup>.

Realismo e somiglianza sono effetti delle forme di conoscenza correnti in una cultura, dunque, e dei sistemi stilistici di una particolare esperienza estetica: il senso di reale è effetto delle «consuetudini di rappresentazione»<sup>23</sup>, così come la somiglianza viene generata dalla «pratica rappresentativa» adottata in un modello di cultura, per cui «dire che un quadro appare come la natura spesso significa soltanto che esso appare nel modo in cui la natura di solito è dipinta»<sup>24</sup>: la rappresentazione, pertanto, è un tipo di denotazione consueta, non distinta dagli altri tipi *standard* di denotazione, così come riconosce una somiglianza, che è effetto delle stesse abitudini gnoseologiche e raffiguranti che distinguono il modo realistico di denominazione del reale.

L'occhio con cui guardiamo il mondo, pertanto, non è mai «libero e innocente», in «condizioni asettiche»<sup>25</sup>: riferendosi ad E. Gombrich, Goodman sostiene che quando osserva, percepisce,

l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato, dalla propria esperienza, ciò che vede è regolato da bisogni e presunzioni. Esso seleziona, respinge, organizza, discrimina, associa, classifica, analizza costruisce. Non tanto rispecchia, quanto raccoglie ed elabora; e ciò che raccoglie ed elabora, esso non lo vede spoglio, come una

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 30-41 *passim*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 41.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Ivi, p. 14.

serie di elementi senza attributi, ma come cose, cibo, gente, nemici, stelle, armi. Non si vede nulla schiettamente o nella sua schiettezza<sup>26</sup>.

La nozione di reale è oggettivamente inesistente, pertanto, in quanto effetto della modalità con cui si guarda un oggetto, il quale, di per sé, non è neppure scontato e semplice oppure statico, in posa, come un «docile modello, con suoi attributi distinti sbalzati perché noi lo possiamo ammirare e ritrarre»<sup>27</sup>: l'oggetto non è in sé neppure compiuto, da poter descrivere-rappresentare in modo concluso del tutto, come un prodotto finito. Esso, come ogni referente, è, invece, «il risultato di un modo di intendere il mondo»<sup>28</sup>, ravvisabile e conoscibile se intorno viene organizzato in una rete o associazione formale, in un sistema di rappresentazione di senso.

Rappresentare vuol dire, pertanto, caratterizzare l'oggetto secondo un particolare da cogliere, non inventandolo, ma raffigurandolo, neppure imitandolo, copiandolo: caratterizzare un oggetto, secondo le modalità di rappresentazione dell'osservatore cosciente, significa neppure rispecchiarlo (viene superata la categoria del "rispecchiamento" lukácsiana), bensì solo associarlo, «produrre o marcare connessioni»<sup>29</sup>, coinvolgerlo in una nuova parentela semantica, conseguente ad una sua referenza raffigurabile pure in forma analitica, a livello denotativo.

La raccomandazione, nel rappresentare, come, del resto, nel descrivere, consiste nel «cogliere relazioni inedite e significative» da parte dell'autore, connessioni nuove ed originali: se le relazioni sono comuni e familiari, invece, l'effetto estetico ed ermeneutico è meno efficace e suggestivo. In effetti, combinare diversi processi connettivi, ricomporre altre vicinanze semantiche rispetto a quelle già acquisite, «portare alla luce somiglianze e differenze trascurate, forzare associazioni insolite»<sup>30</sup>, significa suscitare un modo interessante di

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 15.

<sup>27</sup> Ivi, p. 35.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Ivi, p. 36.

vedere, scoprire la differenza pure in oggetti usuali, contribuendo alla conoscenza di «rifare in qualche misura il nostro mondo»<sup>31</sup>.

L'invenzione comune alla rappresentazione ed alla descrizione assomiglia nel discorso di Goodman al *bricolage* lévi-straussiano: si tratta di una creatività strutturante, combinatoria, derivata dal fatto che descrivere e rappresentare sono atti ermeneutici tra loro intrecciati, con il comune scopo di relazionarli reciprocamente, in modo che insieme «formano, connettono, distinguono oggetti. Che la natura imiti l'arte è una massima troppo prudente. La natura è un prodotto dell'arte e del discorso»<sup>32</sup>.

Immaginazione, dunque, come combinatoria di nuove, quasi inedite connessioni?

Il discorso goodmaniano sembra non uscire dalla sua rigorosa equazione di rappresentazione come denotazione e, dunque, come descrizione; così come dallo stretto nesso tra atto del conoscere e modalità già acquisita del già conosciuto:

davanti a un quadro come ad ogni altra etichetta, si pongono sempre due interrogativi: che cosa rappresenta (o descrive), e che sorta di rappresentazione (o descrizione) sia [...]. Rappresentando, un quadro seleziona una classe di oggetti e contemporaneamente appartiene a una certa classe o a certe classi di quadri<sup>33</sup>.

Eppure, qualcosa sembra sfuggire dalla rete rigorosa del discorso critico di Goodman: in effetti, ad un certo punto della riflessione riguardante la denotazione generale, accanto alla precisazione del significato di rappresentare oggetti o eventi, l'autore introduce il concetto di espressione, riferito a «sentimenti o altre proprietà», con la precisazione che

un enunciato esprime ciò che asserisce o descrive o suggerisce; che un quadro esprime un sentimento, un fatto, un'idea o una personalità [...]. Penso che la cosa migliore sia anzitutto quella di confinare

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 34.

‘esprimere’ a casi in cui si faccia riferimento a un sentimento o a un’altra proprietà, piuttosto che a una sua occorrenza particolare<sup>34</sup>.

Al concetto di espressione viene unito da Goodman quello di esemplificazione: bastano queste due idee critiche, riconosciute ‘a sorpresa’, per far apparire una dialettica interna al discorso dell’autore, grazie alla quale si superano le definizioni e comincia a palesarsi una prima differenza non sfumata, questa volta, tra esprimere-esemplificare, da una parte, e nominare, dall’altra, in conseguenza della quale emerge una certa specificità del concetto di simbolo, a cui si riconosce la valenza di esprimere e di non nominare le proprietà stesse che esso esemplifica metaforicamente.

Che differenza c’è tra esprimere (o esemplificare) metaforicamente la proprietà di un oggetto e nominarla, rappresentando-descrivendo lo stesso referente?

Esprimere significa mostrare e rivelare, mentre nel nominare è implicito il ‘riferirsi a’, lo ‘stare per’ un referente denotato a cui il nome rinvia. Non solo: esprimere una proprietà di un oggetto sottintende in essa una non coincidenza con la descrizione letterale che della stesso referente viene proposto, la cui proprietà risulta meno estesa in qualità e densità rispetto al senso espresso.

L’espressione permette una molteplicità di etichette con cui rappresentare un medesimo oggetto; la molteplicità causa un’ambiguità ed un’oscillazione di senso, rispetto alla descrizione comunemente denotativa, con cui variano e insieme si pongono alternative alle etichette possibili, secondo un’instabilità ed una novità semantiche che rendono fattibile la resa metaforica del linguaggio.

Con la dimensione espressiva del senso si scoprono proprietà affini tra gli oggetti, si insinuano allusioni elusive ed inerenti per le quali si oltrepassano i confini logici e semantici tra le cose: l’espressione rende possibile la metafora come strategia ermeneutica di esplorazione e scoperta di nuovi sensi: «se *a* esprime *b*», riconosce Goodman, «allora: 1) *a* possiede o è denotato da *b*; 2) questo possesso, o denotazione, sono metaforici; e 3) *a* si riferisce a *b*»<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Ivi, p. 48.

<sup>35</sup> Ivi, p. 88.

Con l'espressione si rende possibile il trasferimento da *a* verso *b*, nel senso che *a* possiede «requisiti addizionali» di *b*, in seguito alle quali proprietà aggiuntive *a* «può essere denotato» da *b*, oppure si riferisce a *b*: si tratta di una denotazione diversa rispetto a quella della descrizione, in quanto basata su proprietà 'in prestito' e su un tipo di riferimento non più diretto, univoco, ma spostato, dunque di tipo allusivo.

Se la rappresentazione è denotazione, l'espressione no, almeno non in modo diretto: la denotazione si riferisce, per rappresentazione e/o per descrizione, ai particolari di un oggetto, mentre l'espressione include la proprietà o l'effetto di un'emozione o di un sentimento, appartenente al soggetto da esprimere, oppure all'oggetto coinvolto in un'emozione.

Certo, si tratta di una proprietà dall'appartenenza espressiva relativa, dal momento che un viso dipinto si esprime, ad esempio, se è atteggiato a mostrare timore, ira o pena provata, ma non in modo definito e neppure per ogni circostanza, oppure in modo allusivo, di circostanza:

Un'espressione lieta può essere dovuta a cortesia e sostenuta con disagio [...]. Un pittore o un compositore non sono obbligati ad avere le emozioni che esprimono nella loro opera. E, ovviamente, le opere d'arte stesse non sentono ciò che esprimono, anche se ciò che esprimono è un sentimento [...]. Tanto nel caso della rappresentazione quanto dell'espressione, certe relazioni si fissano stabilmente per un certo popolo attraverso l'abitudine; ma in nessuno dei due casi esistono relazioni assolute, universali o immutabili<sup>36</sup>.

Sebbene la conclusione goodmaniana sia che «rappresentazione ed espressione sono entrambe delle specie di denotazione, distinte solo in quanto ciò che viene denotato sia concreto o astratto»<sup>37</sup>, comunque viene aperta come una breccia, a livello teorico, nella coerenza discorsiva della «denotazione generalizzata»: l'espressione va oltre la referenza denotativa, riferendosi all'emozione che un soggetto prova

<sup>36</sup> Ivi, pp. 48-51 *passim*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 51.

verso qualcosa espressa oppure alla proprietà di qualcosa, che comunque ispira emozionalmente un soggetto.

La 'breccia' argomentativa sembra riproporre il problema della metafora, all'interno della denotazione goodmaniana: si tratta di una denotazione non più di natura neutralmente referenziale, per la quale può bastare la rappresentazione descrittiva; l'espressione va oltre, arricchendo il referente di "requisiti aggiuntivi" con i quali si oltrepassa il suo contorno referenziale e semantico.

Si apre il discorso ad una *quasi* sottintesa connotazione referenziale; il doppio concetto di verità, metaforica e letterale, più volte riferito da Goodman, non esaurisce la differenza nel modo espressivo del linguaggio, presupposto della metafora, in relazione pure ad un diverso modo di rapportarsi con il concetto di falsità:

Per quanto ciò che è metaforicamente vero non sia letteralmente vero, ma non è neppure però semplicemente falso. Ma che cosa distingue la verità metaforica dalla verità letterale, per un verso, e dalla falsità, per l'altro?<sup>38</sup>

Il motivo fondamentale della non equivalenza tra le due referenze (letterale e metaforica) è da riconoscere nel fatto espressivo che la metafora ed il simbolo non si riferiscono ad un oggetto reale *tout-court*, ma alle sue proprietà, che vengono esemplificate nell'immagine: è da approfondire, a questo punto del discorso, il concetto di esemplificazione, anche per valorizzare sul piano della resa semantica della metafora, quello di espressione.

Le qualità, le proprietà delle cose non si descrivono, ma si esemplificano; l'esemplificazione è un modo di simbolizzazione usato tanto nell'arte che fuori dell'arte: per chiarirlo, Goodman ricorre al tipo di riferimento dei ritagli di stoffa nel campionario di un sarto: essi funzionano come campioni, come simboli esemplificatori di certi «requisiti aggiuntivi» (non di tutti) del tessuto, che possiedono in modo ellittico:

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 52.

Avere senza possedere significa semplicemente possedere, mentre simbolizzare senza avere significa riferirsi a qualcosa in modo diverso che esemplificando. Il ritaglio esemplifica solo delle proprietà che esso ha e alle quali contemporaneamente si riferisce<sup>39</sup>.

La dimensione ellittica delle proprietà-qualità esemplificate le rende coestensive ad altre proprietà non solo limitrofe, comunque pertinenti, fino addirittura alla indefinitezza di proprietà diverse, neppure previste: dipende dai limiti entro cui esse possono essere tracciate con qualche grado di larghezza o rigidità, di coestensione o di indefinitezza, escludendo il massimo di specificità, così come, nel versante opposto, il massimo di generalità.

Il punto sfuggente, la smagliatura interna alla relazione stretta di denotazione, descrizione e rappresentazione di Goodmann sono dati dall'esemplificazione ellittica della campionatura, la quale contiene oltre i già citati «vincoli addizionali» anche varie sottorelazioni rispetto al referente, che oltrepassano le correlazioni fisse e unidirezionali significate dal linguaggio denotativo; in effetti, riconosce lo stesso autore:

la denotazione implica il riferimento tra due elementi in una direzione, mentre l'esemplificazione implica che il riferimento tra i due sia in entrambe le direzioni<sup>40</sup>.

Tra gli esempi chiarificatori della distinzione tra denotazione ed esemplificazione sono da ricordare, ad esempio, i gesti di un direttore d'orchestra che denotano i suoni, non essendo essi stessi suoni: li esemplificano, però, grazie alla loro coestensione con alcune proprietà della musica, come la velocità o la cadenza, il ritmo. L'istruttore di ginnastica, in modo differente dal direttore d'orchestra, «dà campioni», invece, esemplificando le sue dimostrazioni, coestese alle «proprietà occorrenti ai movimenti che devono essere eseguiti dai suoi allievi»<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 53.

<sup>40</sup> Ivi, p. 58.

<sup>41</sup> Ivi, p. 62.

Molti elementi della danza sono denotativi, in quanto sembrano descrivere gesti della vita quotidiana, quali inchini, corteggiamenti, saluti, cenni di richiamo, ecc.; altri movimenti, però, esemplificano oltre la denotazione, come i ritmi e le forme dinamiche della musica, coesistenti al corpo che danza.

L'esemplificazione come tipo di rappresentazione simbolicamente coestensiva, densa, a motivo del suo carattere ellittico ed aperta all'indeterminato dell'ormai quasi referenza denotativa, apre la retorica a ripensare la metafora, da distinguere, secondo Goodman, in «congelata» e «fresca».

La metafora «congelata», simile alla metafora «morta» di Ricoeur, perde il suo slancio semantico come figura del discorso, diventando prossima alla verità letterale: ciò che si dissolve non è la sua veridicità, ma la vivacità di senso immaginante. Lungo la loro vita espressiva le metafore, come i nuovi stili di rappresentazione, tentano di diventare immagini denotative, letterali, in relazione alla loro graduale perdita di novità raffigurante.

Derrida parla, a ragione, di «metafore usurate», «levigate», per sfregamento della figura sensibile, pertanto «sfigurate», in vista di qualche costruzione mentale, astratta, concettuale, da dove deriva la metafisica occidentale o «mitologia bianca», dal momento che il *logos* dell'uomo bianco è un altro *mythos*, di cui un lavoro etimologico-filologico «risveglia le figure che giacciono addormentate nelle sue parole»<sup>42</sup>.

La realtà metaforica, a carattere esemplificativo, riguarda le proprietà non sempre visibili del reale, messe in relazione con le emozioni del soggetto; diverso, invece, il reale letterale, che è meramente cosale e statico nella sua determinazione referenziale; in effetti, come lo stesso Goodman distingue:

Il possesso metaforico non è certo possesso letterale; ma il possesso è reale tanto se metaforico quanto se letterale. Il metaforico e il letterale vanno distinti all'interno del reale. Definire un quadro grigio

---

<sup>42</sup> J. DERRIDA, *Mitologia bianca*, in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit 1972; tr. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi 1997, p. 279.

e definirlo triste sono semplicemente due modi diversi di classificarlo<sup>43</sup>.

Un quadro colorato di grigio, che viene considerato triste, sottintende una coestensione esemplificatrice del colore alla psicologia umana, essendo trasferita una proprietà emozionale nel campo dei colori usati in pittura: di per sé il colore in questione è solo grigio, magari collegabile ad altre sfumature cromatiche di grigio, ma senza arrivare allo sconfinamento verso un altro campo di realtà, quale l'emoività psicologica.

La metafora «fresca» esprime soprattutto vivacità semantica, presentando una novità di senso non prevista nel codice figurativo del modello di cultura entro cui essa pur si iscrive: l'imprevisto che essa determina, lo scarto modificatore e deviante che essa immette aggiunge un diverso orizzonte di senso lungo la diacronia semantica invariante, abitudinaria, di un modello culturale: ecco perché nella metafora poetica c'è conflitto, «protesta» semantica tra vecchio ed inedito modo di significazione:

una metafora è una faccenda che si svolge tra un predicato con un passato e un oggetto che accondiscende protestando [...]. L'applicazione metaforica di un'etichetta a un oggetto viola una precedente esclusione, esplicita o tacita, di quell'etichetta per quell'oggetto. Dove c'è metafora, c'è conflitto: il quadro è triste anziché allegro anche se è insensibile, e quindi né triste né allegro. L'applicazione di un termine è metaforica solo se in qualche misura è controindicata [...]. la metafora presuppone attrazione tanto quanto resistenza –, anzi, un'attrazione che supera la resistenza<sup>44</sup>.

A differenza di Ricoeur, che riconosce nell'immagine metaforica «tensione» tra impertinenza semantica e nuova pertinenza, e «torsione» di senso del veicolo metaforizzante, Goodman, invece, parla di deviazione «adattata» e di coesistenza-allargamento semantico, causa dell'innovazione metaforica, che, comunque, non è assoluta, ma relativa, in quanto la differenza tra vecchio e nuovo può sbiadi-

<sup>43</sup> N. GOODMAN, *op. cit.*, p. 66.

<sup>44</sup> Ivi, p. 67.

re, «svaporare», venendo così meno lungo il tempo della mentalità denotativa:

Nella metafora un termine con un'estensione stabilita dall'abitudine è applicato altrove sotto l'influenza di quell'abitudine; c'è sia deviazione che deferenza nei confronti del precedente. Quando un uso di un termine precede e informa un altro, il secondo è quello metaforico. Man mano che si procede nel tempo, tale vicenda può sbiadire e i due usi tendere ad acquisire eguaglianza e indipendenza; la metafora congela, o meglio evapora, e resta come residuo una coppia di usi letterali – mera ambiguità invece che metafora<sup>45</sup>.

Il cognitivismo figurale di Goodman non interpreta la novità metaforica come rottura e rivoluzione del senso, bensì come coestensione, allargamento del confine semantico per influenza di alternative ed aperture di significato permesse o ammesse entro l'aggregazione di sfere, raggruppamento, ognuna, di etichette dalla pertinenza contigua, tra il prima ed il dopo di un modello culturale, il cui insieme omogeneo strutturante costituisce un regno di significazione. Il quale consiste di varie sfere selezionate entro schemi logici: ognuno comprende sfere inclusive di etichette connesse tra loro da pertinenze di richiamo (ad esempio, cose rosse fino alla variazione di altre cose non rosse), mentre il loro insieme complessivo, il regno, appunto, comprende tutte le cose colorate, al confine del neutro acromatico.

Ebbene, la metafora comporta un trasferimento non semplicemente di sfere, ma anche di regno: quando un'etichetta è staccata dallo schema inserito in un regno originario e viene applicata per organizzare un regno straniero, allora il passaggio permette la creazione di una metafora, la quale porta con sé un ri-orientamento dell'intera sfera di etichette.

In effetti, l'etichetta trasferita contiene, grazie al suo passato semantico, indicazioni per il suo sviluppo persistenti nella sua elaborazione all'interno dei regni interessati, quello originario e quello ospitante, i quali possono ampliarsi uno nell'altro, oppure l'uno con l'altro.

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 68.

Nel processo semantico del modo metaforico di significare si producono spostamenti, dunque, trasferimenti di sfere, espansioni di regni, «conquiste» di nuovi regni di senso, con incanalamenti semantici di pratiche antecedenti, che escludono radicali distribuzioni di etichette entro gli schemi logici delle culture: è come se da una sfera si iniziasse una «spedizione all'estero», scrive Goodman, per occupare un nuovo territorio semantico:

ciò che accade è un trasferimento di schema, una migrazione di concetti, un'alienazione di categorie. Una metafora potrebbe veramente essere considerata come un errore di categoria calcolato – o meglio come un secondo matrimonio, felice e capace di infondere nuova giovinezza, per quanto bigamico.<sup>46</sup>

Il fatto semanticamente e, dunque, culturalmente interessante è che la migrazione dei concetti non avviene all'insegna di una novità acronica, immemoriale; in effetti, l'organizzazione semantica che le etichette 'conquistatrici' promuovono nel regno straniero non è dettata dalla perdita del loro passato di senso, trattandosi, pertanto, di una ricomposizione guidata dal loro uso abituale nel regno d'origine.

Nel nucleo del senso metaforico persiste, pertanto, il tempo precedente, la denotazione delle etichette già organizzate nelle sfere semantiche del regno d'origine: passato di senso che non si annulla in una sorta di grado zero della metafora, ma continua a durare continuando nel nuovo, contagiato, pertanto, dal senso ricevuto.

«Anche quando uno schema viene imposto a un regno assai dissimile e poco congeniale, la pratica antecedente incanala l'applicazione delle etichette. Quando un'etichetta ha usi metaforici preesistenti, e non solo letterali, anche questi possono valere come precedenti per un'applicazione metaforica ulteriore»<sup>47</sup>: la citazione è importante, perché permette di approfondire, nondimeno oltre la denotazione, la proposta metaforologica di Goodman nella sua vera essenza teorica e critica.

Il trasferimento metaforico viene significato come co-estensione del senso denotativo da un regno semantico all'altro: presupposto

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 70.

<sup>47</sup> Ivi, p. 71.

importante, riguardante l'estensione 'in atto' dei campi semantici, è il tempo precedente della denotazione, il cui senso originario, riproposto dalle etichette di una sfera o di uno schema di partenza, è fatto reagire come orientamento, è incanalato nel dissimile del regno ospitante: la metafora, dunque, come ospitalità semantica in (o invasione di senso di) un nuovo regno di significazioni, che viene arricchito, di conseguenza, del senso del tempo precedente.

Il mantenimento di un'identità denotativa, trasferita dall'etichetta 'in viaggio', è un motivo talmente fondamentale per la formazione della metafora, che, secondo Goodman, il trasferimento di nuove etichette prive di una loro denotazione preesistente esclude la possibilità di formazione delle metafore: privata del senso 'originario', un'etichetta non può cambiare estensione, semmai è un'estensione che cambia etichetta. Ciò che conta è, pertanto, la denotazione conservata nell'etichetta: è con essa che l'etichetta può sostituire ed usurpare sfere di un nuovo regno semantico, creando una nuova applicazione metaforica.

Una sostituzione metaforica è, pertanto, 'guidata' o 'modellata' dalla denotazione costitutiva del significato di base, letterale, precedente l'espansione di un'etichetta in un diverso regno semantico: le metafore del colore caldo e del colore freddo, ad esempio, sono 'modellate' dalla denotazione letterale di caldo = fuoco e di freddo = ghiaccio, che permette e legittima l'estensione di un senso denotativo in un campo semantico dissimile rispetto al fuoco e al ghiaccio, quale il colore in un dipinto.

L'uso metaforico di un'etichetta parte (dal), dunque, e riflette il suo uso letterale, che non muta, ma si amplia, allargando la sua area semantica di pertinenza con il termine metaforizzante.

L'estensione è esemplificatrice ed ellittica, condensando due temporalità in quella 'attuale' della figura: ampliamento coestensivo e non trasferimento, dunque, di una denotazione conservata e fatta reagire conseguentemente con un diverso regno di applicazione semantica. La connessione tra senso metaforico e letterale è imprescindibile, indissolubile: ecco perché la metafora può essere considerata come un'energia semantica in cui si intrecciano novità ed appropriatezza, inaspettato ed ovvio; il nuovo senso proposto dalla metafora

è insieme invasione ed estensione di uno schema dotato di una sua temporale significanza, incontrato oppure occupante.

A causa dell'incontro di due temporalità (d'origine e in contatto), nella metafora si realizza la relativizzazione dei confini temporali del senso, che mutano per il tramite delle azioni semantiche operanti nel processo metaforico, in cui interagiscono estensioni, dislocazioni, coestensioni, intersezioni, espansioni, acquisizioni, importazioni, invasioni di etichette e di proprietà da un regno di senso all'altro.

L'espansione o l'invasione di etichette in atto in una metafora motiva una dislocazione semantica che coinvolge (e sconvolge) il senso intimo di una cultura: in effetti, la nuova pertinenza semantica, apportata dal veicolo metaforizzante, portatore di un suo senso letterale pertinente, può screditare il senso proprio di un valore semantico appartenente alla cultura ospitante, rendendolo, più che improprio, adattabile, con tensione però, nel significare i nuovi percorsi di senso: a ragione, Goodman parla di «invasione» e «conquista» di regni semantici precedenti, causati dalla nuove etichette «conquistatrici».

Con i processi metaforici delle culture ogni significato letterale (e pure traslato) diventa, pertanto, poco stabile, poco permanente, pur nella proprietà di senso proprio ed appropriato: la vivacità delle nuove pertinenti semantiche, promosse dalle metafore «vive» o «fresche», sulle rovine delle pertinenze o proprietà di senso, svigorite dalle inedite fusioni ed intrusioni di nuove immagini, causa nuovi vicinati ed inedite relazioni enunciative. L'instabilità riguarda pure le proprietà metaforiche del senso, anch'esse transitorie, in quanto con il mutamento delle culture possono diventare addirittura letterali, affidate al senso comune del dire abitudinario.

Scrivo, in effetti, Goodman:

La parola non fa il mondo e neppure i quadri, ma la parola e i quadri contribuiscono alla loro propria costituzione, e a quella del mondo, così come noi li conosciamo<sup>48</sup>.

Bisogna riconoscere, comunque, che «contribuire alla propria costituzione e a quella del mondo», da parte della parola e con i quadri,

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 83.

significa riconoscere ad entrambi una loro capacità espressiva 'rivelativa' e non solo nominale, con cui si significa non una denotazione referenziale, ma una densità che la mediazione estetica della realtà mostra, inserendo il dato emotivo nella cognizione pur denotativa della referenza.

Nell'esperienza estetica, in cui inserire la comprensione della metafora poetica, le molteplici componenti del fare artistico, inerenti al soggetto-autore, quali sensazione, percezione, inferenza, piacere, pena interesse, soddisfazione, disappunto, non sono inerti, in quanto partecipano della sfera emotiva e cognitiva insieme: per questo, va riconosciuto che

nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente. L'opera d'arte è percepita attraverso i sentimenti così come attraverso i sensi. Il torpore emotivo ci impossibilita qui in modo altrettanto determinato, anche se non totale, come la cecità o la sordità [...]. Dire ciò significa promuovere un'infuocata condanna della fredda iper-intellettualizzazione; ma qui l'esperienza estetica non è privata delle emozioni, è la comprensione ad esserne dotata<sup>49</sup>.

Nella scena di senso della configurazione metaforica 'accade', pertanto, che la dicotomia tra *logos* e *pathos* viene a cadere in favore della comprensione intrecciata di cognitivo ed emotivo: ne consegue che le emozioni vengono usate cognitivamente nel farsi metaforico del senso, acquisendo ogni metafora, come ogni testo artistico, la capacità di integrarsi con il complesso delle nostre esperienze in risposta o in corrispondenza con gli oggetti del mondo e pure con i fatti della storia.

Se la ragione, concettualizzando, coglie il definitivo e lo statico, anche l'univoco e il generico dei processi mentalmente elaborati, le emozioni cognitivizzate, ossia messe in relazione con l'esperienza e con il mondo, diventano storie particolari di vite che, ad esempio, vivono sì un generale sentimento, come quello amoroso, ma all'interno delle molteplici modalità espressive del come esso è vissuto nel contesto reale del vivere, in cui pure l'amore può diventare esperien-

---

<sup>49</sup> Ivi, pp. 213-4.

za di frustrazione, scena quotidiana di repressione e di potere di un individuo nei confronti dell'altro.

Riconosciuta la presenza della partecipazione emotiva nel cognitivo dell'espressione metaforica, Goodman riconosce alla metafora una densità sintattica in sintonia con un'altrettanta densità semantica: il concetto di densità viene ad arricchire di più la semplice denotazione referenziale, già messa in relazione con le idee, precedentemente citate, di espressione ed esemplificazione, con cui comprendere l'operazione ermeneutica e retorica della metafora.

Sul piano teorico e critico queste addizioni concettuali approdano ad un'altra acquisizione di pensiero che proietta il discorso sulla metafora su un orizzonte di riflessione, già comunque messo in conto da Ricoeur come base di partenza per un discorso metaforologico da sviluppare ulteriormente: il carattere intensamente iconico dell'immagine metaforica, per il quale essa mostra, rivela in e per se stessa, senza il bisogno di riferirsi ad un significato esterno, ad un referente 'altro' da significare.

La denotazione referenziale, per la quale raffigurare, rappresentare e descrivere sono nel discorso di Goodman equivalenti, in quanto alla base c'era il comune 'riferirsi a', 'stare per', sembra affievolirsi lungo il percorso argomentativo dello stesso autore, in favore di una correlazione stretta, densa, interna al modo di significare metaforico e simbolico, per la quale l'immagine iconizza il referente, ossia riduce la distanza tra immagine e vettore-referente, senso 'esemplificato' e denotazione.

La metafora, come il simbolo, esprime-esemplifica proprietà possedute e manifestate all'interno della sua raffigurazione iconica per immagine, non denotando con una referenza 'fuori di sé': ecco perché

l'oggetto estetico andrebbe preso per ciò che è in se stesso e non come qualcosa che significa altro [...]. L'esemplificazione è opposta alla denotazione piuttosto che alla rappresentazione. La rappresentazione fittizia e anche la rappresentazione-come sono un fatto di esemplificazione –, e la rappresentazione nelle arti è di rado esplicitamente fattuale e comunque puramente denotazionale<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 218.

La riduzione di distanza, dovuta alla correlazione stretta, immediata dell'immagine metaforica-simbolica con un referente, traduce in densità semantica pure il senso 'ineffabile' del mistero, così come in esemplificazione di immediatezza anche l'intimità apparente tra raffigurante e raffigurato.

L'immediatezza tra segno-immagine e referente denotato, motivata nell'immagine metaforica-simbolica grazie alla traduzione dell'emozione in cognizione, motiva a far compiere alla metafora artistica un «servizio universale per l'umanità»<sup>51</sup>, in quanto datrice di un'altra forma di cognizione, che non classifica, né ordina, non analizza e neppure organizza i referenti del mondo, ma li trasforma in fatti umani, li esplora, ne coglie la sottigliezza, ne afferra le proprietà meno superficiali, scoprendone l'appropriatezza inerente e sottile, quasi nascosta all'occhio superficiale.

Goodman parla di «efficacia» e di «eccellenza cognitiva»<sup>52</sup>, a proposito della conoscenza artistica: il farsi metaforico del senso costituisce un'esperienza cognitiva, che fa della poesia e della scienza forme di saperi comuni, affini, per il medesimo intento di approfondire la conoscenza del mondo fra «ricognizione e scoperta»<sup>53</sup>, con la variazione pure di un allargamento cognitivo, non escludendo dal mentale il corpo sensoriale e l'emotivo dell'animo: «quanto conosciamo attraverso l'arte», scrive Goodman, «è sentito nelle nostre ossa, nervi e muscoli, come è afferrato dalla nostra mente [...]. tutta la sensibilità e capacità di risposta dell'organismo prende parte nell'invenzione e nell'interpretazione dei simboli»<sup>54</sup>.

L'indeterminazione metaforica, con cui la denotazione diventa non più meramente referenziale e pure non semplicemente denotativa, è da comprendere come ricerca di una verità espressiva a carattere connotativo, da caratterizzare come «appropriatezza»<sup>55</sup> e non come esattezza o semplice definitezza e determinazione: smuovere il 'proprio' del senso per la sua resa in senso «appropriato» può avere

<sup>51</sup> P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 221.

<sup>52</sup> N. GOODMAN, *op. cit.*, pp. 222-3.

<sup>53</sup> Ivi, p. 224.

<sup>54</sup> Ivi, p. 223.

<sup>55</sup> Ivi, p. 227.

implicazioni semantiche profonde, coinvolgenti il senso stesso del vivere, oltre che il sentimento del mondo nel suo farsi storia di vite e di eventi.

Cercare, tramite la ricerca estetica della raffigurazione metaforica, un senso «appropriato», oltrepassante quello ‘proprio’, può tradursi in ricerca di un modo penetrante e pregnante di pensare e raffigurare il mondo: lo scoprire una densità metaforica e simbolica espressiva, semanticamente esemplificatrice, può offrire ad un modello culturale un «altro modo di guardare», con cui si possono «sempre dischiudere nuove sfumature significative [...]. Sia la dinamica, sia la permanenza del valore estetico sono conseguenze naturali del suo carattere cognitivo»<sup>56</sup>.

In conclusione, quale dovrebbe essere il motivo di assegnare etichette, già significanti in un regno semantico, ad un nuovo regno referenziale, con l’esito di trovare e scoprire nuove attribuzioni semantiche, se non quello di ri-descrivere e riorganizzare la referenza denotativa in nome di una nuova ‘aggiunzione’ o connessione complementare, in cui uno stato di cose si connota come vissuto di fatti, agiti e sentiti da una coscienza che sdoppi la prima referenza letterale con un’altra, connotativa di una nuova significazione, differente e pure simile alla precedente?

L’è metaforico contiene il suo *non è*, si è detto nelle pagine precedenti, citando Ricoeur: in effetti, è solo compiendo uno scarto di attribuzione e di determinazione che il significato ‘proprio’ può diventare ‘appropriato’, cioè aperto all’*ancora* da dire come ricerca di veicoli-referenti altri, in prestito, per integrare la diversità, ricomporre la distinzione con nuovi vicinati di senso, che diventino nuovi orizzonti di significazioni.

L’avventura argomentativa di Goodman, letta con la metaforologia ermeneutica di Ricoeur, ci mostra che la «denotazione generale», alla fin fine, generalizza con il rischio di far sbiadire gli stessi denotati ancorati ai loro referenti diretti, che così rischiano di ‘indistinguersi’ senza incontrarsi: alla generalità denotata, la metafora ‘richiede’ la densità semantica, il ricoeuriano «*surplus* semantico»,

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 224.

che è «il 'qualcosa in più'» dell'espressione poetica e dell'immagine metaforica, nella cui energia di senso accade che «ogni termine dell'opposizione partecipi dell'altro termine, passi per metamorfosi nell'altro»<sup>57</sup>.

Si tratta di un passaggio possibile, grazie alla tensione tra l'essere ed il non essere metaforico, percorso di senso dall'è di determinazione all'è di equivalenza, per il quale le cose non si affermano, ma suggeriscono, si cambiano, partecipando ad una «comunione aperta» tra l'io e l'altro, espressione di uno scoprimento verbale e non verbale, linguistico ed iconico, tra il distinto e l'affine, la precisione e la risonanza, la «concretezza e la significazione plurima»<sup>58</sup>: una sorta di variazione modale del conoscere, con meta 'esistenziale' la verità espressa-connotata dalla metafora, secondo la quale «la dimensione creatrice del linguaggio è in consonanza con gli aspetti creativi della realtà stessa»<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 330.

<sup>58</sup> Ivi, p. 329.

<sup>59</sup> Ivi, p. 334.



Rosalba Galvagno

*Il lavoro della lettura.*  
*La lettura ad alta voce («Mondo di carta» -*  
*«A voce alta - The Reader»)<sup>1</sup>*

**Abstract:** The essay consists of two parts respectively dedicated to: *The work involved in reading and Reading aloud*. The concept of the work (involved in reading), derives mainly from the Freudian notion of the dream-work as well as it has been analysed in the *Traumdeutung* and then taken up by Roland Barthes and Stefano Agosti in their considerations around the reading of a poetic text. The work that reading implies cannot after all be separated, rather it is the premise, from the analysis of reading in a loud voice, even when it comes to silent reading. As a matter of fact what is at stake in every reading is, according to Antonio Prete, listening. It dates back to the mid-nineties the novel by Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, translated into Italian under the title *A voce alta* (Garzanti, 1996) and scripted into a film by Stephen Daldry under the title *The Reader* (2008). Starting from some interesting cues aroused by this film and from Schlink's novel, we have been trying to analyse, going up to some significant literary experiences of the past (Leopardi, Flaubert, Pirandello), the wish to be placed in reading aloud, that with every right can be defined as a reading before the reading just like the one peculiar to the illiterate, the child and the poet.  
**Key-words:** Reading; Reading aloud; *Traumdeutung*; Pirandello; Schlink.

---

<sup>1</sup> Questo saggio rielabora, condensandoli, due precedenti lavori sulla lettura: R. GALVAGNO, *Il lavoro della lettura in «Libri e lettura»*. *Atti del Convegno Letterario Nazionale. Siracusa 4-6 Maggio 2000*, a cura di Gioia Pace, Siracusa 2002, pp. 71-81; Ead., *La lettura ad alta voce. «Mondo di carta», «A voce alta-The Reader»*, in I. CROTTI ET AL. (curr.), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, II, ETS, Pisa 2011, pp. 651-681.

## 1. *Il lavoro della lettura*

A proposito della «lettura», il «nuovo oggetto epistemologico» promosso dalla teoria del testo ecco quanto Roland Barthes scriveva nel 1973:

Se la teoria del testo tende ad abolire la separazione dei generi e delle arti è perché non considera più le opere come semplici «messaggi», o anche «enunciati» (cioè prodotti finiti, il cui destino sarebbe chiuso una volta trasmessi), ma come produzioni perpetue, *enunciazioni*, attraverso le quali il soggetto continua a dibattersi: questo soggetto è certo quello dell'autore, ma anche *quello del lettore*. La teoria del testo provoca dunque la valorizzazione di un nuovo oggetto epistemologico: la *lettura* (oggetto pressappoco disdegnato da tutta la critica classica, che si è interessata o alla persona dell'autore, o alle regole di produzione dell'opera e che ha previsto molto poco il lettore, il cui legame con l'opera, si riteneva, fosse di semplice *proiezione*<sup>2</sup>.

Se è stato possibile allora isolare una teoria (o delle teorie) della lettura o anche tracciare una storia della lettura, è vero pure che questa pratica, questo gesto, o questo atto così specifico dell'uomo è stato da sempre riconosciuto e in qualche modo teorizzato<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. R. BARTHES, *Teoria del testo* (1973), in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. MARRONE, Einaudi, Torino 1998, p. 239.

<sup>3</sup> I capitoli dei manuali o anche alcuni singoli contributi di Teoria della letteratura fanno generalmente precedere da un *excursus* storico la riflessione sulla lettura, attraverso le varie forme di lettura che si sono succedute nella tradizione occidentale. Per la teoria della lettura e la storia della lettura si possono utilmente consultare: R. BARTHES, *Scrivere la lettura* [1970], in Id., *Il brusio della lingua*, Torino 1988, pp. 23-25; Id., *S/Z* [1970], Einaudi, Torino 1973; Id., *Sulla lettura* [1976], ivi, pp. 27-37; W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [1976], Il Mulino, Bologna 1987; R. Barthes (in collaborazione con Antoine Compagnon), *Lettura*, in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1979 ora in Id., *Scritti*, cit. pp. 261-291; C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 10-15; *Storia della lettura nel mondo occidentale* [1995], a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2009; A. MANGUEL, *Una storia della lettura* [1996], Milano, Feltrinelli, 2009; A. CASTOLDI, *Leggere*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Bari-Roma 1996, pp. 103-130; A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratu-*

Tuttavia gli approcci teorico-scientifici, di semiologia e di sociologia della lettura risalgono agli ultimi trent'anni circa del secolo scorso<sup>4</sup> anche se, come vedremo, si possono ravvisare alcune sorprendenti anticipazioni negli anni Venti, nella riflessione estetica di Michail Bachtin.

Ora, le funzioni del lettore e/o della lettura sono state sempre empiricamente e più o meno esplicitamente postulate dalla creazione letteraria e dall'attività di scrittura. Tuttavia l'interesse teorico rivolto alle modalità della lettura o ai diversi tipi di lettore, ha una sua ragione storica e teorica. D'altronde si tratta di capire se qualcosa di nuovo e di efficace hanno apportato le differenti teorie nel campo della semiosi letteraria, rispetto alla figura tradizionale, passiva e innocente, del lettore<sup>5</sup>.

Dei fondamentali contributi novecenteschi alcuni in particolare hanno ritenuto il nostro interesse per il fatto di includere nella loro articolazione teorica, la dimensione soggettiva<sup>6</sup> e, legata a questa, quella di «produzione» e quindi di «lavoro della lettura». Questi contributi condividono anche un'analogia preoccupazione etica che fa della lettura non un'attività neutra o solo strumentale, ma un'attività desiderante che investe il linguaggio e il corpo.

## *2. Marcel Proust: la lettura, la scrittura*

Agli inizi del Novecento Marcel Proust è il primo forse a introdurre una dimensione teorica forte della lettura intimamente legata all'at-

---

*ra e senso comune* [1998], Einaudi, Torino 2000, pp. 149-178; R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 101-107; N. MEROLA, *Scrivere, leggere, e altri soggetti letterari*, Vecchiarelli editore, Manziana 2002; G. ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore, Milano 2008; A. PRETE, *La lettera, il cielo: fisica e poetica del libro*, Milella, Lecce 2010.

<sup>4</sup> Vedi nota precedente.

<sup>5</sup> Cfr. ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria*, cit., pp. 149-154.

<sup>6</sup> Tale dimensione soggettiva è qui da intendere nel senso psicoanalitico oltreché fenomenologico, ermeneutico e linguistico-pragmatico.

tività della scrittura: una lettura/scrittura che si attua grazie alla pratica della traduzione, che permette il passaggio dall'una all'altra. Proust dedica alla lettura due testi fondamentali: la celebre prefazione (*Journées de lecture*, 1907) alla sua traduzione di *Sesame and Lilies* (due conferenze sulla lettura di John Ruskin del 1865), nella quale rimemora le giornate trascorse durante la sua infanzia immerso nella lettura<sup>7</sup>; e alcuni memorabili passi del *Temps retrouvé* (1927), il volume che chiude la monumentale *Recherche du temps perdu*<sup>8</sup>.

Rispetto all'*habitus* positivistico del grande storico della letteratura francese Gustave Lanson col quale lo scrittore ebbe modo di scambiare il suo punto di vista, Proust sostiene, distaccandosi dal moralismo di Ruskin, che non può esserci accesso immediato, puro e trasparente al libro, poiché ciò che noi ricordiamo delle nostre letture d'infanzia non è il libro stesso, ma la cornice nella quale l'abbiamo letto, le impressioni che hanno accompagnato la sua lettura. Quest'ultima è pertanto empatica, proiettiva, identificatoria. Inevitabilmente essa maltratta il libro adattandolo alle preoccupazioni del lettore. Come sarà ribadito nel *Tempo ritrovato*, il lettore applica ciò che legge alla sua personale situazione, per esempio ai suoi amori, e «lo scrittore non deve offendersi che l'invertito dia alle sue eroine un volto maschile»:

Lo scrittore non dice che per un'abitudine presa dal linguaggio insincero delle prefazioni e delle dediche: «mio lettore». In realtà, ogni lettore è quando legge il proprio lettore di se stesso. L'opera dello scrittore non è che una specie di strumento ottico che egli offre al lettore al fine di permettergli di discernere ciò che senza quel libro non avrebbe visto forse in se stesso<sup>9</sup>.

E se nella prefazione alle *Giornate di lettura* del 1907 sostiene che la lettura è tale, cioè vera lettura, solo se essa determina il passaggio

<sup>7</sup> J. RUSKIN, *Sesame et les lys*, Traduction et Notes par Marcel Proust. Pré-cédé de *Sur la lecture* de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Editions Complexe, 1987, pp. 36-97. Tr. it. in *Giornate di lettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 101-135.

<sup>8</sup> M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi 1994, vol. IV.

<sup>9</sup> Cfr. A. COMPAGNON, *Il demone della teoria*, cit., p. 155.

da una posizione passiva (la posizione del lettore, che egli era nel ricordo infantile) ad una attiva, in grado cioè di produrre il desiderio di scrivere, nel *Tempo ritrovato* del 1927 la «scrittura» verrà definita come la «traduzione» di un libro interiore, e la «lettura» come un «atto di creazione»: «Quanto al *libro interiore di segni sconosciuti* [...], per la cui lettura nessuno poteva fornirmi né aiuto né regole, la sua lettura consisteva in un atto di creazione». Questa citazione è così riportata (coi caratteri in corsivo e in maiuscoletto) da Stefano Agosti, che ha mirabilmente commentato la riflessione proustiana sul «libro interiore», la cui «lettura» implica un atto di creazione:

La lettura dei segni, *la lettura della scrittura interiore rispecchiata negli aspetti del mondo*, ebbene, questa lettura “consiste” (è il termine esattissimo impiegato da Proust), *questa lettura consiste in un atto creativo; consiste cioè in un'altra scrittura, in un altro geroglifico*: la scrittura, il geroglifico della musica o della letteratura, equivalenti intellettuali di quel primo *grimoire* impresso nel libro interiore, essi stessi *grimoires*, vale a dire *equivalenti formali* nell'ambito sonoro o nell'ambito verbale, e, insomma, metafore, vale a dire, ancora, *trasposizioni, traduzioni*.

La precisazione è ancora dell'interessato, nell'implacabile percorso della sua riflessione durante la sosta nella biblioteca dell'hôtel di Guermantes:

«Questo libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, come si dice correntemente, inventarlo, giacché esso esiste già in ciascuno di noi: egli deve *semplicemente tradurlo*. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un *traduttore*».

La lettura della scrittura interiore riflessa nel mondo consiste dunque nella traduzione di questa scrittura: e questa traduzione, questa “metafora”, non è altro che l'opera d'arte.

Ove non si pervenga a ciò la lettera del libro resterà muta. Senza la trasposizione in equivalenti intellettuali, la lettura non si effettua<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> S. AGOSTI, *Realtà e metafora. Indagini sulla Recherche*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 53-54. I due brani della *Recherche riportati* (Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu*, a cura di P. CLARAC e A. FERRÉ, Paris 1954. vol. III, p. 879 e p. 890) sono tradotti dal critico.

Per Proust dunque la lettura equivale alla scrittura-creazione. Essa diventa così un vero e proprio lavoro.

Roland Barthes ricorre espressamente alla nozione di lavoro nei suoi capitali interventi sulla lettura. Sulla scia di Proust e di Roger Laporte la nozione di lavoro è annessa a quella di produzione, che scaturisce a sua volta dal desiderio di scrittura nel quale egli identificava, in un breve articolo del 1975, la terza avventura della lettura:

[...] la lettura è una vera e propria produzione: non più di immagini interiori, di proiezioni, di fantasmi, ma, alla lettera, di *lavoro*: il prodotto (consumato) è restituito in produzione, in promessa, in desiderio di produzione, e comincia a dipanarsi la catena dei desideri, poiché ogni lettura vale per la scrittura che genera, all'infinito<sup>11</sup>.

La nozione di lavoro è ripresa nell'articolo del 1979 e iscritta questa volta nell'economia globale del Testo: «La lettura è scrittura, ossia lavoro del testo, e in ciò si raggiunge la *lectio* medievale, come commento, come esperienza ripetibile di lettura»<sup>12</sup>.

Se la teorizzazione della lettura come lavoro del testo e nel testo scaturisce dal campo stesso della creazione letteraria, la sua analisi scientifica è stata possibile grazie all'apporto di alcune fondamentali nozioni psicoanalitiche come quelle di: inconscio, lavoro onirico, transfert. In questa prospettiva la lettura, o meglio il lavoro della lettura risulta sulla scia di Proust, ma non solo, come equivalente del lavoro di traduzione.

Così come la nozione di lavoro rinvia a quella elaborata dalla psicoanalisi riguardo al lavoro onirico, espressamente richiamata da Barthes nella magistrale voce scritta per l'*Encyclopaedia Universalis*<sup>13</sup>, quella di transfert, in qualche modo sottesa all'analisi della

<sup>11</sup> R. BARTHES, *Sulla lettura*, cit., p. 34-35.

<sup>12</sup> R. BARTHES, *Lettura*, cit. p. 287.

<sup>13</sup> La pubblicazione nel 1973 della voce *Texte (Théorie du)* nell'*Encyclopaedia Universalis*, costituisce una rigorosa e insuperata *summa* della Teoria del Testo messa a punto dal critico a seguito della fervida pratica sul testo di Balzac, in particolare sulla novella *Sarrazine* che sfocerà nell'originalissimo e innovativo saggio *S/Z*, Seuil, Paris 1970 (tr. it. Einaudi, Torino 1973). Una voce curiosamente (sintomaticamente?) ignorata nella letteratura critica degli

lettura del semiologo francese, è stata assunta come categoria teorica forte da Stefano Agosti, che ne fa un *analogon* della «lettura nel poetico»<sup>14</sup>.

Mettendo a confronto le due pratiche di linguaggio – quella psicoanalitica e quella poetica – che si oppongono al discorso, Agosti individua nel «decentramento dell'io» e nel «sovvertimento dell'economia mimetica del discorso», i due punti fondamentali che accomunano l'una e l'altra esperienza:

Com'è noto, la *Traumdeutung* offre immediatamente lo “spettacolo” del decentramento del Soggetto nella forma macroscopica di due processi che ne scindono l'unità: il processo primario e il processo secondario. [...].

Ora, il decentramento del Soggetto non si effettua soltanto nella forma macroscopica di due processi citati. Esso si produce in ciascuno dei quattro luoghi in cui si articola il modello complessivo della *Traumdeutung* e ai quali corrispondono altrettanti linguaggi, altrettante modalità di “parola”, e precisamente: *la parola silenziosa del desiderio e del divieto*, nel luogo del pensiero latente; *la parola denegativa e occultante della rappresentazione*, nel luogo della scena della nevrosi, o della scena del sogno; *la parola concettuale* (il riferimento del sintomo, o il racconto del sogno), nel luogo dell'analisi; *la parola interpretativa* (o la costruzione del testo psicoanalitico complessivo, nel luogo del transfert)<sup>15</sup>.

Procedendo più avanti alla definizione dell'omologazione-differenziazione dei due modelli il critico fa corrispondere al «luogo del tran-

---

ultimi decenni e tardivamente tradotta in italiano (R. BARTHES, *Scritti*, cit., pp. 227-243), probabilmente offuscata dal successo dell'estetica della ricezione. Nel 1970 Barthes pubblica anche un breve articolo che fa da *pendant* al coevo lavoro sulla novella di Balzac (*Scrivere la lettura*, in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 23-25) e che costituisce *in nuce* il primo abbozzo di una teoria della lettura.

<sup>14</sup> Anche Peter Brooks, pur in altra prospettiva, ha dedicato un intero capitolo a *Transfert e transazione narrativa nel suo celebre Trame*, Einaudi, Torino 1995, pp. 227-248 (ed. or. *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative*, A. A. Knopf, 1984).

<sup>15</sup> Cfr. S. AGOSTI, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in *Id.*, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 163-164.

sfert» nel modello analitico, lo spazio e il momento della «lettura» nel poetico:

– infine al luogo del transfert, che è il luogo della costituzione (della *costruzione*) del testo analitico complessivo, potrebbe corrispondere nel poetico, la *fase della lettura*, ovvero sia – appunto – *la fase della costituzione o costruzione complessiva e effettiva del testo*: anche in questo caso si tratta di un percorso à rebours, segmentato, e tuttavia (a differenza del percorso analitico) *non orientato*<sup>16</sup>, nel corso del quale l'*auctor* (il Soggetto), trascorre incessantemente dall'una all'altra dimensione (il Testo, il Discorso) attuando, nella sincronia dell'atto linguistico, quanto caratterizza separatamente le varie fasi del processo<sup>17</sup>.

### 3. Giacomo Leopardi e il lavoro della lettura

Un esempio emblematico, nella tradizione letteraria italiana, di quanto si è cercato fin qui di descrivere è costituito dall'incessante attività di lettura, traduzione e scrittura di Giacomo Leopardi<sup>18</sup>. Dei luoghi del suo *Zibaldone di pensieri* due in particolare interessano qui la nostra indagine e precisamente il pensiero del 22 Agosto 1820 e quello del 27 Agosto del 1821.

---

<sup>16</sup> «[...] anche nel luogo del transfert, che è il luogo del Soggetto *che sa*, l'emergenza del senso e il suo orientamento verso un punto d'origine dimenticato, non solo non arriveranno mai a investire (a *rappresentare*) quel punto originario, ma subiranno un continuo processo di segmentazione, di deviazione, di spostamento. Il percorso del senso non cessa di interrompersi e aprirsi verso altre costellazioni di significanti, verso nuove parole e nuove rappresentazioni, che esso stesso produce nel suo farsi e nel suo disfarsi, da cui i nuovi reperti, le nuove elaborazioni concettuali, le nuove emergenze di senso, che rimandano ad altre configurazioni primarie latenti, e così via, in un reticolo che non conoscerà mai né arresto né soluzione» (ivi, pp. 164-165).

<sup>17</sup> Ivi, p. 171.

<sup>18</sup> Si leggerà a riguardo il puntuale saggio di N. PRIMO, *Leopardi lettore e traduttore*, Insula, Leonforte 2008.

Il primo fa della lettura l'equivalente di una vera e propria esperienza pratica che produce effetti su chi scrive e quindi sull'arte dello scrivere. La lettura permette infatti allo scrittore di conoscere, così come fa la vita riguardo agli uomini e alle cose, la lingua e lo stile. È nota del resto la sollecitazione pedagogica dell'antica Retorica che prescriveva agli allievi di imitare i grandi scrittori finalizzando così la lettura alla pratica della scrittura:

La lettura per l'arte dello scrivere è come l'esperienza per l'arte di vivere nel mondo, e di conoscere gli uomini e le cose. Distendete e applicate questa osservazione, specialmente a quello che è avvenuto a voi stesso nello studio della lingua e dello stile, e vedrete che la lettura ha prodotto in voi lo stesso effetto dell'esperienza rispetto al mondo (22. Agosto. 1820.)<sup>19</sup>.

Il pensiero successivo analizza, ben oltre gli effetti di stile che la lettura può produrre, quelli che la moderna teoria del Testo chiama effetti di godimento e di cui il romantico Leopardi era assolutamente consapevole. Egli mette sullo stesso piano lo studio e la lettura per la soddisfazione che procurano all'animo, pur distinguendo in un altro luogo dello *Zibaldone* la lettura-esercizio, la lettura-abitudine e le cattive letture che lo scrittore deve dimenticare prima di iniziare egli stesso a scrivere<sup>20</sup>. Neanche la più sublime e perfetta eloquenza, Cicerone *docet*, riesce a colmare quel desiderio di infinito che la lettura della vera poesia può invece appagare:

Dice Cicerone [...] che gli uomini di gusto nell'eloquenza non si appagano mai pienamente nè delle loro opere nè delle altrui, e che la mente loro *semper divinum aliquid atque infinitum desiderat*, a cui le forze dell'eloquenza non arrivano. Questo detto è notabilissimo riguardo all'arte, alla critica, al gusto.

Ma ora lo considero in quanto ha relazione a quel perpetuo desiderio e scontentezza che lasciano, siccome tutti i piaceri, così quelli che derivano dalla *lettura*, e da qualunque genere di *studio*; ed in quanto

<sup>19</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, I, p. 205.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 1221, ([2228-2230], 6 Dic. 1821).

si può riferire a quella inclinazione e spasimo dell'uomo verso l'infinito, che gli antichi anche filosofi, poche volte e confusamente esprimono, perché le loro sensazioni essendo tanto più vaste e più forti, le loro idee tanto meno limitate e definite della scienza, la loro vita tanto più vitale ed attiva, e quindi tanto maggiori le distrazioni de' desiderii, che la detta inclinazione e desiderio non potevano sentirlo in un modo così chiaro e *definito* come noi lo sentiamo.

Osservo però che non solo gli studi *soddisfano* più di qualunque altro piacere, e ne dura più il gusto, e l'appetito ec. Ma che fra tutte le letture, quella che meno lascia l'animo desideroso di piacere, è la *lettura della vera poesia*. La quale dstando mozioni vivissime, e riempiendo l'animo di idee vaghe e indefinite e vastissime e mai chiare ec. lo riempie quanto più si possa a questo mondo. Così che Cicerone non avrebbe forse potuto dire della poesia ciò che disse dell'eloquenza. Ben è vero che questa è proprietà del genere, e non del poeta individualmente, e non deriva dall'arte sua, ma dalla materia che tratta. Certo è che un poeta con assai meno arte ed abilità di un eloquente, può lasciare un assai minor vòto nell'animo, di quello che possa il più grande oratore: e produrre ne' lettori quel sentimento che Cicerone esprime, in assai minor grado (27. Agos. 1821.)<sup>21</sup>.

La «lettura della vera poesia» può appagare quell'«*aliquid*», può colmare quel «vòto» che la più perfetta eloquenza lascia insoddisfatto in virtù di certe qualità del testo poetico («proprietà» «materia») che producono quelle mozioni vivissime di cui riferisce Leopardi e che la teoria del Testo chiama Produttività e Significanza:

Il testo è una produttività. Ciò non vuol dire che sia il *prodotto* di un lavoro (come potevano esigere la tecnica della narrazione e la padronanza dello stile), ma il teatro stesso di una produzione in cui si ricongiungono il produttore del testo e il suo lettore: il testo «lavora» in ogni momento e da qualunque lato lo si prenda; anche scritto (fissato), non smette di lavorare, di alimentare un processo di produzione. Che cosa lavora il testo? La lingua. Decostruisce la lingua di comunicazione, di rappresentazione o d'espressione (là dove il soggetto, individuale o collettivo, può avere l'illusione di imitare o di esprimersi) e ricostruisce un'altra lingua, voluminosa, senza fon-

<sup>21</sup> Ivi, pp. 929-930.

do né superficie, perché il suo spazio non è quello della figura, del quadro, della cornice, ma quello – stereografico – del gioco combinatorio, infinito non appena si esca dai limiti della comunicazione comune (sottoposta all'opinione, alla *doxa*) e della verosimiglianza narrativa o discorsiva [...]; è il testo che, in verità, lavora instancabilmente, non l'artista o il consumatore. [...].

La significanza è un processo, nel corso del quale il «soggetto» del testo, sfuggendo alla logica dell'*ego-cogito* e impegnandosi in altre logiche (quella del significante, e quella della contraddizione) si dibatte con il senso e si decostruisce («si perde»); la significanza – ed è ciò che la distingue immediatamente dalla significazione – è dunque un lavoro, non il lavoro con cui il soggetto (intatto ed esterno) cercherebbe di padroneggiare la lingua (per esempio il lavoro stilistico), ma quel lavoro radicale (non lascia niente intatto) attraverso il quale il soggetto esplora come la lingua lo lavori e lo sciogla non appena vi entri (invece di sorvegliarla): è, se si vuole, «il senza fine delle possibili operazioni in un dato territorio della lingua». La significanza, contrariamente alla significazione, non può dunque ridursi alla comunicazione, alla rappresentazione, all'espressione: essa pone il soggetto (dello scrittore, del lettore) nel testo, non come una proiezione, anche fantasmatica (non c'è «trasporto» di un soggetto costituito), ma come una «perdita» (nel senso che questa parola può avere in speleologia); donde la sua identificazione con il godimento; [...].<sup>22</sup>

Cioè, con «quella inclinazione e spasimo dell'uomo verso l'infinito», secondo le parole dello *Zibaldone*.

La significanza, che è il testo al lavoro, non riconosce i campi imposti dalle scienze del linguaggio (questi campi possono essere riconosciuti al livello del fenotesto, ma non a quello del genotesto); la significanza [...] sta indistintamente a tutti i livelli dell'opera: nei suoni [...] come movimenti pulsionali, nei monemi (come alberi di associazioni, connotazione e polisemia); nei sintagmi (risonanza intertestuale); nel discorso, la cui «leggibilità» è sopraffatta o superata da una pluralità di logiche diverse dalla semplice logica predicativa. Questo rivolgimento dei «luoghi» scientifici del linguaggio apparenta molto la significanza (il testo nella sua specificità testuale) al

---

<sup>22</sup> R. BARTHES, *Teoria del Testo*, cit., pp. 232-234.

lavoro del sogno di cui Freud ha avviato la descrizione [...] ciò che il «lavoro onirico» e il «lavoro del testo» hanno in comune [...] è l'essere un lavoro *al di fuori di ogni scambio*, sottratto al «calcolo».<sup>23</sup>

Da queste puntuali citazioni risulta evidente che il lettore non occupa più un posto esterno al testo e per così dire di tutto riposo (passivo), e nemmeno il posto rassicurante, distaccato e obbiettivo dello scienziato. In quanto soggetto della lettura egli occupa, allo stesso titolo del soggetto che presiede all'enunciazione del testo, un posto di desiderio:

Rimettere, o ritrovare, il desiderio che è nella lettura ha un'importanza di metodo. Se è infatti impossibile sottomettere l'attività di lettura a una pertinenza d'analisi e fare della lettura un concetto docile a un approccio scientifico, è proprio perché la lettura è offerta al desiderio, e non vi potrebbe essere «scienza» del desiderio: un'analisi «oggettiva» della lettura condurrebbe alla fine fuori dal suo oggetto; per tradizione, sia retorica che semiologica, ci si aspetterebbe di trovare quest'oggetto (scientifico) dalla parte della struttura – e si avrebbe senz'altro ragione: ogni lettura avviene all'interno di una struttura (sia pure multipla, aperta) – e non nello spazio cosiddetto libero di una pretesa spontaneità: non vi è lettura «naturale», «selvaggia»: la lettura non deborda mai dalla struttura; essa le è sottomessa, ne ha bisogno, la rispetta: ma la perverte. La lettura sarebbe come il moto del corpo che, con un solo movimento, pone e perverte il proprio ordine<sup>24</sup>.

#### 4. *La lettura ad alta voce*

La lettura ad alta voce può essere studiata da diverse angolature storiche e teoriche. Proponiamo qui dei sondaggi puntuali su alcuni testi della modernità particolarmente istruttivi per illustrare l'ipotesi secondo la quale la lettura autentica – anche quella silenziosa – partecipa della lettura ad alta voce che, in quanto tale, costituisce la sorgente stessa e la condizione necessaria della scrittura.

<sup>23</sup> Ivi, p. 237.

<sup>24</sup> R. BARTHES, *Lettura*, cit., pp. 280-281.

È noto l'aneddoto narrato nel libro VI delle *Confessiones* che, nel già citato saggio sulla *Letture*, Barthes così commenta:

Sant'Agostino, in visita a sant'Ambrogio, allora vescovo di Milano, si stupiva di vederlo leggere sempre in silenzio e mai altrimenti: «I suoi occhi correvano sulle pagine e la mente ne penetrava il concetto, mentre la voce e la lingua riposavano»<sup>25</sup>. Agostino non comprendeva la ragione di questo silenzio: per evitare di dover spiegare a un ascoltatore i passi difficili, per risparmiare la voce ridotta a mal partito dalle predicazioni? In realtà, dai tempi antichi la lettura non si concepiva che ad alta voce, sia in pubblico che in privato, sia che si incaricasse di leggere uno schiavo, sia che si provvedesse da soli. La lettura silenziosa si diffuse nei monasteri, verso il VI secolo al fine di far regnare il silenzio e di rispettare il riposo degli altri all'ora postprandiale che era anche quella della lettura personale. [...]. Il nostro modo corrente di lettura trova quindi origine nelle prime comunità monastiche, e la norma si è ribaltata dall'antichità: ad alta voce allora, a bassa voce – o senza voce? – oggi. Sussiste nella lingua il segno di questa curiosa inversione alta voce/bassa voce per designare quella della presenza e dell'assenza di voce. Come se la bassa voce fosse altra cosa che l'assenza di voce e leggere in silenzio non fosse altro che abbassare la voce. Come se la lettura dovesse di necessità accompagnarsi alla voce, o almeno al movimento delle labbra e della lingua. Da qui infine quella strana formula della pronunzia mentale che sarebbe praticata da colui che non muove né lingua né labbra e che rappresenta l'ideale della lettura adulta che non tiene più il segno col dito.

Dall'antichità, dall'alta voce alla bassa voce e all'estinzione della voce, si è operata una sorta di disincarnazione della lettura, una riduzione della parte del corpo, un occultamento dell'atto di lettura, del gesto: immobile, silenziosa, solitaria, essa non ha più esistenza carnale, è immediatamente spirituale. [...]. Si tratta di una lettura pura, immateriale, funzionale. Così è il modello cristiano di lettura, senza godimento, una lettura che non passa per il corpo, dal libro allo spirito, attraverso la trasparenza dello sguardo, una lettura pulita, senza contatto<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> AGOSTINO, *Le Confessioni*, VI, 3.3, introduzione di Christine Mohrmann, traduzione di Carlo Vitali, testo latino a fronte, BUR, Milano 1992, pp. 250-251.

<sup>26</sup> R. BARTHES, *La lettura*, cit., pp. 275-276.

Ora, la lettura ad alta voce permette di identificare la posta in gioco di ogni vera lettura, in altri termini quello che abbiamo sopra descritto come lavoro della lettura, in quanto essa investe direttamente, a differenza della *lectio tacita*, la voce e l'ascolto, mettendo così in risalto la funzione del transfert, potendo essa stessa essere considerata come omologa al transfert.

Se la teoria e la sociologia della letteratura hanno prodotto contributi ormai imprescindibili riguardo alla ricezione, una minore attenzione è stata riservata all'analisi della lettura ad alta voce nei suoi rapporti segnatamente col desiderio.

Si può far risalire la lettura ad alta voce, al pari della lettura di desiderio<sup>27</sup>, all'infanzia o all'adolescenza, e perfino a un tempo anteriore al saper leggere del soggetto: «Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire, *Don Quichotte*, [...]» scriveva Gustave Flaubert<sup>28</sup>. D'altra parte essa può riguardare anche un soggetto adulto analfabeta come vedremo a proposito del romanzo *A voce alta* di Bernhard Schlink.

##### 5. *Gustave Flaubert: l'«épreuve du gueuloir»*

È noto quanto Flaubert andava scrivendo a Louise Colet e a Louis Bouilhet durante la travagliata composizione di *Madame Bovary* a proposito della cosiddetta *épreuve du gueuloir* cioè della recitazione ad alta voce della sua prosa una volta scritta:

J'ai la gorge éraillée d'avoir crié tout ce soir en écrivant, selon ma coutume exagérée.<sup>29</sup>

Je passerais la semaine encore à redire tout cela et à le recopier et, de demain en huit, je dégueulerai tout au sieur Bouilhet<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 277-278.

<sup>28</sup> Lettera a Louise Colet del 19 giugno 1852 cit. in G. FLAUBERT, *Écrire Madame Bovary*. Lettres, pages manuscrites, extraits. Dossier réalisé par Geneviève Winter. Lecture d'image par Bertrand Leclair, Gallimard (folio-plus classiques), Paris 2009, p. 23.

<sup>29</sup> Lettera a Louise Colet del 26 aprile 1856, ivi, p. 37.

<sup>30</sup> Lettera a Louise Colet del 25 giugno 1853, ivi, p. 38.

Il est 1 heure du matin. Je ne sais pas comment je n'ai pas la poitrine défoncée, depuis 4 heures que je hurle sans interruption<sup>31</sup>.

La solidarietà tra lettura ad alta voce e scrittura è sufficientemente illustrata da queste lettere dello scrittore normanno ossessionato, come è noto, dal ritmo della frase.

Se ne ricorderà Roland Barthes, che a più riprese evoca la pratica flaubertiana della *gueulade*:

Per sbarazzarsi del mito cristiano della lettura, bisognerebbe cominciare a far passare il testo dalla «strozza» come faceva Flaubert, farlo risuonare, squillare nella testa, perseguire una lettura del significato, quella del godimento. [...]

La scrittura comprende la verifica della propria lettura, verifica a cui Flaubert, [...], sottoponeva la sua frase.<sup>32</sup>

## 6. Michail Bachtin: l'intonazione

Importa ancora ricordare, ai fini dell'analisi della lettura ad alta voce, il contributo di Michail Bachtin, il quale con nozioni quali «estetica dell'empatia» o quella più nota di «dialogismo» aveva circoscritto la centralità dell'intonazione non solo per il creatore ma anche per colui che, in un precoce articolo del 1924, era stato definito il «percettore» o «contemplatore» dell'«oggetto estetico»:

Vedere o sentire semplicemente qualcosa non significa ancora percepire la forma artistica; bisogna che ciò che è visto, sentito, pronunciato diventi l'espressione del nostro rapporto assiologico attivo, *bisogna entrare da creatore in ciò che è visto, sentito, pronunciato* [...]. Così, durante la lettura o l'ascolto, di un'opera poetica io non la lascio fuori di me, come un'enunciazione di un altro fuori di me,

<sup>31</sup> Lettera a Louis Bouilhet del 17-18 luglio 1852. Quest'ultimo aneddoto è riferito in particolare alla redazione del celebre capitolo VIII della seconda parte di *Madame Bovary dedicato ai Comizi Agricoli la cui scrittura, come è noto, Flaubert voleva risuonasse come una sinfonia*. Ivi, pp. 242-243.

<sup>32</sup> R. BARTHES, *La lettura*, cit., p. 276 e p. 287.

come un'enunciazione di un altro che si deve semplicemente ascoltare e il cui significato – pratico e conoscitivo – deve essere semplicemente capito; ma, in una certa misura, la rendo mia propria enunciazione su un altro, ne assimilo il ritmo, l'intonazione, la tensione articolatoria, la gesticolazione interna (i movimenti creativi) del racconto, l'attività raffigurativa della metafora, ecc., come l'espressione adeguata del mio proprio rapporto assiologico col contenuto: [...]»<sup>33</sup>.

Questi brevi cenni sull'egemonia della voce, dell'ascolto, dell'intonazione e anche della proustiana traduzione del libro interiore, servono a sostegno dell'ipotesi per la quale la lettura gode di un doppio e paradossale statuto. Da un lato essa può effettuarsi prima di saper leggere come avviene per il bambino o per l'analfabeta. Dall'altro, non può esserci lettura autentica senza scrittura o, se si preferisce, senza traduzione.

### 7. Giacomo Leopardi: «l'udito» e «il piacere dei racconti»

La lettera inviata da Giacomo Leopardi a Pietro Giordani il 30 aprile del 1817 consente di illustrare non solo questi due tratti distintivi della lettura – egemonia della voce e fissazione-traduzione di questa stessa voce in scrittura –, ma anche la sua dimensione affettiva:

[...] Ella mi raccomanda la temperanza nello studio con tanto calore e come cosa che le preme tanto che io vorrei poterle mostrare il cuore mio perché vedesse gli *affetti* che v'ha destati la *lettura delle sue parole*, i quali se 'l cuore non muta forma e materia, non periranno mai, certo non mai. [...].

Che la proprietà de' concetti e delle espressioni sia appunto quella cosa che discerne lo scrittore Classico dal dozzinale, e tanto più sia difficile a conservare nell'espressioni, quanto la lingua è più ricca, è verità tanto evidente che fu la prima di cui io mi accorsi quando cominciai a riflettere seriamente sulla letteratura: e dopo questo facil-

---

<sup>33</sup> M. BACHTIN, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in ID., *Estetica e romanzo (1924)*, Einaudi, Torino 1979, pp. 51-53.

mente vidi che il mezzo più spedito e sicuro di ottenere questa proprietà era il *trasportare d'una in altra lingua* i buoni scrittori. [...]. Non mi concede Ella di leggere ora Omero Virgilio Dante e gli altri sommi? Io non so se potrei astenermene perché leggendoli provo un *diletto* da non esprimere con parole, e spessissimo mi succede di starmene tranquillo e pensando a tutt'altro, *sentire* qualche *verso di autor classico* che qualcuno della mia famiglia *mi recita a caso, palpitare* immantinente e vedermi forzato di tener dietro a quella poesia<sup>34</sup>.

In un passo dello *Zibaldone* del 28 luglio 1821 scriverà:

Mi dicono che io da fanciullino di tre o quattro anni, stava sempre dietro a questa o a quella persona perché mi *raccontasse* delle *favole*. E mi ricordo che ancor io in poco maggior età, era innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si *percepisce* coll'*udito*, o colla *lettura* (giacché seppi leggere, ed amai di leggere, assai presto).<sup>35</sup>

Il Leopardi maturo e disincantato dei *Pensieri*, dedicherà una lunga e articolata riflessione – aspramente polemica e negativa questa volta – alla lettura ad alta voce. Quel che egli prende di mira nel lungo *pensiero XX* è il narcisismo insopportabile fino alla noia di quegli scrittori che declamano le proprie opere ad alta voce e che pretendono l'attenzione dei poveri uditori. Siamo dunque ben lontani dal «piacere dei racconti», dalla risonanza poetica che un classico recitato a caso da un suo familiare poteva procurargli e dal «maraviglioso» che si percepisce coll'udito o colla lettura nell'infanzia.

## 8. Luigi Pirandello: «Mondo di carta»

Una figura inquietante non solo della lettura ad alta voce, ma anche di quella silenziosa, si delinea nella novella di Luigi Pirandello *Mondo di carta* pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera»

<sup>34</sup> G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Borinighieri, Torino 1998, I, p. 88 e pp. 94-95, corsivi nostri.

<sup>35</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone...*, cit., I, p. 846.

il 4 ottobre del 1909<sup>36</sup>, nella quale una certa pratica della lettura è sottoposta ad un'analisi spietata. *Mondo di carta* è seguita non a caso dalla novella *Il sonno del vecchio*, che chiude la raccolta e nella quale è trattata la figura narcisistica della lettura ad alta voce, che, al posto dell'ascolto tanto atteso, incontra invece il sonno dell'uditore, evocando così il feroce attacco di Leopardi contro gli autori che declamano pomposamente le loro opere.

Ma torniamo a *Mondo di carta* e al suo grottesco protagonista, il professore Valeriano Balicci, «un uomo ispido, dalla faccia gialliccia» che indossa degli «occhialacci da miope» (p. 1019), che vive da molti anni con una vecchia domestica senza preoccupazioni di lavoro grazie ad un'eredità dilapidata però nell'acquisto incontrollato di libri, che lo ha costretto addirittura a indebitarsi. Il professore infatti è un maniaco della lettura, ha un rapporto mimetico<sup>37</sup> e quindi di fagocitazione coi libri («a rimasticarseli a uno a uno tutti quanti dalla prima all'ultima pagina», «se li mangiasse davvero, anche materialmente, tanto se li accostava alla faccia per leggerli», p. 1022; «come rimbozzolito a covarlo», p. 1024). Durante tanti anni di lettura furiosa ha anche compromesso seriamente la vista fino a perderla del tutto.

Pirandello costruisce abilmente la novella apportando, nel corso delle varie riedizioni, delle soppressioni specialmente, che anziché ridurne l'intelligibilità, la esaltano<sup>38</sup>. Ora nel primo tempo della novella, divisa in tre parti, il personaggio si ritrova al centro di un curioso e violento alterco con «un ragazzaccio sui quindici anni», un figurinajo, che lo provoca maliziosamente facendogli investire e quindi sfracellare, per ben tre volte, in tre luoghi diversi del suo percorso quotidiano, tre «schifose» statuette fittili femminili. L'inciden-

---

<sup>36</sup> L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno (La Mosca)*, a cura di M. Costanzo. *Premessa di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 2007, v. I, t. II, pp. 1019-1028. Le pagine indicate tra parentesi tonde nel testo sono tratte da questa edizione.

<sup>37</sup> Nel senso del mimetismo animale come è stato egregiamente studiato da R. CAILLOIS, *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960.

<sup>38</sup> Cfr. le importantissime *Note ai testi e varianti a Mondo di carta*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, cit., pp. 1571-1577.

te che di fatto aggraverà fino alla cecità la condizione già precaria dei suoi occhi fortemente miopi, costringerà il professore ad assumere prima un «giovinetto saccente» per riordinare la sua caotica biblioteca – vera e propria babele nella quale la cecità gli impedisce ormai di orientarsi –, e quindi una lettrice, certa Tilde Pagliocchini, perché possa rileggergli i libri per lui così indispensabili. Naturalmente il rapporto con la lettrice si rivelerà impossibile poiché per il professore: «Ogni voce, che non fosse la sua, gli avrebbe fatto parere un altro il suo mondo.» E inoltre, egli non esita a dire alla giovane lettrice: «La sua voce, signorina, mi guasta tutto» (p. 1026-1027). Eppure Tilde aveva tirato fuori:

una voce, che neanche in paradiso.

Ma quando ne diede il primo saggio al Balicci con certe inflessioni e certe modulazioni, e volate e smorzamenti e arresti e scivoli, accompagnati da una mimica tanto impetuosa quanto superflua, il pover uomo si prese la testa tra le mani e si restrinse e si contorse come per schermirsi da tanti cani che volessero addentarlo<sup>39</sup>.

No! Così no! Per carità! – si mise a gridare.

E la signorina Pagliocchini, con l'aria più ingenua del mondo:

Non leggo bene?

Ma no! Per carità, a bassa voce! Più bassa che può! Quasi senza voce! Capirà, io leggevo con gli occhi soltanto, signorina!

Malissimo, professore! Leggere a voce alta fa bene. Meglio poi non leggere affatto! Ma scusi, che se ne fa? Senta (*picchiava con le nocche delle dita sul libro*). Non suona! Sordo. Ponga il caso, professore, che io le dia un bacio.

Il Balicci s'interiva pallido:

Le proibisco! (pp. 1025-1026)

---

<sup>39</sup> Un'acuta osservazione metateatrale riguardo al fastidio che la «voce» di Tilde procura al Balicci si legge in I. CROTTI, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 218-219.

La lettura ad alta voce costituisce per il povero Balicci un vero e proprio tabù.

Se è vera l'ipotesi che fa della lettura ad alta voce la lettura autentica, quella in grado di sintonizzarsi con l'Altro, allora la lettura «a bassa voce» e perfino «senza voce», «con gli occhi soltanto», che il Balicci pretende dalla sua lettrice è una lettura mancata. Nella vita del lettore maniacale che il professore è stato e vuole continuare ad essere, è assente paradossalmente quella risonanza con l'Altro che la lettura instaura, divenendo essa stessa scrittura. L'eroe pirandelliano si priva della lettura ad alta voce così come, nella vita, si era privato della relazione con la donna. Si confronti a riguardo l'ultima versione della novella: «il medico oculista gli aveva dato di *smettere la lettura.*» (p. 1021, c. n.), con la prima versione che dichiara le inibizioni del Balicci nei confronti delle donne: «il medico più volte gli aveva dato di *prender moglie* (p. 1573, c. n.).

Come interpretare allora il rifiuto della lettura ad alta voce nella novella di Pirandello? Si tratta della neutralizzazione, della disincarnazione e perfino della privazione della lettura secondo un modello cristiano di lettura, oppure di un'altra moderna e singolare modalità di lettura?

La novella pirandelliana sembra ereditare una certa forma estenuata del modello cristiano di lettura, ma che essa trasforma e rovescia in una sorta di moderno e caricaturale modello nevrotico di *lectio tacita*: una lettura muta e perfino autistica, senza risonanza, affidata soltanto agli occhi.

Il modello cristiano della lettura è ancora riconoscibile, nonostante la deformazione grottesca e umoristica, nel motivo del numero di «quaranta giorni al bujo» prescritti dal medico per curare il suo paziente da «quella tremenda caldana» (p. 1022), come pure, in modo ancora più irriconoscibile, nel motivo del numero delle ore di lettura<sup>40</sup> richieste dal professore nell'avviso sui giornali, nella prima versione della novella: «Un altro avviso sui giornali, per un lettore o una lettrice “che per *due ore la mattina e tre nel pomeriggio* diva-

---

<sup>40</sup> Sulla lettura come forma di asceti praticata dai monaci medievali cfr. R. BARTHES, *Lettura*, cit., pp. 276-277.

gasse coi libri un signore solo, cieco, appassionatissimo della lettura – Valeriano Balicci, via Nomentana, 112, ultimo piano”». (p. 1575, corsivi nostri). Per non dire del riferimento al «bacio» alla fine di questo stesso brano, cioè ad una esplicita e apparentemente incongrua provocazione sessuale della giovane lettrice.

Ma la nevrosi, cioè la struttura della moderna Soggettività, priva il povero Balicci condannato alla cecità financo della lettura, esautorando così radicalmente, almeno in questa novella, l'ascetico modello cristiano della lettura.

Per un momento, tuttavia, il lettore della novella potrebbe essere tratto in inganno dal desiderio illusorio del protagonista di poter riempire con una «voce» il nuovo ma silenzioso ordine della sua biblioteca:

Ma non poté reggere a lungo in quel silenzio *angoscioso*. Volle che il suo mondo riavesse voce, che si facesse risentire da lui e gli dicesse com'era veramente e non come lui in confuso se lo ricordava. Mise un altro avviso nei giornali, per un lettore o una lettrice; e gli capitò una certa signorinetta tutta fremente in una perpetua irrequietezza di perplessità. Aveva svolazzato per mezzo mondo, senza requie, e anche per il modo di parlare dava l'immagine di una calandrella smarrita, [...] <sup>41</sup>. (p. 1024)

Il qualificativo «angoscioso» attribuito al «silenzio» è sintomatico, dal momento che è proprio questo aggettivo che permette di distinguere il silenzio che si ascolta dal silenzio mortifero. Ma il Balicci preferirà alla lettura a voce alta perfino una lettura senza lettrice, poiché Tilde, compresa la follia del professore, preferirà trascorrere il tempo della lettura assegnatale in compagnia della vecchia domestica:

---

<sup>41</sup> Alla «passerina» della prima versione, Pirandello sostituisce nell'ultima la «calandrella». Forse per farne, grazie ad alcuni precisi tratti che caratterizzano l'uccello – le macchie nere ai lati degli occhi e le sue preferenze per i luoghi aridi –, un assurdo doppio rovesciato del Balicci? «Calandrella. Piccola allodola (*Calandrella brachydactyla*), con una macchia nera ai lati degli occhi, assai comune soprattutto nelle località aride, collinose e di pianura», G. DEVOTO; G. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, s. v..

Il Balicci intanto viveva nel libro che le aveva assegnato e godeva del godimento che si figurava dovesse prenderne. E di tratto in tratto le domandava: – Bello, eh? – oppure: – Ha voltato? – Non sentendola nemmeno fiatare, s’immaginava che fosse sprofondata nella lettura e che non gli rispondesse per non distrarsene.  
– Sì, legga, legga... – la esortava allora, piano, quasi con voluttà.  
(p. 1027)

La «signorina» però, comincia a manifestare una certa insofferenza e, per di più, a contestare l’immaginario libresco del professore il quale, in preda all’ira, finirà col liquidarla.

Ma la lettura, priva della voce e affidata esclusivamente agli occhi, riserva al professore cieco e «cadaverico» (p. 1020), un immaginario di morte: freddo, intatto e cimiteriale, dove il libro si rivela un puro e sterile supporto di carta:

Rimasto solo, Valeriano Balicci, dopo aver raccattato a tentoni il libro che la signorina aveva scagliato a terra, cadde a sedere su la poltrona; aprì il libro, *carezzò* con le mani tremolanti le pagine gualcite, poi v’immerse la faccia e restò lì a lungo, assorto nella *visione*<sup>42</sup> di Trondhjem con la sua cattedrale di marmo, col cimitero accanto, a cui i devoti ogni sabato sera recano offerte di fiori freschi – così, così com’era detto là. – *Non si doveva toccare*. Il freddo, la neve, quei fiori freschi, e l’ombra azzurra della cattedrale. – Niente lì si doveva toccare. Era così, e basta. Il suo mondo di carta. Tutto il suo mondo.  
(p. 1028. corsivi nostri)

La prova di realtà addotta dalla lettrice/viaggiatrice, che ha visitato Trondhjem e la sua cattedrale, non riesce a modificare la visione drammaticamente «intangibile» dell’infelice professore costretto a illudersi, per sopravvivere, della realtà del suo mondo di carta, di povere «pagine gualcite» che solo può carezzare.

---

<sup>42</sup> Nella prima versione della novella, la «visione» è qualificata di «intangibile»: «e restò a lungo assorto, nella sua visione intangibile» (p. 1576).

## 9. *Bernhard Schlink: A voce alta - The Reader*

*The Reader*, uno dei film di successo della 59esima berlinale (2009)<sup>43</sup>, ispirato a un romanzo di Bernhard Schlink (*Der Vorleser*, 1995)<sup>44</sup>, tratta di un dramma ambientato nella Germania postbellica.

Il film, come il romanzo, focalizza il motivo della lettura ad alta voce, collegandolo intimamente a quello dell'analfabetismo, motivo quest'ultimo a sua volta identificato come il nodo cruciale che investe specialmente quella condizione inquietante e contraddittoria che può rendere l'uomo al contempo fragile e criminale.

Il romanzo *A voce alta* è scritto e narrato in prima persona dal protagonista, Michael Berg, un professore di storia del diritto, divorziato e già padre di una figlia quando decide di tradurre in scrittura l'avventura più intima e drammatica della sua biografia amorosa, nel tentativo di elaborare «un dolore» rimasto fino ad allora «inconsapevole» e «non riconosciuto»<sup>45</sup>.

Michael incontra durante la sua adolescenza, all'età 15 anni, Hanna Schmitz una bigliettaia più che trentenne, che lo aiuta mentre viene colto in strada da un malore.

Dopo essersi rimesso da una lunga malattia riesce a ritrovare la donna alla quale lo legherà un'intensa relazione d'amore scandita, durante i loro incontri, da un vero e proprio rituale della lettura. Hanna infatti chiederà presto a Michael di leggerle a voce alta i libri che sta studiando al liceo. I classici antichi, tedeschi e anche stranieri saranno così al centro di questi incontri amorosi rituali nei quali si intrecciano la voce, l'ascolto e i corpi dei due amanti. Hanna però nasconderà a Michael il suo segreto: l'analfabetismo del quale si vergogna profondamente.

Ora, accade che all'improvviso e senza alcuna spiegazione Hanna sparisce dalla vita del suo «ragazzino», lasciandolo confuso e oppresso da un senso di colpa. Ma uno stupore ancora più traumatico coglierà dopo alcuni anni il giovane studente in legge, che riconosce

<sup>43</sup> Regia di Stephen Daldry, sceneggiatura di David Hare, con David Kross, Kate Winslett e Ralph Fiennes.

<sup>44</sup> B. SCHLINK, *A voce alta. The Reader* [1996], Garzanti, Milano 2009.

<sup>45</sup> Ivi, p. 35.

nell'aula del processo che si sta celebrando nei confronti di alcune imputate per crimini nazisti, la sua ex amante. Sull'accusa rivolta alla signora Schmitz pesa per di più l'aggravante dello sfruttamento a fini personali, di alcune ragazzine, le sue protette, scelte a turno tra le prigioniere più giovani e più deboli del Lager, e riunite ogni sera nella sua stanza perché leggessero per lei, prima di essere selezionate e spedite a morire.

Questo incomprensibile comportamento, per il quale la stessa imputata non sa e non vuole dare alcuna spiegazione, costituisce in effetti il punto più opaco e sfuggente della storia, non solo per Michael, ma anche per il lettore del romanzo e lo spettatore del film, che rischiano di proiettare fantasmi perversi su una tale pratica di lettura, almeno fino a quando il testo non chiarirà che durante quelle riunioni le prigioniere, per loro esplicita confessione, erano soltanto obbligate a leggere ad alta voce. Michael tenterà allora di concedere delle attenuanti all'assurdo gesto di Hanna la quale, con tale obbligo, avrebbe sottratto le sue protette alle fatiche ben più disumane cui erano sottoposte le altre prigioniere del campo prima di passare attraverso la cosiddetta selezione.

Questo desiderio di lettura che Hanna può soddisfare nel Lager costituisce forse l'unico spazio di godimento per la giovane sorvegliante illetterata, un godimento dai tratti fatalmente ambigui, data la cornice sadica nella quale esso si appaga, ma che consente paradossalmente e tragicamente l'unico momento di umanizzazione del desiderio ad un soggetto analfabeta e criminale. Le scarse notizie sulla sua povera biografia confermano che la sorvegliante ha bisogno di queste letture, ha bisogno di nutrire il suo immaginario di ragazzina mancata a cui sono state forse rubate l'infanzia e l'adolescenza. I giovani dell'allegra brigata non si erano del resto rifugiati in un luogo al riparo dal contagio della peste<sup>46</sup>? Come quei giovani, anche Hanna si ritaglia, attraverso i racconti letti dalle prigioniere, il suo rifugio immaginario lontano, per quanto le è possibile, dalla peste del Lager. All'ordine criminale del campo al quale è condannata a obbedire,

<sup>46</sup> Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi 1980, pp. 32 ss., nelle quali Pampinea con riferimento «alla conservazione della nostra vita» giustifica la fuga dall'appestata Firenze.

ella alterna la libertà della lettura. La scelta estrema del suicidio da parte di questa umile eroina potrebbe infatti essere interpretata come un desiderio di espiatione della sua colpa criminale. Un'espiatione che è possibile anche grazie all'identificazione con le sue protette. Col suicidio ella raggiunge e forse placa quei morti, che l'avevano visitata (perseguitata?) regolarmente ogni sera in carcere e ancor prima fuori dal carcere. Pertanto la lettura e la scrittura imparate nella clausura carceraria hanno insegnato ad Hanna a quale prezzo – del dominio possessivo e autoritario, dell'orrore e della morte – ella aveva cercato e forse anche costituito un'immagine umana e accettabile di se stessa attraverso l'immagine delle sue lettrici. E questo avviene solo alla fine di un lungo percorso di diciotto anni passati in prigione dove, riconquistata dalla lettura a voce alta dei classici che Michael registra per lei su delle cassette, riesce perfino a imparare a scrivere per poter ringraziare, attraverso dei bigliettini dalla scrittura rozza ed elementare, il suo lettore e amante di un tempo.

Alla fine di questo rapido percorso una riflessione, o meglio una domanda si impone, soprattutto in un tempo in cui la lettura, la scrittura e lo studio dei testi stanno vertiginosamente cambiando: la lettura resterà ancora quel luogo privilegiato, libero e creativo che abbiamo cercato di delineare attraverso il «lavoro della lettura» e la «lettura ad alta voce»?



Marco Gaetani

## *Le donne di Bagdade e L'ultimo Luzi*

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

**Abstract:** *Starting from a close reading of a poem not central in the work of Mario Luzi, Le donne di Bagdad (1990), the essay explores some topics in the latest production of the poet. Critical attention is focused particularly on the poetics of Luzi at the time of the poem and on the related concept of social-historical function of the poet. Reflecting on the idea of Luzi on “engagement” and “civil poetry”, the essay highlights the metaphysical, religious and ontological beliefs in the late work of Luzi. These beliefs reflect in part the post-modern sensibility that in those years, in Italy, is accepted in some cultural areas. Luzi offers a poetic proposal explicitly characterized in anti-modernist sense; this proposal gives to the poet a great acknowledgment and a greater public renown.*

**Key-words:** *Mario Luzi; contemporary italian poetry; civil poetry; poetics and ideology; modernist poetry.*

1. A partire da una poesia di Mario Luzi, *Le donne di Bagdad* (1990), sarà possibile riflettere su alcuni motivi capitali dell'ultima produzione del poeta fiorentino. In particolare, la lettura ravvicinata di un componimento pure certo non centrale nella produzione luziana, come quello che viene esaminato nella prima parte di questo scritto, fornirà lo spunto per fare riferimento – senza alcuna pretesa di esautività e anzi ripromettendosi ulteriori più organici sondaggi ermeneutici – alla poetica dell'Autore all'altezza del nostro testo e alla sua

(evidentemente correlata) concezione della funzione storico-sociale del poeta. Sullo sfondo, come inevitabile, i convincimenti più intimi, di ordine metafisico-religioso, ontologico, che l'opera di Luzi evidenzia specialmente (o meglio più scopertamente) nel suo ultimo tratto.

Innanzitutto giova rileggere il testo di *Le donne di Bagdad*<sup>1</sup>:

Diruti gli acquedotti, saltati i cavi elettrici,  
inattivi gli impianti di depurazione,  
eccole, le abbiamo viste per pochi attimi,  
ma viste  
indelebilmente sullo schermo, 5  
seppur semicelate dai loro panni e cenci  
e chadors e pezzuole variopinte,  
le donne di Bagdad con secchi, bacinelle e taniche  
entrare nei ristagni della torpida corrente,  
chiedere a un Tigri torbo e malvoglioso 10  
acqua per la loro incertissima giornata...  
L'estrema deiezione della creatura umana  
non ha tempo. Poteva  
essere mille anni fa o tremila.  
La causa, neppure quella, muta. 15  
Il fiume sotto i suoi crollati ponti  
potrebbe, esso, attestarlo.  
Nulla cambia nella fortuna umana –  
barbugliano, si sente,  
le acque grevi e impastate di rovine. 20  
Nulla cambia – davvero nulla cambia?  
Allora perché questa rivolta? Del sangue, dell'intelligenza  
come per una empietà? è nell'ordine  
antico, è nel previsto  
ritmo dei suoi effimeri sussulti 25  
essa pure? Arcaica al pari della guerra  
che sfoggia il paradosso dei suoi avveniristici strumenti?  
Davvero nulla cambia? nulla si redime?

---

<sup>1</sup> In M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. VERDINO, Milano, Mondadori 20107, pp. 1218-19. Il componimento è incluso nella sezione *Sia detto* (sulla quale cfr. la nota del curatore a p. 1815).

Vanno e vengono nelle loro tuniche  
gonfie di vento, intrise d'acqua, loro  
donne di Bagdad al fiume benefico e insidioso. 30  
La morte è la sola maestà  
che non vien meno. E sola  
ci assicura della sacrosanta vita...

Il componimento partecipa, fin troppo evidentemente, di quella corda civile che a onta delle più superficiali valutazioni appartenne effettivamente a Luzi, e che a dire di uno dei suoi migliori studiosi, Stefano Verdino, venne a tendersi particolarmente a partire dagli anni Settanta<sup>2</sup>. Non è qui possibile soffermarsi sulle successive «tappe e stazioni»<sup>3</sup> toccate dall'esperienza artistica e intellettuale di un «poeta capitale del nostro Novecento» (Fortini) come Luzi, la cui operosità attraversa come noto buona parte del secolo, sporgendosi poi significativamente nel successivo. Interessa più che altro comprendere meglio quanto un testo come quello ora in lettura manifesti paradigmaticamente non tanto la presa di posizione pubblica di Luzi contro la Guerra nel golfo (1990-1991) ma, contestualmente a ciò, come tale intervento rimandi, più in generale, a un'interpretazione ben precisa e ideologicamente marcata della poesia, e dunque del ruolo e della funzione del poeta nella società e nella storia.

<sup>2</sup> Cfr. *A viva voce*, prefazione a M. LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di A. MURDOCCA, Firenze, Cadmo 1999, pp. IX-XII (p. X). Cfr. pure, a cura dello stesso VERDINO, *A Bellariva. Colloqui con Mario*, ora in M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1239-92 (p. 1274). Per un'accurata disamina del filo «militante» che accompagnerebbe la poesia di Luzi fin dagli anni giovanili si veda M. ZULBERTI, *Mario Luzi tra poesia e vita. La poesia civile dagli anni trenta al post-umanesimo*, in U. MOTTA [cur.], *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, Novara, interlinea 2008, pp. 155-206. Zulberti ritiene che nel poeta fiorentino l'«impegno civile» sia componente originaria e costitutiva, come si evincerebbe da alcuni interventi fin dagli anni Trenta e poi nell'immediato dopoguerra. Si avrà ancora occasione, nel testo, di richiamare l'ampio scritto di Zulberti. Su Luzi poeta civile si può vedere anche D. M. PEGORARI [cur.], *Non disertando la lotta. Versi e prose civili di Mario Luzi con l'omaggio di 41 poeti*, Bari, Palomar 2006.

<sup>3</sup> Così il poeta in un'intervista del 1989 a P. Di Stefano (in *Conversazione*, cit., p. 28).

Preliminarmente s'impone una pur sommaria contestualizzazione del testo in esame<sup>4</sup>; sullo sfondo della quale potrà emergere, ancorché in sintesi estrema, una sorta di corrispondenza epocale tra la poesia di Luzi quale si sviluppa peculiarmente (con la poetica e l'ideologia che la sostengono) a partire dagli anni Ottanta e la tempeste che all'incirca nello stesso momento storico si manifesta in tutto l'Occidente – quell'epoca definibile, genericamente quanto icasticamente, come 'crepuscolo della Modernità'.

*Le donne di Bagdad* venne pubblicata alcuni mesi dopo l'uscita di *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990). Questa raccolta costituisce, nella sistemazione tripartita voluta dall'Autore stesso per la propria intera opera poetica, il secondo libro della terza stagione della poesia luziana (*Frasi nella luce nascente*), stagione inaugurata a metà degli anni Ottanta con *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985)<sup>5</sup>. Quest'ultimo volume ha veramente un carattere inaugurale,

---

<sup>4</sup> Ha infatti ragione S. VERDINO (*Le immagini di Onore del vero*, in Achille Serrao [cur.], *Mario Luzi. Atti del Convegno di Studi [-] Siena, 9-10 maggio 1981*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1983, pp. 115-33) nell'affermare (p. 116) che, trattandosi di «una poesia che si muove per stagioni e non per giorni», quella di Luzi debba essere letta «per grandi sequenze», e non certo isolando singoli componimenti o raccolte. Lo stesso poeta, intervistato da Carlo Bo a proposito dei «sei libretti» appena raccolti in *Il giusto della vita*, si disse consapevole della loro natura individua e autonoma come pure, tuttavia, «della loro continuità» in quanto parti di «un solo lungo discorso» (cfr. C. Bo, *Scritti su Mario Luzi*, a cura di S. VERDINO, Genova, San Marco dei Giustiniani 2004, p. 54). Sul punto si veda anche la nota successiva.

<sup>5</sup> Non discutiamo qui la questione, pure importante (ma probabilmente trascurata dagli studiosi), se tale fase estrema si prolunghi davvero oltre il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), come sembra ritenere concordemente la critica, o se invece la cospicua produzione successiva – ora in M. LUZI, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di S. VERDINO, Milano, Garzanti 2014 – costituisca, anche solo in parte, un ulteriore sviluppo della poesia luziana. Pure l'esatto punto d'avvio (se ve n'è uno) delle successive stagioni poetiche di Luzi, e particolarmente dell'ultima, pone significativi problemi critici di periodizzazione, sui quali gli interpreti generalmente non si soffermano e che tuttavia non è possibile discutere neppure in questa sede. A un «doppio regime» tra continuità e novità nell'opera luziana – comunque decisivo per definirne il complessivo profilo, in sede ermeneutica

a ogni livello, se si guarda all'operatività poetica dispiegata da Luzi nei due decenni precedenti; quella, per intendersi, avente a baricentro l'altra opera cruciale nel percorso del poeta, *Nel magma* (1963, 1966), che si può dire occupare tutto il decennio dei Sessanta e riverberare il suo influsso fino almeno ad *Al fuoco della controversia*, del 1978 – libro quest'ultimo che conclude, riferendosi ancora alla scansione autoriale, la sezione mediana (*Nell'opera del mondo*) dell'*opus* poetico luziano.

Il nostro testo risente, come ovvio, della stagione della poesia di Luzi pienamente in corso, collocandosi cronologicamente tra gli ultimi testi (1989) di *Frasi e incisi...* e i primi della raccolta in incubazione (1990-'91; il *Viaggio terrestre...*, come già segnalato, uscirà nel '94)<sup>6</sup>. Ma di tale stagione esso non si potrebbe ritenere certo testimonianza esemplare, per molte ragioni. Se infatti è probabilmente condivisibile ciò che scrisse Verdino a proposito di *Onore del vero*, e che altrettanto probabilmente risulta appropriato per la più gran parte della poesia luziana – e cioè che nei componimenti dell'autore di *La barca* è possibile enucleare un tratto 'fiorentino' che ne garantirebbe pressoché costantemente (si dice in breve) la tenuta formale e, dunque, l'intelligibilità, l'istanza comunicativa<sup>7</sup> –, nel testo sulla Guerra nel golfo che ora c'interessa siamo in presenza di una prosaicità peculiare, a dire il vero un po' corriva, benché increspata da una tonalità retorica (nel senso deteriore, e non escludendo una certa fastidiosa sensazione di *self-styled*) che – senza diffondersi in una compiuta analisi linguistico-stilistica – traspare per esempio nell'uso

---

prima che filologica – si riferisce molto opportunamente Bo, *op. cit.*, p. 115.

<sup>6</sup> Per la storia interna delle singole raccolte ci si riferisce alle schede curate da Stefano Verdino per l'*Apparato critico* in calce al volume con *L'opera poetica luziana* (*op. cit.*, pp. 1293 ss.). Gli ultimi testi per *Frasi e incisi di un canto salutare* risalgono al 1989 (cfr. p. 1684), la prima elaborazione di *Vaggio terrestre e celeste di Simone Martini* data al 1990-'91 (cfr. p. 1747).

<sup>7</sup> Cfr. S. VERDINO, *Le immagini di Onore del vero*, cit., pp. 125 ss. e 132-3, nota 22. Per lo sforzo della parola poetica (e perciò stesso anche 'profetica') luziana di «uscire da ogni tentazione criptica e diventare a suo modo comunicativa» cfr. G. QUIRICONI, *Soggettività e alterità nel pensiero di Luzi*, introduzione a M. LUZI, *SCRITTI*, a cura di G. QUIRICONI, Venezia, Arsenal e 1989, pp. VII-XVII (p. XIII).

di un lessico eletto, di matrice vistosamente letteraria, e nel ricorso a scelte sintattiche egualmente auliche<sup>8</sup>. Opzione di per sé interessante – al di là del giudizio sulla riuscita o meno di un componimento «di circostanza» che, comunque, appare abbastanza evidentemente concepito *invita Minerva* – se si considera la cifra per consueto altissima del magistero tecnico-formale di Luzi, anche quando a essere privilegiato sia il ‘discorso’ (sempre nel senso di Verdino); e se si pensa che qui la parola del poeta assume quella valenza civile che la dispone a rivolgersi a un pubblico più ampio di quello, ristrettissimo, più solitamente proprio della poesia.

Come il «discorso», anche l’«istante» (per restare ai due momenti che, sempre secondo Verdino, s’intrecciano nella poetica e nella poesia luziana, almeno all’altezza di *Onore del vero*) appare in un certo senso, nel nostro testo, depotenziato: la (mallarmeana) *visione* dentro il «tempo verticale» di ascendenza bachelardiana (o, se si vuole, l’«immagine profonda» di Durand) viene qui ricondotta a un’esperienza dimessa, comune, addirittura triviale o degradata. La visione, si sarebbe tentati di dire cedendo a un troppo facile gioco, è ormai tele-visione. La circostanza che innesca la piana riflessione in cui consiste, essenzialmente, *Le donne di Bagdad* è data infatti da un’esperienza che accomuna il poeta a «tutti»: è attraverso il mezzo televisivo che egli, come milioni di propri simili, vede «per pochi attimi» eppure in modo «indelebile» le «donne di Bagdad»<sup>9</sup>; figure

---

<sup>8</sup> Per un essenziale sondaggio sul lessico della poesia luziana nelle ultime raccolte si veda D. PICCINI, *La stagione “paradisiaca” di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in MOTTA [cur.], *Mario Luzi oggi.*, cit., pp. 107-31 (pp. 123 ss.). In particolare ci si soffermi sui rilievi riguardanti quei «componenti linguistici» che «potrebbero apparire preziosi, anticati o, peggio, finto-antichi» (pp. 124 ss.). Piccini giudica peraltro positivamente il ricorso dell’ultimo Luzi a «termini preziosi, desueti e letterari», considerandolo parte di un complessivo processo di «reinvenzione» nei termini di una «tradizione rifatta viva e rivissuta intimamente». Agli «scavi lessicografici» effettuati da Vittorio Coletti sull’ultima produzione poetica luziana rinvia G. FONTANA, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002, p. 205 nota 242.

<sup>9</sup> Cfr., nell’apparato critico a *Sia detto*, l’annotazione di VERDINO (in M. LUZI, *L’opera poetica*, cit., pp. 1816-17).

percepite entro lo scenario di devastazione bellica su cui si apre il componimento (vv. 1-2) e che ritornerà anche oltre nel testo (cfr. vv. 16 e 20).

La posizione dell'io poetante è dunque quella dell'uomo comune tra gli uomini comuni. Il poeta è come «tutti». Anche se questa prospettiva è stata talora rivendicata dall'Autore come una precisa scelta, una specie di risarcimento per il solipsismo della prima fase del proprio *cursus* letterario<sup>10</sup>, si tratta in realtà di una postura storicamente obbligata. Il poeta è forzosamente separato dal commercio con la storia e recluso nel privato, murato in una torre che, semplicemente, da eburnea è diventata elettronica. La storia 'grande' la si sperimenta ormai solo nelle forme mediate stabilite da chi la scrive realmente, col sangue e con i *pixel*<sup>11</sup>. Nel testo compaiono alcuni indizi di questa esperienza inficiata all'origine dal filtro catodico: specificamente nei quasi automatici *cliché* che la rappresentazione televisiva veicola «sullo schermo», e che il poeta sembra riportare grezzi nel proprio resoconto in versi: un certo esotico-etnico-pittoresco (i poveri ma variopinti indumenti tradizionali delle donne) che contrasta con i segni di una Modernità fatiscente (nello specifico, a causa della distruzione bellica), in un generico 'Terzo Mondo' televisivo fatto d'impianti civili semidistrutti ma anche di «secchi, bacinelle e taniche» (v. 8) che facilmente s'immaginano di plastica<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. M. LUZI e M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi 1993, p. 93. Nel 1982, rispondendo a Renato Minore, Luzi aveva detto «essenziale» per un poeta quale egli era «la immersione nell'anonimato», correlandola all'atto di «scendere ogni giorno dal proprio effimero piedistallo» (cfr. *Conversazione*, cit., p. 34).

<sup>11</sup> È significativo, peraltro, che il testo di Luzi tragga occasione proprio dalla prima guerra massicciamente mass-mediatizzata e spettacolarizzata: cfr. A. SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 2007<sup>2</sup>. Dello stesso Scurati, in relazione alla Guerra del golfo, cfr. pure *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Milano, Bompiani 2012, § II. Sulla scandalosa spettacolarizzazione massmediatica della violenza e della strage cfr. le riflessioni del poeta in M. LUZI, *Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze, Passigli 20052, p. 104.

<sup>12</sup> Può essere qui interessante riandare agli appunti presi dal poeta in occasione

I punti sospensivi (v. 11) interrompono il resoconto di ciò che lo schermo televisivo ha restituito solo per pochi attimi, e che tuttavia è stato raccolto dall'io insieme a milioni di altre coscienze. S'innesta qui la riflessione propriamente detta: «naturale, originaria vocazione contemplativa» di Luzi<sup>13</sup>, posizione introvertita mai deposta interamente dal poeta – neanche quando (nella sua ultima produzione) l'introspezione di canonica ascendenza agostiniana pare cedere il passo a forme sostanzialmente differenti, più orientate in senso onto-teologico, di meditazione (è in causa qui, naturalmente, anche la consistenza e la dislocazione del soggetto lirico moderno, sulla strada – imboccata con decisione da Luzi successivamente all'esperienza di *Nel magma* – della sua disintegrazione e palingenesi panteistico-creaturale).

I vv. 12-28 espongono il referto di un rimuginare il cui timbro si fa universale, e che nella sua seconda parte (vv. 21-28) si scandisce in

---

di un viaggio in India effettuato tra il 1968 e il 1969: cfr. R.CARDINI, *Taccuino di viaggio in India e altri inediti di Mario Luzi*, Firenze, Polistampa 1998, pp. 33-47 (poi in appendice a Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi [curr.], *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 2001, pp. 83 ss.). In più punti delle annotazioni di Luzi ritorna lo spettacolo di «miseria schifosa» offerto allo sguardo turbato dell'osservatore occidentale dalla «moltitudine di reietti»: spettacolo fatto di «stracci, sari, turbanti di colori vivi», di «sudiciume», di «cenci». Come nella strada suburbana di Benares, dove lo scrittore ha «il senso preciso di quel che doveva essere la Galilea al tempo di Cristo con le sue turbe, con i suoi poveri straccioni devoti in attesa del Regno, con le sue donne che passavano in faccende seminascoste nelle lunghe vesti» (p. 43). Eterna miseria degli umani, certamente (cfr. infatti *infra* nel testo e nelle note); ma pure spettacolo stranamente familiare, *dejà vu*, e precisamente «già visto in film» (p. 35; per l'attenzione del poeta fiorentino al *medium* cinematografico, nell'immediato dopoguerra e nei primissimi anni Cinquanta, può vedersi Mario Luzi, *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche di Mario Luzi*, a cura di Annamaria Murdocca, Truccazzano, Blu cobalto 1995). E, del resto, vista tipicamente ambivalente: che respinge e disgiusta ma che non manca pure di attrarre per la sua disperata vitalità: «non si capisce se in questo rimescolio e in questa abiezione l'India vive o muore» (p. 40).

<sup>13</sup> Cfr. G. RABONI, *Il respiro del pensiero*, in S. MECATTI [cur.], *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi 1989, pp. 7-18 (p. 8). Da questo saggio sono presi tutti i riferimenti a Raboni presenti nel testo.

una figura tipica di quel «“pensiero poetante” che è davvero la prima e costitutiva ragione poetica luziana, mai dismessa in tutto il suo lungo tragitto»<sup>14</sup>, vale a dire l'interrogazione multipla<sup>15</sup>. Serrato questionare introdotto da una serie di asserti gnomici che erodono al monologo poetico il suo spessore meramente cronachistico-testimoniale, per conferirgli una tonalità di composta amarezza, di mestizia solenne. La sequenza assertiva, sapienziale (vv. 12-18), una volta messa in tensione con le questioni che la mutano in dilemma arduo e lacerante, fa tutt'uno con esse nel nucleo morale del componimento, significativamente collocato in posizione centrale, tra la descrizione delle donne irachene impegnate nella loro «incertissima giornata» e l'*explicit* del testo – in quello che, come si vedrà, è l'inopinato scioglimento del 'caso' morale (ma anche, come sempre in Luzi, metafisico) che tramite le immagini televisive ha interpellato il soggetto in tutto il suo essere.

Paradossalmente (ma per un paradosso di per sé significativo) è proprio attraverso la meditazione sul destino in apparenza senza

---

<sup>14</sup> Cfr. S. Verdino, *Introduzione a M. Luzi, L'opera poetica*, cit., pp. IX-LIV (p. XII). Quella di Luzi secondo Antonio Prete (che si riferisce in particolare a *Frasi e incisi...* e al *Viaggio terrestre...*) è una forma di «poesia meditativa», espressione di «un'interiorità narrante, meditativa, monologante» (cfr. Antonio Prete, *Tempo del miraggio, tempo della necessità*, in G. NICOLETTI [cur.], *Per Mario Luzi. Atti della giornata di studio Firenze – 20 gennaio 1995*, Roma, Bulzoni 1997, pp. 21-31; cit. alle pp. 23 e 27). È comunque dato acquisto ai lettori più attenti della poesia luziana che in essa quelli «della riflessione e dell'atto poetico» siano momenti «interconnessi» (cfr. QUIRICONI, *Soggettività e alterità nel pensiero di Luzi*, cit., p. IX).

<sup>15</sup> Luzi scoprirebbe «che la forma poetica è essenzialmente interrogativa, e questa è la sua essenza più propria» (S. GIVONE, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in Cardini e Regoliosi [cur.], *op. cit.*, pp. 27-34; cit. a p. 27). Cfr. pure A. BELLARIVA, cit., p. 1277. Quiriconi per parte sua ha riferito a Luzi un'«attitudine fondativa verso l'interrogazione, la domanda incessante, l'instancabile ricorrere alle formule dubitative» (cfr. G. QUIRICONI, *Ripensare Luzi*, in D. M. PEGORARI [cur.], *Mario Luzi da Ebe a Constant. Studi e testi*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio 2002, pp. 33-46; cit. a p. 33). Per una disamina ravvicinata, in chiave linguistico-retorica, della luziana «oltranza interrogativa e dubitativa» (sempre Quiriconi, *ivi*, p. 42) si veda Piccini, *op. cit.*, pp. 119 ss. (lo studioso rinvia pure – p. 119, nota – all'analisi «delle forme interrogative nell'opera matura di Luzi» prodotta da V. Coletti).

tempo della creatura umana che il discorso poetico aggancia il motivo, centrale nell'intera produzione poetica luziana, del tempo; e che dunque si rende esplicito il tema della storia, in Luzi sempre intesa prioritariamente come dimensione intrinseca a una più inglobante struttura temporale dell'Essere diveniente<sup>16</sup>. Al fluire immemoriale del tempo rinvia naturalmente pure l'immagine del fiume<sup>17</sup>: costante in Luzi da *La barca* (1935) a *Dottrina dell'estremo principiante* (2004); *topos* (e archetipo<sup>18</sup>) di un «fluire del mondo» (Raboni) veramente eracliteo, e di quelle trasformazione perpetua e incessante metamorfosi che sono i capisaldi dell'ontologia luziana – sempre di più a partire dalla lunghissima stagione apertasi con *Nel magma*. A ciò si aggiunga che a essere evocato e chiamato a nome nel nostro testo – a conferma che, come ebbe a rilevare Vittorio Sereni a proposito della

---

<sup>16</sup> «Cosmo e storia, materia e tempo sono tra loro impastati» (G. MAZZANTI, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993, p. 53); in particolare, per Luzi, «natura e tempo appaiono della stessa sostanza» (Prete, *op. cit.*, p. 24). Nel già menzionato volume a cura di Achille Serrao può vedersi l'intervento di C. FERRUCCI su *Il problema del tempo nella poesia di Mario Luzi* (pp. 193-202).

<sup>17</sup> Sulle «metafore acquatiche», in generale, in Luzi – con particolare riferimento però all'immagine del mare – cfr. L. ZINNA, *Il mare nella poesia di Luzi*, in Serrao [cur.], *op. cit.*, pp. 171-76. Per Verdino (*Introduzione*, cit., p. XLV) il fiume fa parte della ristretta serie di «elementi costitutivi del testo luziano». Sul «tema del fiume» cfr. pure Mazzanti, *op. cit.*, pp. 43 ss.; lo stesso studioso, in margine al testo di *Stentò, fiume reciso*, si riferisce al «fiume dell'accadere» di Franz Rosenzweig (p. 31 e nota). Si veda anche, infine, la pur rapida osservazione in Prete, *op. cit.*, p. 25.

<sup>18</sup> Per la possibilità, e anzi verosimilmente l'opportunità, di investire il testo luziano di «una ermeneutica simbolica e, a tratti, propriamente allegorica» che consentirebbe di «risalire dalle forme degli elementi naturali [...] agli archetipi immutabili e originari, da dove emana l'intuizione soteriologica della realtà» cfr. E. BIAGINI, *Luzi, l'ermeneutica, la poesia*, postfazione a Mazzanti, *op. cit.*, pp. 135-41, *passim*. Secondo la studiosa l'«ermeneutica forte» dispiegata da un critico come Mazzanti (vengono al riguardo menzionati autori come Bachelard, Durand, Jesi, Eliade e Jung) consentirebbe di mettere in rilievo l'«immaginario archetipico-simbolico» retrostante al dettato poetico di Luzi.

*suite Muore ignominiosamente la repubblica*, il dato di cronaca in Luzi è sempre «ben più di un pedaggio pagato all'attualità»<sup>19</sup> – è quel Tigri che ogni memoria scolastica diffusa sa ricondurre all'alba della civiltà, alle origini della storia (nella scrittura).

Questo fiume «torbo e malvoglioso» pare essere l'immagine icastica di una temporalità deietta che si sostanzia in un eterno presente negativo (si vedano pure i «ristagni della torpida corrente», al v. 9). I vv. 12-14 sigillano questa amara sapienza, da *Ecclesiaste*, inchiodando la «creatura umana» a un immutabile destino di pena e di dolore. Il fiume, con le sue «acque grevi e impastate di rovine» (v. 20), è il millenario testimone – e l'epitome – di una storia irredimibile<sup>20</sup>. Ed è questo fiume che infatti 'barbuglia' l'infausta eterna sentenza: «Nulla cambia nella fortuna umana» (v. 18).

Il v. 21, tuttavia, sembra segnare una svolta, introdurre una sorta d'inversione argomentativa, sotto forma di un dubbio che insorge prepotente. L'*incipit* del verso riprende – in una specie di anafora mimetica – la sconsolata sentenza del v. 18, per metterla in questione.

<sup>19</sup> Cfr. V. SERENI, *Testimonianza sulla poesia di Mario Luzi*, in SERRAO [cur.], *op. cit.*, pp. 75-7 (p. 76).

<sup>20</sup> In questa prospettiva si può vedere un testo come *L'eterna povertà dell'uomo*, del 1988 (in *Scritti*, cit., pp. 151-7). È significativo come il poeta, prendendo le mosse da una riflessione sul mondo omerico, si soffermi sulla povertà considerata quale «aspetto permanente dell'uomo, di tutti gli uomini». E come proprio a partire dalla presa di coscienza di tale universale indigenza si possa generare (esemplarmente in Odisseo, ma in un'intera civiltà) una forma di saggezza cui pare indirizzarsi la simpatia di Luzi (particolarmente quando afferma che «il mondo omerico ignora i rivolgimenti e le innovazioni (e dove ci sono state le depreca): conosce e celebra invece il perfezionamento interiore e civile», p. 157). Può essere utile ricordare anche, allora – per meglio definire la posizione ideologica di Luzi –, quanto l'Autore ebbe a scrivere in un intervento del 1973, e che con ogni probabilità può essere riferito non alla «creazione poetica» soltanto: «c'è molta immaturità nel proponimento di mandare in frantumi la vecchia cristalleria: ce n'è ancora di più nel prefiggersi la novità come fine»; infatti per il poeta «il nuovo matura per necessità e non per premeditazione», dal momento che «nessuna rivoluzione è più radicale di quella della vita e della natura, solo che l'uomo sappia scendere nel loro avvenimento» (cfr. *La creazione poetica?* in *Scritti*, cit., pp. 111-38).

Si susseguono interrogativi, in un'incalzante batteria dilemmatica di foga quasi leopardiana<sup>21</sup>; il *pathos* tocca l'acme nel v. 28, dal valore riassuntivo. Oggetto di quell'interrogazione che resta «dominante stilistica anche della recente fase poetica di Luzi»<sup>22</sup> sono il senso della storia e il destino di tutti, dell'intero genere umano. L'io – il soggetto poetante, pur de-strutturato e riconfigurato, all'altezza del nostro testo, in senso non più ego-centrato: l'*individuum* ormai creaturalmente e panteisticamente re-integrato – non può non registrare una rivolta «del sangue, dell'intelligenza» (significativo l'accostamento dei due termini, che sembrano assumere un valore sinonimico più che antinomico). Tutto l'essere si ribella alla guerra, cioè a un tempo storico segnato dal male, dalla violenza e dal dolore. L'io creaturale percepisce la guerra come «empietà» (lemma decisivo, da ricondurre e contrapporre a quella «sacertà intrinseca alla vita»<sup>23</sup> che in Luzi è valore indefettibile). Ma si domanda anche («tutto in questione»), sempre, in Luzi se quell'intima rivolta non sia parte «essa pure» di un intangibile «ordine | antico», che si manifesta negli (epifenomenici?) «effimeri sussulti» di un «ritmo» scontato in partenza, *ab origine* «previsto». Sorta d'incantesimo, di ripetizione inscritta a una dimensione «arcaica» dell'Essere che *prevede* la guerra (paradossalmente ipertecnologica: l'aggettivo «avveniristica» rinvia a un futuro in realtà ipotecato una volta per tutte, a un progredire soltanto illusorio<sup>24</sup>), *contemplandola* non meno che il suo disperato rifiuto.

<sup>21</sup> Ma in margine a un componimento di *Frase e incisi di un canto salutare* Verdino preferisce riferirsi, a proposito di quell'«interrogazione sul “destino”» tanto «cara alla meditazione di Luzi», agli «stimoli degli amati poeti tedeschi della sua giovinezza, Hölderlin e Rilke» (cfr. *Apparato critico* a M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1695). Per l'interpretazione luziana di Leopardi si veda *infra* nel testo.

<sup>22</sup> Cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, p. 45.

<sup>23</sup> Cfr. QUIRICONI, *Ripensare Luzi*, cit., p. 41.

<sup>24</sup> Luzi torna pure altrove sulla valenza di strumento vecchio, arcaico, propria della guerra. Per esempio in un testo poetico anche per altri versi significativo, egualmente «di circostanza» e riferito anch'esso a una guerra nel Golfo persico (ma quella cominciata dagli Stati Uniti nel 2003): *Scelus*. In questo componimento la guerra è presentata come «ottuso anacronismo», «empietà antropologica» e – quasi didascalicamente quanto retoricamente

Di fronte a questo supplemento di dubbio, al complicarsi dell'istanza dilemmatica, il poeta-uomo, tipicamente, non offre una risposta risolutiva. La commossa eloquenza e l'afflato umanitario che promanano complessivamente dal componimento indurrebbero, forse soprattutto quel lettore 'comune' cui pure *Le donne di Bagdad* – in quanto testo 'civile' e poesia «di circostanza» – si rivolge, a considerare la sequela di domande ai vv. 12-18 come formata da interrogativi retorici, in senso stretto (per quanto pure in quello di rischiosamente enfatici – potrebbe malevolmente osservare un lettore più esperto). Ma l'ultimo segmento del testo (vv. 29-34) frustra l'attesa di un esplicito ribaltamento assiologico: le domande angosciose restano in bilico sul vuoto<sup>25</sup>. La chiusa ripresenta infatti l'immagine delle «donne di Bagdad» – ennesima incarnazione, in Luzi, dell'importante «principio di muliebrità» (Verdino)<sup>26</sup> – e una serie di figure della duplicità (o allusioni all'ambivalenza) che sembrano suggerire una risposta interlocutoria, se non proprio tacitamente affermativa, alle angosciate interrogazioni che precedono. «Vanno e vengono», le donne irachene, creature immerse in una loro dimensione elementare (aria, acqua: Luzi fu come pochi altri, nella nostra tradizione novecentesca, poeta elementare<sup>27</sup>): partecipi fibre di una Natura che

---

– come «reato | primario, | ontologico della volontaria | regressione nella storia | della specie» (cfr. *Poesie ultime e ritrovate*, cit., pp. 515-16). Per la guerra «strumento vecchio e inutile», e più in generale sul 'pacifismo' luziano, cfr. anche *Le nuove paure*, cit. (pp. 11 e 80, ma *passim*) e l'intervista contenuta in P. RAGNI [cur.], *Intorno alla poesia. 18 interviste a poeti italiani*, Sesto Fiorentino, PoetiKanten 2015, pp. 119-39 (p. 132, ma *passim*).

<sup>25</sup> La poesia per Luzi, secondo Sergio Givone (*op. cit.*, p. 28), «interroga. E perciò si trattiene sulla soglia che apre in direzioni opposte, non dà risposte. Al contrario, è custode gelosa del punto di domanda». Sul 'dilemma' luziano, e il suo mancato scioglimento, cfr. *infra* nel testo.

<sup>26</sup> Su questo aspetto cfr. pure QUIRICONI, *Ripensare Luzi*, cit., pp. 39 ss. e l'intero § 4 della già citata monografia di Mazzanti.

<sup>27</sup> Cfr. VERDINO, *Introduzione*, cit., p. XLIII. Si vedano anche Prete (*op. cit.*, p. 24) e Mazzanti (*op. cit.*, p. 52); quest'ultimo riferendosi al prestigioso precedente dei *Four Quartets* si riferisce a quella luziana come a una poesia che «riprende e varia all'infinito i quattro elementi dell'universo: l'acqua e il fuoco, la terra e l'aria».

in Luzi fa sempre, quanto meno in ultima istanza, aggio sulla Storia: «gonfie di vento, intrise d'acqua», le donne di Bagdad sono parte di quel ritmo duale – tesi e arsi – che è proprio dell'Essere-divenire luziano e in cui si scandisce la «grande liturgia cosmica»<sup>28</sup>, includente quella «vita» che pare esserne la più emblematica espressione.

Ritmo del tempo bifido dunque, che insieme crea e distrugge<sup>29</sup>: il fiume (del tempo, della storia) resta «insidioso» ma finalmente conosce pure una sua valenza positiva: si rivela anche «benefico», infatti, manifestando così conclusivamente la sua (ossimorica) ambivalenza assiologica<sup>30</sup>. Siamo al cuore della prospettiva ontologica luziana,

---

<sup>28</sup> L'espressione, di Massimo il Confessore, è usata da Giorgio Mazzanti a proposito della concezione dell'universo propria dell'ultimo Luzi (la segnalazione è di G. MAINO, *Mario Luzi. La visione sapienziale del mondo*, Padova, Messaggero 2006, p. 218). Sulla rivisitazione luziana del *topos* della creaturalità femminile cfr. ancora Mazzanti, *op. cit.*, p. 118: «la femminilità appare in Luzi essere tutt'uno con la vita e l'universo, è l'insieme dei quattro elementi cosmici. Per questo essa è anche tutto: ma sempre 'dentro' il Tutto, ad esso congiunta». Per un'interpretazione delle figure muliebri del nostro componimento come «molto simili a quelle umili della terra toscana descritte nelle prime raccolte», fin da *La barca*, cfr. ZULBERTI, *op. cit.*, pp. 201-2. Questo studioso rileva anche il legame simbolico tra le donne di Bagdad e l'acqua intesa archetipicamente come «elemento vitale».

<sup>29</sup> Cfr. L. RIZZOLI e G. C. MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia 1992, p. 130.

<sup>30</sup> La realtà come «perpetua trasformazione», lo «svolgimento temporale» come «creazione incessante», implicano la possibilità per il poeta di «fare anche del negativo un elemento positivo»: nel «divenire eternamente», infatti, «gli opposti hanno legami oscuri ma molto forti tra di loro» (*idem*, pp. 139-40; sul motivo della *coincidentia oppositorum* cfr. anche *infra* nel testo e nelle note). Nella prospettiva di una simile ambivalenza può essere interessante leggere un componimento che costituisce quasi il *pendant* di quello ora in lettura, *Soldatesca* (cfr. *L'opera poetica*, cit., pp. 1229-30 e, nell'*Apparato critico*, la nota di Verdino a p. 1820). Qui anche i carnefici – i soldati reduci («ritornanti») dalla strage irachena – sono visti come vittime: di un potere occulto (i «mandanti») celato nei suoi palazzi e nelle sue torri. Per questa «ferita umanità» – dopo il «sacrilegio, lo scempio» compiuti – si spalanca allora una via di fuga tipicamente regressiva, l'aspirazione palingenetica «verso un desiderato grembo», un «agognato nuovo concepimento».

quale giunge a maturazione nell'ultima fase della sua attività intellettuale e artistica. Fase in cui la storia si congela definitivamente e cede il passo appunto all'ontologia, bivalente ma non dialettica<sup>31</sup>.

«Si congela»: non nel senso che venga espunta dalla riflessione di un poeta che, anzi, per tempo trovò il coraggio di esporre i propri versi «alle ruvide esigenze, al brutale ricatto del momento storico» (Raboni); ma in quello che induce a registrare come risulti integrata e assorbita senza residui – la storia umana, in Luzi – entro una prospettiva dinamico-teleologica che coniuga la linearità soteriologica agostiniana, col suo caratteristico ibridismo di storia sacra e storia profana<sup>32</sup> e – essenzialmente quale versione aggiornata, e acclimatata all'epoca tecnico-scientifica, di quello schema tanto smaccatamente pre-moderno – la sovrapposizione teilhardiana tra biologico ed escatologico, con la caratteristica curvatura che rimette l'esito del tracciato storico nel suo principio<sup>33</sup>.

A conclusione di *Le donne di Bagdad* si può finalmente manifestare, così, la coppia polare per eccellenza, l'archetipica figura della

<sup>31</sup> Su questa prospettiva a-dialettica, su questa «immobilità nel mutamento», Franco Fortini è nettissimo: cfr. ID., *Introduzione a Discorso Naturale*, in SERRAO [cur.], *op. cit.*, pp. 49-54 (p. 50; da questo saggio sono presi tutti i riferimenti a Fortini presenti nel testo). Su questo aspetto cfr. anche *infra* nel testo.

<sup>32</sup> Ibridismo come noto imperniato sulla figura della croce; e cfr. infatti A Bellariva, *cit.*, p. 1279. Cfr. pure *infra*, nota 39.

<sup>33</sup> Su Agostino e Teilhard de Chardin cfr. *Leggere e scrivere*, *cit.*, pp. 72-3. Teilhard, in particolare, consente a Luzi di pensare la storia come incessante processo di perfezionamento dell'umano e compimento del mondo: come destino. Sull'idea di circolarità (anch'essa desunta dal pensiero teilhardiano, ma non priva di risonanze eliotiane: su Eliot in Luzi cfr. infatti L. GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino 2002), quale si esprime quasi ossessivamente nelle raccolte luziane estreme, cfr. RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 207. Per l'importanza e la valenza assunte dal pensiero di Teilhard de Chardin nella poesia (e nel pensiero) di Luzi cfr. G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli 1980, pp. 254 e, soprattutto, 272-9 (ma cfr. anche PICCINI, *op. cit.*, p. 115 e MAZZANTI, *op. cit.*, p. 123, nota). Sui riferimenti filosofici, in generale, del giovane Luzi cfr. infine ZULBERTI, *op. cit.*, pp. 166 ss. (con la significativa menzione di Blondel, meno consueta di quella – per esempio – di Bergson, ma egualmente cogente).

duplicità che permette di riconsiderare in una nuova luce, in realtà antichissima, il dilemma sul destino umano, sul senso della storia. La guerra e la violenza non sono che epifenomeni, varianti storiche della morte, «la sola maestà | che non vien meno». Perenne «maestà» consistente soprattutto nel fatto che essa rappresenta ciò che più di ogni altra cosa permette di prendere coscienza che la vita è «sacrosanta»<sup>34</sup>.

I puntini di sospensione che concludono il testo (ma che anche, significativamente, lo tengono aperto – e allusivamente, indefinitamente lo prolungano) sembrano voler affidare al lettore il compito di trarre le conseguenze di questa superiore saggezza storico-creaturale – la «serena saggezza»<sup>35</sup> dell'ultimo Luzi, l'essenza ultima di una poesia «sapienziale quante altre mai nel Novecento»<sup>36</sup> –, e volergli passare il testimone di una riflessione che nel suo esito di magniloquente sordina è tuttavia sostanzialmente già compiuta<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Per la luziana meditazione sulla morte, secondo Quiriconi accentuatasi (anche per ragioni biografiche) a partire dall'epoca di *Dal fondo delle campagne*, cfr. ID., *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., pp. 221 ss.. È peraltro significativa, per il discorso che si viene conducendo nel testo, l'osservazione del critico secondo cui la morte per il poeta fiorentino sarebbe un «contraltare alla vita», insieme alla quale costituirebbe una delle «grandi antinomie dell'esistente». La morte, per questa via, giunge a essere considerata da Luzi una presenza «attiva nella vita», irradiandosi da essa – con emblematico paradosso – un messaggio «nel segno della presenza», una vera e propria «istanza vitale». Già Carlo Bo, riferendosi anch'egli alla raccolta del 1965 (e non mancando peraltro di richiamare, pur «grossolanamente», una «radice esistenzialista del primo Luzi»), aveva osservato come il poeta paia scoprire «nell'immagine della morte una percezione più attiva della nostra presenza» (cfr. Bo, *op. cit.*, p. 62).

<sup>35</sup> Cfr. RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 204.

<sup>36</sup> Cfr. QUIRICONI, *Ripensare Luzi*, cit., p. 33.

<sup>37</sup> Significativo che proprio l'antico sodale Bo abbia potuto rilevare – dentro l'«interrogativo perpetuo» dell'amico poeta – non solo un'effettiva apertura verso il lettore, un autentico invito a «collaborare» (cfr. Bo, *op. cit.*, pp. 70, 98 e 108), ma anche la reale natura di «pseudo-interrogazioni» propria delle domande luziane: dal momento che «Luzi conosce già le risposte», anche se «prima di accettarle intende valutarle ancora una volta» (*idem*, pp. 117-8).

2. In un testo come *Le donne di Bagdad* la guerra viene surrettiziamente naturalizzata *sub specie* ontologica; quindi in ultima istanza destoricata, nella misura in cui la storia non sarebbe che un epifenomeno – pure, certo, significativo: non meramente additivo (cfr. infatti *infra*, nota 46) – dell'Essere diveniente, del quale ricalcherebbe, come orme già deposte, le medesime immutabili leggi. La guerra così s'ingloba alla parte oscura del reale, quella irredenta che partecipa del male e del dolore, «parte difettiva» del creato che tuttavia «è difettiva rispetto a una plenitudine che pure esiste, almeno idealmente»<sup>38</sup>. Verrà certo un giorno il Cristo a redimerla d'un colpo e per sempre<sup>39</sup>, quella parte negativa coesenziale alla creazione<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Cfr. M. LUZI, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di S. VERDINO, Casale Monferrato, Piemme 1997, p. 50. È la stessa idea dell'inferno come «parte afflitta dell'eternità» espressa in *L'inferno e il limbo* (il saggio, uscito in prima redazione nel 1945, può leggersi in M. LUZI, *SCRITTI*, cit., pp. 31-9).

<sup>39</sup> Il motivo «cristico» è particolarmente presente nell'ultima stagione della poesia luziana. In una prospettiva più o meno scopertamente teologico-eschatologica, certamente. Ma anche come chiave di volta per la valorizzazione della sofferenza universale, del negativo nel tempo. Per la valenza da attribuirsi alla figura di Cristo cfr. per esempio *Conversazione*, cit., pp. 137-8. Per l'incarnazione in rapporto al dolore creaturale cfr. *Leggere e scrivere*, cit., p. 111. Sulla grata e lieta «aderenza alla vita» dei più «compassionevoli e miserabili esseri» cfr. *La porta del cielo*, cit., p. 51. Sul motivo della sofferenza si veda pure la nota successiva.

<sup>40</sup> «La sofferenza è reintegrata a pieno titolo nel circolo vitale», in una «economia di dolore e di piacere [...] evidentemente iscritta in un universo che ha bisogno di questo e di quello» (RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 131). Il motivo della «persistenza della vita fra le pieghe doloranti del suo opposto» si riscontra già nel Luzi del decennio '45-'55 (cfr. infatti QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 218); guadagna definitiva centralità con la *Kehre* successiva a *Nel magma*, attraverso la formulazione, nei *Fondamenti*, dell'«ipotesi di una storia altra», che chiama in causa la «fedeltà incondizionata alla vita». Proprio in virtù di tale fedeltà «anche il dolore, anche il deforme, anche il negativo della vicenda umana e storica devono essere assunti in prima persona, compresi e amati, prima di essere superati» (ivi, p. 276). Si rende così evidente il (neutralizzante) rinvio *sine die* di ogni istanza dialettica (*Aufhebung*) di liberazione: nell'ormai dominante prospettiva della *Charitas* creaturale, la misericordia cristiana è conclusivamente assunta quale supremo valore. Andrebbe pertanto se

Ma che solo il dio degli umani possa riuscire a tanta impresa dice tutto sull'intrinsecità del male all'Essere. Intanto, però, il negativo è necessario perché quell'Essere si dia, e perché emerga sempre più pienamente a coscienza – nella storia – la parte che al negativo si oppone come sua componente complementare – sistole e diastole in cui consiste appunto la struttura ultima del reale, l'invisibile *trama* celata dietro il fenomeno<sup>41</sup>.

Il male allora, propriamente, non esiste (naturalmente, sant'Agostino). La stessa guerra è bensì cosa empia, da stigmatizzare e scongiurare, *misfatto* di cui si possono certamente riconoscere le ragioni fin troppo umane<sup>42</sup>; ma questo suo carattere di *scelus* non fa altro che segnalare e confermare, in Luzi, il definirsi della guerra – come di ogni male storico – quale altra faccia del *sacer*, dell'insondabile sacralità dell'Essere (dunque della «sacrosanta» vita che lo corona, permettendo quella coscienza di cui il poeta permane – cfr. infatti *infra* – il pur umile e detronizzato campione).

Come si vede, si tratta di una vera e propria teodicea<sup>43</sup>, di una

---

non altro meglio precisata, e limitata, l'affermazione di Quiriconi secondo la quale «il rapporto della poesia luziana con la storia e il tempo avviene [...] nel segno di una problematica smagata ma non per questo rinunciataria o priva di connotati di liberazione». Tanto più se per Luzi, come lo stesso studioso aveva osservato in margine a un componimento di *Onore del vero*, «la storia nella sua codificazione di fatti accertabili conta [...] solo per quanto può testimoniare della condizione umana, e in quanto suggella una lunga teoria di fatti privati, di accadimenti comunque causati su cui si fonda il negativo del mondo» (cfr. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., rispettivamente p. 239 e p. 213).

<sup>41</sup> Cfr. BO, *Il narratore di Trame* (in ID., *op. cit.*, pp. 85-7): Luzi interroga il visibile ma per «puntare sull'invisibile», dal momento che egli «intuisce che dietro lo spettacolo o l'evento c'è un fondo più segreto e forse molto più vero dell'apparente» (p. 86).

<sup>42</sup> Sulla consapevolezza delle «intollerabili ingiustizie» che stanno dietro alle guerre e sulla forma di umanesimo etico-civile (e religioso) propria dell'ultimo Luzi cfr. in particolare *Le nuove paure*, cit., *passim*.

<sup>43</sup> Cfr. RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 115: «Man mano che il divenire e la metamorfosi del naturale acquistano delle connotazioni positive, l'universo si mostra in crescita e in evoluzione malgrado la frammentarietà dell'esistente. La storia, come qualsiasi vicenda umana, si carica di significati esistenziali anticipati nel presente da segni premonitori che, sebbene sembrino indecifrabili, ci indicano la

visione in tutto e per tutto provvidenzialistica<sup>44</sup> – per quanto certo

presenza di una volontà che sta al fondo degli avvenimenti e li giustifica pienamente». È altresì probabilmente corretto osservare, come fa Quiriconi (*Soggettività e alterità...*, cit., p. x), che «la visione di un disegno provvidenziale esplicito e riconosciuto che passi per il dolore umano è generalmente lontana dalla prospettiva luziana»; ma lo stesso studioso, contestualmente a tale rilievo, non può non rimarcare anche, nel poeta, quella «forza di appropriarsi (dantesca) dell'inferno», cioè di integrare il male al moto della creazione, che è precisamente ciò su cui si fonda la sua «speranza-fiducia» («attiva») circa la felice conclusione delle vicende umane. Giorgio Mazzanti (*op. cit.*, pp. 27 ss.), evocando anche il Rosenzweig di *Der Stern der Erlösung*, si riferisce in proposito a un «esito positivo dell'universale processo», in grado di assorbire e riscattare anche «la dura realtà della storia e del male». Un critico come Mazzanti, particolarmente consentaneo rispetto alle posizioni dell'ultimo Luzi, mette inequivocabilmente in evidenza lo spessore teleologico di questa concezione, richiamando la «'storia' di un seme, il cui esito finale è già racchiuso al suo interno». Circostanza, quest'ultima, che «fa sì che il movimento non sia puro cambiamento, semplice mutazione. Esso è infatti *orientato*, in quanto possiede un *senso* (una direzione e un significato) o è da questi posseduto» (*op. cit.*, p. 30). Cos'altro viene in tal modo prospettato, se non appunto una forma di teodicea? Si veda allora quanto scrisse Luigi Baldacci nel 1981, a partire dal *Libro di Ipazia*: «Leopardi osservava che il concetto di mondo, nella sua connotazione negativa, quella specificamente giovannea, nasce col cristianesimo, e il mondo, appunto, altro non è che la resistenza oscura e magmatica che la storia oppone al disegno divino: è l'inerzia che la Grazia non riesce a fecondare. Per il pessimista e per il mistico è tutta la storia, per l'ottimista e per il pratico è quel male ineliminabile nel progetto della Creazione che però la Provvidenza riassorbe e vince nel contesto della storia medesima prima ancora che nell'ultimo trionfo» (cfr. L. BALDACCI, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli 1999, p. 453). Sembra di poter dire che la posizione di Luzi sia, malgrado tutto, assimilabile (o più prossima) a quella dell'ottimista e del pratico: lo schietto ottimismo proprio di ogni visione *tout court* provvidenzialistica vi si tempera con uno slancio utopico-escatologico, 'drammaticamente' connotato in senso generativo-palinogenico. Per Luzi infatti – come osserva Giorgio Mazzanti – «non solo l'esito finale del tempo/storia sarà 'bene', ma approderà al nuovo. [...] Il tempo ritrova il suo inizio generando». L'Essere si qualifica così come una ripetuta, eroica e tumultuosa, «primavera dell'identico» (cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, pp. 41 e 35).

<sup>44</sup> Visione che non esclude, infatti, istanze 'astute' o eterogenetiche per se stesse eloquenti; così, per esempio, il poeta può riproporre (in un'intervista del 1979) l'idea teilhardiana del marxismo quale «strumento inconscio del

aggiornata, ‘dinamizzata’ e coinvolta in trattamenti retorici, rielaborazioni immaginali, soluzioni formali estremamente suggestive e dall’esito – nei casi migliori – letterariamente memorabile. Le cose che accadono stanno bene così e hanno un senso, per quanto riposto e talora difficilmente accettabile, scandaloso. In definitiva senza la morte non c’è la vita, senza dolore non c’è redenzione, senza la guerra non c’è la pace – o meglio: la coscienza piena del Valore. In attesa di una plenitudine che certamente verrà, e cui di sicuro approssima ogni evento – «oltre l’episodicità negativa dell’accadimento storico particolare»<sup>45</sup>.

In questo senso la domanda che leggiamo al v. 21 di *Le donne di Bagdad* può essere considerata la stessa che nel finale di *Rosales* – l’opera teatrale del 1983, dunque pressoché coeva alla raccolta che inaugura il terzo tomo, per così dire, dell’*opus* poetico luziano – si pone il protagonista, e su cui l’Autore si sofferma (dieci anni dopo, negli stessi mesi del nostro componimento) nel suo dialogo con Mario Specchio: «no, non è vero, che non cambia nulla» osserva Luzi parafrasando il suo personaggio «Queste cose [le violenze e il male della storia] ritornano, ma quando ritornano non sono mai uguali e c’è un gradino in più di coscienza. E questo è il cristianesimo, in sostanza». Un cristianesimo, quello cui pensa il poeta, di stampo bio-ontologico e utopico-escatologico, connotato in senso marcatamente teilhardiano<sup>46</sup>.

---

cristianesimo» (cfr. *Conversazione*, cit., p. 125).

<sup>45</sup> Cfr. RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 154. L’Essere ha in se medesimo la propria giustificazione e il proprio riscatto: secondo la lezione di Teilhard, ogni momento nel flusso vitale è parte della creazione «a prescindere dalla sua collocazione nelle rubriche del positivo o del negativo» (QUIRICONI, *Ripensare Luzi*, cit., p. 42).

<sup>46</sup> Cfr. *Leggere e scrivere*, cit., p. 96. Dove poco innanzi si era pure letto, sempre sulla scorta di Teilhard: «Noi siamo latori di qualche delega da parte della creazione, per cui collaboriamo alla trasformazione del mondo e la storia umana è un ingrediente; sarà un ingrediente forse, ma è evidente che favorisce questa evoluzione, questa perfezione progressiva dell’umano, del mondo, dell’universo. [...] noi giorno per giorno soffriamo tutte queste tribolazioni che però non sono buttate al vento. Questo mi pareva di grande importanza: era la riconciliazione concettuale e anche teologica, etica e

Per Luzi «il mondo è quello che è»<sup>47</sup>. Vale a dire non intaccabile nella sua «continuità replicante»; e dice bene ancora Fortini, che nel poeta di *La barca* la presenza di Jung compensa sempre, e neutralizza, ogni possibile evocazione di Ernst Bloch. I 'progressi' – in un tempo immobile, presente assoluto agostiniano in cui arcaico e supertecnologico si affrontano e confondono – sono solo avanzamenti della coscienza<sup>48</sup>. Principale latore della quale, in una storia sempre

---

anche teologica, della storia con la cosmologia, con il destino del mondo». Contro il «feticismo della storia», la storia degli storiografi («in gran parte menzogna») e lo storicismo, Luzi si era espresso nel 1979 in un'intervista a G. Spinoso per «Avvenire» (cfr. *Conversazione*, cit., pp. 134-5). In gioco, evidentemente, è sempre una concezione agostiniano-teilhardiana della storia, intesa come partecipazione del genere umano al perfezionamento del mondo e al suo compimento: una storia come destino (così Luzi ancora dieci anni dopo, nel 1989, in un'intervista rilasciata a P. Di Stefano: cfr. ivi, p. 107).

<sup>47</sup> *La porta del cielo*, cit., p. 50. Affermazione da correlare, quasi a *pendant*, con l'altra per cui «uno è quel che è» (nella già richiamata intervista del 1960 a Bo, *op. cit.*, p. 55).

<sup>48</sup> È questo un tratto fondamentale della posizione filosofico-ideologica di Luzi, che si definisce così come tipicamente idealistica e spiritualistica. Se, per esempio, la stessa natura per il poeta fiorentino «non risiede tanto nella serie dei fenomeni quanto nell'uomo che ne prende coscienza» (da *Sul concetto di natura*, citato in QUIRICONI, *Soggettività e alterità...*, cit., p. XII) allora *a fortiori* anche la storia – che tanto organicamente per Luzi ne dipende – vede sfumare il proprio statuto di oggettività, affievolirsi la sua effettiva «realità». Si legga esemplarmente quanto l'Autore osserva in un intervento del 1987, su Leopardi, cui avremo occasione di tornare a riferirci. Interrogandosi sul luogo in cui verosimilmente si verificano le fratture epocali, Luzi offre la seguente risposta: esse accadono «nella storia umana, direbbe *tout court* qualcuno che io non riesco a seguire, mentre da parte mia preferisco dire: nella condizione interiore e esteriore che la significa e le dà valore e disvalore, anzi le dà una realtà che in sé non avrebbe». E poco oltre, non senza un accento polemico, sostiene che Leopardi si porrebbe «agli albori di un capitale trapasso di cultura e di civiltà: un trapasso che, si badi bene, prende a divenire realtà anche dalla coscienza che lui ne ha avuto, tanto per ribadire il discorso sulla realtà della storia» (*Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, in *Scritti*, cit., pp. 197-205; cit. alle pp. 197-8 e 200). La «realità della storia» è definita, sembra di poter

più infame, è come detto il poeta. Sua precipua funzione infatti, malgrado la sempre più grave marginalità e la forzata discesa dal piedistallo, è di testimoniare la resistenza dell'umano contro le imposture, le alienazioni e le crudeltà della storia – per finalmente «ritrovare il contatto con una natura non disumanizzata», con la quale l'uomo torni a interagire «nella compromissione con il trascorrere temporale»<sup>49</sup>.

---

concludere, quanto meno «anche» dal processo con cui la coscienza se la rappresenta. Le conseguenze per chi, come lo «scriba», questa coscienza sembra malgrado tutto ancora incarnare al massimo grado sono evidenti; e comportano la promozione della sua figura, con il rinnovo di un mandato che legittima l'impegno civile del poeta (su quest'ultimo aspetto si veda infatti *infra* nel testo e nelle note).

<sup>49</sup> Cfr. RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, pp. 124-5. La poesia aiuta l'uomo «a trovare se stesso, la sua essenza» smarrita o pericolante, esprime la resistenza della «specie umana» alla moderna crisi dell'umano (*Le nuove paure*, cit., pp. 28 e 52). Quello del poeta per Luzi è dunque un ruolo quasi 'cristico': di mediatore, più ancora che di profeta. Sua funzione precipua è di avvertire i propri simili circa quanto sia stato loro sottratto in termini «di naturalezza, di umanità, di santità» (intervista del 1983 a M. Corsinovi, citata in RIZZOLI e MORELLI, *op. cit.*, p. 108). La poesia pertanto è vista svolgere la funzione primaria di «richiamare all'umano» (cfr. l'intervista a R. Carifi degli stessi anni del nostro componimento, in *Conversazione*, cit., p. 25). Luzi, all'immediata vigilia della sua scomparsa, sembra peraltro voler individuare in maniera molto precisa il momento storico in cui, lungo il Novecento, s'innesca lo «sfacelo» in cui versa il presente: «il mondo si è quasi incenerito» con la Seconda guerra mondiale, quando si assistette all'«annullamento di ogni valore precostituito, di ogni valore tradizionalmente istituito». Quella guerra (aveva del resto già dichiarato il poeta molti anni prima, nella più volte richiamata intervista con Carlo Bo, *op. cit.*, p. 55) fu un'esperienza «radicale», con essa «la nozione stessa di umanità fu in causa». Chi, come quanti appartennero alla generazione dello scrittore, ebbe ad attraversare quella sorta di Apocalisse (della Modernità) si trovò allora «a dovere riconquistare l'umano dopo avere assistito alla sua abolizione e distruzione» (cfr. P. RAGNI [cur.], *op. cit.* p. 120). Vale la pena di osservare come sia per il Luzi nel pieno della maturità sia per l'anziano poeta 'post-umanista' «l'umano» dovesse probabilmente coincidere con il mondo d'anteguerra, cioè con quello da lui direttamente esperito durante l'infanzia e la prima giovinezza – implicitamente ritenuto dunque il termine di paragone, se non l'estremo ricettacolo, «di ogni valore tradizionalmente istituito». È qui

Si tratta, a guardare bene, di una tipica regressione: l'immersione «nell'opera del mondo» è risultata esperienza fallimentare, il rischio di dispersione e di perdita del Valore è stato corso tutto intero accettando la sfida della Modernità dispiegata. Ma – è il senso di una storia, quella della poesia di Luzi, veramente «univoca e molteplice» (Raboni) – quando questa rifluisce, il poeta, che peraltro non ha mai smesso di essere «coerente alle sue origini» (Fortini) e d'indugiare presso il Bisenzio<sup>50</sup>, ritorna sui propri passi: «dopo il grande giorno magmatico» (Bo), ripiega sul «giusto della vita». Che – val la pena di rimarcare – con la giustizia di questo mondo ha ben poco a che spartire<sup>51</sup>.

---

pertanto larvatamente in questione, forse, anche quell'istanza regressiva verso una «indelebile infanzia» che trova nella lettura di Teilhard de Chardin un importante puntello, con l'orgogliosa rivendicazione del ribaltamento della «nostalgia» in «desiderio» (cfr. Bo, *op. cit.*, p. 100). Per l'interpretazione luziana dell'impegno civile del poeta in senso etico-testimoniale, e in definitiva religioso, si veda anche *infra*, alla nota 51.

<sup>50</sup> Il riferimento è ovviamente al memorabile componimento che apre *Nel magma* e che una volta per tutte «definisce i termini del dibattito luziano sulla storia» (cfr. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., pp. 235 ss.). Cade veramente in taglio, allora, l'immagine 'fluviale' cui ricorre Carlo Bo per descrivere la «natura interrogante e speculante» dell'amico: «dal suo osservatorio fiorentino in oltre cinquant'anni di ascolto [Luzi] ha visto passare sul suo fiume, sull'Arno che è poi il simbolo primo della sua vita, tutto quanto gli uomini del suo tempo hanno saputo macinare nel bene e nel male». Immagine che ha, se non altro, il non piccolo merito di restituire la postura statica, appartata, ricettiva e contemplativa del poeta al cospetto del fluire degli eventi, mostrandoci in modo icastico uno scrittore – e un uomo – costantemente fedele al «suo primo disegno, stare nella vita senza cedere al rumore e alla confusione dei giorni». Stare non nel fragore della storia dunque, ma nel «suo tempo», nei «giorni», solo nella misura in cui essi gli appaiano inglobati a una dimensione più comprensiva e avvolgente, quella appunto vitale. Ragion per cui si potrà ben sostenere, sempre con Bo, che Luzi sia sempre «rimasto legato a un unico tema che con qualche approssimazione possiamo definire: il tema della vita» (cfr. Bo, *op. cit.*, rispettivamente pp. 120, 121 e 117).

<sup>51</sup> Cfr. infatti *La porta del cielo*, cit., pp. 49-50. Sul senso da attribuire alla locuzione cfr. pure QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 209. Per

Franco Fortini notò, con il consueto acume, che nell'ora degli «eroi bastonati» e del corrompersi degli ideali comuni l'importanza di Luzi, o se non altro quella dei suoi «discorsi teorici e critici», cresceva<sup>52</sup>. Fortini, estimatore e amico di Luzi, riteneva pure che nel mutare dei tempi l'autore di *Nel magma* si fosse ritrovato a essergli inopinatamente compagno, tra gli sconfitti e nella schiera degli orfani di un mondo (quello 'umanistico'? quello del 'valore'?) sconquassato dalle bordate della storia. Qui però, in quest'ultimo rilievo, l'acume fortiniano in verità vacilla. Non poteva probabilmente ancora vedere, Fortini, come in realtà il proprio «avversario ideale e continuo» non andasse affatto annoverato tra i perdenti; ma come, al contrario, l'idea e la pratica luziane della poesia, la sua concezione della funzione storica del poeta, all'alba della nuova temperie – quella che andava liquidando i capisaldi della Modernità, dalla filosofia della storia alla funzione civile dell'intellettuale –, stessero guadagnando inesorabilmente terreno.

In questo contesto di rinnovato interesse e di promozione valorizzante vanno letti da una parte l'attenzione – del resto ricambiata<sup>53</sup> – di pensatori come Cacciari o Givone, particolarmente sensibili

---

la particolare funzione storica, di natura testimoniale, che Luzi riconosce a se stesso, e in generale ai poeti e alla poesia, cfr. l'illuminante saggio di Giuseppe Zagarrìo, *Luzi la metamorfosi e la storia – (Ovvero dalla Parte giusta)*, in Serrao [cur.], *op. cit.*, pp. 141-53. Zagarrìo evidenzia come il peculiare impegno civile di Luzi sia correlato all'opzione originaria nei confronti di un reale la cui «fisica perfetta» imprime il proprio ritmo, «per elementare necessità», a quello 'metamorfico' della storia. L'«elementare primario ritmo della vita naturale» è dunque la «sorgente archetipica delle scelte» etiche, ideologiche, sociopolitiche di chi, come Luzi, si schiera contro la storia ridotta a osceno chiacchiericcio e a stallo indecente, contro ogni proterva tirannide; e si pone invece accanto a chi soffrendo e patendo, nell'indicibile strazio, espone un suo lacerante martirio, imprimendo nel tempo, col sangue, la testimonianza della creatura: «le vittime corali, le vittime-massa» delle tante guerre novecentesche, esemplarmente. Sulla violenza storica come offesa alla «vita» cfr. pure *La porta del cielo*, cit., pp. 51 ss..

<sup>52</sup> Cfr. F. FORTINI, *op. cit.*, p. 50.

<sup>53</sup> Cfr. M. LUZI e M. SPECCHIO, *op. cit.*, p. 83.

a quel terzo tempo della poesia luziana che viene da essi sovente interpretato, coerentemente, nei termini di un impeccabile neo-heideggerismo<sup>54</sup> – ed ecco allora il vecchio poeta ermetico diventare il beniamino dei «nuovi filosofi», e quasi un secondo Jabès<sup>55</sup>; dall'altra lo stesso protagonismo civile dell'ultimo Luzi, sempre più poeta ufficiale della nazione (e val la pena di richiamare allora il riferimento di Zagarrio alla tradizione vichiano-foscoliana, che Luzi avrebbe a suo modo continuata e rinnovata<sup>56</sup>), sempre più impegnato in cause, quali appunto quella del pacifismo, che lo espongono pubblicamente, anche attraverso i media di massa<sup>57</sup>. Tale inedito protagonismo

<sup>54</sup> L'Autore ebbe ad affermare (cfr. *Le nuove paure*, cit., p. 51) di non aver avuto mai «nulla a che fare» con Heidegger e con l'Esistenzialismo (evidentemente, in modo improprio, assimilati; ed è in effetti variamente attestata l'avversione di Luzi nei confronti del pensiero di Sartre, in particolare). Ma secondo il certo non inaffidabile VERDINO (*Le immagini di Onore del vero*, cit., p. 129) Heidegger fu in realtà, con Teilhard, un «altro filosofo significativamente presente a Luzi». Cfr. anche ZULBERTI, *op. cit.*, p. 171. In ogni caso non sono ora in causa la frequentazione o l'adesione consapevole di Luzi rispetto al pensiero heideggeriano (comunque non certo quello di *Sein und Zeit*) bensì la legittimità e la fondatezza di una lettura della sua ultima stagione poetica (con il pensiero e l'ideologia, ma anche la sensibilità culturale, che la sostengono) in termini di pur generico heideggerismo. Per un bilancio aggiornato dell'eredità filosofica di Heidegger, e le direzioni talora inopinate da essa prese, cfr. D. DI CESARE, *Heidegger & Sons. Eredità e futuro di un filosofo*, Torino, Bollati Boringhieri 2015.

<sup>55</sup> Cfr. significativamente *Fondamenti invisibili*, «omaggio» di Massimo Cacciari a Luzi nel volume curato da Mecatti (*op. cit.*, pp. 19-30; il saggio viene presentato dal suo autore come *pendant* di uno scritto su Jabès: cfr. p. 21, nota). Cfr. pure, dello stesso Cacciari, *Insostenibile incarnazione* (in Cardini e Regoliosi [curr.], *op. cit.*, pp. 37-40) e *Simplicitas e Caritas nella poesia di Mario Luzi* (in M. LUZI, *Autoritratto*, a cura di P. A. METTEL e S. VERDINO, Milano, Garzanti 2007, pp. 379-86). Al medesimo gergo critico appartiene, per rimanere ai filosofi, il già menzionato intervento di Givone.

<sup>56</sup> Cfr. *Luzi la metamorfosi e la storia*, cit., p. 144. Per l'anziano poeta pubblicamente (e pressoché unanimemente) «individuato come simbolo vivente della letteratura nazionale e come maestro di educazione civile democratica» cfr. D. M. PEGORARI, *Vita di Mario Luzi*, in ID. [curr.], *op. cit.*, pp. 15-32 (p. 28).

<sup>57</sup> Dalla curiosità e dall'attenzione riscosse dal giovane poeta esordiente presso i «pochi spettatori delle vicende poetiche italiane», negli anni Tren-

si giustifica all'insegna di un'idea ben precisa di poesia e di poeta, improvvisamente congeniale all'epoca che andava dischiudendosi; e si dispiega lungo il decennio dei Novanta culminando, pochi mesi prima della morte, nella nomina del poeta a senatore di una repubblica in tutta evidenza ignominiosamente rediviva<sup>58</sup>.

Nell'ultimo periodo della sua vita Luzi assurge quasi spontaneamente al ruolo di *Magister Italiae*, mentre elabora una poesia – quella delle ultime raccolte, che pure presenta esiti dal valore talora non trascurabile – che in definitiva può essere ricondotta a una variante tarda, e aggiornata al regime di fine della storia che veniva instaurandosi in quegli anni, del Modernismo simbolista. Dalla profluvie dei suoi ultimi versi promana in ipnotica fissità la lode sommessa, più o meno esplicita, di valori grandi ed essenziali, inevitabilmente condivisi: l'Essere, la natura, la vita, l'essere umano e appunto la pace. Per chi sappia leggere in profondità, la versione *highbrow* dell'umanesimo tardo-moderno sbrigativamente adottato da un «progressismo medio» (Adorno) che tuttavia si pasce più volentieri di cantautori ispirati, cabarettisti democratici e giornalisti promossi al rango di grandi intellettuali. Ma che nondimeno sente ancora il bisogno di un

---

ta, all'udienza di «una platea molto più vasta, e molto più larga» goduta dal poeta anziano e ormai consacrato coscienza della nazione (cfr. Bo, *op. cit.*, pp. 92 e 131).

<sup>58</sup> Per la ricostruzione dell'ultima fase dell'esistenza, anche pubblica, del poeta si veda la dettagliata *Cronologia* approntata da Verdino per il già ripetutamente richiamato volume con *L'opera poetica* (in particolare pp. CVI ss.). Cfr. pure, nel medesimo volume e dello stesso VERDINO, l'egualmente già ricordata *Introduzione*, p. LI. Cfr. inoltre PEGORARI, *op. cit.*, pp. 27 ss. e ZULBERTI, *op. cit.*, pp. 200 ss.. Per una testimonianza diretta sul Luzi 'militante' si vedano le interviste raccolte nella sezione «Polis» di *Conversione*, cit. «Negli ultimi tempi, mentre Luzi diviene il grande vecchio della poesia italiana, la sua immagine pubblica trova sempre più spazio sui media, con interventi frequenti sui quotidiani e partecipazione a convegni, dove, puntualmente, prende posizione su temi scottanti della vita italiana» (ZULBERTI, *op. cit.*, p. 205): amare riserve sull'estremo protagonismo «politico» del poeta sono espresse da Silvio Ramat, «Sia grazia essere qui...». Testimonianza sulla poesia di Mario Luzi, in MOTTA [cur.], *op. cit.*, pp. 13-23 (p. 19).

autore d'alta gamma, da includere nelle antologie scolastiche e da candidare al premio Nobel.

Questo autore tuttavia, Mario Luzi, è un poeta che si pone nella vicissitudine dei tempi solo fantasmaticamente, mentre nella realtà ripete l'antico gesto di appartarsi e rifugiarsi nella forma per celebrare alcune eterne verità; dislocandosi così fuori dalla storia («c'è qualcosa di più occulto e profondo della storia, che pesa su di noi», afferma del resto il poeta<sup>59</sup>), avulso da una contesa reale che può appena permettersi di contemplare in televisione, insieme ad alcuni altri milioni di umani, come lui esclusi e impotenti. Attitudine di osservatore separato – e sia pure forzatamente separato – che per Luzi rappresenta una specie di ritorno alle origini, e quindi forse alla propria più autentica natura: a quando bambino e poi giovane uomo contemplava assorto il treno della storia passare sotto le finestre di casa sua<sup>60</sup>.

Allo scrittore (e all'uomo) «respinto» da una storia in cui tutto accade «senza verità» – come si era amaramente sperimentato, una volta per tutte, durante il ventennio fascista – non resta che la «vita *tout court*», che chiede di essere riconosciuta «nella sua santità e dolorosa perennità». Al poeta spetta di perseguire una «sintesi tra il mondo della storia e il mondo della natura» che miri a riscattare il primo in virtù della sua coesistente appartenenza al secondo<sup>61</sup>. Al «male innaturale» della storia (delle ideologie) va allora contrapposto il «progresso naturale», commisto di sofferenza e di speranza.

Non si saprebbe dire se effettivamente – come sostiene Marco Zulberti nel suo già più volte richiamato saggio sul Luzi 'civile'<sup>62</sup>, e come certo verosimile – questa propensione a naturalizzare la storia per nobilitarla sia ravvisabile nell'Autore fin dagli anni Trenta, fin

---

<sup>59</sup> Cfr. *A Bellariva*, cit., p. 1282. Si tratta di quel «secondo e più sicuro sparito» di cui, come già osservato, Carlo Bo scrisse a proposito del «narratore di *Trame*».

<sup>60</sup> Cfr. ZULBERTI, *op. cit.*, p. 158.

<sup>61</sup> Le frasi riportate sono tolte da un intervento autobiografico del 1962, *Discretamente personale* (in *Saggi*, cit., pp. 83-9).

<sup>62</sup> In questa zona del testo si segue da vicino il saggio dello studioso, cui rinviano le parti virgolettate (cfr. ZULBERTI, *op. cit.*, pp. 161 ss.).

da *La barca*. Pur volendo ammettere che già nelle sue prime prove lo scrittore sia stato persuaso della «funzione naturale della storia», del «suo misterioso progresso» contrapposto al «male ideologico», al «male artificiale e pregiudiziale della politica»<sup>63</sup>, dovranno essere sottolineate almeno due circostanze.

La prima conduce a osservare come Luzi proponga di fatto una naturalizzazione, con la storia, della stessa dimensione civile, socio-politica; che infatti viene in ultima istanza ricondotta al modello dei rapporti interpersonali concreti – vale a dire non mediati dalla norma giuridica astratta –, con la loro caratteristica connotazione timica, umano-affettiva. La sfera sociale per il poeta è (o deve essere) una sorta di allargamento del gruppo dei prossimi, del vicinato, al limite della famiglia, coeso per vincoli naturali (e tradizionali). Il «noi» che taluni studiosi segnalano come elemento qualificante della poesia e della poetica luziane<sup>64</sup> è dunque precisamente un «noi» di tipo più comunitario che societario. «Il cosmo di Luzi prende forma come il mondo della vita affettiva più elementare, quella che vive silenziosa calata nei suoi rapporti umani e sociali e, di conseguenza, civili», scrive Zulberti<sup>65</sup>. Ma questa circostanza connota la posizione di Luzi in modo schiettamente anti- (se non pure pre-) moderno, collocando-

---

<sup>63</sup> ZULBERTI (*op. cit.*, pp. 177 ss.) segnala inoltre in un intervento dell'immediato dopoguerra, *Il Novecento e l'uomo moderno* («Il Mondo», maggio 1945), una delle più nette ed esplicite prese di posizione anti-ideologiche del poeta fiorentino: per Luzi le ideologie del XX secolo, da lui ricondotte ai «miti ottocenteschi», «perseguendo l'aspetto dell'uomo nuovo, si sono spesso dimenticate dell'essenziale continuità della sua parte perenne»; ragion per cui, argomenta ancora l'Autore, «il messaggio civile di questo secolo proverrà non dall'ideologia, ma dalla natura nuovamente scoperta».

<sup>64</sup> A proposito della predilezione luziana «per il noi, raro nel Novecento», ZULBERTI (ivi, p. 166) rimanda a S. VERDINO, *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006. Secondo Zulberti questa sensibilità «collettiva e plurale» si esprimerebbe anche nel testo che qui ci sta interessando, e precisamente proprio nell'immagine delle donne di Bagdad (cfr. *op. cit.*, p. 201).

<sup>65</sup> Cfr. ID., *op. cit.*, p. 165 (la sottolineatura è aggiunta). È in causa qui, per il pensiero poetante luziano, quella stessa profonda «unità di *Bios* e *Zoé*» cui si riferisce Prete, *op. cit.*, p. 25.

la nella linea di quella «voglia di comunità» che caratterizza sempre di più – nello svolgersi dei decenni lungo il Novecento, e con particolare riferimento al progressivo dissesarsi delle categorie politiche nel suo tratto conclusivo – la crisi della Modernità.

Quanto appena osservato consente di avanzare il secondo dei rilievi preannunciati poco sopra. Originaria o meno che si voglia ritenere la postura di Luzi nei confronti della storia (in particolare della propria storia, cioè di quella del Novecento), resta il suo tentativo – compiuto specialmente all'altezza di *Nel magma*, non a caso la raccolta che rappresenta, con la sezione *Muore ignominiosamente la repubblica*, «il vertice della “poesia di circostanza” e dell'impegno civile di Luzi»<sup>66</sup> – di impegnarsi, di sporcarsi le mani, di confrontarsi con la montante deiezione. Questo estremo tentativo, tuttavia, quasi una coraggiosa e disperata fuga in avanti, va incontro a uno scacco, e la poesia di Luzi conosce una grave *impasse*: la sua terza stagione nasce proprio dal superamento di questa crisi, nella direzione di una poetica completamente rinnovata<sup>67</sup>.

Che questa poetica radicalmente nuova sia, o intenda essere, a un tempo oltrepassamento dell'antropologia moderna e ripensamento critico delle ideologie e delle estetiche moderniste, *stricto sensu* intese, lo si può cogliere particolarmente bene considerando la presa di posizione di Luzi nei confronti di una figura capitale per la storia della nostra lirica, quale Leopardi. Si rivada dunque quanto meno ai due interventi che il poeta fiorentino dedicò all'autore dei *Canti* a distanza di quindici anni l'uno dall'altro, e che possono ora leggersi nella già ricordata antologia a cura di Quiriconi<sup>68</sup>. Questi ha certo ragione nell'osservare che i due saggi sono l'uno rivolto al passato e l'altro al futuro<sup>69</sup>. Ma essi risultano pure, e prima di tutto, calettati con precisione rispetto al momento storico nel quale vennero concepiti. Nel primo scritto Luzi indaga la funzione di Leopardi «come modello

<sup>66</sup> Cfr. ZULBERTI, *op. cit.*, p. 192.

<sup>67</sup> Per questa interpretazione della storia della poesia luziana cfr. per esempio FONTANA, *op. cit.*, pp. 40, 59, 64 (ma *passim*).

<sup>68</sup> Cfr. *Leopardi nel secolo che gli succede* [1972], in *Scritti*, cit., pp. 183-95 e *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, cit..

<sup>69</sup> Cfr. *Soggettività e alterità nel pensiero di Luzi*, cit., pp. XIV ss..

ideologico profondo» attivo lungo il secolo che al poeta recanatese «succede». Sono l'«episteme leopardiana» e l'«uomo leopardiano» a interessare il poeta, quali paradigmi del secolo XX e del corso principale della poesia novecentesca. Se è vero che l'ideologia moderna appare a Luzi avere «di per sé un contenuto violento, presupponendo come stato e come fine la massificazione», è altrettanto vero che il poeta fiorentino, già alle soglie dei Settanta, pare intravedere la fine di quest'epoca, inauguratasi con quella rovina della *Humanitas* tanto perspicuamente registrata (e vissuta) da Leopardi. Gli sembra infatti di scorgere – con un'attitudine analitica, più che profetica, che testimonia della grande sensibilità del Luzi osservatore del proprio tempo – un «trapasso evidente a una civiltà altra», tanto che gli pare anche giunto il momento di chiedersi se «l'episteme leopardiana stia per decadere»<sup>70</sup>.

Nel secondo saggio, del 1987, il «trapasso» epocale sembra ormai essersi, a distanza di tre lustri, se non proprio consumato, certo più nettamente affermato, e risultare meglio tangibile. Pur ancora in corso, il mutamento non si dà più, infatti, in uno stadio larvale percepibile soltanto al sensibilissimo sismografo del poeta: è ormai un dato di fatto conclamato, è realtà evidente del movimento storico. Contestualmente, Leopardi non sembra più essere considerato da Luzi (solo) il prestigioso capostipite di una genealogia che giunge fino all'ultimo Montale e include tutti i maggiori esponenti della linea modernista, all'interno di una tradizione poetica nella quale individuare – come nel saggio del 1972 – soltanto pur significative eccezioni<sup>71</sup>. Il tentativo di «superare il modello ideologico esemplato in Leopardi, nel trapasso a una civiltà altra»<sup>72</sup> diviene ora più audace: ci si sforza infatti di additare un *altro* Leopardi, facendone non tanto l'interprete tempestivo del «non senso» proprio della condizione

---

<sup>70</sup> Per tutte le citazioni riportate in questa zona del testo cfr. *Leopardi nel secolo che gli succede*, cit., *passim*.

<sup>71</sup> In autori come Campana e Rebora, che devono essere dunque considerati (anche) impliciti precedenti rispetto al personale operare poetico di Luzi (cfr. *ivi*, pp. 190 ss.).

<sup>72</sup> Cfr. G. CAVALLINI, *La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Roma, Studium 2000, p. 73.

moderna<sup>73</sup>, ma soprattutto il precursore, e davvero quasi il profeta, di «un tempo non solo nuovo, ma inesorabilmente diverso»<sup>74</sup>; di un'epoca, cioè, che in definitiva coincide con il presente della fine del Modernità: il presente in cui scrive Luzi, quello in cui il tempo post-moderno comincia a manifestare – a ogni livello, non escluso naturalmente quello della coscienza, della riflessione filosofica (e della poesia) – i suoi tratti più caratteristici.

Leopardi è ora visto – dal Luzi che, a metà degli anni Ottanta, già attraversa la sua nuova stagione poetica – situarsi «agli albori di un capitale trapasso di cultura e di civiltà», viene proiettato oltre la Modernità già intesa, nel saggio del 1972, come «orfanità umanistica». Il poeta dei *Canti* diventa inopinatamente (anche?) l'antesignano della nuova temperie, poiché egli «ex novo intraprende il colloquio con la natura», e andando oltre la cultura ritorna al «punto originario, cioè alla natura e alla ragione che la fronteggia»<sup>75</sup>. Fino all'affermazione secondo la quale all'altezza del *Canto notturno*, per esempio, e comunque nella poesia leopardiana più matura, «i due termini del confronto e del conflitto, la natura e la ragione, scompaiono nell'assoluta perentoria e univoca necessità che è l'essere». Leopardi è così reclutato tra gli adepti e i precursori della «*religio dell'essere*»<sup>76</sup>, l'approdo finale della sua poesia viene interpretato in quella chiave ontologico-creaturale che negli anni ora in questione (come del resto nei successivi) sta tanto a cuore ai fautori, più o meno entusiastici, dell'uscita dalla Modernità.

La sempre più pronunciata dissoluzione delle categorie moderne, anche nella sfera pubblica, ha dunque condotto progressivamente Luzi ad affermare in maniera più coraggiosa e più scoperta la propria posizione post-ideologica<sup>77</sup>, trovando particolare consenso

---

<sup>73</sup> *Ibidem*. Cfr. pure MAZZANTI, *op. cit.*, p. 48: «Proprio mentre una larga parte della cultura contemporanea sostiene l'impossibilità di conoscere un senso totale/generale se non proprio una sua assenza, Luzi ne parla continuamente».

<sup>74</sup> Cfr. *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, cit., p. 197.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 200 s..

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 203-4.

<sup>77</sup> Già nell'intervento leopardiano del 1972 Luzi dimostra comunque una

sia – come già osservato – in alcuni gruppi intellettuali (e in talune specifiche aree culturali) orientati in senso ‘anti-moderno’ e/o ‘post-moderno’ sia – anche in virtù dell’afflato religioso che sempre più apertamente viene connotando la sua poesia – in strati relativamente ampi della società civile, inclini a riconoscere in lui (soprattutto per l’azione dell’*establishment* culturale nazionale, e del sistema dei media da esso controllato) il più rappresentativo poeta italiano vivente.

Luzi – ed è il rilievo forse più importante, nella prospettiva di una ricostruzione pur sommaria della storia culturale recente di un paese come l’Italia – finisce così con l’incarnare agli occhi di molti, in astratto e in universale, l’immagine stessa di ciò che sia e debba essere un ‘poeta’. Questa immagine coincide con quella, fortemente connotata in senso irenistico ed ecumenico (e dunque, in prima istanza, interclassista), del saggio vegliardo definitivamente insediato al

---

estrema consapevolezza delle perplessità che può suscitare l’adesione incondizionata all’epoca che si prepara. Ma oltre l’intelligente prudenza trapelano l’entusiasmo e la fiducia per ciò che si annuncia. Le «innovazioni strutturali di questo ultimo decennio» gli sembrano concorrere «a liberare insieme la speculazione poetica e il pensiero contemporaneo dalla loro lunga *impasse*»: si assisterebbe a una vera e propria esplosione del «mondo nel senso della molteplicità»; una molteplicità che rende sì «vertiginosamente difficile la sintesi» ma che pure vale a finalmente spalancare la «melagrana del mondo» oltre l’«antica inibizione» moderna. Del resto, pur nella consapevolezza esplicita dell’ambivalenza che la nuova temperie manifesta suscitando valutazioni contrapposte, l’opzione del poeta a favore del tempo imminente sembra in questo scritto precocemente netta: «So bene che tale situazione è suscettibile di due letture opposte: come sfaldamento di un sistema gnoseologico e etico, proliferazione di proposte e ipotesi senza gerarchia e senza qualità definibile; oppure come abbattimento di pareti divisorie che dispone lo spazio intellettuale e emotivo a una esaltante incursione nel molteplice, nel movimento multiforme e contraddittorio in cui si attua la vita». Luzi si pone evidentemente dalla parte di chi vede di buon occhio questa «esaltante incursione» e non invece nella schiera di quanti continuino la linea modernista, fatalmente finendo per abbracciare il «nichilismo perfetto» dell’ultimo Montale (cfr. *Leopardi nel secolo che gli succede*, cit., pp. 193 ss.). G. MAZZANTI (*op. cit.*, p. 24) sostiene che la poesia di Luzi nasca appunto, al contrario, dalla «drammatica lotta contro il nulla, contro il nichilismo di tanta cultura novecentesca».

di sopra delle tensioni storiche particolari e pensosamente intento esclusivamente alle cose ultime – cui anche le più gravi contingenze vengono continuamente ricondotte, giusta quella «devozione al metastorico»<sup>78</sup> con cui il poeta fiorentino affronta e penetra sempre le vicende della storia. Vate tuttavia democratico, senza dubbio: che contempla i destini generali al pari di ogni altro ‘comune’ essere umano, cioè dal basso e ben discosto dal tradizionale piedistallo; ma che pure – ciò che istituisce lo specifico della funzione sociale del poeta secondo Luzi, e ne aggiorna lo *status* privilegiato entro la temperie ‘post-umanistica’ – è in grado di guardare oltre e più in profondità rispetto alla tragedia della scissione moderna. Al tempo del «disaccordo» succede finalmente, infatti, quello della «conciliazione con tutte le creature»<sup>79</sup>: il nuovo poeta, il venerabile *puer senex*, si è lasciato per sempre dietro le spalle il «diverbio», l’«alterco» e l’«opposizione» propri dell’epoca dialettica per antonomasia, e persegue ormai soltanto quell’«unità» e quell’«armonia» tanto pregiate nei ben più unanimistici tempi nuovi.

In questa opzione a netto favore dell’unità risiede anche il germe del movimento che porta Luzi, in sede di poetica, a risalire a ritroso la corrente della Modernità (e del Modernismo). Secondo Daniele Piccini, per esempio, già a partire da *Su fondamenti invisibili* Luzi avrebbe tentato «la rifusione di Leopardi e dell’assillo interrogativo moderno nella corrente che porta a Dante e all’ammirazione per il creato come unità armonica: organismo in cui non c’è dispersione di senso, ma crescita e approssimazione alla sua intelligenza». Più precisamente, l’impresa perseguita dal poeta nella sua fase estrema sarebbe stata quella di «togliere il sigillo che impediva al Novecento il canto, il tripudio», aprendo «pasture insospettate e insperate per la poesia contemporanea». In questa volontà restaurativa e disperata di chiudere il dissidio moderno tra linguaggio e senso del mondo Luzi tenterebbe «di sbloccare le ipoteche non solo linguistiche ma anche ideologiche degli *auctores* presenti come vegli e custodi nel campo della tradizione recente», con particolare polemico riferimen-

<sup>78</sup> Cfr. N. CARANICA, *Capire Luzi*, Roma, Studium 1995, p. 135.

<sup>79</sup> Cfr. A. PANICALI, *Dialogo, visione, «l’antico salmodiare»*, in Nicoletti [cur.], *op. cit.*, pp. 33-50 (riporti da p. 49).

to a Montale in qualità di «nume del Novecento poetico» nazionale e all'«ipototeca ideologica» da lui posta, e «che Luzi intende riaprire in tutto il ventaglio delle sue possibilità»<sup>80</sup>.

Comunque la si pensi sulla specifica questione, chi scrive una poesia come *Le donne di Bagdad* è un poeta e un uomo che si è definitivamente ritratto dall'opera del mondo, fedele soltanto al riconoscimento di un «giusto della vita» costitutivamente equivoco, perché imperniato su un'indecidibile polarità, un'originaria confusione onto-assiologica che sfugge alla presa della logica occidentale, superandola nella direzione di una «conoscenza per ardore» la quale prende le mosse dal «riconoscimento dell'inadeguatezza degli strumenti razionali di conoscenza». Un simile «nuovo approccio (non razionale, non verbale) al reale» porta il poeta «oltre la razionalità»<sup>81</sup>, e ha condotto ad evocare per analogia la «conoscenza spirituale» di un pensatore come Nikolaj Berdjaev<sup>82</sup>.

È il modo in cui il poeta – e l'uomo – Luzi supera l'*impasse* della Modernità, relativizzando e diminuendo, ma anche investendo di un valore segreto che solo il poeta è in grado di rivelare, un mondo scisso che da sempre è sembrato respingerlo. Modo anche consolatorio: dal momento che la «controversia» deve essere considerata irrisolvibile. Se ne esce – dal punto di vista del poeta – solo accettandone i termini, conservandola nella sua scandalosa, ossimorica integrità. Il 'nuovo' Luzi, il poeta che ha avuto ragione della Modernità e che

---

<sup>80</sup> Tutte le citazioni da PICCINI, *op. cit.*, pp. 127-30. Nella prospettiva che ora ci sta interessando è pure significativo che alla monografia di Mazzanti, *op. cit.* – nella quale, come è emerso anche in questo lavoro, si propone un'interpretazione dell'ultimo Luzi in chiave fortemente anti-moderna e anti-modernista – sia stata anteposta la prefazione di un poeta come Roberto Mussapi, ben pronto a riconoscere in quella del più anziano collega «una delle opere poetiche più alte del secolo» e a notare come essa abbia modificato la cultura poetica contemporanea.

<sup>81</sup> Cfr. FONTANA, *op. cit.*, pp. 40-1 e 59 (ma *passim*). «Oltre la razionalità» è formula cui lo studioso ricorre nell'intitolare il § 2 del suo lavoro.

<sup>82</sup> Cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, p. 26. È comunque in questione una forma di conoscenza (e di esperienza) che Quiriconi correla alla fede, e che si volge «a indicare tutto quanto pur rientrando nell'ambito dei fenomeni sfugge alla presa razionale» (cfr. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 226).

ne fuoriesce – checché ne dicesse Fortini – da vincitore, può così dedicarsi alla diuturna schedatura delle segrete occasioni in cui si dà a vedere la «flagrante essenza unitaria del mondo»<sup>83</sup>. A tale essenza rinvia direttamente (e si pensi anche al nostro testo, al dilemma morale che vi si sceneggia, al modo in cui esso viene – o meglio non viene – risolto), sul piano formale, la retorica del questionare luziano, che sottintende l'ossimoro e lo scotoma<sup>84</sup>, l'interrogativo non più dubitativo ma «penetrativo», la disgiunzione copulativa: a sancire l'immancabile «compresenza degli opposti»<sup>85</sup>. La «dominante dubitava», che non casualmente si era manifestata con particolare intensità in *Nel magma*<sup>86</sup>, si cronicizza dunque come metastorica ulcerazione dell'*aut-aut* moderno: da interpellazione storico-morale per un soggetto individuale sottoposto alla sua lacerante, insostenibile tensione, diviene immedicabile, 'cristica', piaga dell'umile creatura.

Attraversando l'estrema stagione della poesia luziana, e percorrendo in particolare il corposo volume delle *Poesie ultime e ritrovate*, si resta colpiti dal senso davvero aurorale, di «luce nascente», circolante nell'ultima produzione di un autore che nell'estrema vecchiezza seppe ancora conseguire risultati di prestigiosissima perizia letteraria. E ciò – questo senso d'incipiente apertura, di promessa sul punto di venire finalmente adempiuta, di prossimo salvifico avvenimento, d'incombente *parusia*, di ripetuto *Ereignis* – stupisce ancor più mentre la morte, invece, s'avvicina e incupiscono i destini generali. È – nella luce del tramonto – l'euforia, la «gioiosa pienezza», del «ritorno della vita alla vita»<sup>87</sup>. Ma per un autore quale Luzi è diventato al termine della «lunga metamorfosi» (Zulberti), della «lunga e vigile trasformazione» (Bo), che conduce la sua poesia a decidere «per la vita»<sup>88</sup> è ben ovvio che sia così, che crepuscolo e aurora s'in-

<sup>83</sup> Cfr. PICCINI, *op. cit.*, p. 118.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 118-22.

<sup>85</sup> Cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, p. 32 nota 59 e p. 36.

<sup>86</sup> Cfr. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., p. 245.

<sup>87</sup> Cfr. PRETE, *op. cit.*, p. 31.

<sup>88</sup> *La poesia decide per la vita* è il titolo del terzo capitolo della già ricordata monografia di CAVALLINI (cfr. *op. cit.*, pp. 71-84). *Dalla parte della vita* aveva per parte sua intitolato Giancarlo Quiriconi l'ultima sezione del suo

gorghino<sup>89</sup>, che bene e male si sostengano vicendevolmente, in una tensione agonica ma neutralizzante che sfocia in una sorta d'irrequietudine perenne ma controllata<sup>90</sup>, come forma conseguente di un mai rinnegato umanesimo (o neo-, o post-umanesimo che dir si voglia<sup>91</sup>) di conio ormai schiettamente religioso.

La «vita» finalmente può riscattare la storia, nella poesia; e il poeta venir risarcito della sua marginalità proponendosi come pacato interprete dell'Essere e vigile custode della creatura. È l'ultimo privilegio dello scriba postmoderno, il segno di una veggenza ritrovata nell'essere uomo tra gli uomini e creatura tra le creature, nel parlare una lingua più profonda della loro eppure da essi misteriosamente, 'naturalmente', comprensibile<sup>92</sup>. Riedizione, tra le altre

---

parimenti già menzionato, importante, volume del 1980 (cfr. *Il fuoco e la metamorfosi*, cit., pp. 231 ss.). Nella stessa sede lo studioso si era anche incaricato di precisare come il riferimento alla «vita» (e più precisamente a una «vitalità difficile e perigliosa») non debba essere confuso – quanto meno nel Luzi della produzione precedente a *Nel magma* – con una forma di vitalismo (cfr. *ivi*, p. 207). Giusto rilievo, che vale a escludere – per l'intera produzione poetica di Luzi – non solo ogni parentela con l'area dannunziano-decadente ma anche l'accostamento (che invece tenta Piccini, *op. cit.*, p. 129) al «canto unanime e plurimo di Whitman».

<sup>89</sup> Cfr. la parte finale del già menzionato saggio di Zagarrìo. Il critico che sembra maggiormente cogliere questo fondamentale aspetto dell'ultimo Luzi è tuttavia ancora Giorgio Mazzanti, per esempio quando rileva analogie con il Betocchi che «sa che la vita attraversa e supera la morte, la quale diviene così funzione della vita stessa». Per il Luzi che ha definitivamente abdicato al pensiero logicamente organato «non è più possibile, ma neppure più serve, distinguere la fine dall'inizio, la morte dalla vita», dal momento che tramonto e aurora si compenetrano e confondono come un «unico evento in due fasi» (cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, pp. 34 [nota], 35 e 37 [nota]).

<sup>90</sup> Ovverosia quella «lettura del mondo, drammatica e placata insieme» segnalata da Bo (*op. cit.*, p. 58).

<sup>91</sup> Il riferimento è ancora a ZULBERTI, *op. cit.*, p. 200.

<sup>92</sup> Non vede dunque abbastanza in profondità chi (come Luigi Baldacci intervenendo, nel 1984, in margine a *Discorso naturale*) ritiene che a uno scrittore quale Luzi volle essere nella sua ultima stagione non resti nessun privilegio, «nessuna funzione umanistica d'interprete e di guida». Il fatto di aver voluto «abbattere il piedistallo antropocentrico della poesia» non com-

cose, di ben note formule d'ascendenza romantica – «la natura come poesia e la poesia come natura»<sup>93</sup>, il poeta come «uomo che parla agli uomini»<sup>94</sup> – abbondantemente fuori tempo massimo; ma perfettamente consone, evidentemente, al tempo senza tempo della fine della storia, all'eterno presente dell'Essere diveniente, alla recursiva fissità della «vita».

---

porta infatti una retrocessione o una diminuzione della poesia medesima e di chi la produce ma, al contrario, una loro larvata promozione e valorizzazione in chiave assolutizzante e dunque universalizzante (cfr. BALDACCI, *op. cit.*, pp. 455-7).

<sup>93</sup> Cfr. BALDACCI, *op. cit.*, p. 455.

<sup>94</sup> Cfr. MAZZANTI, *op. cit.*, p. 17.



Marco Castagna

*Homo legens. Lo spazio utopico della  
letteratura nell'ermeneutica ricœuriana*

Chi legge in effetti? Sono io, o una parte di me?  
Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*

Il soggetto rinasce in guisa di interprete  
Paul de Man, *Allegorie della lettura*

**Abstract:** Despite its relevance in the Ricœurian philosophical system, the topic of reading has a late and quick appearance in the work of the French philosopher. Indeed, it is as 'answer' rather than as 'question' that the act of reading becomes the focus of Ricœurian philosophical system and the peculiar trait of his hermeneutical theory. In fact, when Ricoeur's investigation finds out a 'symbolic' subjectivity that is insolubly divided between 'activity' and 'passivity', then the act of reading appears as an 'existential' trait of the human being, namely the unique possibility for him to 'being-in-the-world'. Particularly, this is made possible by the discovery of the 'narrative' intelligence, that makes human being able to give sense to 'his' world and to 'his' action, and that expresses itself in discourses and texts. In this perspective, what is offered to the reading is an 'imaginative variation', a 'meaning hypothesis', a 'possible narration' of the experience that is set down by the writing and that the reader will choose to 'attests' (or not). Here is the place (at the same time critical and utopian) of the *homo legens*, because it is only as reader that the subject (individual or collective) is free to *attests* or *imagine* 'otherwise' his relationship to himself, to the others or to the world.

**Key-words:** Paul Ricœur; reading; narrative mind; testimony; reader.

«A uno sguardo retrospettivo, mi meraviglio di non essere stato più precocemente attento a questo ruolo del lettore quale mediatore fra il linguaggio e il mondo»<sup>1</sup>.

Nel corso dei secoli, parallelamente all'evolvere delle forme della scrittura, è possibile assistere ad un sempre rinnovato interesse nei confronti della lettura. È facile intuire quanto queste riflessioni intorno alla natura, ai modi ed alle conseguenze dell'atto di leggere siano numerose, molteplici e diverse tra loro per intento, metodo e risultati; e tuttavia, esse appaiono generalmente accomunate almeno dal fatto stesso di assumere la lettura come oggetto 'primario' delle proprie ricerche.

Diversamente, non avviene così all'interno del percorso intellettuale di Paul Ricœur, in cui il tema della lettura guadagna il proprio spazio lentamente, con la decisiva peculiarità di essere "punto di arrivo" piuttosto che "punto di partenza". "Risposta" piuttosto che "domanda", *la capacità di leggere sarà il fulcro del sistema filosofico ricœuriano ed il tratto principale della sua riflessione sul tema della soggettività*. Infatti, più l'indagine ricœuriana si arricchisce percorrendo i lunghi sentieri della produzione simbolica di un soggetto irrisolubilmente diviso fra "attività" e "passività", più l'atto di lettura emerge non solo come "una" delle capacità del essere umano, ma come tratto "esistenziale", vale a dire come possibilità stessa del suo "essere-al-mondo".

In questa prospettiva, "leggere" va oltre il "capire" o l'"interpretare" (benché questi possano contribuire alla messa in atto di una "buona lettura"); poiché al lettore non è affidato il compito di confrontarsi con "il" senso di ciò che legge, né quello presuntivamente generato e custodito dalla struttura del testo, né quello romanticamente affidato da uno scrittore al "proprio" lettore. Piuttosto, ciò che si offre alla lettura è "variazione immaginativa", "ipotesi di senso", "narrazione possibile" dell'esperienza, fissata dalla scrittura

---

<sup>1</sup> P. RICŒUR, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy 1995, Hachette 2001, p. 134 [tr. it. di D. Iannotta, *La critica e la convinzione. Intervista con François Azouvi e Marc de Launay*, Milano, Jaca Book, p. 130].

e che il lettore può decidere di “attestare” nuovamente nella contemporaneità del “proprio” tempo, diventando così egli stesso “testimone” della sua significatività: *più il lettore attesta ciò che legge più egli attesta se stesso.*

Perciò, in relazione alla dialettica soggetto / oggetto, interno / esterno, percipiente / percepito su cui sembra dividersi con alterna fortuna la tradizionale riflessione occidentale sulla soggettività, il fenomeno della lettura si manifesta come esperienza di un luogo di confine. In essa, il continuo richiamo del lettore alla scelta del senso riconfigura il rapporto conoscitivo soggetto / oggetto come labirinto continuamente costruendo rispetto al quale perciò si è sempre “dentro” (il lettore è la raffigurazione emblematica dell’impossibilità per il soggetto di collocarsi “fuori” ovvero della possibilità di un rapporto conoscitivo “esterno-interno”). Nell’atto della lettura, non è possibile “distinguere la danza dal danzatore”: il posto del lettore non è qui o là, uno o l’altro, ma *né l’uno né l’altro, altrove*, simultaneamente all’interno e all’esterno di ciò che “è letto”; dissolvendo e mescolando insieme entrambi, *leggere è un esercizio utopico di ubiquità.*

Infatti, alla stregua dell’utopia, la lettura è al tempo stesso “antagonista” e “consensuale”: antagonista nell’iniziale asimmetria della posizione del lettore dinanzi al testo; consensuale nella successiva ricerca di un quadro normativo che consenta il mutuo riconoscimento. In tal modo, il ruolo critico della lettura emerge in qualità di unica possibilità che il soggetto (individuale o collettivo) ha di *attestare o immaginare altrimenti* il proprio rapporto a sé, agli altri al mondo.

### 1. *Uno specchio*

Con l’attitudine che gli è più propria di affrontare le più spinose questioni filosofiche attraversandole nel cuore della loro aporeticità, così Ricœur sintetizza il ruolo della lettura in relazione alla questione della soggettività:

[...] comprendere è *comprendersi davanti al testo*. Non imporre al testo la propria limitata capacità di comprendere, ma esporsi al testo

e ricevere dal testo un io più vasto, tale da essere la proposizione d'esistenza corrispondente nel modo più appropriato alla proposizione di mondo. Allora la comprensione è esattamente il contrario di una costituzione nella quale il soggetto funge da chiave di volta. A tale riguardo sarebbe più corretto parlare di un *io* costituito dalla «cosa» del testo<sup>2</sup>.

Immediatamente, ciò che colpisce il lettore di questo celebre brano non è già l'articolazione delle sue implicazioni teoriche, quanto la potenza figurativa con cui esse gli vengono intuitivamente trasmesse, costringendolo a riflettere sulla posizione di chi legge (e dunque di sé stesso). Infatti, si osserverà che, nell'intimità della propria casa o in spazi aperti e sconfinati, sdraiati su letti o prati, immersi in vasche da bagno o seduti al proprio scrittoio, la vasta iconografia dedicata ai lettori non può fare a meno di ritrarli "davanti" al testo: per una condizione di necessità che l'atto di leggere condivide con quello di specchiarsi, *si sta di fronte al libro come si sta di fronte ad uno specchio*.

In genere, la tradizione letteraria e filosofica ci insegna a diffidare degli specchi – come sappiamo bene da Ovidio e Kant<sup>3</sup> –, eppure il ruolo giocato dallo specchio nelle avventure di una giovane ma arguta lettrice sembra mettere chiaramente in scena ciò che Ricœur intende trasmettere: accade infatti all'Alice della narrazione carrolliana che in risposta alla riluttanza con cui la gattina Kitty si rifiuta di mettersi «seduta ritta a braccia conserte» -*come se fosse la regina di*

---

<sup>2</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil 1986, 1996, p. 130 [tr. it. a di di G. Grampa, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica II*, Milano, Jaca Book 1989, p. 112].

<sup>3</sup> Notoriamente, la versione più celebre del mito di Narciso è raccontata da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi*, III, pp. 345 ss.). Sul ruolo dello specchio nella filosofia kantiana, si vedano almeno: KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1781-1787, in ID., *Werke in sechs bänden*, voll. II, Wiesbaden, Insel Verlag 1956, 1983 [tr. it. di C. Esposito, *Critica della ragion pura*, Milano, Bompiani 2004] e ECO, U., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997, 2008; ID., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani 1985, 2015.

cuori – Alice la tenga ferma di fronte allo specchio, minacciandola di metterla dall'altra parte, nella «Casa dello Specchio»:

Prima di tutto, c'è la stanza che puoi vedere dall'altra parte del vetro... è uguale al nostro salotto, solo che le cose sono all'incontrario. Io riesco a vederla tutta quanta quando monto in piedi su una sedia... tutto, meno il pezzetto dietro il camino. Oh! Come mi piacerebbe poter vedere anche quello! Vorrei sapere se l'inverno accendono il fuoco: non si capisce mai, vedi, tranne quando il nostro fuoco fuma, e allora si vede salire il fumo anche in quella stanza... ma può darsi che facciano solo finta, tanto per far credere che hanno un fuoco anche loro<sup>4</sup>.

*E se il fumo fosse un inganno?* È questo il dubbio che scioglierà lo specchio come «una luminosa nebbia d'argento» quando Alice ne toccherà la superficie, consentendole di attraversarlo; in esso, infatti, si manifesta quello “scollamento” fra “lingua” e “realtà”, (“parole” e “cose”, “significante” e “significato”) che ella stessa aveva già appreso durante la sua permanenza nella tana del bianconiglio e che a partire dal *Corso di linguistica generale* di Ferdinand De Saussure avrebbe messo in dubbio lo statuto ontologico di ogni segno (linguistico), innanzitutto nei termini della “arbitrarietà”<sup>5</sup>. Infatti, secondo tale principio, nel segno (linguistico) non esiste una relazione “necessaria” tra un “significante” ed il suo “significato” (tra un “espressione” ed il suo “contenuto”); piuttosto, questi sono tenuti insieme “per convenzione” tra i parlanti.

Immediatamente, il fenomeno dell'arbitrarietà linguistica produce almeno due importanti conseguenze: da un lato, esso pone la “plurivocità dei simboli”, dal momento che ogni espressione può rinviare

<sup>4</sup> L. CARROLL, M. GARDNER (ed.), *The annotated Alice: Alice's adventures in Wonderland & Through the looking-glass*, ed. e tr. it. a cura di M. D'Amico, *Alice. Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie & Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò con tutte le illustrazioni originali di John Tenniel*, Longanesi & C, Milano 1971, 1994, pp. 180-181.

<sup>5</sup> Cfr. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot 1916, 1972 [tr. it. e comm. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza 1968, 2003].

a contenuti diversi tra loro; dall'altro, esso consente l'"aumento della significazione", poiché ogni segno è in grado di ampliare il proprio campo semantico registrando nuove esperienze<sup>6</sup>. Tuttavia, allo stesso tempo, ciò introduce nel cuore del linguaggio un imprescindibile momento di "distanziamento" che è a fondamento della "sfida" che le istanze della semiologia<sup>7</sup> sembrano porre alle tradizionali filosofie del Soggetto (ed in particolare a quella fenomenologica). Infatti, cosa potrà "conoscere" del mondo, degli altri e perfino di sé stesso un soggetto il cui "dire" ha perso ogni referenza diretta a "ciò che è detto"? In che modo potrà trasmettere ai posteri un sapere che è diventato "contingente" e "relativo"?

---

<sup>6</sup> Nel primo caso si pensi, ad esempio, ad un simbolo religioso come l'immagine del pesce che se fa "direttamente" riferimento all'essere acquatico dell'esperienza comune, fa molto "indirettamente" riferimento alla figura di Cristo; nel secondo caso, è particolarmente esemplare il fenomeno della "metafora", in cui attraverso l'attribuzione non adeguata di una proprietà ("Achille è un leone") si implica un trasferimento di significato ("forza" o "coraggio") da un termine ("leone") all'altro ("Achille"). In particolare, questi temi sono affrontati nella prima fase dell'ermeneutica ricœuriana, quella che Jervolino definisce "ermeneutica del simbolo" (distinguendola dalle successive ermeneutiche "del testo" e "della traduzione"; cfr. JERVOLINO, D., *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, Morcelliana 2003), che ha inizio con il celebre saggio sul simbolo [cfr. P. RICŒUR, *Le symbole donne à penser*, «Esprit», juillet-août, 7-8, pp.60-76 (tr. it. di V. Reverso, *Il simbolo dà a pensare*, Brescia, Morcelliana 2002)] e che si esplica nelle tre opere maggiori: *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, 2013 [tr. it. di R. Balzarotti, F. Botturi e G. Colombo, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book 1977], *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Paris, Seuil 1965 [tr. it. di E. Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il saggiatore 2002] e *La Métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 [tr. it. di G. Grampa, *La Metafora viva. Dalla retorica alla poetica per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book 1981]. Quanto alla questione dell'"aumento della significazione", si tratta di un concetto che – a partire dal suo uso in relazione all'attività metaforica – diviene sempre più centrale nell'articolazione delle tre ermeneutiche (in particolare per il suo immediato rapporto con le "variazioni immaginative" di cui parleremo più avanti) e che Ricœur mutua da F. DAGOGNET, *Écriture et Iconographie*, Paris, Vrin 1973.

<sup>7</sup> Cfr. P. RICŒUR, *La sfida semiologica*, Roma, Armando 1974, 2006.

Al suo emergere come paradigma scientifico, la prospettiva strutturalista risponde a queste domande accentuando (almeno in termini epistemologici) la distanza tra “linguaggio” e “realtà” e focalizzandosi in particolare sul ruolo svolto dal “codice” all’interno dei fenomeni semiotici. Ciò vale a dire che in assenza di una relazione necessaria tra “espressione” e “contenuto”, ciò che “tiene insieme” la coerenza di ciò che diciamo è l’aderenza alle regole del sistema semiotico utilizzato, alla sua grammatica ed al suo lessico. In altre parole, gli unici “significati di cui possiamo essere “certi”, che possiamo analizzare e trasmettere sono quelli coerenti con la struttura del sistema semiotico da cui sono generati. Dunque, la “referenza” persa nel “mondo esterno” si sposta all’“interno” della lingua; ovviamente, non si tratta di negare l’esistenza di una “realtà esterna” alla lingua, quanto di renderla interdetta “in sé” al sapere scientifico.

Secondo la terminologia saussuriana – a cui fa riferimento, più o meno giustistificatamente, ogni analisi definita “strutturalista” – si tratta di collocare ogni “fatto” linguistico all’incrocio tra due assi temporali diversi: l’asse “sincronico” della *langue*, che registra l’aspetto “immutabile” perché “normativo” della lingua (la grammatica, la sintassi, il dizionario); l’asse “diacronico” della *parole*, su cui si muove la dimensione “dinamica” della lingua (le trasformazioni della *langue* in seguito ai mutamenti storici e sociali dell’esercizio del linguaggio). A partire da questa distinzione è immediatamente evidente che solo la dimensione della *langue* si offra ad un’analisi scientifica, ossia che una scienza del linguaggio potrà essere condotta solo sulle strutture semiotiche. Quanto alla *parole* se ne potrà fare solo “storia” rinunciando ad ogni pretesa veritativa delle proprie indagini.

Posto di fronte a questa dicotomia, Ricœur non ne contesta la validità in termini scientifici, ma si domanda quale sia il prezzo da pagare per tale scientificità:

La conquista della prospettiva strutturale è certo una conquista della scientificità. costituendo l’oggetto linguistico come oggetto autonomo la linguistica si autopone come scienza. Ma a quale prezzo? [...] L’atto del parlare non è escluso solo come esecuzione interiore,

come prestazione individuale, ma come libera combinazione; come produzione di enunciati inediti. Ora, è qui il nucleo essenziale del linguaggio, e, in senso proprio, la sua destinazione.

Nello stesso tempo, è esclusa la storia, non solo cioè il cambiamento da un sistema ad un altro, ma la produzione della cultura dell'uomo nella produzione della sua lingua. Ciò che Humboldt aveva chiamato la produzione, opponendola all'opera compiuta, è non solo la diacronia, val a dire il cambiamento ed il passaggio da uno stato di sistema ad un altro stato di sistema, ma chiaramente *la generazione*, nel suo dinamismo più profondo, dell'opera della parola in ciascuno ed in tutti.

È ancora esclusa, con la libera combinazione e la generazione, l'intenzione prima del linguaggio, che è quella di dire qualcosa su qualcosa [...]. Bisogna dunque equilibrare l'assioma della chiusura dell'universo dei segni attraverso una funzione prima del linguaggio che è quella di dire<sup>8</sup>.

In sintesi, a fronte dell'orizzonte scientifico proposto dal paradigma strutturale, Ricœur evidenzia la necessità di definire le possibilità ed i modi di una "pragmatica" del linguaggio rivolgendosi a chi aveva già lavorato in questa direzione, come Charles S. Peirce, John L. Austin e Émile Benveniste. Infatti, Peirce definisce un modello di segno più "aperto" di quello proposto da Saussure, individuando per il *significato una natura interpretativa* e per il *segno una funzione operativa*, dimostrando che i segni registrano la memoria di uno sforzo interpretativo della realtà, al fine di renderlo socialmente trasmissibile in relazione alle azioni future<sup>9</sup>. Ad Austin, invece, si deve l'elaborazione di una teoria degli *atti linguistici*, secondo la quale gli enunciati posseggono una forza "organizzativa" e "trasformativa"

<sup>8</sup> Ivi, pp. 207-208.

<sup>9</sup> In sintesi, mentre per Saussure il segno si presenta strutturato diadicamente ("significante / significato") e dunque risolve la dinamica di significazione al proprio interno, il segno peirciano ha una struttura triadica ("qualcosa che sta per qualcosa per qualcuno sotto qualche aspetto o capacità") e risolvendo così la significazione all'"esterno" ("per qualcuno sotto qualche aspetto o capacità"); cfr. PEIRCE, CH. S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Ch. Hartshorne, P. Weiss, A. W. Burks (eds.), 8 voll., Cambridge (Mass.), Belknap 1931-1966, vol. 2, p. 228.

della realtà (in termini spaziali – “apri quella finestra” – e temporali – “ti prometto che domani verrò da te”)<sup>10</sup>.

In questa prospettiva, *la partecipazione ad una lingua non è mai un mero fatto sensoriale e passivo*: ogni volta che cerchiamo di comprendere una parola o un enunciato, selezioniamo una porzione di conoscenze che ci consenta di comprendere la “ratio” che sottostà all’uso di quella parola (o a quel testo). In altri termini, *il significato di una parola non corrisponde ad entità di carattere oggettivo, ma esso assume un senso specifico in ogni particolare situazione d’uso*. In termini filosofici, si tratta di assumere una precisa posizione nei confronti della questione della rappresentazione: il soggetto è visto non come un passivo ricettore di informazioni ma come *interprete*, ossia colui che, attraverso il linguaggio, seleziona attivamente i dati esperienziali al fine di formulare *ipotesi di senso*.

Emerge, così, l’origine pragmatica della conoscenza e il problema la sua trasmissibilità storico-culturale: la significazione si pone come il fenomeno a partire dal quale si gioca la forma narrativa dell’esperienza. Sul primo versante, è determinante la rilettura – condotta per il tramite del modello comunicativo jakobsoniano – del concetto di *Discorso* introdotto dalla linguistica di Benveniste: il discorso è sempre “dire qualcosa a qualcuno a proposito di qualcosa”<sup>11</sup>. In particolare, è l’assunzione della frase come unità minima di riferimento della situazione discorsiva, che determina il superamento della chiusura strutturale del segno: attraverso la frase e la correlazione tra

<sup>10</sup> Cfr. J.L. AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford-New York, Oxford University Press 1962, 1975 [tr. it. di A. Pieretti, *Quando dire è fare*, Torino, Marietti 1974; nuova tr. di C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti 1987].

<sup>11</sup> Cfr. almeno P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, cit., pp. 126-132 [97-102]; ID., *La sfida semiologica*, cit., p. 190; ID., *Discours et communication*, «La communication», Actes du XV<sup>e</sup> Congrès de l’Association des Sociétés de Philosophie de langue française, Montréal 1971, vol. II, Montréal, Montmorency 1973, p. 25 [tr. it. di G. Losito, *Discorso e comunicazione*, in ID. *Filosofia e linguaggio*, Milano, Guerini & associati 1994, cit., p.117. Sul ruolo della soggettività nella linguistica del discorso benvenistiana, si veda CASTAGNA, M., *Il desiderio della lettura. Esercizi. Pratiche. Discorsi*, Milano, Mimesis 2015, pp. 131-140.

le frasi, il discorso regola una primitiva dialettica *evento/significato* (*événement / signifié*), determinando e organizzando le relazioni di senso tra soggetti, luoghi e tempi. Dunque, è la configurazione *logico-temporale degli eventi* che si oggettiva nel testo<sup>12</sup>.

Così, da un lato, il senso pur rispondendo alle regole della struttura linguistica, non ha la sua origine in essa, ma negli eventi “esterni” organizzati dal discorso; dall’altro, quando venga iscritta nel testo, questa configurazione si presta a ricevere una condizione di autonomia semantica, di *distanziamento*, che produce un *duplice occultamento*: dell’intenzionalità psicologica (dell’autore e del lettore) e della contingenza referenziale propria del dialogo<sup>13</sup>. *Tale distanzia-*

---

<sup>12</sup> «Chiamiamo testo ogni discorso fissato dalla scrittura. Secondo questa definizione, la fissazione scritta è costitutiva del testo stesso» (cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action. Essais d’hérmeneutique II*, Paris, Seuil 1986, p. 154 [tr. it. di G. Grampa, *Dal testo all’azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book 1989, p. 134]. Da ciò deriva che il significato del testo sia affidato molteplici letture possibili, poiché esso dipenderà da operazioni di convalidazione che si avvicinano più ad una logica delle probabilità che ad una verifica empirica (referenziale o psicologica). Si tratta di una distinzione importante, poiché la logica dell’incertezza e della probabilità pone, da un lato, le condizioni per cui si possa parlare di “scienze dell’uomo”, senza dover porre il dogma dell’ineffabilità o del mistero dell’individuo; dall’altro, perché il “conflitto delle interpretazioni” si risolva non determinando insanabili fratture o posizioni gerarchiche, né cercando una riconciliante ma assolutizzante unità, quanto, piuttosto, nella coesistenza di metodi e discorsi diversi sul piano della spiegazione, che solo nel comprendere ermeneutico possono confrontarsi e arricchirsi reciprocamente. Cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 22 [19]; ma si veda anche ID. *La sémantique de l’action. Ière partie: Le discours de l’action*, Paris, CNRS 1977 [tr. it. di A. Pieretti, *La semantica dell’azione*, Jaca Book, Milano 1986]; ID., *La sfida semiologica*, cit. Per quanto riguarda la distinzione tra *logica delle probabilità e verifica empirica*, si veda HIRSCH, E. H., *Validity in Interpretation*, New Haven-London, Yale UP 1967 [tr. it. di G. Prampolini, *Teoria dell’interpretazione e critica letteraria*, il Mulino, Bologna 1973].

<sup>13</sup> In questo modo, il passaggio dal discorso orale a quello scritto libera definitivamente la situazione ermeneutica dal modello gadameriano di dialogo: non esiste un’antecedente dialogicità intersoggettiva della *parola* (*parole*) che la *scrittura* (*écriture*) interrompe. A tale riguardo, si osservi che, nel

zione pone le condizioni di possibilità per due tipi di lettura: la spiegazione, che accetta la sospensione referenziale e analizza le logiche “interne” alla struttura del testo; la comprensione, che non è più il tentativo di cogliere l’ineffabile psicologismo dell’altro, quanto la possibilità di confrontarsi con l’organizzazione di senso comunicata dal testo. In questo modo, pur rimanendo distinte, le due letture non si escludono vicendevolmente, ma possono confrontarsi nell’interpretazione del lettore, per il quale “spiegare di più” può essere utile a “comprendere meglio”<sup>14</sup>.

Sul versante dell’agire, accade qualcosa di simile nel momento in cui alla contingenza descrittiva dell’azione (il *che cosa?*) si sostituisca il suo carattere di significanza (il *perché?*) che offusca l’attribuzione soggettiva (il *chi?*)<sup>15</sup>: distinguendo tra *causa* e *ragione di*<sup>16</sup>, il

---

lessico ricœuriano, l’uso del termine *parole* non deve essere confuso con quello della linguistica saussuriana; infatti, fin dai primi studi del filosofo francese, al termine si lega l’idea di un interminabile sforzo di attestazione responsabile di sé da parte dell’individuo (cfr. Ricœur, P., *Travail et Parole*, «Esprit», 21, jan, 1953, pp.96-117; Id., *La parole est mon royaume*, «Esprit», 23, 2, 1955, pp.192-205; Id., *La parole instauratrice de liberté*, «Cahiers Universitaires Catholiques», 12, 1966, pp.59-71; Id., *Parole et symbole*, «Revue des Sciences Religieuses», *Le symbole*, 12, 1975, pp.142-161). A riguardo, lo stesso Jacques Derrida invita ad un lavoro di ricerca in grado di approfondire tale continuità nell’opera ricœuriana (cfr. Derrida, J., *La parole. Donner, nommer, appeler*, in M. Revault D’Allonnes, F. Azouvi (eds.), *Cahiers de l’Herne. Paul Ricoeur*, tome 1, Herne, Paris 2004, pp.26-39).

<sup>14</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 25 [21]; ma l’espressione diventa presto aforisma e come tale si ripete nelle successive opere di Ricœur e dei suoi interpreti.

<sup>15</sup> Il riferimento è l’opera di D. DAVISON, *Essay on Action and Events*, New York, Oxford University Press 1980 [tr. it. di R. Brigati, *Azioni e eventi*, Bologna, il Mulino 1992].

<sup>16</sup> Il riferimento è l’opera di G. E. M. ANSCOMBE, *Intention*, Oxford, Basil Blackwell 1957 [tr. it. di C. Sagliani, *Intenzione*, Roma, Edusc 2004]. Successivamente, il tema della motivazione sarà sviluppato soprattutto in relazione alla possibilità stessa di “attestazione” della soggettività, attraverso il carattere di “imputabilità” delle azioni; cfr. P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990 [tr. it. di D. Iannotta, *Sé come un Altro*,

concetto di *azione sensata*<sup>17</sup> mette in atto una dinamica argomentativa pari a quella discorsiva: il “vissuto” si oggettiva in documenti, testi, opere, istituzioni, *aperti all’interpretazione di chiunque sappia leggere*<sup>18</sup>. Quindi, è la causalità (la risposta alla domanda *perché?*), ad offrire il termine medio tra i due poli della dialettica e, perciò, entrambe le possibilità interpretative rispondono ad una comune necessità di ordine “temporale” – ovvero la definizione di un “prima” e di un “poi”, seppure declinato in maniere differenti.

Ciò accade perché, nell’esperienza umana, l’ordine temporale degli eventi richiede una composizione diversa da quella che richiederebbe la pura rappresentazione di un ordine naturale delle cose<sup>19</sup>. Di qui, si ottiene la tesi di un mutuo condizionamento tra temporalità e narratività, cui risponde il concetto di *funzione narrativa*, che costituisce il fulcro dell’arco ermeneutico ricœuriano, in cui emerge definitivamente il ruolo paradigmatico della lettura<sup>20</sup>. Il lettore si

---

Milano, Jaca Book 1993].

<sup>17</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 171 [149].

<sup>18</sup> Nella dimensione sociale dell’azione umana, la distanza individuata tra intenzione del locutore e il significato verbale di un testo, si produce anche tra l’agente e la sua azione. Alla referenza non-ostensiva del testo, corrisponde lo sviluppo di significati la cui importanza eccede l’evento iniziale: come nel caso delle grandi opere della cultura umana, l’importanza dell’azione consiste nella sua pertinenza duratura; ad esempio, nel caso di un’istituzione, la sua durata sarebbe garantita dalla possibilità di ricevere una nuova pertinenza in condizioni storiche nuove; cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., pp. 213-216 [184-190].

<sup>19</sup> «[...] il carattere comune dell’esperienza umana che è segnato, espresso, chiarificato mediante l’atto di raccontare in tutte le sue forme, il suo *carattere temporale*. Tutto ciò che viene raccontato accade nel tempo, occupa tempo, si svolge temporalmente; e ciò che si svolge temporalmente può essere raccontato. Si può forse dire che ogni processo temporale è riconosciuto come tale solo nella misura in cui è, in un modo o in un altro, raccontabile». Ivi, p. 14 [12].

<sup>20</sup> In sintesi, la “funzione narrativa” può essere definita come quell’attività ordinatrice attraverso cui la contingenza passa alla significazione. Ricœur ritorna spesso sull’espressione: per un’esposizione articolata del concetto cfr. almeno RICŒUR, P., *La fonction narrative*, Paris, Etudes Theologiques et Religieuses, ISEO-ICP 1980; ID., *La fonction narrative et l’expérience*

comprende di fronte al testo perché questo gli mostra il fondamento “ipotetico” della propria conoscenza della realtà e gli apre la possibilità di condurre su questa delle “variazioni immaginative” (“e se il fumo fosse un inganno?”).

## 2. *Un castello*

Scrivendo di *Jacques il fatalista* (e del suo padrone), Diderot narra come durante il loro viaggio essi si trovarono *Altrove*, dove c’è un castello immenso, sul cui frontone si legge: «Non appartengo a nessuno e appartengo a tutti. Voi c’eravate prima di entrarvi e ci sarete ancora quando sarete usciti». Così, Jacques e il suo padrone «o non vi entrarono perché l’iscrizione era falsa, o c’erano ancora dentro dopo esserne usciti; di sicuro, l’uno diceva ciò che era scritto lì in alto, l’altro ciò che voleva, ed entrambi avevano ragione». Allo stesso modo, entrambi furono infastiditi dall’avervi trovato «una ventina di audaci, che si erano impossessati degli appartamenti più superbi, dove risiedevano quasi sempre di passaggio; che pretendevano – contro il senso comune e il vero significato dell’iscrizione – che il castello fosse stato loro trasferito nel pieno usufrutto»<sup>21</sup>.

Come in un castello degli Opposti, nello spazio intersoggettivo del linguaggio, ogni individuo si trova, in uguale diritto, circolarmente ed immediatamente *compreso*: deposito di tutta l’esperienza narrata, la sapienza del linguaggio “ordinario” – che vive della temporalità della soggettività – precede e segue i parlanti, come *milieu* in cui ognuno riceve e produce ipotesi di senso, spesso irriducibilmente in conflitto tra loro. È questo il punto di partenza per cui – a partire dalla

---

*humaine du temps*, «Archivio di Filosofia» (*Esistenza, mito, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli*, 1) 50, n. 1, 1980, pp. 343-367; Id., *Contingence et Rationalité dans le Récit*, in E.W. ORTH, *Studien zur neueren französischen Phänomenologie. Ricœur, Foucault, Derrida*, «Phänomenologische Forschungen. Phenomenological Studies. Recherches Phénoménologiques», 18, Freiburg-München, Karl Alber 1986, pp. 11-29.

<sup>21</sup> Cfr. DIDEROT, J., *Jacques le fataliste e son maître*, 1774-1796, Paris, Garnier-Flammarion 1970, 1997, p. 514 [traduzione nostra].

seconda metà del Novecento – è possibile osservare il recente rinnovamento di una disciplina altrimenti antica: l'*ermeneutica filosofica*.

Nella tradizione culturale occidentale, il problema ermeneutico si è costituito e sviluppato intorno alla questione della possibile univocità nell'*interpretazione dei testi*, in particolare quelli considerati fondativi (e normativi) per l'identità di una comunità e dei suoi membri (dai testi *biblici* della tradizione giudaico-cristiana, ai testi *classici* riscoperti dalla filologia umanistico-rinascimentale). In questo senso, la molteplicità delle interpretazioni possibili, ponendosi come distanza (es. storica, linguistica) tra l'identità del lettore individuale e l'estraneità del testo della comunità, rimanda alla questione possibilità e dei modi che il lettore ha di mettere in relazione il testo con la comprensione che l'uomo può acquisire di se stesso, degli altri, del mondo. In tal modo, si configura la prima e più originaria relazione tra il concetto di interpretazione e il concetto di comprensione.

In questa direzione, nel XX secolo, e in particolare attraverso la riflessione di Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, l'ermeneutica diventa *ontologica*: il "comprendere" diviene "progetto", per un "essere" che interpretando deve recuperare la propria soggettività ormai definitivamente sottratta ad ogni possibile intuizione diretta<sup>22</sup>. In tale orizzonte di finitudine e fallibilità dell'essere umano, ha inizio un'*età ermeneutica della ragione*<sup>23</sup> – tra i cui protagonisti si annovera lo stesso Ricœur – in cui comprensione e spiegazione si confrontano entrambe con il linguaggio e le sue espressioni, e in cui la lettura acquista decisamente una dimensione esistenziale.

<sup>22</sup> Cfr. almeno M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer 1927 [tr. it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi 1976].

<sup>23</sup> Cfr. J. GREISCH, *L'âge herméneutique de la raison*, Paris, Éd. du Cerf 1985, p. 27. Così, l'espressione "ermeneutica filosofica" non indica l'interpretazione di testi filosofici, ma imporsi dell'interpretazione come questione fondamentale della filosofia (cfr. M. FERRARIS, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani 1988, p. 7; e RICŒUR, P., *Du texte à l'action*, cit., pp. 83-111 (75-100). In questa prospettiva è possibile anche distinguere l'ermeneutica dei fondatori – Schleiermacher e Dilthey –, da quella ontologica – Heidegger e Gadamer – e da quella metodica – Ricœur (cfr. D. JERVOLINO, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricœur*, Napoli, Proccaccini 1984, II ed. ampliata Genova, Marietti 1993, 2000, p. 52).

In particolare, già a partire dall'apparizione di *Verità e Metodo*<sup>24</sup>, si deve a Gadamer un deciso recupero del momento della "ricezione" come di un'esperienza in grado di trasformare in modo significativo colui che ne è partecipe: nel caso della produzione estetica (che costituisce il principale oggetto d'indagine per la filosofia gadameriana), il rapporto con l'opera non è né semplicemente soggettivo, né oggettivisticamente ricostruttivo, ma rappresenta una mediazione tra il presente del soggetto interpretante e le tracce del senso passato dell'oggetto interpretato.

Perciò, a partire dal momento in cui – nell'atto di comprendere – l'interprete tematizza il passato, egli non è mai "libero" nel rapporto all'oggetto della propria conoscenza, ma "condizionato" ed "orientato", poiché l'oggetto stesso non viene mai scelto "casualmente" ma trasmesso dall'*Autorità* di una *Tradizione*, al di fuori della quale, l'interprete non può collocarsi, poiché essa fa parte della *sostanza storica* del suo essere. Dunque, ogni atto conoscitivo è tale a partire da un *Pre-giudizio*<sup>25</sup>, inteso come appartenenza all'orizzonte storico della tradizione<sup>26</sup>, di cui l'atto di interpretare diventa *Applicazione*<sup>27</sup>.

In questa prospettiva, si comprende la funzione che il filosofo assegna al momento della lettura: la dialogicità originaria della comprensione nega lo statuto ontologico dell'opera letteraria, affidando il compimento stesso del testo al momento della lettura. In sintesi, il testo interrompe la *continuità dialogica* che la lettura rimette in

---

<sup>24</sup> Cfr. H.G. GADAMER, *Wahreheit und Methode*, Tübingen, Mohr 1960 [tr. it. di G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani 2000]. Per un approfondimento della ricezione del testo nel dibattito filosofico internazionale cfr. almeno GREISCH, J., *L'âge herméneutique de la raison*, cit.; e ID., *Le cogito herméneutique. L'erméneutique philosophique et l'héritage cartésien*, Paris, Vrin 2000.

<sup>25</sup> Cfr. H.G. GADAMER, *Wahreheit und Methode*, trad. cit., pp. 312-350.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 317-18. Qui, il filosofo dimostra di seguire la lezione di Heidegger, da un lato ricevendone la convinzione che il pre-giudizio esprima la struttura della pre-comprensione dell'esperienza umana, dall'altro subordinando la metodologia alla comprensione fondamentale.

<sup>27</sup> Il termine fa riferimento alla *subtilitas applicandi* indicato da J. J. Rambach nelle sue *Institutiones Hermeneuticae Sacrae* (Iena, 1723) come momento della ricezione dei sermoni.

circolazione; perciò, “leggere” un testo non significa tanto “spiegare” le strutture interne quanto “comprendere” il senso, decifrare le cifre dell’opera restituendo la loro voce, ridando loro vita; è in questo senso che – assumendo un’estensione che va di pari passo con il riconoscimento dell’universalità del linguaggio – nei luoghi più avanzati della riflessione gadameriana, “leggere” è un “universale”, ovvero la possibilità stessa della comprensione ermeneutica coincide con l’atto di lettura, poiché tutta la nostra esperienza è leggere<sup>28</sup>.

Tuttavia, ciò non rende meno problematico il ruolo che lettore e lettura rivestono nella dinamica interpretativa: tradizione, autorità e pregiudizio negano al lettore ogni possibile libertà e creatività conoscitiva. Infatti, poiché l’appropriazione del “nuovo”, dell’“estraneo”, del “non-familiare” avviene per “assimilazione”, rimane il sospetto che l’ermeneutica gadameriana non sia altro che una forma superiore di tradizionalismo ingiustificato, in cui si perde ogni possibilità critica e normativa.

Diversamente, a partire da questi presupposti, è proprio all’oggettivizzazione messa in atto dal testo (oggetto della “spiegazione” strutturale), che Ricœur affida il compito di rimettere in moto criticamente il circolo ermeneutico, consentendo di sostituire all’“applicazione” (ovvero alla lettura orientata dall’autorità della tradizione) la “ri-figurazione” (ovvero la lettura critica). Ciò comporterà un ribaltamento rispetto alla fondazione del circolo ermeneutico gadameriano: lì dove il pregiudizio tenta di fondare lo spazio d’interpretazione, qui è un’*intelligenza narrativa* che assume su di sé la responsabilità del giudizio e della scelta<sup>29</sup>.

Nell’opera di Ricœur, quest’intreccio tra narrazione, esperienza e azione, che costituisce il fondamento vivo della lingua, è ciò che stabilisce un ordine esistenziale per la comprensione umana e che il filosofo definisce “intelligenza narrativa”. Notoriamente, nell’er-

---

<sup>28</sup> Cfr. H.G. GADAMER, *Persuasività della letteratura*, Bologna, Transeuropa 1988.

<sup>29</sup> Ciò avvicinerrebbe il progetto filosofico ricœuriano a quello di Derrida più di quanto si sarebbe portati a pensare. Cfr. L. LAWLOR, *Imagination and the Chance: The Difference Between the Thought of Ricœur and Derrida*, New York, SUNY Press 1992.

meneutica ricœuriana, all'intelligenza narrativa, è affidato il ruolo dello strumento attraverso cui agire motivatamente in risposta alla domanda di senso del reale. Il significato non è, perciò, qualcosa che "ci accade" (come per l'ermeneutica di Gadamer e di Heidegger): la coscienza ermeneutica è ciò che accade *tra* ciò che vogliamo e ciò che facciamo. *Non è, perciò, la struttura linguistica che dà luogo al problema ermeneutico, ma l'opposizione evento / significato.*

Nel dare "senso" al "caos" dell'esperienza, nel mettere ordine configurante al molteplice, il linguaggio risponde ad un bisogno primario dell'uomo: rendere "abitabile" (in senso peirciano) il mondo (altrimenti "estraneo") che lo circonda. In tal modo, se acquisire una lingua equivale ad impossessarsi dello strumento normativo che garantisce la produzione, la stabilizzazione e la trasmissione di processi inferenziali, essa rimanda sempre ad un'attività che la precede e che in essa trova forma. Per questo motivo, Merleau-Ponty afferma che non esistono segni naturali nell'esperienza umana<sup>30</sup>: dentro i confini della cultura, i motivi che compongono l'esperienza e la storia non possono appartenere al non narrativo, semmai al "non ancora narrativo", che "attende di essere raccontato"<sup>31</sup>.

Un agente dotato di volontà interviene nel corso degli eventi. Nella costante tensione a dar senso al proprio agire, infatti, la mente umana trova nella narrazione la forma privilegiata per attribuire significato alla realtà percepita, per organizzare al suo interno i frammenti e per comunicare ad altri il fragile senso dell'esperienza. È la stessa spinta al narrare a costituire l'origine dell'acquisizione della lingua e il condizionale e l'ottativo sono i modi temporali, in cui essa esprime questa spinta all'azione, desiderante e progettuale.

In questa prospettiva, si colloca la rilettura – avviata nei tre volumi dedicati a *Tempo e Racconto*<sup>32</sup> – delle due nozioni aristoteliche di

<sup>30</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard 1960 [tr. it. di G. Alfieri, *Segni*, Milano, Il Saggiatore 1967, 2015].

<sup>31</sup> Cfr. C.A. AUGIERI, *Sono, dunque narro. Racconto e semanticità dell'identità in Paul Ricœur*, Bari, Palumbo 1993.

<sup>32</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil 1983 [tr.it. di G. Grampa, *Tempo e Racconto. I*, Milano, Jaca Book 1986]; ID., *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de*

*mythos* e *mimesis*<sup>33</sup>. Infatti, Ricœur afferma che il *mythos* – tradotto con l'espressione *mise-en-intrigue* (*intreccio*)<sup>34</sup> – è *mimesis práxeos*, vale a dire *imitazione creatrice* dell'azione umana e che l'aspetto maggiormente fecondo di tale nozione risiede nella sua intelligibilità, poiché l'intreccio è costruzione di una "sintesi di elementi eterogenei"<sup>35</sup>. Ma sintesi fra cosa?

Innanzitutto fra gli eventi o i molteplici avvenimenti e la storia completa e una; da questo primo punto di vista, l'intreccio possiede la capacità di ricavare *una* storia *da* molteplici avvenimenti o, se si preferisce, di trasformare i molteplici avvenimenti in una storia. In secondo luogo, l'intreccio è sintesi di elementi "trovati" ma "non voluti", come il darsi di interazioni che pongono gli attori in relazioni di conflitto o collaborazione, incontri casuali, risultati non voluti; l'unificazione di tutti questi fattori in una storia fa dell'intreccio una totalità che può essere detta *concordanza discordante* o *discordanza concordante*<sup>36</sup>. Infine, la costruzione dell'intreccio è una sintesi tra due temporalità: la successione degli eventi (potenzialmente infinita, poiché ci si potrebbe sempre chiedere "e dopo? cosa accadde?") e la loro configurazione significativa (che risponde alla domanda "perché accadde?"). Così, nel quadro dell'ermeneutica precedentemente costruito, l'intreccio sancisce la definitiva sottrazione della conoscenza degli eventi al concetto di "rappresentazione"<sup>37</sup>; dunque, a questo ter-

---

*fiction*, Paris, Seuil 1984 [tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book 1987]; Id., *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Seuil 1985 [tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book 1988].

<sup>33</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1450 a-b.

<sup>34</sup> Con *intrigue*, Ricœur traduce l'inglese *plot*, evidenziandone il significato di "connessione dei fatti", cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome I*, cit., p. 69, n. 1 [p. 60, n. 4]. Perciò preferiremo tradurre "intreccio" piuttosto che "intrigo".

<sup>35</sup> Cfr. P. RICŒUR, *La vie: un récit en quête de narrateur*, conferenza tenuta a Napoli nel gennaio 1984, tr. it. di G. Losito, in Id., *Filosofia e linguaggio*, cit., pp. 169-186.

<sup>36</sup> Ivi, p. 171.

<sup>37</sup> In occasione dell'ottantesimo compleanno di H. G. Gadamer, amici e allievi del filosofo tedesco gli rendono omaggio con una raccolta di saggi dal

mine Ricœur sostituisce quello di *mimesis*<sup>38</sup>.

titolo *Estetica ed Ermeneutica*. Apre la raccolta un intervento di Ricœur, in cui si discute il concetto di “rappresentazione”, che il filosofo individua come «la grande accusata della filosofia contemporanea». Al pari della kantiana illusione trascendentale, si parla di *illusione rappresentativa*, che sarebbe “doppia” o “tripla”. Doppia, perché per sua natura si muove tra un *dentro*, l’interiorità dell’immagine mentale, e un *fuori*, l’esteriorità cui l’immagine fa riferimento. A questi primi due momenti può esserne aggiunto un terzo che la filosofia contemporanea individua come *l’aporia di ogni metafisica*: la relazione in cui il “dentro” e il “fuori”, in una sorta di verità-adequazione si renderebbero presenti l’uno all’altro. È in risposta ad una tale urgenza aporetica della rappresentazione che nasce il progetto ricœuriano del circolo mimetico (cfr. RICŒUR, P., *Mimesis et représentation*, in R. DOTTORI, H. KUNKLER (a cura di), *Estetica e ermeneutica. Scritti in onore di Hans-Georg Gadamer*, Napoli, Tullio Pironti 1981, pp. 9-26).

<sup>38</sup> Non è arbitrariamente che Ricœur pone questo legame tra i due termini: non solo molti traduttori francesi delle opere aristoteliche usano *représentation* per *mimesis*, ma anche Erich Auerbach indica chiaramente questo legame già a partire dal sottotitolo della propria opera (cfr. AUERBACH, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke 1946, 1956. La prima edizione dell’opera riportava un secondo sottotitolo successivamente eliminato (*Eine Geschichte des abenländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstanschauung des Menschen*, traducibile come *Una storia del realismo occidentale come espressione della trasformazione dell’esperienza che l’uomo ha di sé*), che giustifica la traduzione italiana e la sua differenza da quella francese, utilizzata da Ricœur: tr. it. di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1956, 2000; tr. fr. par C. Heim, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard 1968. Nella riflessione ricœuriana, come già accadeva per il concetto di “simbolo”, anche il termine “mimesis” si offre ad una continua rielaborazione argomentativa: oltre a quella offerta nelle pagine dell’opera principale – in particolare, cfr. RICŒUR, P., *Temps et récit. Tome I.*, cit., pp. 105-162 [91-140]; ID. *Temps et récit. Tome II.*, cit., pp. 17-58 [19-54]; ID. *Temps et récit. Tome III.*, cit., pp. 284-328 [241-278] e nel già citato saggio in onore di Gadamer (cfr. ID., *Mimesis et représentation*, cit.), si farà riferimento a ID., *Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et récit*, «Études phénoménologiques», 6 (1990), 11, pp. 29-40 [tr. it. di G. Losito, *Mimesis, referenza e rfigurazione in Tempo e racconto*, in ID., *Filosofia e linguaggio*, cit., pp. 187-199].

*Che cosa è la mimesis?* Mimesis è la prassi di sintesi dell'eterogeneo di cui il *mythos* è il confine o, in altre parole, l'azione di costruzione dell'intreccio, di cui l'intreccio è il costruito: in questo senso, *mythos* e *mimesis* si equivalgono ma non coincidono, poiché il primo mette in atto il fenomeno di distanziamento proprio della funzione narrativa, mentre la seconda mette in opera una forma di "intelligenza" che garantisce la mediazione continua fra l'esperienza pratica che precede il racconto, il racconto stesso, e la nuova esperienza pratica che segue il racconto. Perciò, la *mimesis* pur essendo una, è analizzabile attraverso l'individuazione di tre momenti:

*Mimesis I.* La prima *mimesis* designa la *precomprensione* o *prefigurazione*: essa indica la necessaria continuità tra l'atto di raccontare e la potenziale narrabilità delle azioni (l'"azione sensata" di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente)<sup>39</sup>.

*Mimesis II.* Il secondo momento della *mimesis*, della *configurazione*, implica il manifestarsi della distanziamento<sup>40</sup>: è solo nell'atto di configurazione dell'intreccio che la contingenza dell'avvenimento diviene "inizio", "ambiente" in cui si muovono i personaggi e dunque "fine"; ancora, è solo nell'intreccio che le azioni diventano "peripezie" o che una notizia diviene "sorpresa"; soprattutto, è solo nell'intreccio che un avvenimento diviene nodo intorno a cui altri avvenimenti si legano assumendo un determinato significato in una precisa struttura. Dunque, parlare di intreccio significa poter fare riferimento ad un'*intelligenza ordinatrice* o *narrativa*, ovvero ad un'*intelligenza* in grado di mediare creativamente tra ricettività

<sup>39</sup> «Ciò è, dunque, *mimesis I*: imitare l'azione, rappresentare l'azione, è innanzitutto precomprendere ciò che c'è nell'agire umano di semantico, simbolico, temporale. È su questa pre-comprensione comune al poeta e al suo lettore che si sviluppa la finzione e la seconda delle *mimesis*, essenzialmente testuale e letteraria» (cfr. P. RICŒUR, *Mimesis et représentation*, cit., p. 14, traduzione nostra).

<sup>40</sup> «*Mimesis*, a questo stadio, significa meno la riproduzione dell'azione nel mondo che la produzione di una finzione, di un quasi-mondo. Ora, il costo di questa finzione è quello di essere interamente governata dall'intreccio. Essa, infatti, si distanzia dall'effigie o dalla replica dell'azione, essendone, piuttosto, lo schema intelligibile. È nella sua intelligibilità che imita» (ivi, p. 15, traduzione nostra).

e produttività, tra la singolarità dell'evento e l'universalità della sua categorizzazione. Da questa, si distingue la *razionalità narratologica* o *semiotica*, ovvero la capacità di analizzare le strutture discorsive e narratologiche che regolano la composizione del racconto. In questa prospettiva, se è vero che le due attività – a cui è trasferita la dialettica “comprendere”/“spiegare” – non si escludono, tuttavia, la priorità va alla ragione narrativa, che è l'unica in grado di “ritornare” all'azione<sup>41</sup>. Infatti, l'articolazione delle azioni dà origine al racconto e l'articolazione del racconto fa emergere l'articolazione delle azioni, ma solo l'intelligenza narrativa è in grado di portare a termine un movimento di riconquista del reale “perduto” attraverso la prima conquista della significanza<sup>42</sup>. A tal fine vale il terzo momento mimetico, affidato all'attività del lettore.

*Mimesis III*. Generalizzando al di là di Aristotele, Ricœur definisce la terza mimesis come il momento di intersezione tra il mondo del testo e il mondo del lettore<sup>43</sup>: il mondo del testo è un mondo

---

<sup>41</sup> In proposito, Ricœur ha sostenuto a lungo un approfondito dialogo con l'amico semiologo Algirdas J. Greimas, intorno ai principi della semiotica narrativa che questi andava sviluppando, dando luogo ad uno degli spazi di riflessione più fertili per il confronto tra l'ermeneutica e la semiotica contemporanee (cfr. almeno RICŒUR, P., GREIMAS, A. J., *Tra semiotica ed ermeneutica*, Roma, Meltemi 2000).

<sup>42</sup> Ricœur non esita a mettere in relazione tale intelligenza con la kantiana *immaginazione produttiva*, nella misura in cui nell'intreccio si rivela uno schematismo della funzione narrativa; secondo Greisch, in tutti i suoi scritti, Ricœur avrebbe tentato di portare alla luce le implicazioni contenute nella teoria dell'immaginazione trascendentale di Kant (cfr. GREISCH, J., *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Million 2001). Sull'importanza della questione dell'immaginazione nel pensiero di Ricoeur, cfr. PHILIBERT, M., *Philosophical Imagination: Paul Ricoeur as the Singer of Ruins*, in LEWIS EDWIN HAHN (ed.), *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Chicago and La Salle, Open Court 1995, pp. 127-37. D'altronde, anche la nozione di “sintesi dell'eterogeneo” è una nozione kantiana (cfr. LEWIS, J.-J., *Synthesis and Category: The Synthesis of the Heterogeneous in Ricoeur and Kant*, «Bulletin de la société américaine de langue française», 3, 1991, pp. 182-206).

<sup>43</sup> «È, in effetti, il lettore – o piuttosto l'atto di lettura – che, in ultima istanza, è l'operatore unico del passaggio incessante da Mimesis I a Mimesis III per il tramite di Mimesis II – ovvero di un mondo “pre-figurato” a un mondo

immaginario, ma esso assume l'inusuale statuto del trascendente nell'immanente. Il mondo del lettore è reale, ma esposto alla potenza rimodellante derivante dalla sfera dell'immaginario, poiché, sebbene egli viva nel mondo irreal della favola, egli è allo stesso tempo un essere in carne ed ossa, che viene modificato dall'atto di lettura. Nel momento della rifigurazione si attua una progettualità del testo che va ben al di là della sua struttura semiotica, mirando "a ri-figurare il reale, nel duplice senso di scoprire dimensioni nascoste dell'esperienza umana e di trasformare la nostra visione del mondo"<sup>44</sup>. In tal modo, viene a compiersi la manifestazione stessa, che a livello di progettazione, dunque di configurazione, pare essere soltanto promessa, d'altronde: «Parlare è l'atto con cui il linguaggio supera se stesso come segno, verso il suo riferimento e verso ciò che gli sta di fronte. Il linguaggio vuole scomparire, vuole morire come oggetto»<sup>45</sup>.

A questo punto, si possono comprendere la dimensione pragmatica del circolo ermeneutico ricœuriano, e il ruolo utopico che in esso svolge la lettura, offrendosi come spazio di elaborazione dialettica tra esplicazione strutturale e interpretazione esistenziale.

### 3. *Un fluidofiume*

*Dove ha inizio un testo? Dove finisce? Qual è lo spazio del lettore?* Non di rado la letteratura ha manifestato l'esigenza di mettere in scena la fragilità dei confini delle proprie configurazioni testuali, in

---

“trasfigurato” dalla mediazione di un mondo “configurato”» (cfr. P. RICŒUR, *Mimesis et représentation*, cit., p. 24, traduzione nostra).

<sup>44</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., p. 109 [91]. In proposito, Ricœur aveva già ampiamente sottolineato il parallelo della funzione di “rappresentanza” o di “luogotenenza” nella funzione della finzione che al tempo stesso rivela e trasforma la prassi quotidiana: «[...] Rivelatrice, nel senso che essa porta alla luce dei tratti nascosti ma già delineati nel cuore della nostra esperienza pratica: trasformante, nel senso che una vita una volta esaminata è una vita cambiata, un'altra vita» (ivi, p. 372 [299]).

<sup>45</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Le conflit des interprétations*, cit., p. 128 [99].

particolare in relazione al momento del “cominciamento”; e perciò accade che il joyciano *Finnegans Wake* abbia “inizio” nel mezzo di una narrazione già avviata: «fluidofiume, passato Eva ed Adamo, da spiaggia sinuosa a baia biancheggiante, ci conduce con un più commodus vicus di ricircolo a Howth Castle Edintorni»<sup>46</sup>. Così, al modo di quell’“essere gettati nel linguaggio” di cui parla Heidegger e su cui Lacan avrebbe costruito buona parte del proprio insegnamento psicanalitico, im-mediatamente il lettore joyciano deve mettere in questione il suo ruolo di fronte al testo.

Infatti, a chi è indirizzata la frase? È un pensiero che chi scrive rivolge a se stesso? È un discorso rivolto ad altri, in cui ci stiamo intromettendo? O è rivolto a noi, ma non ne abbiamo potuto cogliere l’inizio? Non abbiamo il tempo di rispondere a questi interrogativi che subito è la lingua stessa a manifestarsi come ulteriore fonte di “straniamento”: qualcosa nelle forme e nei suoni ci è familiare, poiché presenta una sua dimensione di “riconoscibilità”, eppure ci sentiamo come quando percorriamo le strade di un paese straniero e i significati che cogliamo si raggruppano in sensi dai confini meno nitidi di quanto non accada nel nostro parlare quotidiano.

Tuttavia, anche quando la lingua ci sembrerà familiare, qualcos’altro reintrodurrà questo senso di estraneità, mantenendo il nostro rapporto al testo in una continua oscillazione fra stabilità ed incertezza, fino all’ultima frase che rimane sospesa nella sua incompletezza «Data! Lontana solo infine amata lungo il»<sup>47</sup>. Ma è proprio qui che come lettori, troviamo il nostro “spazio”, poiché solo noi possiamo renderci conto innanzitutto che questa frase apparentemente “spezzata” è proprio quel “cominciamento” che pensavamo di aver irrimediabilmente perduto quando abbiamo iniziato a leggere<sup>48</sup>, ma

---

<sup>46</sup> «Riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious virus of recirculation bak to Howth Castle and Environs», cfr. J. JOYCE, *Finnegans Wake*, 1939, tr. it. di L. Schenoni, *Finnegans Wake. Libro I. I-IV*, Milano, Mondadori 1982, 1993, pp. 4-4bis.

<sup>47</sup> «Given! A way a lone a last a loved a lost in the long», cfr. JOYCE, J., *Finnegans Wake*, 1939, tr. it. in ID., J.R. WILCOCK, *Finnegans Wake*, Macerata, Giometti & Antonello 2016, pp. 116-117.

<sup>48</sup> In questo modo, la frase “completa” apparirebbe così: «Given! A way a

anche che essa è pronunciata da due locutori differenti: Anna Livia Plurabelle (per la parte iniziale) e Humphrey Chimpden Earwicker (per la parte conclusiva). Dunque, a questo punto comprendiamo che come lettori non siamo chiamati né a “dare” né a “ricevere” un senso all’opera, ma ci troviamo su una linea di confine a partire dalla quale fare “esperienza” con il testo, vale a dire che possiamo continuare a leggere ancora, con nuovi interrogativi e nuove dialettiche di estraniamento e familiarità.

In questo stesso spazio “utopico” vive il lettore dell’ermeneutica ricœuriana:

«L’esperienza ermeneutica è quella del soggetto che prende coscienza di se stesso, non come cominciamento, ma come “milieu”. Io sono preceduto da tutto ciò che costituisce la mia capacità riflessiva e non posso dunque dominare radicalmente il campo dell’esperienza umana; io appartengo all’oggetto stesso che voglio porre»<sup>49</sup>.

È nel terzo volume di *Tempo e racconto* che Ricœur mette a punto la proposta di un *paradigma (etico) della lettura*<sup>50</sup>. A questo punto, il filosofo ha già preso le distanze dal vocabolario della rappresentazione, avvicinandosi ad un lessico kantiano: all’*applicatio* nel senso gadameriano, si sostituisce l’*appropriazione*<sup>51</sup>. Qui, “appropriazione”

---

lone a last a loved a lost in the long/riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious virus of recirculation bak to Howth Castle and Environs» («Data! Lontana solo infine amata lungo il/fluidofiume, passato Eva ed Adamo, da spiaggia sinuosa a baia biancheggiante, ci conduce con un più commodus vicus di ricircolo a Howth Castle Edintorni).

<sup>49</sup> Cfr. P. RICŒUR, *La sfida semiologica*, cit., pp. 123-124.

<sup>50</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., in particolare le pp. 284-328 [241-278]; ma la tesi percorre tutta l’opera, presentandosi come il compimento ideale dell’idea che l’attività della lettura potesse fornire un nuovo paradigma alle scienze sociali, presentata in Id., *Du texte à l’action*, cit., pp. 230-236 [190-200].

<sup>51</sup> Su questa scelta da parte del filosofo cfr. P. RICŒUR, *Appropriation*, in J. V. THOMPSON (ed.), *Hermeneutics and Human Sciences*, Cambridge-Paris, Cambridge University Press - Editions de la Maison des sciences de l’homme 1981, pp. 182-193.

significa “fare proprio” ciò che era inizialmente “alieno”, così che l’interpretazione «tiene insieme, equalizza, rende contemporaneo e simile»<sup>52</sup>. Eppure, anche questo termine desta qualche perplessità, poiché si potrebbe intendere che, al lavoro di ricostruzione dell’orizzonte originario dell’opera, si sostituisca la possibilità di individuare un intento originario del testo, di cui appropriarsi.

Tuttavia, «Ricœur enfatizza come l’appropriazione sia non tanto un atto di impossessamento quanto un atto di dispossessamento [...]. In questo modo, l’interpretazione dà inizio alla riflessione poiché l’appropriazione è legata alla potenza rivelatrice del testo, al suo potere di chiudere un mondo possibile»<sup>53</sup>, «è in effetti solo nella mediazione della lettura che l’opera letteraria ottiene completa significazione»<sup>54</sup>.

In tal modo, emerge un problema di carattere ontologico: senza l’atto di lettura, il mondo del testo resta una forma di trascendenza nell’immanenza, in altri termini, *il suo statuto ontologico resta in sospeso (in eccesso rispetto alla struttura e in attesa della lettura)*; dunque, è solo al-di-là della lettura, nell’effettività dell’azione istruita dalle opere ricevute, che la configurazione del testo si trasforma in rfigurazione<sup>55</sup>. Perciò, secondo Ricœur, il lettore è un *passatore*<sup>56</sup>: «la lettura è per lui ben altro che un *luogo* in cui s’arresta; è un *ambito* che attraversa»<sup>57</sup>. Ma chi o cosa fa passare il lettore, verso cosa e attraverso quali spazi?

Al fine di rispondere a tali interrogativi, è necessario tenere in considerazione alcuni elementi.

Innanzitutto, la rfigurazione, di cui è attore il lettore, non è un momento separato della produzione di senso messa in opera dalla

---

<sup>52</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Appropriation*, cit., p. 135 [traduzione nostra].

<sup>53</sup> Cfr. J.B. THOMPSON, «Editor’s introduction», in P. RICŒUR, *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*, J. B. THOMPSON, (ed. and trans.), Cambridge, Cambridge University Press 1981, 2016, p. xxx [traduzione nostra].

<sup>54</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., p. 272 [230].

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. P. RICŒUR, *La critique et la conviction*, cit., p. 133 [129].

<sup>57</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., p. 327 [277].

mimesis, perciò la lettura non solo non può essere considerata come un semplice atto di ricezione di qualcosa, ma soprattutto, essa è il momento in cui il lettore, posto di fronte a qualcosa che gli è estraneo, mette in moto il processo stesso di interpretazione («il mondo del lettore offre il sito ontologico delle operazioni di senso e di referenza»<sup>58</sup>).

In secondo luogo, per poter offrirsi come “passatore”, il lettore deve “sospendere” la propria configurazione interpretativa di partenza («come lettore non mi trovo che perdendomi»<sup>59</sup>).

Infine, per la stessa co-appartenenza delle tre mimesis, l’incontro con l’estraneità può comportare la trasformazione della realtà sociale nella funzione che essa svolge di prefigurazione («più il lettore s’irrealizza nella lettura, più profonda e più lontana sarà l’influenza dell’opera sulla realtà sociale»<sup>60</sup>). Solo in questo modo, il lettore esercita quello che è considerabile il suo maggior potere: *tradurre un discorso in un altro discorso*<sup>61</sup>, in cui emerge la dimensione dell’atto di lettura come ciò che da un lato istituzionalizza, e dall’altro evidenzia la precarietà di ogni discorso.

In questa prospettiva, la dinamica di produzione di senso, così operata dalla lettura, può divenire più chiara visitando un altro luogo della riflessione ricœuriana, in cui il filosofo si confronta con le

---

<sup>58</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Édition Esprit 1995, p. 48 [tr. it. di D. Iannotta, *Riflessione Fatta. Autobiografia intellettuale*, Milano, Jaca Book 1998, p. 62].

<sup>59</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 131 [112].

<sup>60</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., pp. 309-310 [262-263].

<sup>61</sup> In termini ricœuriani, ciò equivale alla stessa facoltà di interpretare – cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 168 [146] –, distinguendosi dalla capacità di spiegare, che «significa cogliere l’intreccio, la struttura di fuga dei processi di azioni incastrate l’una nell’altra» – cfr. RICŒUR, P., *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique*, cit., p. 128 [99]. Questa stessa idea sarà ripresa e sviluppata negli anni a venire, dando origine ad un «paradigma etico della traduzione» – cfr. almeno P. RICŒUR, *Le paradigme de la traduction*, «Esprit», 253, juin, 1999, pp. 1-19, poi in *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004, pp. 51-74 [tr. it. di M. Gasbarrone, *Il paradigma della traduzione*, in ID., *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana, pp. 21-52].

dinamiche dell'immaginario sociale, attraverso il recupero dialettico di due concetti, tradizionalmente opposti nella riflessione filosofica occidentale: *l'ideologia e l'utopia*<sup>62</sup>. Ricœur recupera i due termini come appartenenti ad una stessa dialettica affidata alla potenzialità rfigurativa del lettore. Tuttavia, pur intuendo che «l'utopia introduce un senso di dubbio che scuote l'ovvietà»<sup>63</sup> e che gli individui abbiano bisogno di «concepire uno spazio vuoto dal quale guardare a noi stessi»<sup>64</sup>, sembra che il filosofo non riesca a cogliere pienamente ciò che il suo stesso progetto prefigura, offrendo l'immagine dell'utopia come una forma di ideologia “irrealizzata”.

Infatti, poiché entrambe dipendono dall'immaginazione creatrice, l'ideologia sarebbe l'immaginario realizzato e l'utopia sarebbe l'immaginato da realizzare, vale a dire che l'utopia sarebbe l'ideologia che rimane nei termini di una progettualità ancora inespressa<sup>65</sup>. Evidentemente, qui appare, sebbene non ancora chiaramente distinta, la differenza tra le condizioni di possibilità *delle* letture e la *attualizzazione di una* lettura, tra spazio utopico e *compte rendu* ideologico.

A tal proposito, ciò che può essere fuorviante è considerare ognuna delle tre mimesis come separata dall'altra ed insieme disposte in “circolo”<sup>66</sup>; diversamente, poiché esiste solo una mimesis, articolata

---

<sup>62</sup> Nel 1975, Ricœur aveva tenuto un ciclo di lezioni, presso la Columbia University, sul tema *Ideologia e Utopia*. Successivamente, le lezioni furono raccolte in volume (includendo anche quelle presentate per il corso successivo (intitolato: *L'immaginazione come problema filosofico*) – cfr. RICŒUR, P., *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press [tr. it. di G. Grampa, C. Ferrari, *Conferenze su Ideologia e Utopia*, Milano, Jaca Book 1994]. A questi interventi andrebbero aggiunti almeno: la terza parte del volume *Du texte à l'action* – cit., pp. 311-448 [269-392] – e il saggio *La structure symbolique de l'action*, (1977), in P. RICŒUR, *Écrits et conférences. 3. Anthropologie philosophique*, Paris, Seuil 2013, pp. 277-303.

<sup>63</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Lectures on Ideology and Utopia*, cit., p. 300 [329].

<sup>64</sup> Ivi, p. 16 [24].

<sup>65</sup> «L'utopia è un esercizio dell'immaginazione per pensare un altrimenti essere rispetto al sociale» (cfr. RICŒUR, P., *Du texte à l'action*, cit., p. 427 [374]).

<sup>66</sup> Ovvero secondo quella che è l'impostazione ermeneutica tradizionale e

al proprio interno secondo tre elementi, può rivelarsi utile mutuare la figura del nodo borromeo con cui Lacan rappresenta la relazione Reale-Simbolico-Immaginario<sup>67</sup>, svuotandola e riadattandola alle tre figure ermeneutiche<sup>68</sup>.

In tal modo, emerge più chiaramente che – in condizioni di “normalità” – il soggetto-lettore si trova implicato in un movimento di interpretazione senza soluzione di continuità, partecipando di un gioco di seduzione retorica in cui egli accetta di reiterare (fino all’illusione della reificazione) la configurazione ideologica del testo. È solo quando qualcosa viene ad interrompere questa condizione di familiarità (ovvero quando qualcosa si presenta come “illeggibile” e, perciò, estranea) che il movimento si ferma: a questo punto, il soggetto-lettore deve mettersi *a distanza* dal testo e prendere coscienza dello *scarto* tra le attese che il testo propone e le proprie attese<sup>69</sup>.

Nel lessico psicoanalitico, questa complessa situazione di destabilizzazione del quadro simbolico è espressa da due concetti strettamente correlati: il *perturbante* e l’*angoscia*. Notoriamente, un’ap-

---

che lo stesso Ricœur sembra accettare in alcuni luoghi della sua riflessione. Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit, Tome I*, cit., pp. 137-143 [118-124]; Id., *Temps et récit, Tome III*, cit., p. 445 [376].

<sup>67</sup> Cfr. J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome. 1975-1976*, Paris, Seuil 2005 [tr. it. di A. Di Ciaccia, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo. 1975-1976*, Roma, Astrolabio 2006].

<sup>68</sup>



Rappresentazioni diagrammatiche dinamica e statica della mimesis in forma di nodo borromeo (P: prefigurazione; C: configurazione; R: rfigurazione; L: lettore).

<sup>69</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit, Tome III*, cit., p. 326 [276]. È interessante notare come, a proposito dello spirito dell’utopia, Ernst Bloch introduca l’idea di un «atto solitario ed interiore dell’ascolto, in cui il lettore porta a compimento la parte più intima del suo sé e costituisce, attraverso questa estetica interiore, una cifra interpretativa dell’azione artistica» (cfr. BLOCH, E., *Geist der Utopia*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1964 [tr. it. di V. Bertolino, F. Coppellotti, *Spirito dell’Utopia*, Milano, Rizzoli 2009, pp. 145-154]).

profondita analisi del primo termine è offerta nel celebre articolo *Il Perturbante (Das Unheimlich)*, in cui Sigmund Freud analizza il termine in contrapposizione al positivo *heimlich* (ovvero *familiare*, fidato, intimo, appartenente alla casa, da *heim* = casa)<sup>70</sup>.

Perciò, il perturbante – causa d’angoscia – è il *non-familiare*: qualcosa che appartiene o assomiglia all’ambiente domestico, eppure cela in sé un che di straniero, sconosciuto, enigmatico; esso sorge di fronte ad un’incertezza intellettuale, vale a dire che è quel particolare in più che stona nel quadro generale. Allo stesso modo, Ricœur definisce l’atto di lettura come sottoposto ad una dinamica di *familiarizzazione / defamiliarizzazione (familiarisation / défamiliarisation)*<sup>71</sup>: questo è l’aspetto angoscioso del perturbante, il momento traumatico in cui si prende contatto con il *vuoto* su cui si fonda ogni consuetudine familiare, ovvero il momento in cui è messo in questione ogni tipo di reificazione ideologica: la “criminosa essenza” di ogni istituzione.

In sintesi, da una parte, la configurazione assume il ruolo di mediatore simbolico, mettendo in primo piano la stabilità delle identità sociali in gioco; dall’altra, la prefigurazione ri-conferisce importanza all’agente del cambiamento tanto sul piano collettivo quanto su quello individuale; così, la lettura, come partecipazione ri-configuratrice alla narrazione della collettività ri-trova il fondamento della propria dimensione sovversiva, “critica” (e perciò filosofica)<sup>72</sup>.

Dunque, a questo livello, il lettore definisce lo spazio utopico non *versus* l’ideologia, ma *nel cuore* dell’ideologia; infatti, poiché “non ha contenuto”<sup>73</sup>, la lettura non può essere considerata come un’ulteriore configurazione: essa è il *rovescio* dell’ideologia, ovvero lo spazio in cui si manifesta *indirettamente* un nucleo di illeggibilità, in risposta al quale nasce possibilità del raccontare *altrimenti*. Né

<sup>70</sup> Cfr. S. FREUD, *Das Unheimliche*, 1919, in *Ders Studienausgabe. Bd. IV. Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M., Fischer 1982, pp. 241-274 [tr. it. di E. Muserna, C. L. Musatti, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri 1989, pp. 77-118].

<sup>71</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, trad. cit., pp. 260-263.

<sup>72</sup> «Non si può più opporre ermeneutica e critica delle ideologie» (cfr. P. RICŒUR, *Du texte à l’action*, cit., p. 131 [112]).

<sup>73</sup> *Ibidem*.

applicazione, né appropriazione, il resoconto della lettura è un *riorientamento* che segue ad *disorientamento*<sup>74</sup>.

A questo punto, si comprende anche la natura del *compte rendu* della lettura: essa mette in opera una sorta di “deformazione regolata” del testo, una “deviazione controllata” in cui l’innovazione replica alla sedimentazione del senso<sup>75</sup>. Dunque, un elemento fondamentale in quest’ermeneutica della lettura è la dialettica della «stasi» e dell’«invio» che ci obbliga ad affrontare l’atto di leggere allo stesso tempo come “interruzione nel corso dell’azione” e “rilancio dell’azione”:

Se è la stasi a prevalere, la lettura si trasforma nel *divertissement* pascaliano; se prevale l’invio, il testo rischia di trasformarsi in pretesto. L’ermeneutica della lettura deve preservare il fragile equilibrio tra stasi ed invio, che fa della lettura meno un luogo in cui ci si arresta, una sorta di oasi nel deserto della vita attiva, che un ambiente che si attraversa. Aniché porre in concorrenza gli imperativi dell’agire e i piaceri della lettura, vale meglio scommettere con Ricœur sul seguente paradosso: “più il lettore s’irrealizza nella lettura, più profonda e più lontana sarà l’influenza dell’opera sulla realtà sociale”<sup>76</sup>.<sup>77</sup>

In altre parole, il rapporto tra testo e lettore mette in opera una dinamica dialettica tra “variazioni immaginative”<sup>78</sup> (le “ipotesi di senso” che l’uno e l’altro portano con sé nell’atto di lettura”) e “attestazione”<sup>79</sup>,

<sup>74</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, trad. cit., p. 309 [262].

<sup>75</sup> Sul rapporto tra sedimentazione ed innovazione nel pensiero di Ricœur, cfr. M. J.-R. KENZO, *Dialectic of sedimentation and innovation: Paul Ricœur on creativity after the subject*, New York, Peter Lang 2009.

<sup>76</sup> Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., pp. 309-310 [262-263].

<sup>77</sup> Cfr. J. GREISCH, *Entendre d’une autre oreille. Les enjeux philosophiques de l’herméneutique biblique*, Paris, Bayard 2006, p. 79 (traduzione nostra).

<sup>78</sup> Sul ruolo delle “variazioni immaginative” nell’opera di Ricœur, si veda almeno G. H. TAYLOR, *The Phenomenological Contributions of Ricœur’s Philosophy of Imagination*, «Social Imaginaries», 1.2 (2015), pp. 13-31.

<sup>79</sup> Così preparato dalle pagine sulla lettura, il concetto di attestazione – nel suo forte rimando a quello di “testimonianza” – diventa centrale per tutti gli sviluppi successivi dell’ontologia ricœuriana. A tal proposito si vedano almeno: P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990, pp. 347-351 [tr. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book 1993, pp. 411-45]

poiché «è ciò che segue alla lettura che decide se la stasi del disorientamento ha generato la dinamica del ri-orientamento»<sup>80</sup>. Dunque, *la capacità di leggere si manifesta come esperienza di un luogo di confine*. Infatti, se interpretare equivale alla capacità di fare o rifare l'operazione discorsiva portatrice dell'innovazione semantica (determinando nuovi spazi - prefigurativi e configurativi)<sup>81</sup>, con la sua scelta, il lettore imprime una nuova direzione alla realtà a cui egli stesso appartiene e da cui ottiene la propria coscienza di sé.

In questa prospettiva, emerge definitivamente la figura “esistenziale” dell'*homo legens*<sup>82</sup>: è solo nella capacità di rendere di volta in volta “leggibile” ciò che è altrimenti “eventuale”, che l'essere umano può rispondere al proprio desiderio di dare senso al proprio rapporto con l'altro da sé<sup>83</sup>. Questo, dice Ricœur, «è il circolo esistenziale: una casualità trasformata in destino attraverso una scelta continua»<sup>84</sup>.

Così, la lettura definisce uno spazio che è continuamente costruendo (un *labirinto*), rispetto al quale si è sempre “dentro”, in cui il lettore assume la posizione emblematica dell'impossibilità di un rapporto conoscitivo in cui sia possibile distinguere chiaramente “soggetto-oggetto”, “esterno-interno”: egli non è qui o là, l'uno o l'altro, ma *né* l'uno *né* l'altro, *altrove*, simultaneamente all'interno e all'esterno; perciò, dissolvendo e mescolando insieme entrambi, *leggere è un'esperienza di libertà*.

---

e GREISCH, J., «Testimony and attestation», in P. RICEUR, *The Hermeneutics of Action*, ed. by R. Kearney, London, Sage, pp. 81-98.

<sup>80</sup> Cfr. P. RICEUR, *Temps et récit. Tome III*, cit., p. 209 [248].

<sup>81</sup> In proposito, l'uso del nodo borromeo risolve anche il possibile fraintendimento dell'orientamento implicito nel “tornare indietro”, quando ci si muova lungo una rappresentazione circolare dell'interpretazione.

<sup>82</sup> Cfr. J. GREISCH, *Entendre d'une autre oreille. Les enjeux philosophiques de l'herméneutique biblique*, Bayard, Paris 2006, p. 81.

<sup>83</sup> «Il poter-essere riveste la forma del desiderio [...] nel senso più ampio del termine, che include il *conatus* secondo Spinoza, l'appetito secondo Leibniz, la *libido* secondo Freud, il desiderio di essere e lo sforzo di esistere secondo Jean Nabert», cfr. P. RICEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil 2000, p. 466 [tr. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina 2003, p. 511].

<sup>84</sup> Cfr. P. RICEUR, *Lectures. Tome 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil 1994, p. 167 (traduzione nostra).



Fabio Vittorini  
«*A most strange story*»  
*Prospero e l'arte di raccontare*

**Abstract:** Since the romantic poet Thomas Campbell, we look at Prosperous as a sort of William Shakespeare's self-portrait and at *The Tempest* as a leave taken by the poet of the poetry. We will analyze the position of this character as *acteur* and *actant*, trying to explain the evident meta-literary implications of the text and to reconstruct the authorial project which sets that position and those implications. To this purpose we will use the cinematic adaptation of the comedy realized by Peter Greenaway in 1991, *Prospero's Book*, whose relationship with the model has the form of a «ring of Möbius, where internal and external face, signifying and signified face, writing and reading face, turn reversing continuously, where writing doesn't stop reading itself and reading doesn't stop writing and inscribing itself» (G. Genette). Shakespeare and Greenaway at the same time codify, decode and over-codify: they write, read and continually cross the line between writing and reading, accomplishing something which is not only the one or the other, but gathers the features of invention, interpretation, quotation and transposition.

**Key-words:** Shakespeare; *The Tempest*; *Prospero's Book* by P. Greenaway; characters as 'acteur' and 'actant', encoding, decoding, over-coding.

### 1. *In limine*

Non solo *The Tempest* (1611) è l'ultima delle commedie interamente composte da William Shakespeare<sup>1</sup>, ma anche la prima stampata

---

<sup>1</sup> Dopo *The Tempest*, tra il 1612 e il 1613, Shakespeare collabora con John Fletcher alla composizione di *All is True* (*The Famous History of the Life*

nell'edizione in-folio delle sue opere a cura di John Heminge e Henry Condell nel 1623. Fine, inizio: la dimensione inequivocabilmente liminare e l'enigmaticità premeditata delle soglie finisce per condizionare qualsiasi esperimento critico. Se è probabile che nell'intenzione dei due attori-editori questa commedia dovesse fungere da introduzione alla lettura del Libro shakespeariano, a partire dal poeta romantico Thomas Campbell divenne consuetudine vedere in Prospero una sorta di autoritratto d'autore e nella commedia «un formale congedo del poeta dalla poesia, e in specie dalla poesia drammatica»<sup>2</sup>: il mago che scatena tempeste, provoca naufragi e «predisporre i destini dei personaggi», sembra essere «impegnato in un ritratto» e costretto a una «compromissione biografica» tanto più affascinante poiché si tratta di una «biografia tutta interiore e limitata alla vita poetica e quindi detta e non detta e non sempre perfettamente corrispondente nei particolari»<sup>3</sup>. Brandelli di questo presunto autoritratto, schegge di un emblema esploso e nel complesso irrimediabilmente evanescente, ammiccano tra le pieghe del testo, senza però che sia possibile organizzarle in una figura critica in qualche modo verificabile. Ci limiteremo quindi a registrarne la presenza laddove essa risulti più rumorosamente provocatoria, scansando qualsiasi diretta considerazione biografica; costringeremo il refrattario Prospero a mettersi al servizio della nostra lettura, tentando di svelare i segreti della sua posizione attoriale (piano delle relazioni tra personaggi) e attanziale (piano delle strutture simboliche), allo scopo di rendere ragione delle evidenti implicazioni meta-letterarie del testo e di ridisegnare almeno in parte lo sfuggente progetto autoriale che regola quella posizione e quelle implicazioni.

---

*of King Henry the Eight), The Two Noble Kinsmen e forse del perduto The History of Cardenio.*

<sup>2</sup> G. BALDINI, *Nota introduttiva alla Tempesta* (1973), in W. SHAKESPEARE, *La Tempesta*, Milano, Rizzoli 1992, p. 101.

<sup>3</sup> Ivi, p. 103.

## 2. Nomi

Dopo la vorticoso sequenza in mare della prima scena della commedia («a tempestuous noise of thunder and lightning eard»<sup>4</sup>), la calma in cui appare immersa la seconda scena, davanti a una grotta di virgiliana memoria<sup>5</sup>, sembra tenere bordone alle melodie ora pacate ora convulse che Prospero, da abile contrappuntista quale Shakespeare ce lo presenta fin dall'inizio, modula sulle note debolmente assertive o esclamative della figlia Miranda, la cui disadorna linea

<sup>4</sup> W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. by F. Kermode, London, Routledge 1992 [1954<sup>1</sup>; d'ora in poi *Tempest*], p. 3 (didascalia).

<sup>5</sup> «*Before Prospero's Cell*» (ivi, p. 9 [didascalia]): «cell» indica grotta, ma anche eremo, rifugio, prigionia. Il passaggio dalla prima alla seconda scena evoca in tralice l'incontro di Enea e Didone nel IV libro dell'*Eneide* di Virgilio (cfr. P. V. MARONIS, *Opera*, ed. by R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969, pp. 179-182 [IV, 105-197]). Lo strepitoso temporale («Interea magno misceri murmure caelum / incipit, insequitur commixta grandine nimbus») che si rovescia su una folla inerme («et Tyrii comites passim et Troiana iuventus») e poi cessa per decreto di una volontà superiore («prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum»), la grotta silenziosa che offre riparo all'eroe e all'eroina («speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt»), determinando una svolta nella storia («conubiis sum moque ulularunt vertice Nymphae»), sono altrettanti indizi che depongono a favore di un possibile rapporto di genealogia tra i due passi. La metamorfosi dell'originario incontro amoroso («hic Hymenaeuserit») in un colloquio tra padre e figlia, più che metterci sulle tracce di un'ovvia parodia (nel senso etimologico di brusca riduzione patetica), potrebbe forse contribuire a dichiarare un motivo che nel testo shakespeariano resta in ombra. Se, come avremo modo di verificare, il personaggio di Miranda appare nel testo come una sorta di lingua d'appoggio che reagisce flebilmente alla lingua autoritaria del protagonista Prospero, confermandone il potere coercitivo, l'interazione dei due idioletti potrebbe essere decifrata attraverso le figure di una retorica eminentemente erotica e seduttiva. Una lingua forte e una lingua debole si incontrano, due blocchi retorici diversamente definiti (più risoluto e impositivo quello di Prospero, più esitante e duttile quello di Miranda) e la distribuzione variabile delle coppie antitetiche dominio-sottomissione, persuasione-ascolto, diffidenza-credulità, figure possibili della retorica che accompagna l'incontro dei sessi, rivela il carattere aggressivo, individualistico e finalmente lubrico dei dialoghi tra padre e figlia.

vocale fa registrare solo un'increspatura, effetto della compassione, nell'esile figura con cui si apre l'invocazione al padre:

*Mir.* If by your Art, my dearest father, you have  
Put the wild waters in this roar, allay them.<sup>6</sup>

L'enfasi impressa all'inizio della battuta dalla formula sintattica condizionale («If») e allocutiva («your») culmina nella prosopopea «Art»<sup>7</sup>, poco appariscente poiché algebrizzata dall'uso e quindi percepita in una dimensione di «continuità inconsapevole, tradizionale»<sup>8</sup>. Uno spostamento metonimico sostituisce con un termine generico e astratto un termine di senso più circoscritto e concreto<sup>9</sup>, istituendo un regime di sospensione e di attesa (non ci è per ora concesso sapere in che cosa consista l'Arte di Prospero). Il testo si incarica di riempire quella che all'inizio appare come una forma vuota mettendo in campo una serie discontinua di significati, che la doteranno via via di un contenuto effettivo, benché in ultima analisi ambiguo e sfuggente, parole unite da legami onomasiologici evidenti (sinonimia, iperonimia, iponimia ecc.): «charm», «to cheat», «cunning», «to deceive», «device», «to enact», «fancy», «to feature», «flattery», «gorgeous», «heavy», «knot», «to lead», «magic», «maze», «mischief», «to mock», «pageant», «party», «to perform», «to pierce», «to play», «plot», «praise», «project», «to prompt», «purpose», «quaint», «revel», «sharp», «skill», «sorcery», «spell», «to strike», «to strive», «subtlety», «trick», «tricksy», «vengeance», «vision», «wit», «to yield».

Se assumiamo come presupposti che leggere è «lottare per nominare, far subire alle frasi del testo una trasformazione semantica»<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Ivi, p. 9 (I, II, 1-2).

<sup>7</sup> L'edizione in-folio del 1623, la prima in cui appare *The Tempest*, il cui testo, singolarmente accurato, sembra essere la riproduzione di un manoscritto autografo, usa sempre la maiuscola per l'iniziale di «Art».

<sup>8</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* (1925), Torino, Einaudi 1976, p. X.

<sup>9</sup> La relazione che unisce le due parole coinvolte dalla metonimia è di «interdipendenza semica» (U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975, p. 349): un semema viene selezionato al posto di uno dei semi che lo compongono.

<sup>10</sup> R. BARTHES, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi 1973, p. 87.

e capire è un «processo di fusione di orizzonti»<sup>11</sup>, seguendo il filo immaginario che a partire dall'incognita iniziale «Art» percorre il testo legando insieme i valori che di volta in volta le vengono attribuiti, *The Tempest* si mostra come una sequenza irregolare, a volte ellittica a volte ridondante, di racconti parziali (quelli rammemorativi di Prospero, che ricorda agli altri personaggi il suo e/o il loro passato; quelli che gli altri personaggi producono indotti dallo stesso Prospero; quelli che gli stessi personaggi producono autonomamente<sup>12</sup>), cui sembra essere affidata la funzione complessiva di giustificare l'esistenza dell'Arte di Prospero. Il nostro attraversamento del testo consisterà quindi in una meticolosa ricerca di quei racconti e, in ultima analisi, nel tentativo di ricostruire il racconto originario da cui essi discendono, l'archetipo narrativo che sembra celarsi dietro l'intero edificio drammatico. Con la consapevolezza preventiva che, purtrovando una serie di nomi in grado di rimuovere il vuoto creato dalla prosopopea di Miranda, ogni nome continuerà a rimandare inesorabilmente ad altri nomi, a un «complesso sinonimico» che assorbitirà la lettura in «una sorta di slittamento metonimico, ogni sinonimo aggiungendo al vicino qualche tratto, qualche nuova parvenza», in una condizione di «trascendenza lessicale»<sup>13</sup> ineliminabile.

### 3. *Scartafacci*

Avventuriamoci per qualche istante nell'«intertesto» irradiatosi nei secoli da *The Tempest*, un groviglio inestricabile di variazioni dram-

<sup>11</sup> H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), Milano, Bompiani 1983, p. 289.

<sup>12</sup> Si tratta di analesi nella maggior parte dei casi «completive» – segmenti retrospettivi che «vengono a colmare, a posteriori, una lacuna anteriore del racconto, il quale s'organizza così tramite omissioni provvisorie e riparazioni più o meno tardive, secondo una logica narrativa parzialmente indipendente dal trascorrere del tempo» – e in qualche caso «ripetitive» – segmenti retrospettivi che vengono a «modificare, a fatti compiuti, il significato degli eventi passati, sia col rendere significativo quanto non lo era, sia col rifiutare una prima interpretazione sostituendola con una nuova» (G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi 1986, pp. 99 e 104).

<sup>13</sup> R. BARTHES, *S/Z*, cit., p. 87.

matiche, tematiche e retoriche, in un «campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconse o automatiche, date senza virgolette», in una dimensione sociale dove «è tutto il linguaggio, anteriore e contemporaneo, che giunge al testo, non secondo la strada di una derivazione localizzabile, di un'imitazione volontaria, ma secondo quella di una disseminazione – immagine che assicura al testo lo statuto non di una *riproduzione*, ma di una *produttività*»<sup>14</sup> In questa congerie di versioni interpolate, rivisitazioni, adattamenti, palinsesti più o meno consapevoli, che «richiama l'idea di un lavoro infinito (del significante su se stesso)»<sup>15</sup>, ci troviamo in presenza di un gran numero di costruzioni supplementari al testo shakespeariano, sequenze aggiunte che fondono elementi già presenti in esso con elementi del tutto allogeni. Di una di queste costruzioni ci serviremo come supporto ausiliario alla nostra lettura della commedia. Si tratta di un vestibolo paratestuale in cui sono composti con coerenza alcuni segni sparsi nel testo, frazioni di una stessa isotopia, che definisce il rapporto di Prospero con i suoi libri: dalla biblio-filia del passato descritta come debolezza e causa di disgrazia (a), alla biblio-urgia attraverso cui cerca di porre autoritariamente rimedio a quella disgrazia nel presente della commedia (b), alla miso-bibliache ne innesca il finale (c). Eccone alcuni:

(a)

*Pros.* [...] being transported

And rapt in secret studies.

[...] all dedicated

To closeness and the bettering of my mind

With that which, but by being so retir'd

O'er-priz'd all popular rate [...]

*Pros.* [...] Knowing I lov'd my books, he furnish'd me

from mine own library with volumes that

I prize above my dukedom.

<sup>14</sup> R. BARTHES, *Teoria del testo* (1973), in ID., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi 1998, p. 235.

<sup>15</sup> Ivi, p. 236.

(b)  
*Mir.* My father  
Is hard at study [...]

*Pros.* I'll to my book;  
For yet [...] must I perform  
Much business appertaining.

*Cal.* [...] there thou mayst brain him  
Having first seiz'd his books [...]  
[...] Remember  
First to possess his books; for without them  
He's but a sot, as I am, nor hath not  
One spirit to command: they all do hate him  
As rootedly as I. Burn but his books.

(c)  
*Pros.* [...] I'll break my staff,  
Bury it certain fadoms in the earth,  
And deeper than did ever plummet sound  
I'll drown my book.<sup>16</sup>

Il supplemento in questione è la lunghissima carrellata laterale innestata nel prologo del film *Prospero's Books* (1991) di Peter Greenaway, dove entrano in sinergia linguaggi più o meno prossimi come cinema, teatro, mimo, danza, canto e animazione, in quello che sembra il revival contemporaneo di una festa barocca. In una cornice architettonica bizantineggiante<sup>17</sup>, avvolto nel suo opulento «magic garment»<sup>18</sup> blu cobalto e preceduto dalle guardiane danzatrici Ofelia, Europa, Andromeda e Anfitrite, Prospero avanza lentamente attraverso una folla di cento personaggi storici, mitologici e letterari, la

<sup>16</sup> *Tempest*, pp. 14-15 (I, II, 76-77 e 89-92), 20 (I, II, 166-168), 73 (III, I, 19-20), 77 (III, I, 94-96), 81-82 (III, II, 86-87 e 89-93) e 116 (V, I, 54-57).

<sup>17</sup> Un sotterraneo con al centro una piscina attorno alla quale si sviluppa uno spazio diviso da numerose file di colonne non decorate, senza basamenti né capitelli, che sorreggono archi a tutto sesto, simile alla Cisterna Basilica di Istanbul, realizzata sotto l'impero di Giustiniano I, nel VI sec. d.C.

<sup>18</sup> *Tempest*, p. 10 (I, II, 24).

cui strumentalità alla sua magia è dichiarata dalla loro nudità, tanto più insistita quanto meno erotica, e dal fatto che entrano in scena uscendo da sotto il suo mantello (come fosse un sipario): si tratta di figure connesse agli elementi dell'aria e dell'acqua<sup>19</sup>, dalle origini del mondo (il biblico Noè, l'esiodeo Crono) alla mitologia (Vulcano, Venere) e alla scienza classica (Archimede, Pitagora) alle grandi scoperte geografiche rinascimentali (Colombo, Magellano, Vasco de Gama, Pocahontas) fino alla *belle époque* (Pornocratein tenuta burlesque secondo il celebre disegno di Félicien Rops del 1878). Un istante prima che l'azione della commedia abbia inizio, ci viene mostrato una sorta di dietro-le-quinte dello spettacolo sontuoso e ininterrotto cui il protagonista ha in animo di dare forma, il caos degli elementi coagulatisi nella sua Arte come in un quadro di intelligenza superiore, gli scartafacci delle sue prossime strategie di dominio/seduazione. Una meticolosa rappresentazione, dunque, del laboratorio di Prospero, un bizzarro *pot-pourri* di astrazioni, uomini e oggetti, che funge da apparato genetico del personaggio e svela la duplicità della sua natura demiurgica:

1) letteraria: non solo l'Arte di Prospero prende le mosse dal suo smisurato amore per i libri esi fonda sul sapere che essi rendono disponibile, ma il tempo in cui egli è immerso è essenzialmente funzione di quel sapere. Si tratta di una singolare miscela di passato e futuro (il passato del torto subito e il futuro del risarcimento), mentre il presente (il tempo dell'azione) resta una dimensione evanescente, poiché mai definito in valore proprio, ma solo in valore relativo, come posteriorità (tempo della conseguenza e del racconto) o anteriorità (tempo del progetto). Un tempo «umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo»<sup>20</sup> e determina insieme la fisionomia del personaggio e il procedere dell'azione: Prospero è la sua biblioteca, i libri sono al tempo stesso la ragione della sua rovina (lo hanno distratto dall'esercizio del potere) e lo strumento del suo riscatto (gli

<sup>19</sup> Cfr. le didascalie del documentario *A Walk Through Prospero's Library* (1991), realizzato dallo stesso Greenaway per spiegare proprio la sequenza iniziale di *Prospero's Books* elencando uno per uno i cento personaggi.

<sup>20</sup> P. RICOEUR, *Tempo e racconto. Volume I* (1983), Milano, Jaca Book 2008, p. 15.

hanno trasmesso potenti conoscenze magiche). Greenaway organizza la sua lettura di *The Tempest* attorno a questa constatazione e ingabbia il testo in una sovrastruttura i cui elementi si dispongono in successione come i frammenti di una corposa tassonomia libraria<sup>21</sup>. L'azione del film è scandita da una serie di intermezzi illustrativi realizzati in multi-layer grazie alle neonate tecniche dell'alta definizione<sup>22</sup> e della *computer graphic*<sup>23</sup>: uno alla volta i volumi della biblioteca di Prospero, 24 come i libri in cui sono divisi i due poemi omerici, vengono presentati, mentre viene redatto un inventario delle scienze in essi racchiuse e dei poteri che esserendone disponibili, a partire dai tre incastonati nel prologo, i primi due («A Book of Water», «A Book of Mirrors») mostrati e spiegati dalla voce fuori campo dello stesso protagonista-narratore, il terzo («A Book of My-

---

<sup>21</sup> Sovrastrutture tassonomiche sono frequenti nei film di Greenaway e hanno il mandato, secondo quanto lo stesso regista ha dichiarato in un'intervista rilasciata alla BBC, di sottolineare il carattere artificiale di ogni narrazione e la natura puramente funzionale e simbolica dei personaggi. Vedi la successione dei dipinti in *The Draughtman's Contract* (1982), dei video di crescita e decomposizione degli esseri viventi in *A Zed & Two Nought* (1985), la progressione numerica delle morti da 1 a 100 in *Drowning by Numbers* (1987), la serie delle foto/fotocopie nella seconda parte di *The Belly of an Architect* (1987), il trascorrere dei giorni e il variare dei menu in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989), l'agghiacciante sequenza di stupri reali-fittizi in *The Baby of Macon* (1993), il susseguirsi degli amanti-calligrafi e la parallela descrizione dei libri della protagonista in *The Pillow Book* (1996), le amanti di *8 1/2 Women* (1999) e l'assetto puramente elencativo dei documentari realizzati precedentemente per la televisione inglese. Per un embrione della biblioteca di Prospero vedi la casa del libraio in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*.

<sup>22</sup> Come il coevo *Bis ans Ende der Welt* di Wim Wenders, *Prospero's Books* è stato realizzato in collaborazione con la tv giapponese NHK, pioniera nella sperimentazione dell'alta definizione. Interessante il contrappunto tra i due film: mentre per Wenders la parola (e dunque la letteratura) è l'unica possibilità di salvezza dallo strapotere divorante delle immagini, per Greenaway, come vedremo più avanti, è la radice prima di ogni magia/inganno/strategia di potere cui occorre rinunciare per far prevalere la ragione e il perdono sul furore vendicativo.

<sup>23</sup> Grazie al sistema Paintbox della Quantel.

thologies») solo mostrato come oggetto di scena<sup>24</sup> e spiegato altrove dallo stesso Greenaway:

This is a large book – Prospero on some occasions has described it as being as much as four metres wide and three metres high. It is bound in a shining yellow cloth that, when polished, gleams like brass. It is a compendium, in text and illustration, of mythologies with all their variants and alternative tellings; cycle after cycle of interconnecting tales of gods and men from all the known world, from the icy North to the deserts of Africa, with explanatory readings and symbolic interpretations. Its authority and information is richest in the Eastern Mediterranean, in Greece and Rome, in Israel, in Athens and Rome, Bethlehem and Jerusalem, where it supplements its information with genealogies, natural and unnatural. To a modern eye, it is a combination of Ovid's *Metamorphoses*, Frazer's *The Golden Bough* and Foxe's *Book of Martyrs*. Every tale and anecdote has an illustration. With this book as a concordance, Prospero can collect together, if he so wishes, all those gods and men who have achieved fame or

---

<sup>24</sup> La sequenza intera dei libri è (in corsivo quelli mostrati e spiegati, in tondo quelli solo mostrati): (1) *A Book of Water*, (2) *A Book of Mirrors*, *A Book of Mythologies*, (3) *A Memoria Technica called Architecture and Other Music*, (8) *An Alphabetical Inventory of the Dead*, ( ) *The Book of Colours*, ( ) *A Harsh Book of Geometry*, (6) *An Atlas Belonging to Orpheus*, (8) *Vesalius's Lost "ANATOMY OF BIRTH"*, (9) *A Primer of the Small Stars*, (10) *A Book of Universal Cosmologies*, ( ) *Book of the Earth*, (12) *"End Plants"*, ( ) *The Book of Love*, (14) *A Bestiary of Past, Present and Future Animals*, (15) *A Book of Utopias*, (16) *A Book of Traveller's Tales*, (17) *Lore of Ruins*, *A Book of Traveller's Tales*, (18) *The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae*, (19) *The Ninety-Two Conceits of the Minotaur*, (20) *A Book of Motion*, (21) *A Book of Mythologies*, *A Book of Traveller's Tales*, (22) *A Book of Games*, *A Book of Mythologies*, *An Atlas Belonging to Orpheus*, *ANATOMY OF BIRTH*, (23) *A Book of Thirty-Five Plays*, (24) *A Play Called "THE TEMPEST"*. Come si vede, Greenaway sfalda il rigore della tassonomia lasciando alcuni libri senza numero ( ), numerandone alcuni erroneamente (quelli tra il 3 e l'8), mostrandone alcuni diverse volte: *A Book of Mythologies* viene mostrato (senza titolo) per terzo, mostrato e spiegato per ventunesimo (la voce off di Prospero recita solo il primo periodo della descrizione di Greenaway) e mostrato un'ultima volta (col titolo) quando Prospero annega tutti i suoi libri.

infamy through water, or through fire, through deceit, in association with horses or trees or pigs or swans or mirrors, pride, envy or stick-insects.<sup>25</sup>

2) mitologica: fotografati nei momenti salienti delle loro vicende acquatiche, i cento personaggi che si affollano attorno alla piscina di Prospero<sup>26</sup> danno vita a un campionario di situazioni archetipiche, a un catalogo di *koinoiòpoi*, ovvero di luoghi di dicibilità del reale, forme che risultano da operazioni di forte stilizzazione e conservano tracce dell'originaria tensione tra elementi opposti costretti alla sintesi, filtri che rendono possibile una qualche rappresentazione (pre-scientifica) delle vicende umane<sup>27</sup> attraverso i meccanismi millenari del racconto (*mythos*), inteso sia in senso classico come storia esemplare sottesa da una carica di intensa e diffusa partecipazione fantastica, sia in un'ottica frammentaria ed enciclopedica tipicamente moderna. Il rapporto che si stabilisce tra la figura di Prospero e l'insieme dei libri-miti (i miti della carrellata iniziale sembrano essere emanati da «A Book of Mythologies») è di tipo sintagmatico poiché *in praesentia*: il personaggio e le sue origini (le origini dell'Arte di Prospero, i libri, sono le origini del Prospero protagonista di *The*

---

<sup>25</sup> P. GREENAWAY, *Prospero's Books: A Film of the Shakespeare's The Tempest*, London, Chatto & Windus 1991, p. 17.

<sup>26</sup> Già parte integrante dell'immaginario di Greenaway (si pensi a *Drowning by numbers*), l'acqua non è solo elemento del mito ancestrale che riunisce in sé i termini della nascita e della morte, ma anche figura del tempo che scorre. In *Prospero's Books* la sequenza ricorrente dell'acqua che goccia nell'acqua, cui si sovrappone il gocciare dell'inchiostro nel calamaio di Prospero-Shakespeare, accosta problematicamente il tempo primordiale del mito e il tempo storico della scrittura, riconducendoli a una radice comune: un tempo concepito come durata, come flusso continuo e immediato in opposizione al tempo concettualizzato e diviso in presente, passato e futuro; un tempo interiore, in crescita, che procede per accumulazioni, torna su se stesso e si modifica, descrivendo nel film una traccia ermeneutica, irregolare e organica, opposta a quella tassonomica, lineare e ordinata della biblioteca di Prospero.

<sup>27</sup> Per una teoria organica del luogo comune, cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, il Mulino 1986, pp. 41-98.

*Tempest*) sono semplicemente giustapposti, in una condizione di significativa sincronia. Il legame sintagmatico non è in realtà che l'esplicitazione di un nesso paradigmatico: la contiguità dei termini presuppone un'avvenuta operazione di de-codifica, in cui si manifesta l'intervento ermeneutico del regista, che non solo legge (de-codifica) *The Tempest*, ma fornisce un modello di lettura vertiginosamente post-moderno<sup>28</sup>, autoriflessivo e meta-testuale come la commedia. Se quest'ultima mette in questione se stessa autorappresentandosi (nel Masque del IV atto e nell'Epilogue), la lettura si autocritica mescolando le proprie proposizioni a quelle della commedia senza alcun intento dissimulatorio, denunciando compiaciuta le chirurgie cui l'ha sottoposta e, nella chiusa della tassonomia libraria e del film, rendendola una sua appendice. I volumi di *The Tempest* e dell'intero teatro shakespeariano, gli unici che sopravvivono all'annegamento («I'll drown my book»)<sup>29</sup>, sono tutto ciò che resta a testimonianza dell'av-

<sup>28</sup> La prospettiva è quella di un cineasta che si definisce, non senza qualche residuo polemico, neobarocco.

<sup>29</sup> Nella versione a stampa della sceneggiatura il testo di *The Tempest* è incluso nel ventiquattresimo e ultimo volume, *Thirty-Six Plays*: «a thick, printed volume of plays dated 1623. All thirty-six plays are there save one - the first. Nineteen pages are left blank for its inclusion. It is called *The Tempest*. The folio collection is modestly bound in dull green linen with cardboard covers and the author's initials are embossed in gold on the cover - W.S» (P. Greenaway, *Prospero's Books*, cit., p. 25). L'intera successione dei volumi è diversa da quella poi girata e montata nel film: 1. *A Book of Water*, 2. *A Book of Mirrors*, 3. *A Book of Mythologies*, 4. *A Primer of the Small Stars*, 5. *An Atlas Belonging to Orpheus*, 6. *A Harsh Book of Geometry*, 7. *The Book of Colours*, 8. *The Vesalius Anatomy of Birth*, 9. *An Alphabetical Inventory of the Dead*, 10. *A Book of Travellers' Tales*, 11. *The Book of the Earth*, 12. *A Book of Architecture and Other Music*, 13. *The Ninety-Two Conceits of the Minotaur*, 14. *The Book of Languages*, 15. *End-plants*, 16. *A Book of Love*, 17. *A Bestiary of Past, Present and Future Animals*, 18. *The Book of Utopias*, 19. *The Book of Universal Cosmography*, 20. *Lore of Ruins*, 21. *The Autobiographies of Pasiphae and Semiramis*, 22. *A Book of Motion*, 23. *The Book of Games*, 24. *Thirty-Six Plays*. Se il volume che Greenaway elimina per lasciare spazio al ventiquattresimo e ultimo *A Play Called "THE TEMPEST"* è 14. *The Book of Languages*, la sostituzione inevitabilmente lascia presupporre una qualche forma di omologia o affinità: il linguaggio

ventura di Prospero e dei naufraghi sull'isola, come se il testo potesse essere trasmesso a noi solo attraverso la sua ri-lettura/scrittura (letteralmente *The Tempest* viene ri-scritta durante *Prospero's Books*): la scrittura rende possibile la ri-scrittura (senza testo non ci può essere meta-testo), la ri-scrittura rende nuovamente disponibile la scrittura (il meta-testo permette al testo di continuare a comunicare), come le mani che si disegnano a vicenda nella celeberrima litografia *Tekenen* (1948) di Maurits Cornelis Eschero come il Lettore e il suo Libro in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1978) di Italo Calvino.

Il legame tra *The Tempest* e *Prospero's Books* ha dunque la forma di un «anello di Möbius in cui la faccia interna e la faccia esterna, faccia significante e faccia significata, faccia di scrittura e faccia di lettura girano invertendosi di continuo, in cui la scrittura non cessa di leggersi, in cui la lettura non cessa di scriversi e d'inscriversi»<sup>30</sup>. Shakespeare e Greenaway allo stesso tempo codificano, decodificano e surcodificano, cioè scrivono, leggono e attraversano continuamente la frontiera tra scrittura e lettura, portando a compimento «qualcosa che non è affatto l'una o l'altra, qualcosa d'instabile, di fuggitivo, pronto a oscillare da una parte o dall'altra»<sup>31</sup>, qualcosa che riunisce in sé i tratti dell'interpretazione, della citazione e della trasposizione. Così ciascunodei due, autoritraendosi in Prospero, non solo de-cifra, ma «produce, ammuccia linguaggi, si lascia instancabilmente traversare da essi», divenendo egli stesso la figura e il luogo di questo «attraversamento»<sup>32</sup>.

*Prospero's Books* costruisce attorno al suo protagonista un intricato labirinto di segni in cui un poderoso filo di Arianna<sup>33</sup> connet-

---

è in primo piano dall'inizio alla fine del film, sotto forma di già scritto (i 23 volumi della biblioteca) e di scrittura in corso (il 24esimo che Prospero scrive senza sosta: *The Tempest*). A salvare gli ultimi due volumi della biblioteca è Caliban, il selvaggio cui Prospero e Miranda hanno insegnato a parlare («Youtaught me language» [*Tempest*, p. 33: I, II, 365]).

<sup>30</sup> G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria* (1969), Torino, Einaudi 1985, p. 17.

<sup>31</sup> R. BARTHES, *Teoria del testo*, cit., pp. 287-288.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 289-290.

<sup>33</sup> Il personaggio è presente nei 100 miti del prologo.

te l'autore avventuriero (il Prospero di Greenaway) al personaggio celato e difficilmente raggiungibile (il Prospero di Shakespeare). Come nel mito di Teseo, il raggiungimento implica la distruzione: dell'illusione referenziale a vantaggio dell'opera come puro artificio, del segno (scrittura) a vantaggio del metasegno (ri-scrittura), del testo come tessuto (velo/significante dietro cui cercare il significato) a vantaggio del testo come tessitura, come lavoro infinito del significante su se stesso, «in seno al quale il soggetto si sposta e si disfa, come un ragno che si dissolva nella propria tela»<sup>34</sup>. Nel Prospero di Greenaway non solo si dissolve il Prospero di Shakespeare, ma si dissolvono anche Shakespeare e Greenaway e con loro ogni idea moderna di autori(al)ità piena e assoluta, a vantaggio di un'idea postmoderna di autore come formidabile «energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso della scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da lui»<sup>35</sup>.

Iconizzati dall'anonimo volume (*The Tempest?*) che nella seconda parte del prologo passa dalle mani di una creatura mitica all'altra (la prima è Marsia, l'ultima Atlante), i 24 volumi di Prospero attraversano il film di Greenaway ricordandoci incessantemente che ogni racconto è prima di ogni altra cosa un *mythos*, nel senso platonico (antropologico) di rappresentazione pre-filosofica del reale<sup>36</sup> e nel senso aristotelico (narratologico) di composizione dei fatti<sup>37</sup>. Racconto e mito hanno una relazione paragonabile a quella, ancora aristoteliche, tra le nozioni di potenza e atto: il mito è materia (una riserva di rappresentazioni sintetiche e intuitive del reale) ed esprime solo la possibilità (potenza) di acquisire una forma in atto nel racconto; perché il potenziale diventi attuale, occorre che ci sia un essere attuato attraverso la forma<sup>38</sup> (il discorso narrativo). Il passaggio dal mito al racconto è ancora una volta quello dalla dimensione paradigmatica a quella sintagmatica: se il mito si dà come repertorio euristico adisposizio-

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 236.

<sup>35</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi 1979, p. 190.

<sup>36</sup> Cfr. PLATONE, *Repubblica*, VII.

<sup>37</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 50a-b.

<sup>38</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, IX.

ne della macchina narrativa, il racconto si dà come sintassi del mito (esplicitata e raddoppiata nel film dalla tassonomia libraria). Il passaggio dalla potenza (materia/mito) all'atto (forma/racconto) è parte di un divenire senza fine, poiché ogni atto diviene potenza per un atto successivo, fino all'atto che ha realizzato tutte le potenze e quindi non ha più in sé alcun elemento materiale (potenza), ma è un atto (forma) puro, che implica un'idea di assoluto divinità, come quella che Greenaway evoca attorno al suo Prospero, maestro di un'arte totale, che assomma in sé tutte le arti e si svincola nel finale da qualsiasi pulsione/pretesa referenziale, autocelebrandosi come pura festa di forme.

In questa prospettiva la scena del *masque* nuziale nella commedia, apparentemente priva di funzionalità drammatica, sembra acquisire un senso. Più che al matrimonio di Ferdinand e Miranda assistiamo alla messa in scena di un *mythos*, alla rappresentazione astratta di una situazione tipica, l'unione coniugale, il *dénouement* per eccellenza della topica narrativa:

Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: [...] l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte.<sup>39</sup>

Ferdinand e Miranda non sono personaggi a tutto tondo, ma lingue esili e incerte, riflessi della lingua dittatoriale di Prospero, pedine che egli sposta come meglio crede. La scena del loro matrimonio è una metafora vacua, senza veicolo, un frammento di materia non attualizzata. Un involucro tanto lussuoso e sensazionale da far scivolare in secondo piano la sua natura di superficie riflettente, una sorta di specchio attorno al quale si costruisce una sfarzossissima *mise en abyme*: la cerimonia nuziale è un atto, l'unico che conservi sembianze sceniche, della commedia scritta e diretta da Prospero.

Se la folla di mitiche nel film si affolla a più riprese attorno al protagonista funge da coro (paradossalmente silente) che accompagna la sua voce solistica, i cui assoli sarebbero altrimenti impensabili,

<sup>39</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 261. Cfr. anche E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo* (1927), Milano, Garzanti 1991, p. 102.

Prospero assume a più riprese la posizione autoritaria del direttore d'orchestra, che governa l'esecuzione secondo un progetto autonomo (che, letteralmente, ha in sé le sue leggi). Nella buca del suggeritore, a differenza di quanto accade nella commedia, a segnalare l'avvenuto intervento ermeneutico di Greenaway, c'è lo stesso Shakespeare, non più nascosto, nel ruolo di effimero alter-ego del protagonista. Agli elementi meta-teatrali della commedia sono intrecciati continui rimandi al lavoro paziente del calligrafo, di cui si mostrano attrezzi (carta, penna, inchiostro) e azioni (la scrittura): Greenaway replica ossessivamente la citazione del passo «knowing I lov'd my books...», accompagnandola alla rappresentazione del bino Prospero-Shakespeare intento a (tra)scrivere i caratteri. Mettendo a frutto il maggior numero possibile di implicazioni meta-letterarie racchiuse in *The Tempest, Prospero's Books* ne dà una lettura/(ri)scrittura che cerca esplicitamente la continua saturazione dell'inquadratura e del senso, rievocando la «ragione barocca» che «mette in atto una materialità infinita: quella dei corpi e delle immagini»<sup>40</sup>, una proliferazione semica contenuta solo dall'abbraccio onnicomprensivo della bibliofilia di ProsperoShakespeare-Greenaway.

Leggiamo il monologo pronunciato da Prospero subito dopo il *masque* nuziale, con ogni evidenza uno dei principali motivi ispiratori dell'ermeneusi di Greenaway:

*Pros.* Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> C. BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* (1984), Genova, Costa&Nolan 1992, p. 143.

<sup>41</sup> *Tempest*, pp. 103-104 (IV, I, 148-158).

Percorsi da una prolungata metafora teatrale (*revels, actors, vision, pageant*), questi versi ospitano uno dei più marcati punti di fuga della commedia: un violento fenomeno di auto-riflessione che squarcia per qualche istante il velo del testo, proiettando il lettore-spettatore fuori dall'esperienza diretta della trama. Qui Prospero respinge senza censure la condizione di oggetto passivo di rappresentazione e si mostra vigile regista di se stesso e della (sua) storia, vero e proprio meta-personaggio, superficie riflettente che ha il mandato di attraversare il testo impedendo che vi si compia fino in fondo l'illusione mimetica, cosicché il lettore-spettatore, invece di "vedere" la storia, a più riprese sia costretto a guardare se stesso nell'atto di tentare di "vedere" la storia.

Prospero direttore d'orchestra, Prospero regista teatrale, Prospero demiurgo della materia potente dei libri ovvero della sostanza dei sogni: ogni metafora autoriale è stata usata nel corso dei secoli per definire lo statuto complesso e ambiguo di questo personaggio, specchio intrappolato in una casa di specchi, costretto, mentre celebra il suo potere, a mettere a nudo lapropria natura di puro agglomerato verbale a dichiarare l'illusione di cui è parte. Un congegno in cui la pulsione idolatrica moderna a restare in «superficie» per godersi «la bellezza, la rilevanza, la ricchezza di significati» della rappresentazione viene bilanciata dalla dissacrante pulsione postmoderna a «spiare più sotto» per evidenziare la «vuotaggine» e la «rozzezza delle funi e delle pulegge»<sup>42</sup>: un personaggio che, attraverso continui spostamenti e rifrazioni, impedisce al lettore-spettatore di identificarsi senza riserve, lo ospita nella sua dimensione ontologicamente superficiale e lo costringe a percorrerla in lungo e in largo, vincendo ogni sua «ripugnanza [...] mediante il guadagno di piacere puramente formale, cioè estetico»<sup>43</sup>, ovvero mediante il «premio di seduzione»<sup>44</sup> garantito dagli artifici scintillanti del racconto.

<sup>42</sup> R. L. STEVENSON, *A proposito di alcuni elementi tecnici dello stile letterario* (1884), in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Palermo, Sellerio 1987, p. 179.

<sup>43</sup> S. FREUD, *Personaggi psicopatici sulla scena* (1905), in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 5, 1972, pp. 231-232.

<sup>44</sup> Id., *Il poeta e la fantasia* (1907), *ivi*, p. 383.

#### 4. *Il racconto differito*

Venuto a capo del suo progetto, ridotti tutti i nemici alla sua mercé, Prospero risolve di prendere le parti della ragione contro quelle della collera e finalmente, ammessi Gonzalo e Alonso al suo cospetto, rivela la sua identità e li abbraccia in segno di riconciliazione. Alla turbata incredulità del re di Napoli, che balbetta:

*Alon.*                    Whether thou be'st he or no,  
Or some enchanted trifle to abuse me,  
As late I have been, I not know: thy pulse  
Beats, as of flesh and blood; and, since I saw thee,  
Th'affliction of my mind amends, with which,  
I fear, a madness held me: this must crave –  
An if this be at all - a most strange story.

egli risponde:

*Pros.*                    [...] howsoe'er you have  
Been justled from your senses, know for certain  
That I am Prospero, and that very duke  
Which was thrust forth of Milan; who most strangely  
Upon this shore, where you were wrack'd, was landed,  
To be the lord on 't. No more yet of this;  
For 'tis a chronicle of day by day,  
Not a relation for a breakfast, nor  
Befitting this first meeting [...].  
My dukedom since you have give me again,  
I will requite you with as good a thing;  
At least bring forth a wonder, to content ye  
As much as me my dukedom<sup>45</sup>.

C'è dunque una storia, «a most strange story», che andrebbe raccontata perché il re e gli altri naufraghi possano capire i fatti accaduti nel tempo compreso tra la scomparsa di Prospero da Milano e il momento della sua improvvisa riapparizione sull'isola. In questo frangente

---

<sup>45</sup> *Tempest*, pp.119 e 122 (V, I, 111-117, 157-165 e 168-171).

la posizione del lettore-spettatore rispetto ai personaggi dei naufraghi è di vantaggio, poiché egli conosce già in larga parte quella storia grazie ai racconti estrapolabili:

- dalla conversazione tra Prospero e Miranda in I,II (*r1*);
- dagli alterchi di Prospero prima con Ariel (*r2*), poi con Caliban (*r3*), sempre in I, II;
- dai resoconti di Ariel alla fine di IV, I e all'inizio di V, I (*r4*).

Dunque, grazie a queste analessi esplicative parziali disseminate nel testo, al momento topico dell'agnizione il sapere del lettore-spettatore (LS) è maggiore di quello dei personaggi (P). Ma si tratta di un vantaggio reale o soltanto presunto? LS sa proprio tutto della storia? Può essergli utile il racconto promesso da Prospero (N) ai naufraghi, un resoconto ordinato ed esaustivo («a chronicle of day by day») che connetta il passato della congiura al presente della magia («to the present business / [...] without the which, this story / Were most impertinent»<sup>46</sup>)? Perché, a ben guardare, in prossimità della fine della commedia, LS continua a ignorare l'origine dell'Arte di N nominata all'inizio («If by your Art»). O può ritenere il racconto di quell'origine superfluo, dal momento che le informazioni in suo possesso gli hanno consentito di seguire agevolmente l'azione fino a qui?

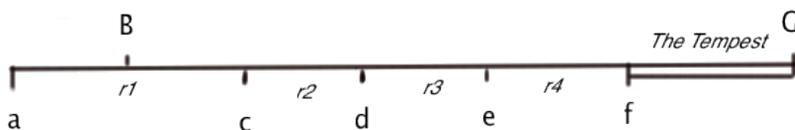
Proviamo a fare il punto:

1) all'inizio del V atto, quando Prospero si mostra ai naufraghi, N>LS>P. Il lettore-spettatore è a conoscenza di cose sul conto del protagonista-narratore che i personaggi ignorano, ma ignora alcuni particolari della storia che non sono ancora stati svelati. Può esserne o meno cosciente e, di rimando, il sapere residuale esclusivo di Prospero può indurlo o meno a pensare che nella sua figura si identifichi/autoritragga più o meno coscientemente l'autore. Se la superficie complessa di *The Tempest*, lo abbiamo visto, appare disseminata di zone meno resistenti allo sguardo, dove sembra che Shakespeare apra qualche spiraglio attraverso cui gettare una rapida occhiata nel retro, tra molle e congegni meccanici, al tempo stesso però egli vigila, nella misura in cui la sua coscienza glielo consente, affinché il

<sup>46</sup> Ivi, p. 17 (I, II, 136-138).

gioco (meta)testuale non riesca mai del tutto trasparente e intellegibile, impegnandosi a non scompaginare irrimediabilmente l'illusione mimetica e a preservare il lettore-spettatore da «una penosa e ributtante nudità»<sup>47</sup>. Perciò, nel silenzio che avvolge e rende enigmatica l'Arte di Prospero, là dove la fuga meta-letteraria della commedia inevitabilmente si arresta, il lettore-spettatore è rimbalzato verso i lidi più sicuri e gradevoli dell'intreccio;

2) la fabula della commedia può essere così ricostruita:



dove **a** = inizio della congiura di Antonio, **B** = scomparsa di Prospero e Miranda da Milano, **c** = arrivo sull'isola, **d** = liberazione di Ariel (imprigionato in un pino da circa 12 anni<sup>48</sup>), **e** = punizione di Caliban, **f** = inizio della tempesta, **G** = apparizione di Prospero ai naufraghi. Perciò: **af** = tempo precedente la tempesta (circa 12 anni<sup>49</sup>), ricostruibile sommando **ac** = tempo precedente l'arrivo di Prospero sull'isola (*r1*), **cd** = vicenda di Ariel e Prospero (*r2*), **ce** = vicenda di Caliban e Prospero (*r3*)<sup>50</sup>, **ef** = tempo che Prospero trascorre sull'isola dopo esserne diventato sovrano (non è raccontato, tranne i preparativi della tempesta: *r4*); **fG** = tempo della tempesta e delle vicende dei naufraghi sull'isola (3 ore<sup>51</sup>). L'arco di tempo **aG** ha l'aspetto di un puzzle che deve essere ricomposto incastrando un certo numero di frammenti analettici dati in ordine sparso. Come abbiamo visto, la ricostruzione per ora è sommaria, poiché alcuni pezzi risultano mancanti. Potremmo perciò essere indotti ad attenderci, nel seguito

<sup>47</sup> R. L. STEVENSON, *A proposito di alcuni elementi tecnici dello stile letterario*, cit., p. 179.

<sup>48</sup> *Tempest*, p. 27 (I, II, 279: «A dozeyears»).

<sup>49</sup> Ivi, p. 12 (I, II, 53: «Twelveyearsince»).

<sup>50</sup> Il momento della liberazione di Ariel dalla maledizione della strega Sycorax (**d**) e il momento della riduzione di Caliban, figlio della strega, in schiavitù (**e**) potrebbero coincidere, perciò potrebbe essere **cd** = **ce**.

<sup>51</sup> Ivi, p. 124 (V, I, 186: «Your eld'staacquaintancecannot be three hours»).

della scena in cui Prospero appare ai naufraghi, uno spostamento di sapere da N a LS, diretto o passante per P, che permetta di colmare almeno alcune delle lacune rilevate. Ma la nostra aspettativa viene momentaneamente disattesa.

### 5. Una partita a scacchi

Invece di proseguire il suo racconto («at this time / I will tell no tales»<sup>52</sup>), Prospero solleva un ipotetico sipario e mostra ad Alonso e al suo seguito Ferdinand e Miranda che, mentre sono giocano a scacchi, intrecciano un rapidissimo dialogo:

*PROSPERO discovers FERDINAND and MIRANDA playing at chess*

*Mir.* Sweet lord, you play me false.

*Ferd.*

No, my dearest love,

I would not for the world.

*Mir.* Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,  
and I would call it fair play.<sup>53</sup>

In luogo della spiegazione richiesta da Alonso («If thou be'st Prospero, / Give us particulars of thy preservation; / How thou hast met us here»<sup>54</sup>), Prospero mette in atto un ennesimo artificio («a wonder, to content ye») che ha il fine di distogliere l'attenzione dei suoi interlocutori dalla straordinarietà delle circostanze presenti («These are not natural events; they strengthen / From strange to stranger»<sup>55</sup>). Una ricompensa, una sorta di premio che recisamente viene loro concesso

<sup>52</sup> Ivi, p. 120 (V, I, 128-129).

<sup>53</sup> Ivi, p. 123 (V, I, 172-175). Greenaway ancora una volta non si lascia sfuggire le possibilità scenografiche del testo e mette a punto una rappresentazione di questa microsequenza che porta allo scoperto l'ennesimo vezzo meta-teatrale incastonato da Shakespeare nella commedia: nel film Prospero, in qualità di inopinabile gestore di tutta la macchina scenica e dei suoi trucchi, solleva un sipario chiuso su Miranda e Ferdinand che giocano a scacchi.

<sup>54</sup> Ivi, p. 121 (V, I, 134-136).

<sup>55</sup> Ivi, p. 126 (V, I, 227-228).

in cambio del differimento delle rivelazioni attese; una visione che risulti gradita e che liberi Prospero dall'incombenza di confessare la propria stregoneria.

Ferdinand sta per essere restituito a suo padre, ma prima che ciò effettivamente accada e bruscamente alteri, in parte saziandole, le attese (pretese) dei naufraghi, la macchina drammatica viene dunque messa in stallo per la durata della brevissima sequenza della partita a scacchi. Siamo in presenzadi un'ennesima *mise en abyme*. Gli spostamenti dei personaggi all'interno di *The Tempest* sembrano sottesi da un progetto ordinato, come fossero mosse di un giocatore che, sul quadrato regolamentato della scacchiera/testo, disponga e poi sposti, secondo una strategia di volta in volta modificabile, i suoi pezzi, dotati di possibilità di movimento predefinite. Il giocatore Prospero, allo stesso tempo dentro e fuori della scacchiera, ridotti i suoi avversari al ruolo subalterno e politicamente degradato di pedine, ha facoltà straordinariamente simili a quelle di un narratore romanzesco: appena entra in scena sottoscrive col destinatario della commedia un patto preliminare, un pacchetto di norme narrative/ricettive che può trasgredire in ogni momento, selezionando un codice di riferimento e assumendo una posizione nei confronti della storia che, nonostante l'iniziale sanzione di inderogabilità, può variare quando vuole. Apparentemente incurante degli interessi del lettore-spettatore, Prospero sembra agire nella più completa autonomia, ma in realtà, sempre pronto a sacrificare la verosimiglianza alla persuasività, non cessa mai di calibrare parole e azioni sugli intenti prestabiliti del suo piano: amministra con ogni cura la materia dei racconti e trascina dove meglio crede noi e la folla dei personaggi assiepati sull'isola. Più che destinatario di un messaggio, il lettore-spettatore è vittima di un progetto di seduzione (interno/esterno alla storia), in cui il racconto, apparecchio subdolo e capzioso, è un'arma al pari dell'incantesimo. Ma come ogni narratore, per quanto esperto e smaliziato, Prospero può commettere errori.

Nell'intenzione di tacere la sua «Art» (e la connessa responsabilità della tempesta), Prospero ne mette in scena gli effetti, ne offre una rappresentazione metonimica, spostata, pressappoco come Freud riteneva accadesse, nel processo di formazione dei sogni, ai pensieri

onirici latenti più sgraditi alla coscienza poiché capaci di turbare il delicato equilibrio di energie che sorregge la psiche<sup>56</sup>. Si tratta dunque di un atto di programmata auto-censura. L'Arte di Prospero, pur incessantemente chiamata in causa, finisce sempre col sottrarsi al nostro desiderio di sapere. Siamo invitati in ogni momento a prendere atto dei portentosi effetti di questa bizzarra specie di negromanzia scenica, senza però che nulla ci venga detto circa la sua origine e i suoi possibili contenuti. L'insistenza maschera dunque un'assenza, un vuoto che l'autore si riserva di non colmare, in cui risiede il tratto più caratteristico del testo: l'irriducibilità che preserva il senso dall'esaurimento e dà impulso a sempre nuove letture, il «punto» dove il testo si mostra «insondabile, quasi un ombelico attraverso il quale esso è congiunto con l'ignoto»<sup>57</sup>.

## 6. Voci

Se *The Tempest* insiste sulla tendenza di Prospero a servirsi di racconti e, in generale, di strategie linguistiche per portare a compimento i suoi piani, *Prospero's Books* lo mostra non solo come un agglomerato di discorsi, ma anche come un reticolo di tracce attraverso cui si manifesta la sua coscienza della posizione rivestita all'interno del testo. Nella commedia si affollano i frammenti della sua caleidoscopica *parole*, la cui intensa strutturazione retorica ha lo scopo di attualizzare le possibilità di seduzione e di dominio che di volta in volta si rendono necessarie; nel film si aggiunge, strisciante nell'ombra, il patrimonio inesteso della sua *langue*, l'insieme delle virtualità persuasive di cui egli permanentemente dispone (i 24 libri).

Descrivendo alla figlia Mirandagli stratagemmi di cui il fratello Antonio si è servito tanti anni prima per impadronirsi del ducato di Milano, Prospero stila una sorta di breve fenomenologia dell'inganno:

---

<sup>56</sup> Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 3, 1966, pp. 282-285.

<sup>57</sup> Ivi, p. 111.

*Pros.* Being once perfected how to grant suits,  
How to deny them, who t' advance, and who  
To trash for over-topping, new created  
The creatures that were mine, I say, or chang'd'em,  
Or else new form'd'em; having both the key  
Of officer and office, set all hearts i'th'state  
To what tune pleas'd his ear; that now he was  
The ivy which had hid my princely trunk,  
And suck'd my verdure out on 't.<sup>58</sup>

Questi versi mettono per alcuni istanti in rilievo il tema che funge da tessuto connettivo dell'intera commedia. Il gioco del potere coinvolge tutti i personaggi e Prospero implicitamente ne assume, prima e dopo suo fratello, la regia («creatures that were mine»). La sua tirannide verbale si irradia nel testo attraversando non solo i suoi discorsi, ma anche quelli degli altri personaggi («how to grant suits, / How to deny them»), sulla cui superficie cospira si depositano le spore della sua lingua autoritaria, di volta in volta restando bene in evidenza come corpi estranei («chang'd'em, / Or else new form'd'em»), o gettando fuori nuove conturbanti infiorescenze («new created / The creatures»), tracce ibride di un disegno complesso. I personaggi finiscono dunque per essere tempi diversi di un'unica performance, suoni modulati secondo un disegno prestabilito («set all hearts i'th'state / To what tune pleas'd his ear»).

Il Prospero di Greenaway, interpretato dall'attore inglese John Gielgud, espropria della loro voce i personaggi che si muovono nel campo di forze sprigionato sull'isola dal suo «magic garment», li esautorava privandoli della loro autonomia di parola, letteralmente li parla. Se nella commedia la sua influenza preme dall'esterno sui discorsi altrui e allo stesso tempo si insinua nelle loro pieghe profonde, attraverso gli interstizi aperti dall'incertezza, dalla paura e dall'affetto, nel film Greenaway impone a gran parte dei personaggi la voce di Gielgud, esplicitando inequivocabilmente il fondo autoritario e vendicativo del piano di Prospero, mostrandolo spregiudicato manipolatore di persone ed eventi, e soprattutto enfatizzando l'idea di

---

<sup>58</sup> *Tempest*, p. 14 (I, II, 79-87).

un Prospero creatore di mondi e rifrangendola in un continuo gioco di specchi che sovrappone le figure di Shakespeare/Prospero-persone/narratore/Greenaway, in una cornice di vortuose citazioni pittoriche, prima fra tutte quella del *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina. Tenendo dietro ai fili della trama shakespeariana, a volte intrecciandoli in significative ridondanze, Greenaway insegue parossisticamente una dimensione estetica onnicomprensiva, dove la musica<sup>59</sup>, la ricerca fotografica e grafica, le allusioni pittoriche e architettoniche<sup>60</sup>, la letterarietà iconica del modello e le continue fughe meta-finzionali ricreano in modo originale lo spirito del barocco shakespeariano e lo rileggono alla luce di un post-moderno eccitato e ipertrofico.

## 7. Una menzogna

Spogliatosi del mantello magico, descritto quasi ritualmente uno spazio familiare e intimo, promesse semplicità e schiettezza, al riparo dagli inganni della sua Arte («liethere, my Art»<sup>61</sup>), Prospero tenta di placare il terrore manifesto di Miranda di fronte al naufragio del «brave vassel»:

The direful spectacle of the wrack, which touch'd  
The very virtue of compassion in thee,  
I have with such provision in mine Art  
So safely ordered, that there is no soul...

---

<sup>59</sup> Michael Nyman dà corpo alla «sweet music» e ai «noises» che percorrono l'isola, ai «songs» e ai «tunes» di Ariel, alle canzoni e alle danze del *masque* nuziale.

<sup>60</sup> I riferimenti più evidenti di cui Greenaway, pittore e videoartista prima che regista, dissemina la pellicola, oltre al già citato Antonello da Messina, sono a Michelangelo, Mantegna, Rembrandt, ai fiamminghi, ad alcuni incisori sette-ottocenteschi che realizzarono illustrazioni aventi come soggetto *The Tempest* (Joshua Reynolds, George Romney, Henry Füssli, John Gilbert).

<sup>61</sup> *Tempest*, p. 11 (I, II, 25).

No, not so much perdition as an hair  
Betid to any creature in the vessel  
Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink<sup>62</sup>.

La breve sospensione schiusa un verso oltre la metà della battuta («soul... / No») apparirebbe innocua e interpretabile in economia come effetto dello stupore o della compassione di Prospero di fronte allo sgomento di Miranda, se non intervenisse qualcosa nel seguito del testo a farci pensare che Prospero qui ha commesso un piccolo ma clamoroso misfatto.

«Nella deformazione [*Enstellung*] di un testo – ci insegna Freud – vi è qualcosa di simile a quanto avviene nel caso di un delitto: la difficoltà non è nell'esecuzione del misfatto, ma nell'occultamento delle tracce» e, se *Enstellung* significa, oltre che alterazione dell'apparenza, anche spostamento in altro luogo, «in molti casi di deformazione del testo possiamo immaginarci di trovare nascosto altrove, per quanto avulso e strappato dall'insieme, ciò che è stato soppresso e rinnegato. Solo che non è sempre facile riconoscerlo»<sup>63</sup>. Cerchiamo allora di individuare le tracce del misfatto che Prospero ha compiuto in presenza di sua figlia.

Congedata l'attenzione di Miranda grazie a un tempestivo torpore («Here cease more questions:/ Thou art inclin'd to sleep; 'tis a good-dulness, / And giveit way: I know thoucanstnotchoose»<sup>64</sup>), Prospero s'appresta a ricevere Ariel e, dopo aver udito il minuzioso resoconto della sua performance, chiede notizie della sorte dei naufraghi:

But are they, Ariel, safe?<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.* (I, II, 26-32).

<sup>63</sup> S. FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1939), Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 11, 1979, p. 369.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 21 (I, II, 184-186): un ulteriore e significativo leitmotiv della commedia è quello del sonno (ricorrono di frequente parole come «dullness», «thickness», «heaviness» e ovviamente «sleep»), lo stato di semicoscienza in cui si vengono a trovare uno dopo l'altro diversi personaggi e che permette a Prospero di mandare a buon fine i suoi inganni.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 23 (I, II, 217)

svelando la menzogna che si nasconde dietro l'incrinatura subito ricucita del discorso a Miranda. Il vuoto di «soul.../ No» non è dunque un improvviso arresto dovuto a sollecitudine paterna, ma una smagliatura quasi invisibile nel tessuto razionale e controllato delle parole, una di quelle imbarazzanti sviste che solo involontarie insorgenze della verità possono provocare, una frattura che Prospero (o l'autore per lui) ha prontamente tentato di occultare ricorrendo a escamotages formali appena percettibili quali la doppia figura retorica (sineddoche + iperbole: «not so much perdition as an hair») e il chiasmo fonetico in enjambement («soul.../ No, notso»), che disponendo i suoi elementi attorno al vuoto di quell'inopinato cedimento (X...YYX), tradisce la sua funzione di copertura. Al momento del colloquio con Miranda Prospero ignorava la sorte dei naufraghi e le sue rassicurazioni erano menzognere.

Ariel risponde:

Not a hair perish'd<sup>66</sup>.

servendosi dello stesso tropo gettato precedentemente in campo con ipocrita disinvoltura dal suo signore. Dal punto di vista di Shakespeare si tratta di una ripresa ironica o di una duplicazione inconscia, di un motto di spirito o di un lapsus? Rispondere perentoriamente a questa domanda non è possibile, ma è chiaro che, in un caso o nell'altro, balza prepotentemente in primo piano «il rapporto tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa»<sup>67</sup>. L'ipotesi più economica sembrerebbe essere quella secondo cui Shakespeare si serve della bugia di Prospero e della sua eco nella risposta di Ariel per erigere con divertita autoironia un simulacro sontuoso e impudico, un'immagine problematica e amorale dell'ospite antico così vistosamente assiduo della sua arte e dell'arte del suo tempo: l'*ornatus*. Prospero deforma, abbellisce, mente, la sua verità è bifronte, e questo tacitamente ci invita a osservare la lettera del testo in controluce, come se di volta in volta soltanto una delle due facce di questo sfarzoso Giano potesse essere

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> M. LAVAGETTO, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi 1985, p. 148.

visibile e noi fossimo tenuti a considerare, pur nell'impossibilità di vederla, la presenza inquietante dell'altra

### 8. *This story were most impertinent*

Perché Prospero, dopo avere rassicurato Miranda riguardo alla sorte dell'equipaggio del «brave vassel»<sup>68</sup>, mentre le racconta gli intrighi orditi molti anni prima dal fratello Antonio ai loro danni, mettendola a parte delle ragioni che lo hanno spinto a scatenare la furiosa tempesta, così spesso dubita della sua attenzione e sembra impaziente di richiamarla a sé? Perché frasi come «Obey and be attentive», «Dostthouattend me?», «Thouattend'stnot?», «I praythee, mark me!» e «Dostthouhear?»<sup>69</sup> si fanno via via più frequenti e pressanti? In termini strettamentelinguistici, perché questo continuo ricorso a funzioni conative di tipo interiettivo o interrogativo?

Le risposte possibili sono molte e ognuna potrà essere avallata o confutata con un discreto margine di risolutezza. Eccone sinteticamente alcune:

1) Prospero racconta una storia falsa e il suo intercalare agitato mette a nudo il timore che Miranda lo intuisca;

2) Prospero racconta una storia solo parzialmente vera e i suoi ammonimenti rivelano i frangenti in cui mente e teme di essere scoperto;

3) Prospero racconta una storia vera con un alto indice di inverosimiglianza e i suoi richiami nascondono il timore che Miranda sospetti di essere ingannata;

4) Prospero racconta una storia vera in tutto o in parte, modificandone alcune sequenze ed elaborando varianti microstrutturali perché essa possa riuscire narrativamente coerente e persuasiva; gli ammonimenti servono a mascherare queipassaggi del racconto che potrebbero lasciare scoperte pericolose linee di sfaldatura;

5) Prospero racconta a Miranda una storia vera e, ritenendola fuori dalla portata della sua poca esperienza del mondo, si accerta con do-

<sup>68</sup> *The Tempest*, p. 9 (I, II, 6).

<sup>69</sup> Ivi, pp. 11, 14 e 16 (I, II, 38, 78, 87, 88, 106).

mande ed esortazioni che lei riesca a seguirla. La questione della credibilità del racconto diviene in questo caso funzionale alla competenza personale di Miranda e i presunti aggiustamenti che il racconto subisce rispetto alla storia sono proporzionati ai suoi orizzonti di attesa.

Una battuta di questa stessa scena ci consente di far luce su un aspetto essenziale del problema. Quando Miranda, dopo aver ascoltato parte del racconto paterno, esclama:

I should sin  
To think but nobly of my grandmother:  
Good wombs have borne bad sons<sup>70</sup>.

Prospero può dirsi riuscito nell'intento di giustificare la crudeltà della tempesta con la crudeltà della congiura subita e di addestrare sua figlia a discernere i due tipi di malvagità, mantenendo stima e rispetto per il padre e viceversa maturando un giudizio negativo sullo zio. Ma nulla siamo in grado di dire sulla veridicità delle sue parole. Ancora una volta siamo in presenza di un tentativo di manipolazione che si manifesta come tale e non dà alcuna possibilità di formulare valutazioni sul suo contenuto. Il criterio di veridicità cede il passo a quello di verosimiglianza e di persuasività. Prospero racconta una storia, la sua storia; le interruzioni e le ridondanze possono essere lette come interventi resi necessari dalla logica interna del discorso, come frangenti in cui il narratore e il suo racconto si (auto)definiscono e compiono delle scelte (spostamenti, correzioni ecc.) nel campo delle strategie narrative possibili.

## 9. *Agenti*

Il circuito ermeneutico descritto da ciascuno dei racconti di Prospero e da tutti complessivamente delimita il campo d'azione del suo potere, immaginabile come una sorta di ellisse di cui egli occupa stabilmente uno dei due fuochi, mentre nell'altro si avvicinano i restanti personaggi (Miranda, Ariel, Caliban, i naufraghi), agenti di-

<sup>70</sup> Ivi, p. 16 (I, II, 118-120).

rettamente o indirettamente incaricati di portare a termine alcune fasi del progetto del loro «master».

Con la sua levità suasiva e beffarda, Ariel fa da fuso attorno a qualche allentano e si stringono i fili del primo quadro della lunga e composita galleria allestita da Prospero: “La Vendetta” (atti I-IV). Tanto è leggero però quel fuso, tanto è complesso quell’avvolgere e dipanare, che a volte l’arazziere Prospero corre il rischio che il fuso voli via ed è costretto, contro quello che è l’emblema più tangibile della scivolosa lubricità della sua stessa retorica, a far uso di tattiche rammemorative e intimidatorie («Dost thou forget / From what torment I did free thee?»; «If thou more murmur’st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails, till / Thou hast howl’d away twelve winters»<sup>71</sup>).

Nel secondo quadro, “Il Perdono” (atto V), Miranda indossa le vesti della protagonista docile e inconsapevole: le sue nozze gettano sull’apparente caos degli eventi un ponte sicuro verso la riconciliazione dello spodestato duca di Milano con il re di Napoli. Il patto di fedeltà che la lega a Prospero è impiantato sul legame parentale e sulla strategia retorica che egli mette in atto in sua presenza, velatamente erotica e seduttiva. I naufraghi, per bocca di Alonso, chiedono un racconto chiarificatore di ciò che è successo, ma Prospero, con una strategica *diminutio* della circostanza («For ‘tis a chronicle of day by day, / Not a relation for a breakfast, nor / Befitting this first meeting»), temporeggia.

Caliban si muove invece lungo una sorta di predella che rasenta e a volte interseca lo spazio dell’azione dei due quadri principali; le sue iniziative sono come un controcanto parodico che permette di bilanciare e alleggerire i toni alti della congiura e della vendetta. Le sue ribellioni non sono degne di alcuna contromisura suasoria e Prospero le riduce all’inerzia con la forza di semplici allocuzioni. Il suo quadro – “La congiura canzonata” – ha le tinte del pittoresco piuttosto che del tragico e cede volentieri alle stonature del grottesco.

Di volta in volta Prospero aggiusta il tiro delle sue armi retoriche in proporzione all’entità e al valore delle forze che resistono ai suoi piani. Se *The Tempest* è il racconto di questi piani e del loro singo-

---

<sup>71</sup> Ivi, pp. 26 e 28 (I, II, 250-251 e 294-296).

lare compimento, i racconti che la commedia alloggia sono il mezzo di cui il protagonista si serve per instaurare un regime di controllo sottile e insieme violento sugli altri personaggi.

### 10. *Le metamorfosi di Prospero*

Eseguita a dovere la simulazione del banchetto (III, III, 18-52), ridotti i naufraghi alla mercé dei loro sensi impazziti, Ariel riscuote ancora una volta le lodi di Prospero (III, III, 83-90), che di lì a poco gli impone un'ulteriore «performance»:

*Pros.* Thou and thy meaner fellows your last service  
Did worthily perform; and I must use you  
In such another trick. [...] for I must  
Bestow upon the eyes of this young couple  
Some vanity of mine Art<sup>72</sup>.

La «vanity» che Prospero ha in animo di organizzare in onore di Miranda e Ferdinand è una visione di regale e seducente compostezza («a most majestic vision, and / Harmonious charmingly»<sup>73</sup>), una parata di creature mitologiche (Iris, Juno, Ceres e le Naiadi) checelebri e benedica il matrimonio dei due giovani. Mentre allenta per qualche istantela tensione della suspense alimentata dalla vicenda dei naufraghi, la “distrazione” del *masque* nuziale, intrattenendo il lettorespettatore perplesso di fronte a un bivio, finisce per incrementare la sua curiosità e acuire il suo senso di attesa. La prima e più ovvia opzione mostrerebbe Prospero nell'atto di compiere il piano di vendetta formulato all'inizio, l'altra lascerebbe affiorare una qualche imprevista possibilità di sospensione/rovesciamento di quel piano. Poiché Prospero ha in mano tutti i fili dell'intreccio e anche il sub-

<sup>72</sup> Ivi, pp. 95-96 (IV, I, 35-37 e 39-41).

<sup>73</sup> Ivi, p. 101 (IV, I, 118-119): «vision», «vanity», «trick» e «trifle» (più avanti nel testo riferito a Prospero) sono termini accomunati dalla stessa duplicità semantica, che al senso di ‘artificio che produce stupore’ associa quello di ‘vuota superficialità’.

plot comico della congiura di Caliban è fin dall'inizio programmato per risolversi in nulla, quella possibilità non sarebbe altro che una decisione. Se è probabile che, spesi i 4/5 della commedia a illustrare inganni, tranelli e macchinazioni, il lettore-spettatore si aspetti la messa in scena del castigo finale, Shakespeare decide di sorprenderlo con un *coup de théâtre*: Prospero rinuncia alla vendetta. La parola «perdono» sopraggiunge a questo punto come un colpo di frusta:

*Pros.* [...] Though with their high wrongs I am struck to th'quick,  
Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: the rarer action is  
In virtue than in vengeance: they being penitent,  
The sole drift of my purpose doth extend  
Not a frown further.<sup>74</sup>

Ridotti i nemici all'impotenza e create le premesse per una restaurazione delle passate gerarchie di potere, Prospero si mostra indulgente, come un creatore alle prese con una creatura ribelle: si astiene dall'annientarla e la punisce riducendola a una subalternità tanto più mortificante dopo la momentanea esperienza del potere. All'ambiguità del suo atteggiamento nei confronti della figlia Miranda, all'incostanza nelle promesse fatte ad Ariel, all'umoralità manifestata nei riguardi di Ferdinand, si aggiunge ora un'ultima manifestazione di volubilità, complicata dall'infittirsi nell'ultimo atto delle allusioni meta-letterarie riunite attorno allo spettro sempre presente dell'Arte di Prospero. Il lettore-spettatore è continuamente frustrato nel suo desiderio di catalogarla con chiarezza, finché l'ultimo monologo di Prospero espelle definitivamente dal testo qualsiasi possibilità di soddisfazione.

## 11. *Gli inganni di Shakespeare*

All'inizio del V atto il re di Napoli e i suoi seguaci sono prigionieri del boschetto di tigli che ripara la grotta di Prospero dal maltempo. Sollecitato da Ariel, Prospero prende una decisione repentina:

<sup>74</sup> Ivi, p. 114 (V, I, 25-30).

My charms I'll break, their senses I'll restore,  
And they shall be themselves.<sup>75</sup>

Poco più avanti commenta tra sé:

The charm dissolves apace;  
And as the morning steals upon the night,  
Melting the darkness, so their rising senses  
Begin to chase the ignorant fumes that mantle  
Their clearer reason.<sup>76</sup>

Lo spettacolo allestito da Prospero per tutto il tempo della sua durata agisce sulle coscienze degli antichi usurpatori come l'oscurità sulla luce. La magia primitiva che lo sorregge («rough magic»<sup>77</sup>), attraverso inganni («subtleties»<sup>78</sup>) che di volta in volta inducono euforia, appagamento, dolore o malinconia, eccita i sensi in modo così violento da sospendere ogni facoltà razionale. Mentre la coscienza è imbrigliata da apparizioni e bizzarri sortilegi,

the approaching tide  
Will shortly fill the reasonable shore,  
That now lies foul and muddy<sup>79</sup>.

Ciò che si nasconde e agisce in quell'oscurità è una raffinata e sottile incarnazione di Nemese, un disegno di risarcimento che assume di volta in volta i tratti di una impietosa vendetta personale, di un gioco fine a sé stesso o di una rappresentazione compiaciuta della violenza connessa alla natura del linguaggio. Prospero dunque gioca con la superficie delle coscienze, le irretisce tempestandole di immagini seducenti o patetiche e finalmente riesce a imporre la sua volontà, senza che alcuna obiezione gli possa essere mossa. Se poi davvero questa

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 114 (V, I, 31-32).

<sup>76</sup> Ivi, p. 117 (V, I, 64-68).

<sup>77</sup> Ivi, p. 115 (V, I, 50).

<sup>78</sup> Ivi, p. 120 (V, I, 124).

<sup>79</sup> Ivi, p. 118 (V, I, 80-82).

volontà intenda solo divertire («my project [...] wast o please»<sup>80</sup>) o procurare un debito risarcimento morale, non è dato sapere, come non è possibile sottrarre completamente alla loro ambiguità sequenze essenziali come quella del perdono o quella del monologo finale.

Se non è lecito ridurre Prospero all'ipostasi di una retorica lubrica ed eristica, di un linguaggio violentemente auto-rappresentativo, tantomeno si potrà considerarlo, sulla scorta della remissione di peccati che concede ai suoi nemici, come modello di una retorica cristianamente riscattata dalla sua malizia radicale. La parola «perdono» entra nel groviglio disegniche costituiscono il protagonista come un frammento di mitologia cristiana di cui Shakespeare si serve con lo stesso grado di parzialità e arbitrio cui soggiace anche il suo impiego dei miti pagani: si tratta in ogni caso di puri pretesti retorici, tracce isolate di culture eteromorfe e difficilmente conciliabili, mescolate in un unico repertorio a disposizione dell'onnivora e insaziabile euresi letteraria shakespeariana, tasselli di una costruzione immaginaria piuttosto che ideologica.

Quando ormai, attraverso i continui slittamenti del testo da un livello all'altro di coscienza dell'impostura letteraria, il lettore-spettatore è stato addomesticato a una ricezione disaffezionata e paga del piacere estetico (solitamente preliminare ad altro) procurato dal dispositivo dell'«e poi... e poi»<sup>81</sup>; quando è stata ormai dissipata ogni sua speranza di uscire dall'incessante gioco di specchi del testo e di allontanare la coscienza dell'illusione teatrale, proprio allora Shakespeare, con un colpotraverso, fa rivolgere Prospero direttamente al pubblico e, mentre una volta per tutte sancisce il carattere artificiale e ingannevole dell'opera, convoca il lettore-spettatore a prendere possesso di ciò gli spetta, lo mette di fronte alla sua responsabilità di co-creatore del testo e in modo quasi canzonatorio lo informa che, mentre credeva di stare comodamente seduto al riparo della sua poltrona, non si è mai spostato dal punto in cui risiede il centro della storia:

Now my charms are all o'erthrown,  
And what strength I have's mine own,

<sup>80</sup> Ivi, p. 133 (Epilogue, 12-13).

<sup>81</sup> E. M. FORSTER, *op. cit.*, p. 53.

Which is most faint: now, 'tis true,  
I must be here confin'd by you,  
Or sent to Naples. Let me not,  
Since I have my dukedom got,  
And pardon'd the deceiver, dwell  
In this bare island by your spell;  
But release me from my bands  
With the help of your good hands:  
Gentle breath of yours my sails  
Must fill, or else my project fails,  
Which was to please. Now I want  
Spirit to enforce, Art to enchant;  
And my ending is despair,  
Unless I be reliev'd by prayer,  
Which pierces so, that it assaults  
Mercy itself, and frees all faults:  
As you from crimes would pardon'd be,  
Let your indulgence set me free.<sup>82</sup>

## 12. *Il racconto ritrovato?*

Nonostante le rassicurazioni di Prospero e la gioia per il ritrovamento di Ferdinand, Alonso non riesce a trattenersi da un'ennesima manifestazione di incredulità:

This is as strange a maze as e'er men trod;  
And there is in this business more than nature  
Was ever conduct of: some oracle  
Must rectify our knowledge.

La risposta di Prospero è significativa. In prossimità della soglia che ci estromette irrevocabilmente dal testo, egli sembra gettare nuova luce su alcune delle ambiguità via via registrate nel corso della nostra lettura:

---

<sup>82</sup> *Tempest*, p. 133 (Epilogue, *passim*).

Sir, my liege,  
Do not infest your mind with beating on  
The strangeness of this business; at pick'd leisure  
Which shall be shortly single, I'll resolve you,  
Which to you shall seem probable, of every  
These happen'd accidents<sup>83</sup>.

Per l'ultima volta la distanza tra personaggio e autore sembra assottigliarsi e dietro le parole di Prospero sembra profilarsi, più nettamente che altrove, l'ombra di Shakespeare. Questa sorta di ibrido momentaneo, provvisoria «formazione mista»<sup>84</sup> in cui il personaggio funge da copertura all'autore e trova rappresentazione una «comunanza spostata»<sup>85</sup>, sembra dirci che i fatti accaduti («happen'd accidents») acquisteranno verosimiglianza e credibilità («shall seem probable») nel momento in cui saranno esposti in un racconto. Allora la natura («nature») cederà il passo alla cultura («knowledge»), il principio di realtà al principio di piacere e, riposto ogni ingombrante imperativo mimetico-realistico, ogni evento fantastico potrà essere giustificato, dal momento che la sua verosimiglianza non dipenderà che dalla congruenza con cui sarà stato inserito nel racconto. Se Prospero-Shakespeare, rispondendo ad Alonso, sposta la *quaestio* del discorso dai fatti alla loro messa in intreccio, allora le parole che egli pronuncia nell'epilogo rivolgendosi direttamente al pubblico possono essere salutate come il racconto tanto lungo differito. Non il racconto promesso e negato ai naufraghi, ma un racconto di grado superiore, il racconto del racconto. E finalmente il racconto della sua Arte: l'arte di raccontare.

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 127-128 (V, I, 242-250).

<sup>84</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 298.

<sup>85</sup> Ivi, p. 300.

**Punti di vista**  
**Intorno a Paul Ricoeur,**  
*Métaphore et référence*



Paul Ricoeur

## *Metaphore et référence*<sup>1</sup>

C'est dans l'analyse même de l'énoncé métaphorique que doit s'enraciner une conception référentielle du langage poétique qui tienne compte de l'abolition de la référence du langage ordinaire et se règle sur le concept de référence dédoublée.

Un premier appui est offert par la notion même de sens métaphorique; la manière même dont le sens métaphorique se constitue donne la clé du dédoublement de la référence. Repartons de ceci que le sens d'un énoncé métaphorique est suscité par l'échec de l'interprétation littérale de l'énoncé; pour une interprétation littérale, le sens se détruit lui-même. Or cette auto-destruction du sens conditionne à son tour l'effondrement de la référence primaire. Toute la stratégie du discours poétique se joue en ce point: elle vise à obtenir l'abolition de la référence par l'auto-destruction du sens des énoncés métaphoriques, autodestruction rendue manifeste par une interprétation littérale impossible. Mais ce n'est là que la première phase ou, plutôt, la contrepartie négative d'une stratégie positive; l'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la «torsion» du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Ne tenons-nous pas du même coup la clé de la référence métaphorique? Ne

---

<sup>1</sup> Da P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil 1975, pp. 289-292.

peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite *aussi* une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé? L'argument est un argument de proportionnalité: l'autre référence, celle que nous cherchons, serait à la nouvelle pertinence sémantique ce que la référence abolie est au sens littéral que l'impertinence sémantique détruit. Au sens métaphorique correspondrait une référence métaphorique, comme au sens littéral impossible correspond une référence littérale impossible.

Peut-on aller plus loin que cette construction d'une référence inconnue par un argument de quatrième proportionnelle? Peut-on la montrer directement à l'oeuvre?

L'étude sémantique de la métaphore contient à cet égard une seconde suggestion. Le jeu de la ressemblance, que nous avons tenu dans les limites strictes d'une opération de discours, consiste, avons-nous vu, dans l'instauration d'une *proximité* entre des significations jusque-là «éloignées». «Voir le semblable», disions-nous avec Aristote, c'est «bien métaphoriser». Comment cette proximité dans le sens ne serait-elle pas en même temps une proximité dans les choses mêmes? N'est-ce pas de cette proximité que jaillit une nouvelle manière de voir? Ce serait alors la méprise catégoriale qui frayerait la voie à la nouvelle vision.

Cette suggestion ne s'ajoute pas seulement à la précédente, elle se compose avec elle. La vision du semblable que produit l'énoncé métaphorique n'est pas une vision directe, mais une vision qu'on peut dire elle aussi métaphorique: pour parler comme M. Hester, le voir métaphorique est un «voir comme» (*seeing as*). En effet, la classification antérieure, liée à l'usage antérieur des mots, résiste et crée une sorte de vision stéréoscopique où le nouvel état de choses n'est perçu que dans l'épaisseur de l'état de choses disloqué par la méprise catégoriale.

Tel est le schéma de la référence dédoublée. Il consiste pour l'essentiel à faire correspondre une métaphorisation de la référence à la métaphorisation du sens. C'est à ce schéma qu'on va tenter de donner corps.

La première tâche est de surmonter l'opposition entre dénotation et connotation et d'inscrire la référence métaphorisée dans une théorie de la dénotation généralisée.

L'ouvrage de Nelson Goodman, *Languages of Art*<sup>2</sup>, élabore ce cadre général; mais il fait plus: dans ce cadre, il désigne le lieu d'une théorie elle-même franchement dénotative de la métaphore.

*Languages of Art* commence par replacer toutes les opérations symboliques, verbales et non verbales — picturales entre autres —, dans le cadre d'une unique opération, la fonction de référence par laquelle un symbole vaut pour (*stands for*), se réfère à (*refers to*). Cette universalité de la fonction référentielle est assurée par celle de la puissance d'organisation du langage et, plus généralement, des systèmes symboliques. La philosophie générale sur l'horizon de laquelle cette théorie se détache a une affinité certaine avec la philosophie des formes symboliques de Cassirer, mais plus encore avec le pragmatisme de Peirce; en outre, elle tire les conséquences pour une théorie des symboles des positions nominalistes affirmées dans *The Structure of Appearance* et dans *Fact, Fiction and Forecast*. Le titre du premier chapitre<sup>3</sup>: «*Reality remade*» est à cet égard très significatif: les systèmes symboliques «font» et «refont» le monde. Le livre entier, par-delà sa grande technicité, est un hommage rendu à un entendement militant qui, dit le dernier chapitre, «réorganise le monde en termes d'oeuvres et les oeuvres en termes de monde» (241). *Work* et *World* se répondent. L'attitude esthétique «est moins attitude qu'action: création et re-création» (242). Nous reviendrons plus loin sur le ton nominaliste et pragmatiste de l'ouvrage. Retenons pour l'instant l'important corollaire: le refus de distinguer entre cognitif et émotif: «Dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnent de façon cognitive» (248). Le rapprochement qui court à travers le livre entre symboles verbaux et symboles non verbaux repose sur un anti-émotionnalisme décidé. Ce n'est pas à dire que les deux sortes de symboles fonctionnent de la même façon: c'est au contraire une tâche ardue, qui n'est affrontée que dans le dernier chapitre du livre,

<sup>2</sup> N. GOODMAN, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Co., Indianapolis 1968.

<sup>3</sup> N. GOODMAN, *Op. cit.*, VI, 3, pp. 241-246.

de distinguer la «description» par le langage et la «représentation» par les arts. L'important est que ce soit à l'intérieur d'une unique fonction symbolique que se détachent les quatre «symptômes» de l'esthétique (VI, 5) — densité syntactique et densité sémantique, *repleteness* syntactique, «montrer» opposé à «dire», monstration par exemplification. Distinguer ces traits, ce n'est aucunement concéder à l'immédiateté. Sous l'un et l'autre mode, «la symbolisation doit être jugée fondamentalement selon qu'elle sert plus ou moins le dessein cognitif» (258). L'excellence esthétique est une excellence cognitive. Il faut aller jusqu'à parler de vérité de l'art, si l'on définit la vérité par la «convenance» avec un corps de théories et entre hypothèses et données accessibles, bref par le caractère «approprié» d'une symbolisation. Ces traits conviennent aussi bien aux arts qu'au discours. «Mon but, conclut l'auteur, a été de faire quelques pas en direction d'une étude systématique des symboles et des systèmes de symboles et de la manière dont ils fonctionnent dans nos perceptions et dans nos actions, nos arts et nos sciences, et donc dans la création et la compréhension de nos mondes» (178).

Ce projet est donc parent de celui de Cassirer, avec cette différence toutefois qu'il n'y a pas de progression de l'art à la science; l'emploi de la fonction symbolique est seulement différent; les systèmes symboliques sont contemporains les uns des autres.

La métaphore est une pièce essentielle de cette théorie symbolique et s'inscrit d'emblée dans le cadre référentiel; ce qu'il s'agit de faire apparaître, c'est la différence entre, d'une part, ce qui est «métaphoriquement vrai» et ce qui est «littéralement vrai», et, d'autre part, entre le couple que forment vérité métaphorique et vérité littérale et «la simple fausseté» (51). Disons en gros que la vérité métaphorique concerne l'application de prédicats ou de propriétés à quelque chose et constitue une sorte de transfert, comme par exemple l'application à une chose colorée de prédicats empruntés au règne des sons (le chapitre qui contient la théorie du transfert s'intitule significativement «The Sound of Pictures», p. 45 et s.).

Paul Ricoeur

## *Metafora e referenza*<sup>4</sup>

È nella stessa analisi dell'enunciato metaforico che deve radicarsi una concezione referenziale del linguaggio poetico che tenga conto della soppressione della referenza del linguaggio ordinario e si fondi invece sul concetto di referenza sdoppiata.

Un primo sostegno è offerto dalla nozione stessa di senso metaforico; è la stessa costituzione del senso metaforico a fornir la chiave dello sdoppiamento della referenza. Ripartiamo dal fatto che il senso di un enunciato metaforico scaturisce dal fallimento dell'interpretazione letterale dell'enunciato; se si resta ad una interpretazione letterale, il senso si autodistrugge. Ora tale autodistruzione del senso condiziona, a sua volta, la caduta della referenza primaria. Tutta la strategia del discorso poetico si gioca su questo punto: essa mira ad ottenere l'abolizione della referenza attraverso l'autodistruzione del senso degli enunciati metaforici, autodistruzione resa manifesta dal fatto che l'interpretazione letterale è impossibile. Ma questa è solo la prima fase, meglio, il versante negativo di una strategia positiva; l'autodistruzione del senso, sotto i colpi della non pertinenza semantica, è solo il rovescio di una innovazione di senso a livello dell'intero enunciato, innovazione ottenuta mediante la «torsione» del senso letterale delle parole. È questa innovazione di senso che costituisce la metafora viva. E non entriamo, al tempo stesso, in possesso della

---

<sup>4</sup> Da P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil 1975, pp. 289-292.

chiave della referenza metaforica? Non si può forse dire che l'interpretazione metaforica, facendo nascere una nuova pertinenza semantica sulle rovine del senso letterale, suscita al tempo stesso una nuova prospettiva referenziale, grazie alla soppressione della referenza che corrisponde all'interpretazione letterale dell'enunciato? Si tratta di un argomento di proporzionalità: l'altra referenza, quella che cerchiamo, sarebbe per la nuova pertinenza semantica quel che la referenza soppressa è per il senso letterale distrutto dalla non pertinenza semantica. Al senso metaforico corrisponderebbe una referenza metaforica, così come al senso letterale impossibile corrisponde una referenza impossibile.

Possiamo andare al di là di questa costruzione di una referenza sconosciuta mediante un argomento di quarta proporzionale? È possibile mostrare questa referenza in atto?

Lo studio semantico della metafora racchiude, a questo proposito, una seconda suggestione. Il gioco della somiglianza che abbiamo mantenuto nei limiti rigorosi di una operazione di discorso, consiste, come abbiamo visto, nel metter in atto una prossimità tra significati fino a quel momento «distanti». Con Aristotele abbiamo detto che «saper vedere la somiglianza delle cose fra loro è ben metaforizzare». È possibile che questa prossimità nel senso sia anche una prossimità nelle cose stesse? Non è forse da questa prossimità che scaturisce un nuovo modo di vedere? La via verso la nuova visione sarebbe, allora, aperta da una sorta di errore categoriale.

Questa suggestione non s'aggiunge semplicemente alla precedente, ma si compone con essa. La visione del simile che produce l'enunciato metaforico non è una visione diretta, ma una visione che possiamo chiamare anch'essa, metaforica: nei termini di Marcus Hester, il vedere metaforico è un «vedere come» (*seeing as*). In effetti, la precedente classificazione, legata all'uso precedente delle parole, resta e crea una sorta di visione stereoscopica nella quale il nuovo ordine è colto solo nello spessore dell'assetto alterato attraverso l'errore categoriale.

Questo è lo schema della referenza sdoppiata. Consiste, essenzialmente, nel far corrispondere una metaforizzazione della refe-

renza alla metaforizzazione del senso. Tenteremo ora di dar corpo a questo schema.

Il primo compito è quello di superare l'opposizione tra denotazione e connotazione e così situare la referenza metaforizzata entro una teoria della *denotazione generalizzata*.

L'opera di Nelson Goodman, *Languages of Art*<sup>5</sup>, elabora questo quadro generale; ma non solo: in questo quadro indica il luogo di una teoria chiaramente denotativa della metafora.

*Languages of Art* comincia col risituare tutte le operazioni simboliche, verbali e non - e anche pittoriche - nel quadro di un'unica operazione, la funzione di referenza mediante la quale un simbolo vale per (*stands for*), si riferisce a (*refers to*). Questa universalità della funzione referenziale è assicurata dalla capacità di organizzare del linguaggio e, più in generale, dei sistemi simbolici. L'impianto filosofico che fa da sfondo a questa teoria ha una precisa affinità con la filosofia delle forme simboliche di Cassirer, ma più ancora con il pragmatismo di Peirce; inoltre ricava le conseguenze valide per una teoria dei simboli dalle posizioni nominaliste sostenute in *The Structure of Appearance* e in *Fact, Fiction and Forecast*. Il titolo del primo capitolo: *Reality remade* è, a questo proposito, assai significativo: i sistemi simbolici «fanno» e «rifanno» il mondo. Tutto il volume, al di là della sua notevole tecnicità, è un omaggio ad una intenzione militante che, come è detto nell'ultimo capitolo<sup>6</sup>, «riorganizza il mondo in termini di opere e le opere in termini di mondo». (p. 241). *Work* e *World* si corrispondono. L'atteggiamento estetico «è meno atteggiamento e più azione: creazione e ri-creazione» (p. 242). Ritorneremo, più avanti, sul tono nominalista e pragmatista di quest'opera. Per il momento riteniamo questo importante corollario: il rifiuto di distinguere tra cognitivo ed emotivo: «Nell'esperienza estetica le emozioni funzionano secondo un modulo cognitivo» (p. 248). L'accostamento, che percorre l'intero volume, tra simboli verbali e simboli non verbali si fonda su di un ben chiaro presupposto anti-emozionalistico. Ciò non significa che i due tipi di simboli ab-

<sup>5</sup> N. GOODMAN, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Co., Indianapolis 1968.

<sup>6</sup> N. GOODMAN, *op. cit.*, VI, 3, pp. 241-246.

biano identico funzionamento: al contrario, il libro affronta, ma solo nell'ultimo capitolo, l'arduo compito di distinguere la «descrizione» mediante il linguaggio e la «rappresentazione» mediante le arti. Ciò che importa è che i quattro «sintomi» dell'estetica (VI, 5) – densità sintattica e densità semantica, *repleteness* sintattica, «mostrare» contrapposto a «dire», astensione mediante esemplificazione – si distinguono ma all'interno di un'unica funzione simbolica. Distinguere questi aspetti non vuol affatto dire concedere spazio all'immediatezza. A prescindere da questo o quel modo, «la simbolizzazione deve esser giudicata fundamentalmente a partire dal fatto che essa sia più o meno utile al progetto conoscitivo» (p. 258). L'eccellenza estetica è anche eccellenza conoscitiva. Bisogna arrivare a parlare di verità dell'arte, se definiamo la verità come la «convenienza» con un corpo di teorie e tra ipotesi e dati di cui si può disporre, in una parola se la definiamo come il carattere «appropriato» di una simbolizzazione. E questo vale sia per le arti che per il discorso. «Il mio obiettivo, conclude l'autore, è stato quello di muovere qualche passo in direzione di uno studio sistematico dei simboli e dei sistemi di simboli e del loro modo di funzionamento all'interno delle nostre percezioni e le nostre azioni, le nostre arti e le nostre scienze e quindi nella creazione e comprensione dei nostri mondi» (p. 178).

Questo progetto non è lontano da quello di Cassirer, ma con questa differenza che non c'è progressione dall'arte alla scienza; è differente l'uso della funzione simbolica; i sistemi simbolici sono tutti contemporanei.

La metafora è una parte essenziale di questa teoria simbolica e si colloca immediatamente nel quadro referenziale; quel che bisogna far apparire è la differenza, da un lato, tra ciò che è «metaforicamente vero» e ciò che è «letteralmente vero», e, dall'altro tra la coppia formata dalla verità metaforica e la verità letterale e «la semplice falsità» (p. 51). Diciamo, approssimativamente, che la verità metaforica riguarda l'applicazione di predicati o di proprietà a qualche cosa e costituisce una sorta di transfert, come per esempio l'applicazione ad una cosa colorata di predicati presi a prestito dal regno dei suoni (è significativo che il capitolo che contiene la teoria del transfert si intitoli *The Sound of Pictures*, pp. 45 ss.).

Enza Biagini

## *Ricoeur, «commer» ovvero fare metafora*

*Montaigne* | «*Si je ne comme bien qu'un autre comme pour moi.*» [Se io non como bene, che un altro comi per me.] (Verbo *commer*, vecchio e desueto – Littré; significa fare paragoni, fu soppresso nel 1978 dall'Accademia francese. – Darmesteter).

Comparazione della comparazione e della leva. *Dos pou stô*. Su quale punto del mondo fuori del mondo s'appoggia la leva? Il punto d'appoggio o il «come», non può avere spazio d'esser altrove che nel linguaggio poetico. La leva non trasporta il mondo altrove, in utopia realizzabile, ma trasferisce il soggetto nella sua posizione di libertà – quella di tenere a rispettosa distanza (si dice: preferire, deferire, riferire, differire, proferire...) mantenendosi ad uguale distanza delle cose che essa compara, le cose che si comparano [...].

Occorre simiglianza | Per creare contiguità || Il poema è delle cose prossime | Che occorre andare a cercare || La comparazione mantiene l'incomparabile | La distinzione delle cose tra di loro | Poesia interdice l'identificazione | per la soavità del *come* rigorosa || Comune? Come-uno | È in tutto come | Fare come se | Fosse come Uno || Poesia si priva per essere-come | Come un amante divora senza divorare | Per significare la lettera dell'amore | *Ut musica ut pictura ut poesis* | [...].

ogni figura è figura di pensiero... | Una figura è quella  
del dio di poesia | Che s'insinua nella forma di que-  
sta figura | Comigliando da confonderli all'ospite che  
l'accoglie | Per fecondarvi Alcmene la poesia<sup>1</sup>.

«Senso, mutamento di senso e gioco del senso, da cui scaturisce il senso nuovo e 'vivo' delle mentalità; significato del senso, significato del tempo e significato dell'azione, da cui deriva il senso dell'identità dei soggetti e delle culture: questa è la problematica estetico-fenomenologica che Ricœur affronta non solo riflettendo sulla filosofia, ma 'leggendo' soprattutto i testi della letteratura. Ermeneutica letteraria, dunque, oltre che ermeneutica filosofica e oltre le frontiere dell'ermeneutica filosofica: si propone un campo discorsivo aperto e 'tensionale', in cui s'incontrano coerentemente fenomenologia, psicologia, antropologia, storiografia, filosofia del linguaggio, linguistica, semantica, retorica, poetica e narratologia; in cui 'dialogano' tra loro Agostino, Aristotele, Benjamin, Benveniste, Freud, Greimas, Heidegger, Husserl, Lévi-Strauss, Mann, Propp, Proust, ecc.»<sup>2</sup>. Quella di mutuare la frase d'avvio dallo stesso autore dell'invito a una riflessione indirizzata a rimettere al centro del campo una questione (o, meglio, indirettamente, un libro: *La métaphore vive*) che, nel 1975, ha segnato una linea di demarcazione, al contempo di chiusura e apertura negli studi sulla metafora, può sembrare una mossa azzardata e poco chiara. In realtà, è solo una piccola strategia per mettere a fuoco l'argomento più generale che ne dovrebbe essere il preambolo-cornice: e quale circostanza migliore se non la citazione di un pensiero altrui, che tocca esattamente gli aspetti dal lato della visuale che avremmo voluto seguire, senza dover fare lo sforzo di rielaborarli, avendo la ventura

<sup>1</sup> M. DEGUY, rispettivamente: *Accostamenti, Comparazione, Promemoria, Lo spirito di poesia*, in *Gisants* [1985] trad. Gérard Genot, Prefazione di Andrea Zanzotto, Genova, San Marco dei Giustiniani 1999, pp. 114; 100; 116-117; 112 (Arsène Darmesteter e Adolphe Hatzfeld, *Dictionnaire général de la langue Française du commencement du XVIIe siècle*).

<sup>2</sup> C. A. AUGIERI, *Premessa a Sono, dunque narro. Racconto e semantica dell'identità in Paul Ricœur*, Palermo, Palumbo 1993, p. 7.

di ritrovarsi già formulati e delucidati nel modo che si sarebbe voluto? È ovvio che questo è il caso e anche chi avesse una conoscenza superficiale dell'opera di Ricoeur sarebbe in grado di constatare che, nella frase di Augieri, la varietà dei temi portanti (il significato, il senso, l'azione, il tempo, il racconto, l'identità, il soggetto...) e la gamma veramente ampia dell'uso di presupposti teorici (le scienze umane, la linguistica, la retorica, la poetica e persino la letteratura), evocati nella loro reale consistenza ne illuminano pienamente il profilo, senza necessitare ulteriori dettagli per avvalorare il riconoscimento unanime della maggior parte della critica che, nell'opera di Ricoeur, celebra un pensiero e un sapere a misura di enciclopedia, esteso al punto da rischiare di rimanere insondato<sup>3</sup>. Un rischio che, secondo Jean-Luc Amalric non sarebbe da prendersi come un'iperbole:

Le lecteur qui aborde pour la première fois cette oeuvre immense ne peut qu'être frappé par l'exceptionnelle richesse et diversité des thèmes qui s'y trouvent abordés. Qu'il s'agisse de la question de la volonté et de l'Expérience du mal, de la question de la métaphore et du récit ou encore de la question de l'interprétation, de la mémoire et de la reconnaissance, le paradoxe de cette diversité thématique, c'est qu'après avoir séduit et étonné l'interprète, elle a toutes les chances de le dérouter. Mais au-delà de l'ampleur du déploiement de l'oeuvre de Ricoeur, il y a aussi une écriture philosophique, un style ricoeurien qui risque à son tour de faire écran à une compréhension profonde de l'oeuvre<sup>4</sup>.

bensi come una sorta di resa di conti dove, ad essere messa sotto osservazione critica è la preoccupazione di Ricoeur, su ogni questione, di abbracciare e commentare le tesi altrui, facendo procedere la propria

<sup>3</sup> Sul tema dell'enciclopedismo filosofico, considerato nei suoi risvolti propriamente metodologici, rinvio in particolare a V. BUSACCHI, *Paul Ricoeur filosofo interdisciplinare, Per una ermeneutica critica. Studi su Paul Ricoeur*, Soveria Mannelli, Rubettino 2010, pp. 21-70.

<sup>4</sup> J.-L. AMALRIC, *Introduction générale. I. Le projet d'une genèse de la philosophie de l'imagination de Ricoeur*, in *Paul Ricoeur l'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination*, Paris, Hermann, p. 9. Il lavoro, singolarmente vicino al metodo 'thésard d'état' dello stesso Ricoeur, è di grande interesse.

*démarche* riflessiva in loro compagnia, servendosene quasi a modo di scudo e, comunque, in quanto apparato ligio alla migliore tradizione accademica delle ponderose ricerche dei thésards di stato francesi, avvezzi ad attenersi ad una estesa pratica ‘filologica’ del sapere. Un simile apparato di verifica, nel pensiero di Amalric, avrebbe «paradoxalement rendu plus difficile l'accès à la créativité singulière da sa réflexion philosophique»<sup>5</sup>. La conoscenza enciclopedica, l'eccedenza come punto debole, al limite ci può stare: i lettori di Ricœur hanno spesso fatto l'esperienza di perdersi in qualche *détour* troppo marcato o farsi ingannare da quell'eccesso di «riservatezza» o auto-riconoscimento troppo sotto-traccia, rilevato da Jean-Luc Amalric, nei confronti degli aspetti originali illuminati dal proprio sistema speculativo. Ma non è il nostro caso – mentre lo è ancora il percorso sulla «théorisation de la question de l'imagination»<sup>6</sup> – che lo studioso francese si accinge a ricostruire, rileggendo tutta l'opera del filosofo! Augieri, invece, tra i temi più ricorrenti dell'«ermeneutica riflessiva» di Ricœur (ovvero, come ricorda Amalric: «la question du mal, du sujet, du temps, de l'interprétation ou encore de l'agir»<sup>7</sup>), sceglie di riaprire un tema di riflessione, estratto, appunto, da *La Métaphore vive*, per altro attraverso la rilettura di uno dei passaggi dei più ardui e commentati: quello circa la natura duplice della referenza metaforica (da ritenersi veritiera) che si fa, a sua volta, garanzia della verità referenziale del linguaggio poetico.

In un'epoca in cui i simboli (e le metafore) sembrano dare abbastanza ‘poco da pensare’, è quasi scontato osservare che l'invito comporti un vero e proprio arretramento cronologico verso una fase di

---

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

<sup>6</sup> Ivi, p. 10. Assolutamente chiarificatore, a tal proposito, risulta il contributo dello stesso filosofo, ovvero: P. RICŒUR, *Imagination et métaphore*, «texte d'une communication faite par Paul Ricœur à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981. Le texte a été publié en 1982 dans la revue Psychologie Médicale, 14» (Copyright: Comité éditorial du Fonds Ricœur, consultazione *on line*, 7 giugno 2016), ma si veda anche, PAUL RICŒUR, *Cinque lezioni*, a cura di Rita Messori, Palermo, Aesthetica Reprint 2002 (con un importante saggio di presentazione dal titolo: *Ermeneutica e immaginazione*, pp. 7-37).

<sup>7</sup> J.-L. AMALRIC, *Paul Ricœur l'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination*, Paris, Hermann, p. 10.

interessi trascorsi e di studi vivaci, circolati intorno agli anni Settanta del '900, in cui tra l'attenzione incrociata di linguistica, semiotica, cibernetica – in quanto presupposti della neo-retorica – la lunghissima tradizione della metafora, da sempre (in pratica da Aristotele in poi) eletta a 'figura di stile' (ovvero: di 'scarto' istuzionalizzato rispetto alla norma e, perciò, subito caratterizzata dalla ricerca similitudinaria delle immagini a suggello della creazione poetica) è stata trapiantata nel perimetro di un campo pluridisciplinare, che ne ha accentuato gli aspetti specificamente retorico-pragmatici (l'ultima fase non è forse quella della «neuroretorica», introdotta da Stefano Calabrese e da altri studiosi cognitivisti?), di più largo consumo sul piano della comunicazione e del linguaggio comune. Su questo piano, a tornare sotto osservazione sono gli artifici dell'antica arte della persuasione, come pure la recentissima domanda delle neuroscienze (che consiste nel chiedersi: «cosa accade nel nostro cervello quando formuliamo una metafora»?<sup>8</sup>): in entrambi i contesti la letteratura serve soprattutto come insostituibile terreno di verifica della qualità, piuttosto che della quantità. Insomma, nel percorso che va da Jakobson (in realtà, da Aristotele, con il supporto di Kant e la fenomenologia di Husserl) a George Lakoff, passando dal Gruppo  $\mu$  di Liegi e la filosofia analitica, la metafora (e i simboli, che sono il 'prodotto' del suo messaggio «indiretto»), seguendo la stessa via, è entrata a far parte del percorso speculativo di Ricoeur, acquistando una pari centralità nel suo progetto di ermeneutica critica; una centralità che, a sua volta, finirà per condividere con l'immaginazione, il racconto, il tempo, in vista dell'agire e della coscienza di sé nel mondo-della-vita<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci 2013 (quarta di copertina).

<sup>9</sup> Ecco un veloce richiamo bibliografico: R. JAKOBSON, *Poetica e linguistica*, in *Saggi di linguistica generale* [*Closing Statements: Linguistic and Poetic*, 1958 e *Essais de linguistique générale*, 1963], trad. Luigi Heilmann e Luigi Grassi, Milano, Feltrinelli 1966, pp. 181-209; M. GROUPE, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse 1970 (e Paris, Seuil 1982); G. LAKOFF e M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana* [*Metaphors we live by*, 1980] a cura di Patrizia Violi, Roma, L'Espresso Strumenti, Editori Europei Associati 1982 e Milano, Bompiani 1998; P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil 1975 [*La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguag-*

Questa è storia nota (e segnalata dallo stesso Ricœur), come è noto quanto ci ripropone lo squarcio di riflessione proposto da Augier, dove il filosofo non si limiterà a ricostruire la duplice tradizione aristotelica (valida fino a Fontanier e oltre, della metafora intesa sia come tropo, scarto dalla norma, comparazione accorciata, o figura di accostamento inedito e di sostituzione) e vichiana (un concetto, in fondo, cognitivista avanti lettera, per cui la mente dell'individuo sarebbe tendenzialmente metaforica), ma, alla stregua del simbolo, il filosofo vi entrerà «dentro» per individuare la chiave di apertura verso il «fuori»: a ciò che accade dopo la sostituzione 'similitudinaria', a quanto veramente diventa esistente in virtù del senso metaforico e che può diventare 'azione' volontaria (o, sulla falsariga aristotelica, «mimesi di un'azione»), ovvero alla funzione della referenza, da sempre considerata un «fuori» irrecuperabile. Tutta la sequenza si trova ricostruita, fino alla posizione della propria tesi 'referenzialista', partendo dalla fase *destruens*, semio-strutturalista, dove (da Saussure, Derrida a Lacan<sup>10</sup>), tra arbitrarietà del segno e differimento del senso, di referenza metaforica si è parlato veramente tra le righe.

---

*gio di rivelazione*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book 1981]; *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil 1983/2006 [*Tempo e racconto I. L'intrigo e il racconto storico*, trad. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book 1986]; *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil 1984 [*Tempo e racconto 2. La configurazione nel racconto di finzione*, trad. G. Grampa, Milano, Jaca Book 1987, 1994]; *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil 1985, 1991 [*Tempo e racconto 3. Il tempo raccontato*, trad. G. Grampa, Milano, Jaca Book 1988].

<sup>10</sup> In realtà, tra le voci di linguisti, teorici e critici letterari, citati a testimoniare 'contro la referenza', Ricœur coglie la nota discordante di Roman Jakobson quando avverte che «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Ad un messaggio dissémico corrisponde un mittente sdoppiato, un destinatario sdoppiato, un riferimento sdoppiato. Ciò risulta in modo evidente nei preamboli delle fiabe dei vari popoli: tale è per esempio, l'esordio abituale dei narratori maiorchini: *Aixo era y no era* ("Era e non era"), P. RICŒUR, *La metafora viva*, cit., p. 295 (e R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale* [*Essais de linguistique générale*, 1963], a cura di Luigi Heilmann, trad. L. Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, p. 209).

Insomma, con Ricœur, la questione della metafora come produttrice di senso e di parola che si dà ‘da vedere in immagine’ verrà messa sotto i riflettori in modo radicale, ricombinando le carte proprio in campo filosofico. Un campo, sospeso tra fisica e metafisica, dove, nell’incrocio tra linguaggio diretto e indiretto, i segni del simile e del dissimile, la metafora (alla stregua di quel «simbolo che dà da pensare», individuato dal filosofo come struttura problematica per interrogare, comprendere il senso e inventare la realtà), diventa l’oggetto privilegiato dell’ermeneutica riflessiva di Ricœur, dando luogo, nel contempo, ad un celebre malinteso con Jacques Derrida. Un malinteso che, però, non riguarda la questione della doppia referenza, bensì, appunto, la «*présence troublante de la métaphore dans le discours philosophique*»<sup>11</sup>e, soprattutto, una critica diretta all’argomentare derridiano, circa la sua riflessione sulla questione dell’usura del significato metaforico, una sorta di approdo a un ‘grado zero’ (è questo il senso della ‘mitologia bianca’ a cui allude Derrida<sup>12</sup>), fatale alla metafora come al linguaggio della filosofia che se ne nutre da sempre. Un argomentare completamente ribaltato da Ricœur: non a caso, le tesi della sua ‘metafora viva’ assumono presto il valore di una risposta differita (e critica) nei confronti della ‘metafora morta’ del filosofo della decostruzione.

Si deve al libro di Jean-Luc Amalric una illuminante delucidazione che ricostruisce e commenta il dibattito a distanza fra i due filosofi (anche se, in realtà, nel 1978 i due si ritrovarono a Ginevra, in occasione di un convegno intitolato *Philosophie et Métaphore* e Derrida presentò la sua riflessione dal titolo *Le retrait de la métaphore*). Sottolineando il fatto «qu’il s’agit de l’une des seules polémiques

<sup>11</sup> J.-L. AMALRIC, *Ricœur, Derrida. L’enjeu de la métaphore*, Paris, PUF 2006, p. 13.

<sup>12</sup> Alla ‘mitologia bianca’, come favola scolorita dei «poeti tristi» e come cancellazione di ogni figura concreta, allude il dialogo di Ariste e Poliphile, i due eroi del romanzo *Le jardin d’Épicure* di Anatole France, a cui Derrida si è ispirato per la sua lunga riflessione sulla dinamica della morte (del senso) della metafora e «anche della filosofia». Si veda, J. DERRIDA, *La Mythologie blanche* [1971, con dedica a Michel Deguy], ora in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit 1972 (*La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in *Margini della filosofia*, trad. Mario Iofrida, Torino, Einaudi 1997, pp. 275-349. Per le citazioni pp. 281, 348).

engagées par Ricœur dans le cadre de son œuvre philosophique»<sup>13</sup>, lo studioso francese pone sui piatti della bilancia *La métaphore vive* e i testi derridiani (*La Mythologie blanche* e, appunto, *Le retrait de la métaphore*<sup>14</sup>), ponendoli a confronto con le tesi sulla materia del ‘padre comune’ – Heidegger – e finendo per utilizzare «le caractère tensionnel de la prédication métaphorique» del pensiero di Ricœur, fedele all’esercizio dell’«interpretazione come meditazione del senso» come reagente nei confronti del latente «retrait du symbole» della decostruzione derridiana<sup>15</sup>. Si tratta di un dibattito appassionante, che risulterà senza vinti e vincitori, in cui, però, sia la derridiana «poetica dell’impossibile» che la cosiddetta «poétique du difficile» – in quanto tensionale e volontaristica – di Ricœur (fondata, questa, sull’«imagination productive» e sulla sua capacità creativa), rilevate da Amalric, troverebbero, oltre il loro margine di distanza, un «punto di intersezione» proprio sulla via dell’immaginazione dove, entrambe, «elles dénoncent l’apparente et illusoire ‘secondarité’ de la métaphore à l’égard de la philosophie et insistent au contraire sur l’idée d’une originalité irréductible de la métaphore»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> J.-L. AMALRIC, *Ricœur, Derrida. L’enjeu de la métaphore*, cit., p. 5.

<sup>14</sup> J. DERRIDA, *La Mythologie blanche*, cit. e *Le retrait de la métaphore* [1978], ora in *Psyché. Invention de l’autre*, Paris, Galilée 1998 (*Il ritrarsi della metafora*, in *Psyché: invenzioni dell’altro*, I, trad. Rodolfo Balzarotti, Jaca Book 2008, pp. 67-102).

<sup>15</sup> J.-L. AMALRIC, *Ricœur, Derrida. L’enjeu de la métaphore*, cit., pp. 144 e ss. È, inoltre, istruttiva al massimo la considerazione finale in cui l’autore, facendo il bilancio tra affinità e distanza tra i due filosofi, affida l’ultima carta per rivalersi, ermeneuticamente, su Derrida, proprio con il supporto di Ricœur. Si veda: «Mais dans cet éloignement même, nous avons cru déceler encore certaines marques de proximité. L’herméneutique critique de Ricœur nous paraît en effet en mesure d’interpréter l’impossible derridien comme la forme radicalisée d’une herméneutique du soupçon qu’elle doit assumer si elle veut préserver la possibilité et la crédibilité d’une réplique poético-pratique à l’aporie spéculative de l’origine du mal et du temps. À l’inverse, nous avons vu dans le geste déconstructif lui-même un tour métaphorique qui, dans son caractère poétique, semble faire écho à la théorie ricœurienne de la métaphore. Comme si la philosophie ne pouvait vivre d’un certain élan de la figure» (ivi, pp. 151-152).

<sup>16</sup> Ivi, p. 151.

Questa incursione, fin troppo scorciata, indica come non sia del tutto possibile lasciare a distanza l'ottica filosofica, specie se si ammette, sempre con Amalric, l'idea che «non si [possa] mai ridurre la metafora a un semplice ornamento retorico del discorso filosofico, poiché la sua forza poetica la pone al contrario al cuore stesso del dispiegamento di tale discorso»<sup>17</sup>. Non è però a un simile livello che potremmo aggiungere qualche nota utile: in quest'ambito, l'esaustività dei commenti degli esperti ricceriani (e derridiani) non permette di aprire nuovi spazi di dibattito. Inoltre, la natura del brano selezionato da Augieri, addentrandosi a considerare in modo intrinseco questioni di linguaggio poetico, pare un invito ad abbandonare velocemente il terreno filosofico che lega la metafora al presupposto ermeneutico ontico e ontologico della relazione tra pensiero e linguaggio, per limitarsi qui ad alcune osservazioni di breve corso sul cammino di quella «riconquista poetico-pratica», inseguita da Ricoeur dietro le orme di una originarietà «susceptibile di rinnovare il nostro pensiero e il nostro agire» proprio attraverso quel «nucleo d'innovazione semantica al centro dei simboli denominato metafora»<sup>18</sup>.

Tra le pieghe dell'estratto che ci è stato offerto come provocazione di rilettura (che fa parte del penultimo capitolo, ovvero il *Settimo studio*, intitolato *Metafora e referenza*), a dominare, sugli altri possibili, si trova anche il quesito che invita a riflettere sulla importanza che riveste, nel sistema ermeneutico di Ricoeur, il problema del primato della verità nel fondamento referenziale della metafora. Ad attestarne il valore sostanziale basta il dispiegamento, tutto ricceriano, del giro veramente lungo intorno al vaglio delle teorie: dalla semiotica, alla semantica, alla filosofia del linguaggio (Frege, Benveniste, Wittgenstein, Jakobson, Peirce, Carnap...), alla critica (Hester, Frye) agli esperti delle cognizioni emotive (Suzanne Langer, Carnap, Frye), alle teorie del linguaggio poetico (Jakobson, Cohen, Todorov) e della metafora (in pratica, da Aristotele al gruppo di Liegi, già segnalati sopra) e a teorici quali Markus Hester e Nelson Goodman.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 142.

Si direbbe un vero lineare percorso di teoria della letteratura, se non fosse per quel richiamo («la posta in gioco [...] è il senso delle parole realtà, verità, parole che debbono esser messe in crisi e diventar problematiche: come diremo nell'ottavo studio»<sup>19</sup>) che non permette di allontanarsi dalla necessità di restare su una soglia comunicante tra teoria, filosofia e lezione di metodo (di ermeneutica dialogica) per gestire una risposta consequenziale alla domanda d'avvio: «Che cosa dice sulla realtà l'enunciato metaforico?»<sup>20</sup> evitando di dare adito a ipoteche dubitative (come quelle date da Derrida il cui modo di scrittura – e di pensiero – non sussistono senza l'ausilio del metaforico), nella consapevolezza che si tratta di costeggiare il terreno proprio del linguaggio poetico dove il discorso da sempre «fa figura»<sup>21</sup> e dove, come gli esempi poetici di Deguy indicano, il poeta continua a spostarsi dall'«ombra del demone dell'analogia» a quella della similitudine (dell'*onoma*), della rassomiglianza ossimorica, dello 'stesso' ma detto in altro modo, del 'quasi uguale', finendo per creare somiglianza dalla dissimiglianza... Il poeta è ancora colui che sa di aver a che fare con una perenne ricerca del 'come fare come' e, quasi in preda da un'ossessiva (spesso anomala) visione similitudinaria, si lancia in molte operazioni che sperimentano tutte le possibili 'figurazione' del simile e del dissimile – e in Deguy 'fare lo stesso' significa anche 'fare come lo stesso', cioè mostrare l'atto logico del comparare che si raddoppia nel termine e negli effetti della similitudine –. Insomma, Deguy, ma non solo lui, dà motivo di dare ragione a Ricoeur che richiama il pensiero di Aristotele, quando, nella sua *Poetica*, scrive: «di molto maggior pregio è che il poeta sia abile a trovar metafore. È la sola cosa questa che non si può apprendere da altri, ed è segno di una naturale disposizione di ingegno; infatti il saper trovare belle metafore significa saper vedere e cogliere la somi-

---

<sup>19</sup> P. RICOEUR, *La metafora viva*, cit., p. 301.

<sup>20</sup> Ivi, p. 285 (mentre Derrida, nel '78, si chiederà: «Che cosa va, al giorno d'oggi, con la metafora? E con la metafora cosa non va?» (*Il ritirarsi della metafora*, in *Psyché: invenzioni dell'altro*, cit., p. 67).

<sup>21</sup> P. RICOEUR, *Metafora e immagine* (25 aprile 1974), in *Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, cit., p. 57.

glianza delle cose fra loro»<sup>22</sup>. Ricoeur, per esemplificare la capacità del discorso di farsi e fare figurazione si riferisce dunque sia alla *Retorica* che alla *Poetica*, elencando quattro osservazioni relative alle modalità del discorso di «darsi da vedere» ovvero ricordando che «le parole dipingono» attraverso le figure (retoriche), le similitudini, l'*energheia* e la «mimesi in atto»<sup>23</sup>.

Ma il filosofo inizia con il correggere il concetto di metafora legato all'idea retorica e nominalista della figura di parola o di pensiero (di Aristotele, Fontanier ma anche di Deguy), con l'asserire che, per quella tradizione «la metafora è un semplice scarto dalla denominazione», indicando perciò la necessità di «entrare nella semantica moderna [la pragmatica, la logica modale], principalmente di lingua inglese, per la quale la metafora è una predicazione bizzarra piuttosto che una denominazione deviante. Essa è dunque retta dalla frase intera e non dalla parola»<sup>24</sup>. Di fatto, si potrebbe dire che è implicitamente il campo della «*métaphore filée*» (la classica definizione dell'allegoria), rivista nella chiave moderna di marchio della finzionalizzazione, che dà inizio alla 'via lunga' del percorso esegetico ricœuriano, guidandolo entro i «confini filosofici di una ricerca il cui centro di gravità è venuto spostandosi, per il fatto di situarsi a livello ermeneutico, dalla retorica alla semantica e dai problemi del senso verso i problemi della referenza»<sup>25</sup>. E quando leggiamo che «quest'ultimo spostamento ha coinvolto, sotto forma di postulati, un

---

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

<sup>23</sup> Ivi, pp. 57-58. Nelle note (p. 63) si trovano citate sia la *Reorica* (rispettivamente: III, 2, 1404b-1405a, trad. M. Valgimigli, in *Opere*, 10, Bari, Laterza 1992/6, pp. 141-143; III, 11, 1412a. p. 165; III, 10, 1411a-b, pp. 161-163; III, 11, 1411b-1412a, pp. 164-165; trad. M. Valgimigli, in *Opere*, 10, Bari, Laterza, 1992/6, pp. 141-143) che la *Poetica* (22, 1459a, trad. Manara Valgimigli, in *Opere*, 10, 1992/6 p. 251). È ovvio che la quarta osservazione (la «mimesi in atto») e i «personaggi come agenti», si riferisce non a una figura ma al genere che «'imita' le azioni umane inventando una favola che presenta tutti i personaggi come agenti, 'come in atto'».

<sup>24</sup> P. RICOEUR, *Metafora e immagine [La metafora e il gioco della somiglianza]* in *Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, cit., p. 58.

<sup>25</sup> P. RICOEUR, *Metafora e discorso filosofico*, in *La metafora viva*, cit., p. 337.

certo numero di presupposti filosofici»<sup>26</sup> diventa ancora più chiaro il fatto che l'esplorazione andava mantenuta su un discrimine non metapoetico, proprio perché indirizzato a segnare la frontiera della «verità metaforica» di natura filosofica. Da qui l'attraversamento (privo però della contaminazione praticata costantemente da Derrida tra scrittura e oggetto della riflessione) di quei presupposti (mutuati da Aristotele, Jakobson, Frye, Goodman – specie con il suo trattato *Languages of art* a lungo citato –; in pratica, si è detto, dalla *Retorica*, dalla *Poetica*, dalla linguistica e dalla filosofia analitica) che serviranno a riformulare il nuovo *status* della metafora esteso oltre la sua funzione di mera sostituzione di un termine comune. Un'operazione che, secondo Jakobson, va comunque riferita ad una scelta da effettuarsi sull'asse della selezione, dove vige il criterio dell'«equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia»<sup>27</sup>. Ma proprio perché, per Ricœur, la peculiarità della metafora continua a valere come mezzo di innovazione semantica, atto a ri-descrivere su un altro piano – quello ontologico – la dimensione degli aspetti sensibili ed estetici percepiti nell'esperienza individuale e collettiva (specie se si ritengono estesi alla predicazione gli effetti 'eccentrici' del suo strano modo di fondare il mondo della somiglianza), occorreva uscire da un contesto in cui, ad esempio, il volto umanizzato di quel montaliano «Meriggiare pallido e assorto» sorprende ma non è smentibile e non necessita di giustificazione. In letteratura, secondo i presupposti dei filosofi analitici (del Circolo neo-positivista di Vienna, Bertrand Russell, George Edward Moore, Ludwig Wittgenstein, Gotlob Frege) è autorizzato anche un comportamento 'segregazionista' (Pavel), di sospensione di ogni prova logica di verifica di verità, nell'idea che l'enunciato poetico debba essere 'felice' o 'infelice' e performativo ('faccia realmente cioè quello che dice'<sup>28</sup>). Questo, però, è il piano della metaletteratu-

---

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

<sup>27</sup> R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 192.

<sup>28</sup> J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole* [*How Do Things Words*, 1962], a cura di Carlo Penco e Marina Sbisà, Genova, Marietti 1988; J. SEARLE, *Atti Linguistici* [*Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, 1969],

ra – in cui ci si occupa della finzionalità –, necessario come testa di ponte (per dirla con una catacresi esemplare), ma non funzionale per chi voglia «mostrare la differenza tra ciò che è letteralmente vero e quello che è metaforicamente vero», finalizzandolo a ribadire che «anche l'inesistente contribuisce a foggiare il mondo»<sup>29</sup>. Per arrivare a simili esiti Ricoeur si accinge a smentire il presupposto che la «letteratura suspend [a] il rapporto tra senso e referenza»<sup>30</sup> (l'*epoché*) adottando la posizione di Jakobson «che lega alla nozione di significato ambiguo quella di referenza sdoppiata», letterale e metaforica<sup>31</sup>. Si tratta di una soluzione di lettura del funzionamento della metafora assolutamente inedita; dove, in effetti, c'è un significato che muore, ed è quello letterale (come in «Meriggiare pallido e assorto»), una morte determinata dalla «caduta della referenza primaria» (che impedisce di interpretare alla lettera un enunciato poetico 'privo di senso logico' «dove il senso si autodistrugge») ma, al «fallimento dell'interpretazione letterale dell'enunciato», segue la «strategia positiva», che istituisce una nuova «pertinenza semantica» (quella che rende unico e incancellabile il verso montaliano). «È questa innovazione di senso che costituisce la metafora viva»<sup>32</sup>, avverte Ricoeur; una innovazione di senso derivata dalla capacità di abbinare due piani semantici, talvolta opposti, dissimili o distanti fra loro, sotto il segno di una 'somialtanza illogica' (il «meriggiare assorto»), che diventa strumento di trasformazione sia del linguaggio che della realtà, dando consistenza ad una «visione del simile», una «visione indiretta», un «vedere come», spiega Ricoeur<sup>33</sup>, assolutamente inediti. Ora, que-

---

trad. Raimondo Cardona, Torino, Boringhieri 1976. La differenza fra «segregazionisti» (che rifiutano ogni valore di verità ai 'parti' dell'immaginazione) e «integrazioneisti» (che non credono a una demarcazione tra verità e finzione) nei confronti del rapporto tra finzione e realtà, la pone THOMAS G. PAVEL in *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [*Fictional Worlds*, 1986], trad. Andrea Carosso, Torino, Einaudi 1992, pp. 20 e ss..

<sup>29</sup> P. RICOEUR, *Una teoria della denotazione generalizzata*, in *La metafora viva*, cit., pp. 306-307.

<sup>30</sup> Ivi, p. 291 [I postulati della referenza].

<sup>31</sup> Ivi, p. 302 [una teoria della denotazione generalizzata]

<sup>32</sup> Ivi, p. 302.

<sup>33</sup> Ivi, p. 303.

sto mondo del «come se», degli enunciati contraddittori e simbolici, prodotto dall'uso metaforico del linguaggio e dall'immaginazione, da sempre è considerato il mondo della creazione poetica, dove esercitano il loro potere individui capaci di *commer* e di rappresentare qualcosa che non esiste («il liocorno, Pickwick»<sup>34</sup>), immagini ed eroi che rinviano ad una realtà possiedono una referenza (o denotazione, secondo Goodman), 'altra', alterata, finzionale – ma non falsa –, che non necessiterebbe di prove veritative. È lungo questa scorciatoia, illustrata con puntiglio e logica, che Ricœur finisce per realizzare un originale cortocircuito ermeneutico tra piano metaforico, finzione e ri-descrizione (ovvero ricreazione di una realtà re-interpretata al lume dell'esperienza e dell'emotività, del sentimento<sup>35</sup>); un cortocircuito che equivale a mettere a segno il secondo importante obiettivo ermeneutico (che ricalca, nell'andamento dimostrativo, quello della doppia referenza) perseguito nella riflessione di questo penultimo capitolo, ovvero arrivare a porre il concetto di 'verità metaforica' sullo stesso piano ontologico, emotivo (euristico e fenomenologico) del mondo-della-vita. Ancora una volta, occorre riconoscere che Ricœur sorprende i suoi lettori con i suoi lunghi procedimenti esplicativi tesi a sostenere corollari paradossali come quello della verità metaforica, prima, e poi quello della verità del «come se», ovvero della finzione, l'unica capace di trasformare il «non è» (letterale) in «è» (l'esistente in quanto essere metaforico), facendoli coesistere come elementi «tensionali» sul piano ermeneutico e parte integrante del processo del divenire cosciente di sé proprio attraverso le molteplici tracce dell'altro in sé (il non simile a sé), necessarie al percorso di auto-riconoscimento:

Il paradosso [«intrinseco al concetto metaforico di verità»] sta nel fatto che non v'è altro modo di riconoscere la nozione di verità metaforica che quello di comprendere la portata critica del «non è» (letteralmente) nella forza ontologica dell'«è» (metaforicamente). In questo la tesi non fa altro che ricavare la conseguenza estrema della teoria della tensione [...]. È proprio questa costituzione tensio-

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 307.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

nale del verbo essere che riceve il segno grammaticale dell'«essere come» della metafora, sviluppata in forma di comparazione, mentre viene contemporaneamente segnata la tensione tra il *medesimo* e l'*altro* nella copula relazionale.<sup>36</sup>

Ed ecco la risposta alla domanda citata inizialmente («Qual è allora, la ripercussione di una tale concezione della verità metaforica sulla definizione stessa della realtà?»), dove anche l'esplicita lezione di metodo – che segnala la necessità di passare dal discorso empirico a quello non empirico – richiama gli stessi presupposti tensionali che il contesto obliquo della metafora e la doppia verità della poesia introducono nel mondo della vita, chiarendone intenzionalità e orizzonti:

Il discorso speculativo [...] ha il compito di articolare, con i suoi strumenti specifici quel che è spontaneamente detto da quel narratore popolare che, al dire di Roman Jakobson [...], «segna» l'intenzione poetica dei suoi racconti dicendo: *Aixo era y no era*<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 335-336 [Verso il concetto di «verità metaforica»].

<sup>37</sup> Ivi, p. 336. Apro lo spazio per un rinvio attraverso una «postilla» che mi pare necessaria. Lo spazio richiesto riguarda il riferimento, «obbligato» dal tema, al recente lavoro di C. A. AUGIERI, *Metafora ed eccesso di senso su letteratura ed esplorazione del dissimile* (Lecce, Milella 2016); un testo che, per (disav)ventura, ho potuto leggere solo dopo la conclusione di queste mie considerazioni, piuttosto ligie nel seguire percorsi battuti. Invece mi preme subito sottolineare che ogni capitolo del libro appena segnalato finisce per dimostrare: 1) che la lunga durata della riflessione storico-teorica sulla metafora e la sua efficacia metodologica (ermeneutica) non fanno affatto parte di un *dossier* chiuso; 2) che un concetto, liberato dall'ambito originario (quello stilistico-retorico), diventa un modo di riconfigurare il perimetro stesso della natura e della funzione della letteratura come presenza e «verità metaforica della realtà», se osservato secondo l'angolazione che ne fa un luogo elettivo dell'incontro tra identità e differenza (simile e dissimile) proprio in virtù della «logica tensiva della somiglianza» (p. 31) che consiste nel «vedere nuove somiglianze» anche «a partire da differenze già notate» (p. 159). Chi mi legge capirà che, dati questi presupposti, il tenore della riflessione di Augieri avrebbe potuto istradare il mio commento verso quelle innovative zone dell'«oltrepassamento», dell'eccesso di senso e del dialogismo ermeneutico da lui indagate, che si trovano sistematizzate, in maniera efficace ed originale, secondo un andamento riflessivo *in fieri* applicato in diversi suoi

---

libri (mi limito solo a ricordare un titolo emblematico: *La letteratura e le forme dell'oltrepasamento*. Bachtin, de Martino, Lotman; Lecce, Manni 2002). In questi lavori, che hanno la peculiarità di completarsi e chiarirsi a vicenda, non ci si limita, infatti, ad approfondire le premesse riconducibili a Ricoeur (e a un folto numero di nomi e teorie che gli fanno da contorno), bensì si introduce, come accade anche in questo recente “ponte di senso” stabilito tra le figurazioni culturali artistico-letterarie epistemologiche ed antropologiche del ‘simile’ ≠ contiguo e ‘dissimile / lontano’ (legato a doppio filo con gli effetti di senso tutt’altro che ornamentali della metafora), un ‘ritocco’ sostanziale al cuore della stessa definizione della letteratura, sulla cui natura si tende ormai a glissare, quasi per disinteresse (dopo i toni accesi degli anni Settanta). Affermare che nell’eco della domanda (“Che cos’è la metafora?”), finisce per risuonare il doppio fantasmatico di un quesito (“che cos’è la letteratura?”, “come comunica la sua ambiguità costitutiva?”), faticoso per ogni studioso, non credo sia sbagliato. In realtà, sull’idea della sovrapposizione gioca molto uno stralcio del pensiero “programmatico” di apertura, richiamato anche nel risvolto di copertina («La letteratura aiuta la storia a farsi coscienza utopica, affidando all’*enérghēia* semantica del linguaggio artistico, poetico e narrativo, il compito di significare l’eccesso di senso da scoprire in ogni altro, pure inanimato, che la metafora anima con il suo percorso tensivo tra logica e analogica», p. 18). Resta che la funzione trainante, volontaristica, attiva (eccessiva) di produzione di senso, rimane ancorata alla metafora e alla sua prerogativa di far convergere in se stessa le immagini, le idee, le parole che servono (e sono servite) a rappresentare, a dare senso a identità ossimoriche e, soprattutto, «a mettere in comunicazione l’io con l’altro» (p. 77) attraverso realtà, anche inconciliabili tra loro, «tensionali», si osserva spesso nel libro, se è vero che «La metafora viene ad essere una strategia, una forza, un’*enérghēia* del linguaggio, grazie al quale si trasferisce il lontano nel vicino, accostati secondo un nuovo rapporto di differenza, tradotto come inerzia di somiglianza» (p. 31). Come spesso accade, Augieri ha seguito un percorso dimostrativo (ermeneutico) “lungo”, ampio, dettagliato e ricostruttivo nel contempo, partendo da un primo capitolo speculativo, di collegamento a ritroso tra Ricoeur e la tradizione delineatasi a partire dal grande “padre” Aristotele e la sua discendenza (Vico, Rousseau...), dove è accampato un progressivo annodarsi della riflessione intorno ad esempi e testi sintomatici ed esemplificativi. In realtà, si tratta di interi campi di studio interrogati, smontati e ricomposti lungo un asse semantico fitto di immagini (metafore) opposte di somiglianza (e contiguità/alterità) e differenza: l’incontro dell’alterità nella metafora intesa

---

come micro-racconto – l'intreccio o intrigo di Ricoeur –; il gesto del vedere come riconoscimento/disconoscimento di identità, anche attraverso lo specchio della negritudine (indagato da Sartre) e il riflesso – spitzeriano – della razza; la visibilità / invisibilità degli oggetti-cose, guidata dall'esempio di Merleau-Ponty; l'evocazione della materia metaforica della rêverie bachelardiana; il paese straniero – la lingua ospitante – dei teorici della traduzione (Berman...); per finire (e non poteva essere diversamente per un teorico al tempo stesso poeta) con la somiglianza-dissonanza che si gioca nei «messaggi informali» – del fonosimbolismo – della riscoperta della «magia sonora» della «*révolution du langage poétique*» (Kristeva). Immagini con le quali quel particolare «uomo nella lingua», che è il poeta, in quanto «facitore di metafore», ha continuato (e continua) a “designare”, a immaginare, a creare presenze e situazioni conflittuali ma anche la possibilità, come è stato ricordato, di “mettere in comunicazione l'io con l'altro”. Una comunicazione che – come in ogni atto ermeneutico riuscito – coinvolge il lettore e si trasmette alla lettura di un libro che, di metafora in metafora, induce a condividere con l'autore l'esperienza del piacere della ricerca.



Roberto Mancini

## *La perspicacia del vedere metaforico*

Questo frammento de *La métaphore vive* di Paul Ricoeur, per la densità dei suoi rimandi, offre, pur nella sua brevità, la possibilità di seguire diversi percorsi di approfondimento relativi ad altrettante questioni rilevanti. Si tratta di temi quali il rapporto tra linguaggio e visione, la dialettica tra linguaggio poetico e linguaggio ordinario; il superamento dell'opposizione tra denotazione e connotazione; la natura del senso; le potenzialità insite nella facoltà di vedere; la dialettica di distanza e prossimità tra ordini di realtà differenti; la correlazione tra verità letterale e verità metaforica; il valore del simbolo; l'intreccio tra dimensione cognitiva e dimensione emotiva; il rapporto generale tra arte e verità. Non c'è un'unica direzione riassuntiva per riflettere sulle molteplici indicazioni che vengono da questo brano.

Per parte mia mi concentrerò in particolare sullo statuto di quello che Ricoeur chiama *vedere metaforico*. Lo studio semantico della metafora sottolinea la rilevanza del saper vedere, che Aristotele ritiene decisivo nell'uso della metafora in quanto evidenziazione di una somiglianza. Si tratta della capacità di vedere il rapporto tra piani di realtà diversi e apparentemente privi di contatto, scoprendo la correlazione tra i loro rispettivi significati. Se si tiene conto di quale sia l'elemento specifico della vita della metafora, si riconosce che qui è in gioco non tanto il vedere cose, eventi o mondi in quanto dati oggettivi, quanto il riconoscerli nel *vedere significati*.

Con ciò siamo portati a considerare la paradossale facoltà di vedere l'invisibile, che è poi la grande vocazione e passione della fenomenologia, così influente per Ricoeur, e più ampiamente della filosofia in quanto tale. Il vedere metaforico rappresenta una facoltà inerente al modo umano di stare al mondo e nel contempo, in certa misura, di trascenderlo. In proposito l'autore da una parte riprende la formula di Marcus Hester<sup>1</sup>, che parla del «vedere come» (*seeing as*), un'espressione però solo parzialmente pertinente, come cercherò di sostenere, per cogliere lo statuto della visione di cui è figlia la metafora. D'altra parte Ricoeur insiste sulla ridefinizione della distanza tra un dato e un significato apparentemente irrelati, giacché la referenza metaforica sorge dall'aver scoperto la loro vicinanza, anzi la loro coimplicazione.

Ricordarsi di vedere: sembra un compito insensato o superfluo. La percezione ottica, a meno di gravi menomazioni, accompagna l'io cosciente in tutti i suoi movimenti quotidiani e abitualmente resta il senso egemone. Quella che Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito*, ha esaminato nella figura della *certezza sensibile* è molto di più che una posizione cognitiva della mente, è implicitamente la certezza di sé, l'indubitabilità della propria realtà di soggetto che vede il mondo intorno<sup>2</sup>. Così vedere è come respirare, un atto immediato grazie al quale l'io riporta tutto a sé come centro del campo visivo in cui ogni cosa appare relativa ed esposta all'io stesso.

Eppure vedere solo in questo modo equivale a sfiorare la realtà, rendendola univoca e superficiale a dispetto della sua profondità e della relazione adeguata che potremmo avere con essa. Una percezione ferma all'aspetto più facile e immediatamente visibile delle cose e una comprensione letterale che annega i significati nell'ovvietà trovano corrispondenza in un modo di esistere che si trattiene al di qua della soglia della coscienza desta. Husserl sostiene che l'incapacità di vedere i significati, attenendosi soltanto ai dati empirici, è «una sorta di cecità dell'anima»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. M. B. HESTER, *The Meaning of Poetic Metaphor*, Mouton, Le Haye 1967.

<sup>2</sup> Cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2000, pp. 168-175.

<sup>3</sup> E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenome-*

Il filosofo francese parla di «referenza sdoppiata» per indicare il potere di tenere insieme il dire che rispecchia nella parola ciò che c'è dinanzi al soggetto e il dire che invece evoca ciò che è visibile altrimenti e non è dato al modo di un oggetto. Per liberare il senso metaforico di una referenza è necessario che il senso letterale subisca una soppressione. L'interpretazione letteralista, che resta la più rudimentale delle interpretazioni, comporta l'autodistruzione del senso che si voleva porre nell'ovvietà della coincidenza tra l'oggetto tangibile e il suo significato ordinario. Come può essere inteso l'errore del letteralismo? Direi che è quello di separare ciò che è unito: è l'errore del dualismo. Si vede soltanto uno dei poli di una relazione essenziale, che resta essa stessa nell'oscurità; si vede una parte come se fosse il tutto. Nel contempo si tratta di un errore di miopia: si percepisce un dato ma non nella prospettiva adeguata. Non si può nemmeno dire che sia una percezione corretta, perché quel dato viene attivamente collocato nella prospettiva sbagliata, dunque viene forzato, reso estraneo a se stesso. Il vedere metaforico restituisce a un fenomeno il suo significato essenziale riconoscendo il rapporto che lega l'uno all'altro. Questo comporta l'acquisizione della prospettiva più fedele, quella in cui, come dice Ricoeur, emerge «una prossimità nelle cose stesse».

La portata veritativa e rivelativa di tale visione si apprezza quando si tiene conto del fatto che la metafora è qualcosa di più importante che una tecnica decorativa del discorso o una forma di enfattizzazione per valorizzare dati in se stessi meno preziosi. La funzione conoscitiva del vedere metaforico consiste invece nello svolgimento della capacità di riconoscere un significato essenziale non apparente a prima vista che illumina cose, eventi e mondi e i loro significati ordinari. In questa correlazione si coglie il *sensò*, che condensa in sé la costituzione, il valore e la direzione di movimento che sono propri di ogni realtà. Il senso di qualcosa infatti diventa riconoscibile quando so riportarne il significato più ovvio a un significato profondo e, così facendo, giungo a comprendere quali siano l'essenza costitutiva, il valore e la tendenza vitale di quella cosa. Comprendere l'unità

---

*nologica*, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 48.

di questo complesso di elementi significa propriamente *riconoscere* una determinata realtà, nella dialettica tra visibile e invisibile di cui è partecipe. Quindi il vedere metaforico non è un inventare o ipotizzare, cercando di costruire un'analogia tra un termine noto e uno ignoto. Spesso la metafora viene intesa appunto come l'istituzione, più o meno ingegnosa, di un'analogia che serve a capire, grazie alla mediazione di elementi già conosciuti, ciò che ancora è sconosciuto. Ma in tal caso l'analogia sarebbe arbitraria.

Una simile costruzione euristica ha naturalmente la sua legittimità e la sua utilità nel cammino della conoscenza, come attesta la ricerca scientifica. In questo senso Marcus Hester parla della metafora in quanto *seeing as*, dove questo *vedere come* si precisa necessariamente al modo di un *vedere come se*. Tuttavia l'immaginazione euristica, per quanto preziosa, ricostruisce l'ignoto proprio perché non è dato di riconoscerlo, *provvede* a rappresentarlo per via analogica proprio perché non *vede*. Il rischio insito in questa modalità cognitiva è quello di forzare la realtà e di sostituire al riconoscimento la costruzione immaginativa.

La brillante analisi di Cornelius Castoriadis in merito all'istituzione immaginaria della società, per cui si evidenzia che le nostre istituzioni vengono fondate a partire da immagini di senso arbitrarie ma condivise collettivamente, in fondo coglie precisamente gli effetti sistemici del processo che attua questa sostituzione<sup>4</sup>. Gli esseri umani hanno bisogno di istituire per via immaginaria la dimora semantica, simbolica e istituzionale in cui possono convivere perché finora non sono riusciti a riconoscere se esista, e quale sia, una reale casa comune adeguata per la società. Ma questo è un dato storico, non un destino. Il giorno in cui accoglieranno la rivelazione del legame originario e indissolubile che li rende una comunità universale, essi potrebbero usare diversamente l'immaginazione euristica. Questa varrebbe non per trovare ragioni fittizie per la costruzione dell'ordine sociale, bensì per trovare ogni volta le vie migliori di adempimento della loro comune dignità nel diritto e nella politica, nella cultura e

---

<sup>4</sup> Cfr. C. CASTORIADIS, *L'istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

nell'economia, nell'educazione e nella religione.

Che cos'altro può essere il vedere metaforico se è irriducibile all'ipotizzare, all'inventare, all'istituire e al costruire? Esso rimanda, con maggiore radicalità, al riconoscimento, alla scoperta e anche all'adesione, da parte dei soggetti umani, nei confronti di una realtà più profonda di quella data immediatamente. Prendiamo l'esempio della scoperta di una realtà notevolmente nascosta, difficile da vedere, quella della nonviolenza. Nel 1906, in Sud-Africa, di fronte ai soprusi subiti in quella terra da tutti gli individui di etnia non occidentale, Mohandas Gandhi s'interroga su come costruire una risposta adeguata, che introduca nel modo di gestire l'ordine costituito la logica della giustizia secondo la misura della dignità umana. La sua immaginazione euristica era protesa al massimo per individuare un modo di affrontare la situazione che fosse diversa dalla reazione violenta. Ed ecco, egli si rende conto della realtà della nonviolenza. Dice di averla «scoperta»<sup>5</sup>: non inventata grazie a una trovata ingegnosa, ma riconosciuta. Finalmente la presenza di una permanente possibilità reale inerente alla condizione umana nella storia, che in questo senso è antica come le colline, viene vista. Vista, accolta e seguita. La realtà immediata, allora, inizia a conoscere una trasformazione grazie all'adesione, da parte di chi agisce, a una realtà di senso più essenziale.

Ecco un'altra grande differenza rispetto al mero *seeing as if*. Quando formulo un'ipotesi sull'ignoto, giungo a elaborare una soluzione nuova a un problema irrisolto. Ma in seguito formulerò probabilmente nuove ipotesi, probabilmente contrastanti con l'ipotesi iniziale. Io resto in ogni caso il soggetto sovrano del conoscere, posso pur sempre fare e disfare, istituire e decostruire. Invece nel vedere metaforico grazie a cui scopro e riconosco perché ho accolto una rivelazione della realtà stessa, una volta vista la via nuova non mi limiterò a percepirla. Sarò attratto e invitato ad aderire a questa scoperta e a intraprendere quella via. Il vedere metaforico mette in movimento, genera trasformazione, libera il soggetto conoscitivo dalla

---

<sup>5</sup> M. K. GANDHI, *Teoria e pratica della nonviolenza*, Einaudi, Torino 1996, pp. 5-6.

sua solitaria sovranità, lo accoglie in una relazione con la realtà che si è manifestata.

Vedere e non aderire, oppure vedere una luce e non entrare nella luce, sarebbe non vedere. La tradizione vedica, quella biblica e molte altre tradizioni sapienziali sottolineano che c'è un 'vedere' lì dove c'è un ascoltare, nella forma specifica per cui l'ascolto impegna tutta la persona o tutta la comunità. Quindi il vedere metaforico implica l'ascolto. Ciò vale in maniera eminente quando nel conoscere è implicato il conoscersi: se riconosco qualcosa di essenziale per la mia vita, poi non posso rimuoverlo e sostituirlo con qualcosa che voglio immaginare io. Le mie azioni, i miei prossimi passi nell'esistenza saranno ispirati da quanto ho scoperto.

Il vedere metaforico, così inteso, è davvero un evento: l'evento per cui si esce dal mondo ovvio, dalla realtà abituale, per poi rientrarci con uno sguardo completamente nuovo. Questo sguardo è una risposta: risponde alla rivelazione di una realtà essenziale che mostra la provvisorietà del mondo ovvio. Da questa prospettiva si intendono diversamente le indicazioni di Ricoeur circa l'esigenza della soppressione del significato ordinario di qualcosa e dell'autodistruzione dell'interpretazione letterale. Non si tratta di disprezzare ciò che sembra darsi con immediata evidenza, è la soppressione del significato ordinario non è un atto di arbitrio. Si tratta invece di guardare e di comprendere da un altro punto di vista, quello che si schiude quando io stesso – come soggetto di conoscenza e di interpretazione, come lettore e scrittore – vado verso di me, cioè giungo al nucleo più essenziale del mio essere. Per dirla con María Zambrano, il percepire eseguito dall'io di superficie lascia spazio al «sapere dell'anima»<sup>6</sup>. Il soggetto che si limitava a *stare al mondo*, ora l'ha trasceso. Non per rifuggirlo, ma per ritornarci con una libertà e una fecondità prima impensabili.

Chi fa questa esperienza, più che affidarsi al procedimento del *vedere come se*, è qualcuno che ha imparato a *vedere attraverso*, secondo l'accezione custodita nella radice latina del termine *perspicac-*

---

<sup>6</sup> M. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

*cia* e rintracciabile nell'analogo termine tedesco *durchsehen*. Alludo alla capacità di vedere oltre l'immediato e oltre ciò che ostacola la visione, passando attraverso queste barriere. Infatti, a differenza di quanto riteneva Husserl, il quale era convinto di come per conseguire la visione del vero basti adottare il giusto procedimento metodologico, vedere l'essenziale significa giungere a vedere ciò che viene negato e occultato. Il vedere metaforico chiede di aprirsi la strada proprio quando essa è occultata, sbarrata e presidiata. Il soggetto conoscitivo sarà capace di individuare la via e avrà il coraggio di volerla intraprendere non tanto sulla base di una decisione presa tra sé e sé, quanto grazie all'attrazione di un invito a percorrerla. Il senso che la visione metaforica riconosce, infatti, non è un'informazione in più, è un invito a vedere, agire, essere diversamente. Quell'invito è rivolto a noi. Si vede perché si viene visti. Si rivela qui un'inattesa reciprocità nel dinamismo visivo. Il senso passivo del vedere, cioè la possibilità di essere visti, suscita la facoltà di vedere altrimenti e di vedere attraverso.

È fuori luogo qualsiasi forzatura teologica che sovraccarichi lo statuto della visione e quello della metafora. Non è necessaria alcuna presupposizione religiosa. Occorre piuttosto una sensibilità spirituale, la stessa che ogni autentica metafora esige. La spiritualità è anzitutto la sensibilità al senso delle cose e della vita, per cui non è obbligatorio il riferimento a Dio, in questo caso sentito come colui che sa vedere ognuno. Basta pensare che ogni volta in cui scopriamo un senso essenziale e la realtà che lo incarna, in quel senso e in quella realtà troviamo uno specchio che ci restituisce la percezione di chi siamo davvero e di dove stiamo andando con la nostra esistenza. Questo rispecchiamento, che costituisce l'elemento effettivamente e non astrattamente speculativo del vedere metaforico, avviene ovunque gli esseri umani accolgano la relazione con il senso: nell'impegno a dare forma alla propria esistenza e alla società, nell'arte e nella scienza, nella filosofia e nella teologia, nella preghiera di chi invoca Dio e nella meditazione dell'ateo. In questa prospettiva, ritengo in particolare che lo studio della metafora condotto da Paul Ricoeur, come attesta esemplarmente questo brano, sia illuminante per riconoscere la vita spirituale della letteratura.



Paolo Leoncini

*Dalla 'metafora viva' all' 'icona verbale'  
al simbolismo intrinseco:  
da Ricoeur a Berenson a Cecchi*

Le pagine di Paul Ricoeur sono orientate a recuperare un senso della metafora, sottratto alla astrazione concettuale-categoriale, e portato sul versante percettivo-attivo e cognitivo. Ciò che Ricoeur qui si propone è di giungere ad una *referenza in atto* della metafora. Richiama, innanzi tutto, Aristotele, circa il «vedere» e la «somiglianza»: secondo Aristotele «saper vedere la somiglianza delle cose fra loro è ben metaforizzare»; Ricoeur si chiede se «questa prossimità nel senso sia anche una prossimità nelle cose stesse». Lo spostamento dal categoriale-concettuale al percettivo-attivo e cognitivo è motivato dal rilievo dell'impossibilità dell'interpretazione letterale della metaforicità: «il senso di un enunciato metaforico scaturisce dal fallimento dell'interpretazione letterale dell'enunciato». È, dunque, il fallimento stesso dell'interpretazione, l'incompatibilità di interpretazione / letteralità / metaforicità, a creare l'interrogativo; e a rivelare che se, come afferma Giovanni Bottirotoli, ci sono *interpretazioni necessarie* e *interpretazioni possibili*, non possono sussistere *interpretazioni fallite*. Il superamento dell'«errore categoriale» si compie passando dalla sfera della concettualità alla sfera della percezione attivo-creativa e visivo-cognitiva. La «visione del simile che produce l'enunciato metaforico non è una visione diretta, ma una visione che possiamo chiamare, anch'essa, metaforica: nei termini di Marcus Hester, il vedere metaforico è un 'vedere come' (*see-*

*ing as*); per cui c'è nella percezione della somiglianza una *intrinseca* metaforicità della percezione medesima: in questo fenomeno sta, per Ricoeur, «tutta la strategia del discorso poetico». Seguendo il Goodman di *Languages of art*, Ricoeur afferma che «il primo compito è quello di superare l'opposizione tra denotazione e connotazione e così situare la referenza metaforizzata entro una teoria della *denotazione generalizzata*»: a questo punto, entra in gioco la riconfigurazione della nozione di simbolo, secondo l'esigenza di «risituare tutte le operazioni simboliche, verbali e non – e anche pittoriche – nel quadro di un'unica operazione, la funzione di referenza [referenza in atto, referenza interpretabile] mediante la quale un simbolo vale per (*stand for*), si riferisce a (*refers to*). Questa universalità della funzione referenziale è assicurata dalla capacità di organizzare del linguaggio, e, più in generale, dei sistemi simbolici. Ne derivano due implicazioni concomitanti: da un lato «i sistemi simbolici 'fanno' e 'rifanno' il mondo», per cui si crea una correlazione tra *Work* e *World*; dall'altro «nell'esperienza estetica le emozioni funzionano secondo un modello cognitivo»; se «all'interno di un'unica funzione simbolica» si collocano le modalità estetiche della «densità» (sintattica e semantica); del «'mostrare' contrapposto a 'dire'», «l'eccellenza estetica è anche eccellenza conoscitiva. Bisogna arrivare a parlare di verità dell'arte, se definiamo la verità come la 'convenienza' con un corpo di teorie e tra ipotesi e dati [...] in una parola se la definiamo come il carattere 'appropriato' di una simbolizzazione. E questo vale sia per le arti che per il discorso. Il mio obiettivo – conclude l'autore [Goodmann] è stato quello di muovere qualche passo in direzione di uno studio dei simboli e dei sistemi di simboli e del loro modo di funzionamento all'interno delle nostre percezioni e le nostre azioni, le nostre arti e le nostre scienze e quindi nella creazione e comprensione dei nostri mondi».

I rilievi di Ricoeur che, attraverso Goodman, giunge a cogliere la correlazione simbolo-percezione / azione / creazione / comprensione, permettono rinvii all'immaginario visivo come *simbolismo intrinseco*, non «esternamente» giustapposto in senso astrattivo, della forma artistica, in quanto il «vedere» è una somiglianza tensiva, è una simbolizzazione motivata dalla somiglianza, connessa ad una attendibilità allusivo-analogico-evocativa del reale, a cui la forma artistica

si richiama. Questo simbolismo intrinseco, non teorico-concettuale, in cui «senso» e «sensibile» concomitano nell'immagine, si può considerare, in Paul Ricoeur, come costitutivo della stessa nozione di «icona»: «l'iconicità [...] implica questo controllo dell'immagine da parte del senso [...] è un immaginario implicato nel linguaggio stesso; fa parte del gioco del linguaggio»<sup>1</sup>: la co-appartenenza di immagine e linguaggio è quella dell'«icona verbale», dice Ricoeur, simile all'«icona del culto bizantino»: «Come nell'icona del culto bizantino, l'icona verbale consiste in questa fusione del senso e del sensibile; anch'essa assume l'aspetto di un oggetto solido, simile ad una scultura che divenga linguaggio una volta spogliata della sua funzione di referenza, e ridotta al suo apparire opaco; essa presenta un'esperienza che le è interamente immanente»<sup>2</sup>.

A questo proposito, possiamo riferirci al linguaggio di Emilio Cecchi: le «parole» di Cecchi, secondo Enrico Falqui, «si inseriscono nella pagina [...] con la precisione e col risalto delle tessere d'un mosaico, la vibrazione [...] è nella lucente scaltrezza [...] la risoluzione strofica [...] da un'impressione nettissima si travalica in un'astrazione nettissima»<sup>3</sup>. Come nell'icona, l'«esperienza interamente immanente («impressione nettissima», «astrazione nettissima») e il «gioco del linguaggio» («risoluzione strofica») si permeano vicendevolmente. La «visività assolutamente privilegiata» di Cecchi, di cui dice Contini, è «una nuova conoscenza»<sup>4</sup>. La simbolicità iconica è intrinseca, in quanto «esperienza» e «gioco» si realizzano vicendevolmente nell'ambito della creazione di uno spazio immaginario: l'«astrazione» non è concettuale, ma, per così dire, usando la terminologia di Charles Bally, è «impressiva»; il «gioco» non è gratuito, ma è «strofico».

<sup>1</sup> Cfr. P. RICOEUR, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book 1982, p. 276.

<sup>2</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>3</sup> Cfr. E. FALQUI, *America amara* in ID., *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi 1970, vol. III, (lo scritto è del 1940).

<sup>4</sup> Cfr. G. CONTINI, *Lettera a Emilio Cecchi del 12 novembre 1932*, in ID., *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Giafranco Contini*, a cura di Paolo Leoncini, Milano, Adelphi 2000, p. 5.

Sul versante della «visività privilegiata» di Cecchi, si passa senza problemi alla tattilità plastica di Bernard Berenson, che di Cecchi è stato un punto di riferimento essenziale, formante; e mantenendoci sempre sul terreno empirico-pragmatico a cui Ricoeur si richiama attraverso Goodman. Per Berenson «Nella pittura di figura, ch'è la pittura nell'aspetto tipico, i principali se non unici elementi da cui resulti un effetto di cresciuta capacità vitale sono i *valori tattili*, il *movimento* e la *composizione spaziale* [ ...]. Ove uno di questi elementi fallisca, e di tanto, l'arte resta diminuita. Ne manchino parecchi, e l'arte sopravvive come arabesco. Quando tutti siano steriliti, l'arte muore»<sup>5</sup>. La «cresciuta capacità vitale» degli elementi del linguaggio figurativo – che implicano, per Berenson, la stessa fenomenologia della ricezione-fruizione del fatto artistico, per cui il fruitore è compreso necessariamente in uno spazio attivo-energetico, etico-centripeto, e non sensitivo-dispersivo-emotivo<sup>6</sup> – si pone, comunque, sulla lunghezza d'onda del «vedere come» di Marcus Hester e della nozione di «icona verbale» e di «icona del culto bizantino» di Ricoeur. Infatti, dice Berenson, lo «squisito modellato» di Cézanne «dà al cielo i suoi valori tattili perfettamente come Michelangelo li dette alla figura umana»; e possiede la «perfetta facoltà [...] di rendere il vibrare del sole sugli alberi e sui campi»<sup>7</sup>: dunque, anche qui il simbolismo intrinseco (lo «squisito modellato» del cielo; il «vibrare del sole sugli alberi e sui campi») e l'attendibilità allusivo-analogico-evocativa si correlano tensivamente, energeticamente; e permettono all'«oggetto artistico» di «darci un piacere genuinamente artistico, separato, cioè, dal suo interesse di simbolo»<sup>8</sup>. La vibrante comunicatività dell'«oggetto artistico» genera nel fruitore

---

<sup>5</sup> Cfr. B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, Hoepli 1936, trad. it. di Emilio Cecchi, p. 249.

<sup>6</sup> Lo stesso Cecchi storico dell'arte, seguace di Berenson, evidenzia il nesso tra la motivazione della plasticità visiva e la sua 'necessaria' ricezione che fa leva sui richiami centripeti ed etico-attivi dell'immagine, e non su quelli centrifugo-sensitivo-emozionali: cfr. EMILIO CECCHI, *Giotto*, Milano, Hoepli 1937, p. 14.

<sup>7</sup> Cfr. B. BERENSON, cit., p. 324.

<sup>8</sup> Cfr. B. BERENSON, cit., p. 58.

un «piacere artistico» sottratto all'edonismo sensibile, in quanto il «piacere artistico» si pone in quello spazio etico-attivo e rivelatore, tra euristica dell'immagine ed esperienza della percezione. Si crea, perciò, una circolarità della fenomenologia percettivo-visivo-cognitiva, che cerca, nella intrinsecità del simbolo artistico, senza perdere le implicazioni allusivo-analogico-evocative del reale, l'anello di congiunzione tra l'esperienza creativa dell'autore e l'esperienza interpretativa del fruitore.

La *separatezza* del «piacere genuinamente artistico» dall'«interesse di simbolo» dell'«oggetto artistico» significa per Berenson che il simbolo perde valenza artistico-espressiva se viene staccato concettualmente dal percorso creativo-comunicativo-ricettivo dell'«oggetto artistico»: ovvero, se perde le valenze metaforiche della «somiiglianza» e del «vedere come», che costituiscono i fattori medesimi della «cresciuta capacità vitale».

D'altro canto, ne *L'impero dell'immaginario*, Jean Starobinsky si rifà al neoplatonismo fiorentino post-rinascimentale, quando l'immaginazione è considerata non già «ornamento del pensiero», ma «la più alta facoltà dell'uomo»: «come un *fatto primigenio*»; «come un'energia che non si può decomporre»; come «una forza plastica»; come «una forza unificante, un principio di organizzazione»<sup>9</sup>: dove i fattori energetico-plastici e organizzativo-unificanti dell'immaginazione richiamano le istanze di Ricoeur (e di Goodmann) circa la «capacità di organizzare del linguaggio e, più in generale, dei sistemi simbolici»: che in definitiva implica la nozione di un *farsi* del simbolo, *intrinseco* allo stesso percorso creativo-comunicativo-ricettivo, secondo il quale soltanto può essere interpretato.

---

<sup>9</sup> Cfr. J. STAROBINSKY, *L'impero dell'immaginario*, in ID., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi 1975, p. 280.



Massimo Nardin

*La metafora rovesciata. Per una «verità  
“tensionale”» nell’era digitale*

1. *La «semiosfera»<sup>1</sup> digitale*

Rimandando per un approfondimento del tema, oltre che al *corpus* ricœuriano, ad altri miei scritti<sup>2</sup>, colgo qui la felice opportunità di abbozzare una provocazione, limitata ma ciononostante ambiziosa e carica di speranza, riscoprendo e attualizzando la riflessione di Paul Ricœur sulla «metafora viva».

L’interpretazione della quale io vedo messa a dura (e auspicabilmente proficua) prova dalle logiche dell’odierna *semiosfera* digitale, l’intorno elettronico che avvolge e attraversa i nostri corpi, abita le nostre menti ed edifica l’onnipresente interfaccia tra noi e il mondo che ci circonda a partire – appunto – dal nostro stesso corpo. La

---

<sup>1</sup> J.J.M. LOTMAN ne *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 58) chiama «semiosfera» lo «spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l’esistenza della semiosi».

<sup>2</sup> Cfr. M. NARDIN, *Il giuda digitale. Il cinema del futuro dalle ceneri del passato*, Carocci, Roma 2008; *Dal caos cellule d’ordine instabile. La Fura dels Baus: il sovvertimento della rappresentazione*, in G. COLANGELO (a cura di), *Saperi di confine*, Bulzoni, Roma 2009; *Il tempo scolpito. Una lettura di Tarkovskij alla luce di Ricœur*, in V. BUSACCHI e G. COSTANZO (a cura di), *Paul Ricœur e «les proches»*. *Vivere e raccontare il Novecento*, Effatà, Cantalupa 2016.

mediazione di uno schermo-obiettivo e di un diffusore-registratore sonoro è ormai capillare e si espande giorno dopo giorno, andando ben oltre la mera (circo-scritta e circo-stanziata) fruizione di contenuti audiovisivi e colonizzando le modalità primordiali del nostro rapportarci a ciò ch'è fuori e dentro di noi. Modalità altresì mutuate-da e condivise-con quelle dei miliardi di altri utenti contemporaneamente interconnessi nella Rete mondiale.

Da questo punto di vista, la barriera – *immateriale* e invalicabile – che da sempre separa lo spettatore/lettore/ascoltatore<sup>3</sup> di un'opera d'arte da quest'ultima dentro il momento magico (di «festa»<sup>4</sup>) di quella «percezione estetica» magnificamente indagata da Mikel Dufrenne<sup>5</sup> oggi diventa *materiale*. Fra noi e l'opera d'arte, infatti, s'è da tempo interposto un *tra*-duttore digitale, (messo) in funzione non soltanto quando l'opera si trova da noi lontana, fisicamente irraggiungibile e dunque – necessariamente – *ri*-presa per il tramite di immagini e/o suoni registrati, ma anche quando essa è a pochi passi da noi, davanti ai nostri occhi e alle nostre orecchie. Davvero, gli apparati di videoregistrazione che teniamo costantemente nelle nostre mani sono – applicando l'intuizione di Herbert Marshall McLuhan<sup>6</sup> – «estensione» dei nostri corpi e delle nostre menti, un'estensione inavvertita e imprescindibile.

Di qui il paradosso: la memoria umana, che fino a quasi tutto il secolo scorso era, per la gran parte di noi, lo strumento principale, talvolta l'unico, per rivivere l'opera d'arte dopo essere stati ad essa presenti, cede ora il passo alla memoria digitale. Un paradosso al quadrato: l'evento *presente* è *già* vissuto come *passato* proprio grazie agli apparecchi che ce lo traducono (per così dire) immediatamente.

---

<sup>3</sup> In seguito adopererò il termine “spettatore” indistintamente per tutte le manifestazioni artistiche.

<sup>4</sup> Cfr. H.-G. GADAMER, *La festività del teatro* [1954], in Id., *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, a cura di Riccardo Dottori, trad. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova 1986.

<sup>5</sup> Cfr. M. DUFRENNE, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* [1953], trad. it. di Liliana Magrini, Lerici editore, Roma 1969.

<sup>6</sup> Cfr. H. M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* [1964], tr. it. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1990.

## 2. Trasformazioni

Quell'*immediatamente*, però, va messo in dubbio. Un po' come capita a colui che si concentra sul dito e non sulla Luna, noi non ci accorgiamo che quel che vediamo sullo schermo e ascoltiamo in cuffia è il risultato di una altamente complessa traduzione numerica del mondo (delle onde luminose e sonore). Riesce abbastanza intuitivo che una registrazione, di qualunque tipo essa sia, non ci restituisce l'*evento-in-sé*; quella digitale, tuttavia, non è dell'evento una *riduzione*, come accade con i dispositivi analogici, ma un'autentica e radicale *trasformazione*, operata per mezzo di un sistema uniformante, il linguaggio binario con i suoi algoritmi di campionamento e quantizzazione. I quali algoritmi non sono il frutto di alcuna analogia con il mondo, ma sono ideati esclusivamente per ottimizzare la *performance*, nella costante ricerca del "massimo risultato con il minimo sforzo", ossia la miglior combinazione di resa (quantità d'informazione e velocità di trasmissione) e risparmio (compressione del *file*) con la conseguente eliminazione di tutto ciò ch'è (arbitrariamente e unilateralmente) considerato superfluo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Applicare la riflessione di Lotman alle logiche del digitale ci aiuta ad intuire di quest'ultimo le potenzialità e i pericoli e a vederlo come la massima espressione della semiosfera: «La "chiusura" della semiosfera è rivelata dal fatto che essa non può avere rapporti con testi che le sono estranei da un punto di vista semiotico o con non testi. Perché essi acquistino realtà per la semiosfera, è necessario tradurli in una delle lingue del suo spazio interno o semiotizzare i fatti non semiotici. [...] I potenti meccanismi della semiotica della cultura lavorano [...] all'accrescimento della varietà, alla specificazione e a rendere più complessa la traduzione adeguata. Queste forze centrifughe hanno bisogno di essere controbilanciate da meccanismi opposti, che diano unità alla struttura semiotica e che la salvino dalla minaccia della "schizofrenia sociale". [...] Nel momento in cui il processo semiotico raggiunge un pericoloso processo di autosviluppo e la varietà interna del sistema minaccia di distruggere il sistema stesso, nasce la necessità di un'unificazione, di un traduttore universale, che riporti all'unità l'eterogeneità della semiosfera e che escluda ciò che non può essere ricondotto a questa unità, dichiarandolo "inesistente"» (J. M. LOTMAN, *La semiosfera*, cit., pp. 59 e 89). LORENZO DE CARLI in *Internet. Memoria e oblio* (Bollati

Mentre la registrazione analogica conserva del mondo una *traccia*, un'impronta che la lega ad esso nella continuità di un sottile cordone ombelicale, la registrazione digitale pratica invece un taglio netto e irreversibile: rumori, suoni, immagini, segni... la continuità del mondo diventa una stringa di valori discreti e tutto è ricondotto nell'unico mare magnum di 0 e 1, alfabeto perfetto<sup>8</sup> che garantisce la migliore operatività globale. Una registrazione digitale non costituisce pertanto un originale, ma è – da subito, nel suo stesso farsi – matrice di infinite copie. Copie sempre identiche – non quindi, inevitabilmente, degradate come quelle analogiche –, copie indistinguibili dall'originale perché formate tutte dalla medesima successione binaria. Siamo nei domini della matematica, alla sporca e ribelle scala di grigi analogica si sostituisce il cristallino e asettico bianco/nero dell'identità/differenza digitale.

### 3. *La metafora viva*

Il paradosso digitale si estende, connettendosi con l'analisi ricœuriana proprio nel punto in cui quest'ultima si occupa della «sospensione della referenza» nella creazione artistica. Una sospensione che riguarda la referenza «letterale» (diretta, comune al discorso descrittivo) e che è – come spiega Ricœur – «la condizione negativa per-

---

Boringhieri, Torino 1997, p. 124) avverte: «L'esito della contesa tra digitale e analogico inciderà sulla storia come una rivoluzione. È un momento propizio per cancellare archivi, cancellare culture, fare roghi di libri senza nemmeno toccarli, inventarsi una tradizione».

<sup>8</sup> Scrive PIERRE LÉVY ne *Il virtuale* [1995] (trad. it. di Maria Colò e Maddalena Di Sopra, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 80): «L'informatizzazione accelera il movimento avviato dalla scrittura riducendo ogni messaggio a combinazioni di due simboli elementari, zero e uno. Questi caratteri sono i meno significanti possibili, sempre identici indipendentemente dai tipi di supporti di memoria. Qualunque sia la natura del messaggio, essi compongono delle sequenze decodificabili da qualsiasi computer. L'informatica è la tecnica maggiormente virtualizzante perché è quella che maggiormente grammatizza».

ché venga dispiegato un modo più fondamentale di referenza»<sup>9</sup> «ad aspetti del nostro essere-nel-mondo che non possono essere detti in maniera diretta»<sup>10</sup>.

Si apre così lo spazio per una referenza di secondo grado, quella «metaforica», che rimanda non al mondo esterno (infinitamente vasto) ma a quello interno dell'opera (più povero ma coerente), alle sue inedite leggi, ai suoi abitanti, alla sua temporalità caratterizzante, in altre parole ai nodi cuciti dall'«immaginazione produttiva» del poeta, capace di vedere-*come* e perciò «di produrre nuove specie logiche mediante assimilazione predicativa e produrle nonostante e grazie alla differenza iniziale tra i termini che resistono alla assimilazione»<sup>11</sup>. Egli infatti, arbitrariamente e assumendosene le responsabilità, individua costanti e connessioni che ordinano (configurano) quel che, in apparenza (fuori dal mondo dell'opera), appare informe e caotico. L'intreccio così elaborato «trasforma gli eventi in storia»<sup>12</sup>: «È come se l'atto del raccogliere – nota Ricœur – invertisse l'ordine cosiddetto “naturale” del tempo. Leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine, noi impariamo a leggere anche il tempo cominciando dalla fine, come la ricapitolazione delle condizioni iniziali di una sequenza d'azione dentro le sue conseguenze terminali»<sup>13</sup>.

Di *sospensione* della referenza letterale parla però Ricœur, non di *cancellazione*. È importante infatti sottolineare quel «nonostante e grazie» relativo alla «differenza iniziale» superata dall'«assimilazione predicativa» messa in essere dal poeta. Nell'opera d'arte, tale resistenza all'assimilazione da parte dei termini di partenza non svanisce affatto, ma seguita ad agire sotteraneamente, sulla soglia tra i due mondi, quello esterno (anonima successione di eventi) e quello dell'opera (l'unicità di uno specifico intreccio). Ed

<sup>9</sup> P. RICŒUR, *Retorica, poetica, ermeneutica*, in ID., *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, Guerini e Associati, Milano 1994, p. 216.

<sup>10</sup> P. RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I* [1983], tr. it. di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Il rist., Milano 1994, p. 129.

<sup>11</sup> P. RICŒUR, *Dell'interpretazione*, in ID., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [1986], trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, p. 21.

<sup>12</sup> P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, cit., p. 111.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 113.

è da questa pulsante resistenza che emerge la «verità metaforica» di un'opera d'arte: «Non v'è altro modo di riconoscere la nozione di verità metaforica – scrive Ricœur – che quello di comprendere la portata critica del “non è” (letteralmente) nella forza ontologica dell’“è” (metaforicamente)»<sup>14</sup>.

Ai fini della comprensione suddetta, la sospensione della referenza ordinaria deve avvenire nella giusta misura: né esasperata e allucinatória, né, all'opposto, disattesa a tal punto che a generarsi è un calco repellente del mondo. La soglia tra il mondo ordinario e quello dell'opera dev'essere pertanto invisibile e percepibile, lo spettatore deve sentirsi dentro quel nuovo ambiente e sentire i propri piedi ben saldi sulla terra, per poter poi, alla fine di quell'esperienza, *ri-figurare* la propria (storia di) vita alla luce dell'orizzonte appena maturato<sup>15</sup>.

#### 4. *Simbolo*

La terra, appunto. L'abbiamo trascurata, privilegiando il racconto. La valenza *con-figurativa* del quale accomuna senz'altro le creazioni delle varie arti, dalla musica alla letteratura, dall'architettura al teatro, ma è soltanto una delle due tessere che compongono un'opera d'arte e che la fanno essere genuinamente *sim-bolo*. Il simbolo, nelle parole di Ricœur, «esita sulla linea di confine fra *bíos* e *lógos*. Esso testimonia del radicamento originario del Discorso nella Vita. Nasce

---

<sup>14</sup> P. RICŒUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* [1975], trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, II rist., Milano 1997, p. 335.

<sup>15</sup> Secondo l'illuminante intuizione di RICŒUR (*Tempo e racconto*, cit., p. 130) che affianca alla poesia il complesso degli altri testi, il mio mondo può essere visto come «l'insieme delle referenze spalancate da tutti i diversi testi descrittivi o poetici che ho letto, interpretato e amato», e (PAUL RICŒUR, *Sé come un altro* [1990], a cura di Daniella Iannotta, Jaca Book, Milano 1993, p. 257) «non c'è assurdità nel parlare dell'unità narrativa di una vita, sotto l'influenza di racconti che insegnano ad articolare narrativamente retrospettione e prospettiva. [...] Racconti letterari e storie di vita, lungi dall'escludersi, si completano, ad onta o grazie al loro contrasto».

nel punto in cui Forza e Forma coincidono»<sup>16</sup>. Nell'autentica opera d'arte, quindi, *bíos* e *lógos*, «espresso» e «rappresentato», convivono senza soluzione di continuità, distinti (tendenziosamente e sempre in misura parziale) nell'analisi ma inscindibili nella percezione. «L'espresso – spiega Dufrenne – è [...] la possibilità del rappresentato, e il rappresentato la realtà dell'espresso. [...] L'espresso [...] trasfigura il rappresentato, e gli conferisce un senso per cui diviene inesauribile altrimenti che nella realtà [,] lo consacra in quel che ha di oggettivo, in ciò che in esso imita il reale, [...] lo fonda nel momento stesso in cui vi si fonda»<sup>17</sup>.

Capiamo allora che la convivenza di essere e non essere riguarda entrambi i piani: al pari del racconto, anche la sostanza fisica nel quale esso è scritto è e non è cosa di questo mondo: «L'artista – continua Dufrenne – si batte con il materiale soltanto perché quel materiale scompaia ai nostri occhi come tale, e sia esaltato come materia»<sup>18</sup>. In quanto spettatori sulla soglia, siamo perciò testimoni della verità metaforica al contempo del racconto e della materia, dentro un patto tacito e indissolubile che prevede – per entrambe le dimensioni – l'«eclissi del mondo oggettivo manipolabile»<sup>19</sup>, ossia che noi sospendiamo, parallelamente alla referenza diretta, la nostra aggressività verso ciò che ci sta davanti, divenendo appunto suoi semplici e silenziosi spettatori.

### 5. La verità dalla tensione

Questo fragile e pur potente connubio inverte i due versanti della referenza e li fonde in una verità metaforica che accomuna ciascun'arte e crea la preziosa, muta e sempre unica simmetria autore-spettatore per il tramite dell'opera: la verità testimoniata dall'uomo di ogni epoca che, nonostante i propri limiti e la propria finitezza, è riuscito a dar

<sup>16</sup> P. RICŒUR, *Parola e simbolo*, in Id., *Filosofia e linguaggio*, cit., p. 157.

<sup>17</sup> M. DUFRENNE, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., pp. 269 e 272-274.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 411.

<sup>19</sup> P. RICŒUR, *Parola e simbolo*, cit., p. 166.

forma ad una materia che seguita a trascenderlo e da cui egli non cessa di trarre nutrimento. Si tratta della «verità “tensionale” della poesia» cui approda Ricœur al termine de *La metafora viva*, una verità che «dà a pensare proprio la dialettica più originaria e più nascosta: quella che si istituisce tra l'esperienza di appartenenza nel suo insieme e il potere di distanziamento che apre lo spazio del pensiero speculativo»<sup>20</sup>.

Ebbene, che cosa cambia, oggi, nella semiosfera digitale? Niente, viene da rispondere di primo acchito: nessuna mediazione tecnologica può sostituire l'originale, e l'esperienza vissuta e condivisa attraverso gli schermi e i diffusori elettronici non può certo dirsi estetica, offrendo essa tutt'al più l'occasione di studio (potenzialmente chirurgico) di un'opera fatta testo, campo d'indagine parcellizzato e problematizzato dagli interventi personali e comunitari. Non ci devono però sfuggire due fattori: da un lato, per la maggior parte di noi la mediazione digitale rimane l'unico modo per incontrare un'opera d'arte; dall'altro, le nuove produzioni vengono finalizzate e rese pubbliche proprio nel linguaggio binario, non poggiano cioè su supporti fisici come nel passato ma sono esse stesse dei *file*. Tali opere non possono ovviamente restar fuori dalla nostra analisi. Di più, la loro specifica identità potrebbe gettare nuova luce sul concetto stesso di metafora viva.

La specificità della creazione digitale risiede nella venuta meno di una delle due tessere che compongono il simbolo-opera d'arte: il *bíos* cede il passo al *lógos*. Tale capovolgimento, meglio, ripiegamento si consuma proprio nel fatto che quel che vediamo e sentiamo è configurazione non della materia, ma della pura energia di un linguaggio, quello binario, sempre uguale a se stesso, intangibile, impermeabile e indipendente da quel che lo circonda. Il cortocircuito del *lógos* è seducente e terrificante insieme: è un racconto che poggia sul nulla, rimanda al mondo senza appartenergli; o, più precisamente, rinvia ad un mondo *già* scritto nel medesimo linguaggio.

Non è allora un caso se la quasi totalità delle produzioni digitali esaspera quella che è da sempre la deriva delle creazioni umane, lo

---

<sup>20</sup> Id., *La metafora viva*, cit., p. 417.

sbilanciamento che estromette la gran parte dei lavori dal ristretto novero delle opere d'arte: l'ipertrofico strapotere del racconto sulla materia. La quale, dalla notte dei tempi, è la bestia nera per coloro che mirano non alla feconda *tensione* – *meta*-forica e misteriosa – tra i due poli del *bíos* e del *lógos*, ma alla esclusiva ed escludente celebrazione del secondo. Il digitale spinge al limite la sospensione della referenza ordinaria, che si fa cancellazione: il mondo dell'opera non è mai stato così autosufficiente. È la deriva più pericolosa, lo specchio magico che rimanda solo l'identità ed esclude a priori quel ch'è incongruo, la chiusura del linguaggio in se stesso.

Il delitto, fortunatamente, non è perfetto e la costruzione è fragile, basta una tessera *an-omala* (un virus, un black-out) per far crollare l'intero castello. Mai come oggi, d'altronde, è pervasivo l'*horror vacui*: sotto la superficie suadente dei nostri schermi, dietro le narrazioni avvincenti, oltre le immagini rutilanti, al di là dei suoni avvolgenti... c'è il vuoto. E proprio nel vuoto, nella sottilissima e potente faglia tra un pixel e l'altro, s'insinua la genuina arte digitale, indirizzandosi verso una doppia messa in crisi, del racconto e del supporto immateriale. L'artista odierno, anziché ricercare – come sempre avvenuto nella nostra storia – la fragile armonia tra le due dimensioni del *bíos* e del *lógos*, attacca massivamente l'unica (doppia) dominante per far percepire nello spettatore l'assenza dell'altra (dell'Altro<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> Da J. BAUDRILLARD (cfr. ad es. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* [1995], trad. it. di Gabriele Piana, Raffaello Cortina, Milano 1996) mutuo l'efficace uso della maiuscola per indicare ciò che non è (ancora) fatto testo, ma rimane linfa irriducibile e destabilizzante. La maiuscola, non a caso, la utilizza anche ROLAND BARTHES in quel meraviglioso testamento spirituale che è *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980] (tr. it. di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 1980): di «Fotografia» egli parla, infatti, ché a quella analogica si riferisce, «*un messaggio senza codice*» (R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* [1982], trad. it. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottioli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi e Giovanni Mariotti, Einaudi, Torino 1985, p. 7). «Ciò che io posso definire – rileva Barthes – non può realmente pungermi. La impossibilità di definire è un buon sintomo di turbamento» (ID., *La camera chiara.*, cit., p. 52). Ebbene, dopo poco più di un secolo e mezzo di «turbamento» e vani tentativi d'imporre il proprio

della Vita), ciò che suscita il brivido di un vuoto inatteso (insperato) e il bisogno di colmare quest'ultimo fuori dalla semiosfera digitale.

Nell'autentica opera d'arte digitale, la referenza viene rovesciata: dalla piattaforma di bit essa rimanda prepotentemente fuori, indica letteralmente il mondo facendolo irrompere sul nostro stesso corpo. L'ultimo – forse beffardo, forse salvifico – paradosso risiede in ciò: l'altro da sé, il fuori del digitale, per essere partecipato dovrà essere digitalizzato a sua volta. E così via, senza posa. Perché, in fondo, questo è l'eterno cammino della conoscenza, oscillazione inesausta e vitale tra analisi e percezione, tra Sé e Altro.

---

«codice» da parte del fotografo, lastre e pellicole, semplicemente, sono state accantonate, lasciando campo libero alla fotografia digitale e alle sue rassicuranti possibilità di «definizione».

## **In dialogo**



## *Ri-comprendersi nel mondo del testo* Conversazione con Daniela Iannotta

a cura di Marco Gaetani

Daniella Iannotta, già docente associato di Etica della comunicazione presso la Facoltà di Scienze della Formazione della Università degli Studi di Roma Tre, dal 1993 ha tenuto anche un corso di Semiotica presso la LUMSA.

Ha fatto parte della redazione romana della rivista «Filosofia e Teologia»; coordina la sezione romana della rivista «Prospettiva Persona». Cura la sezione *Immagini e Filosofia* per la rivista di filosofia «B@belonline» del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Roma Tre. Fa parte del comitato scientifico e redazionale della stessa rivista. Dal 2004 fa parte della Accademia del cinema italiano e partecipa alla Giuria Ente David di Donatello. Dal 2005 cura una collana presso la casa editrice Effatà di Torino dal titolo *La filosofia e il suo altro* (vi sono apparsi anche testi di Paul Ricœur, quali *Il Giusto 1* e *Il Giusto 2*, *Vivo fino alla morte*, a sua cura). Dal 2006 è corrispondente italiana del Fonds Ricœur.

Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Frammenti di lettura. Percorsi dell'altrimenti con Paul Ricœur*, Roma 1998; *È rappresentabile l'invisibile? Fondamenti teorici e prassi cinematografica* (in D. Iannotta e D. Viganò, *Essere Parola Immagine. Percorsi del cinema biblico*, Effatà, Cantalupa 2000); *La comunicazione fra simbolo e immagine*, Effatà, Cantalupa 2004. Ha inoltre curato diverse pubblicazioni: *Labirinti dell'apparenza*, Effatà, Cantalupa 2001; *Pensare*

*la differenza. Incontri*, Effatà, Cantalupa 2004; *Paul Ricœur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, con contributi di Paul Ricœur, Effatà, Cantalupa 2008; *Sentieri di immaginazione. Paul Ricœur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010. Con G. Martini ha curato *Strade del narrare*, Effatà, Cantalupa 2012. Ha tradotto e curato (oltre a quelli apparsi presso Effatà) testi importanti di Paul Ricœur, tra i quali *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993; *La critica e la convinzione*, Jaca Book, Milano 1997; *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano 1998 e 2013; *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

GAETANO: Professoressa Iannotta, mi piacerebbe cominciare questa nostra conversazione su Paul Ricœur chiamando in causa, in prima istanza, il Suo lavoro di traduttrice. Mi chiedevo infatti quanto sia difficile, eventualmente, rendere in Italiano – e sia pur partendo da una lingua non certo particolarmente distante rispetto alla nostra, com'è quella francese – la caratteristica *subtilitas* dell'argomentazione ricœuriana, di uno stile di pensiero cioè che veicola spesso proprio attraverso semplici sfumature linguistiche i suoi apporti concettualmente più originali.

Viene da pensare, per esempio, al dilemma rappresentato per chi traduce dalla resa italiana di un titolo come *Soi-même comme un autre* – su cui non a caso Lei stessa si sofferma nel saggio introduttivo all'edizione italiana di quell'importante opera...

IANNOTTA: Quanto al lavoro di traduzione, si tratta davvero di un impegno difficile e, direi oggi, altamente selettivo. Mi spiego: ho accettato di tradurre anche altri testi oltre a quelli di Ricœur ma oggi non lo farei più. E non per presunzione ma perché davvero l'impegno richiesto è... fuori misura. Per Ricœur la cosa è diversa. L'insegnamento del Maestro, a lungo meditato, l'amicizia preziosa che ha legato la sua famiglia alla mia hanno agevolato il compito della traduzione e nei suoi testi mi sono davvero sentita "ospite di linguaggio", come egli dice. Ecco, penso che questo sia il difficile: vivere la veste dell'ospite nella sua duplice accezione di ricevere e di essere

ricevuti. Si tratta, infatti, di accogliere l'altro con il suo linguaggio e il suo mondo all'interno del nostro linguaggio e del nostro mondo, ma, a un tempo, si tratta di essere accolti con il nostro linguaggio e con il nostro mondo dall'altro. Da questo punto di vista, per me preziosa è stata la... collaborazione di Paul Ricœur, sempre pronto a discutere con me dei problemi che la traduzione mi creava, sempre disponibile al compromesso oltre che al confronto, sempre creativo nel maneggiare il linguaggio al punto di suggerirmi di "inventare" parole laddove la lingua non ne disponesse. E così una volta mi è capitato di sentirmi telefonare dall'editore, che mi chiedeva di rivedere una parola "nuova" che non aveva trovato su nessun dizionario... Ma è capitato anche che Ricœur accogliesse il termine italiano e lo utilizzasse poi nel suo scritto (penso all'italiano "intreccio", che aveva imparato a preferire al francese "intrigue"). Oppure che mi chiedesse di lasciare un termine in francese, ed è stato il caso di "inachèvement", parola conclusiva de *La memoria, la storia, l'oblio*.

Insomma, un compito difficile, che però dal livello dell'ospitalità ti fa davvero passare allo "scambio delle memorie", laddove le nostre radici entrano in dialogo e il senso della nostra storia si arricchisce di tutto l'*impensato*, che soltanto l'altro con la sua prospettiva è in grado di darci. Lei avrà senz'altro riconosciuto due dei tre modelli di incontro con l'altro conati da Ricœur. Allora, quando si vive l'incontro alla luce della traduzione e dello scambio di memoria che ne deriva, non riesce difficile pensare al perdono come esito - sia pur "difficile" - dell'incontro stesso. È chiaro che qui ci spostiamo a livelli più ampi di quello dell'incontro fra persone, tuttavia il modello può fungere nel piccolo come nel grande, a patto di lasciarsene istruire.

Lei cita il caso di *Sé come un altro*, vero ostacolo di fronte a cui mi trovai e di cui parlai spesso con Paul. Ma poi, la snellezza del titolo prevalse sulla scelta di una traduzione più letterale se vuole ma più... pesante. Non avrei mai tradotto, infatti, con *Se stesso come un altro*, bensì con *Se medesimo/stesso come un altro*. Ma talvolta la fedeltà è mancanza di comunicazione e questo mi decise all'intuitività del titolo che ho scelto. Da parte mia non cambierei mai quel titolo, mentre invece mi è capitato di trovarmi a preferire altre modalità in altri casi.

G: Fedeltà vs. intuitività: la dicotomia sembra riproporre, forse inopinatamente anche sul versante della traduzione, il rapporto – costante lungo tutta l’opera ricœuriana – tra regola e invenzione, così bene esemplificato dalla riflessione sulla metafora come «creazione regolata». Ritiene che per Ricœur questo rapporto chiami in causa, in qualche modo (e sul doppio versante della creazione e dell’interpretazione), la fenomenologia dell’ospitalità, nella «duplice accezione» da Lei appena richiamata?

I: Sul rapporto creazione/interpretazione in una possibile fenomenologia dell’ospitalità, mi pare di poter essere d’accordo con lei. Bisogna, tuttavia, tenere sempre presente il metodo ricœuriano dello “spiegare di più per comprendere meglio”, e mi spiego. C’è nella scienza linguistica (nelle sue varie e molteplici forme) un’utilizzazione del metodo scientifico della spiegazione che apparenta una cosiddetta scienza “umana” alle scienze della natura, dove evidente appare l’uso della spiegazione. Ora, proprio su questa base, Ricœur rifiuta la dicotomia, che ancora legge nell’alternativa gadameriana di verità e metodo. La rifiuta appunto nella misura in cui qualsiasi riflessione (filosofica, poetica, religiosa, politica, etica, psicoanalitica) presenta, per così dire, un aspetto bipolare: da una parte, infatti, la riflessione è portata dal e al linguaggio – e questo significa che deve sottostare alle leggi di composizione del discorso da un punto di vista grammaticale, sintattico, stilistico e così via – dall’altra, che quel discorso mi concerne, vale a dire mi prende dentro per cui mi riguarda a tutto tondo. Creazione, allora, nel caso dell’ospitalità di linguaggio, può significare accettare di rimettersi in discussione alla luce di provocazioni che mi vengono da modi di abitare il mondo diversi rispetto al mio. Modi che, evidentemente, per comprendere, dovrò aver interpretato nella duplice accezione di aver analizzato (e dunque spiegato in quanto fenomeni di linguaggio da un punto di vista strutturale in senso lato); e di aver compreso, cioè aver reso disponibili a diventare modelli di comportamento per me da accettare oppure da rifiutare. Nel caso del rifiuto, poi, questo dovrà essere motivato dalla esibizione del mio “migliore argomento”, che sia comunque disponibile a una nuova messa in discussione.

G: L'«aspetto bipolare» – in effetti così caratteristico della teoria ricœuriana non solo del linguaggio ma direi della conoscenza, e dell'esperienza *tout court* – mi sembra complicarsi fecondamente di un ulteriore «intreccio»: quello tra la rappresentazione da una parte (il linguaggio, il discorso e la sua messa a punto ermeneutica, se si vuole) e dall'altra l'azione, il «comportamento» – con, a monte di esso, la deliberazione che lo determina.

Può aiutarci a comprendere meglio la natura di questo intreccio tra piano semiotico, etico e storico-pragmatico? Mi pare che in tutte le stagioni del suo pensiero Ricœur sia stato fedele all'idea di una fondamentale 'performatività' del linguaggio, per esempio...

I: In effetti, il piano semiotico può essere letto in maniera 'semplice' oppure restare ambiguo e, vorrei dire, strano. Tuttavia, a mio avviso, la lettura semplice può essere feconda, nella misura in cui si considera l'aspetto strutturale del piano semiotico. E con strutturale, non intendo soltanto lo studio e il confronto che Ricœur ha avuto con lo strutturalismo: confronto evidente per chi è attento a dialogare sempre con chi condivide la scena culturale dello spazio storico-temporale attraversato. Con strutturale, dunque, intendo mettere in evidenza l'analisi delle strutture, wittgensteinianamente potremmo dire delle 'regole d'uso' dei vari linguaggi; allora, se parliamo di azione privilegiamo un aspetto pragmatico del discorso, che ha le sue regole d'uso, e cioè la sua grammatica, la sua rete concettuale, il suo contesto di riferimento e lo stesso vale se parliamo di storia o di poesia o di religione (fede, esegesi, interpretazione) o di politica, e così via. Da questo punto di vista, il passaggio (sia pur faticoso) attraverso l'analisi delle strutture ci consente di spiegare e, a un tempo, di delimitare lo spazio del comprendere, e cioè lo spazio dentro al quale possiamo porre le domande e aspettare le risposte a questioni che ci prendono dentro al contesto stesso. Cerco di spiegarmi: se vogliamo interpretare la favola di Cappuccetto Rosso, ricœurianamente dobbiamo procedere dalla spiegazione alla comprensione, dobbiamo cioè prima analizzare personaggi, relazioni tra di essi, luoghi, tempi della narrazione e via dicendo (e qui è facile pensare al confronto con Propp, Bremond e Greimas) che ci consentono poi di compren-

dere i sensi profondi della narrazione stessa. Allora, per quanto la comprensione scaturisca da indefinite interpretazioni, queste tuttavia non possono essere infinite: insomma, il Lupo rappresenta il male in agguato – riveste cioè una precisa funzione (secondo il vocabolario di Propp), un ruolo (Bremond), è un attante (Greimas) – dunque è l'antagonista e non il protagonista, a patto di riscrivere la favola. Ora, tutto questo lavoro di analisi mi permette di comprendere meglio, nella misura in cui mi consente di confrontarmi con queste funzioni-ruoli-attanti e davanti all'oriente che essi delineano per me (il mondo del testo) io posso ri-comprendermi, scoprire cioè quelle possibilità inusitate o sconosciute che, in immaginazione, diventano modi possibili di essere nel mondo. Da questo punto di vista, posso anche parlare di azione performativa della narrazione, se nella lettura io mi esercito a valutare azioni e personaggi e a proiettare possibilità nuove per me di essere nel mondo.

In questo senso, l'azione e la storia vengono considerati da Ricœur come un testo, nella misura in cui permettono una analisi di struttura e una comprensione nuova di me capace di essere gravida di conseguenze. Su questa linea si colloca la considerazione dell'azione sensata considerata come un testo: pensiamo al confronto con Austin e Searle, che è particolarmente denso, poiché non soltanto permette di analizzare l'impianto socio-grammaticale-sintattico per cui dire qualche cosa vale come fare qualche cosa, ma anche di approfondire il discorso in senso etico se, per esempio, nella struttura della promessa non è implicito il mantenimento della parola *tout court*, ma soprattutto il legame etico, per cui mantenere la parola data equivale a mantenere se stessi – a onta delle alternanze del cuore, dice splendidamente Ricœur. Sulla stessa linea si pone anche la considerazione della storia non soltanto come analisi degli eventi ma, soprattutto, come maestra di vita, nella misura in cui ancora una volta l'analisi non mira semplicemente a scoprire i meccanismi degli eventi passati, ma aiuta a proiettare un futuro dentro al quale acquista importanza riprendere le promesse non tenute del passato e rendere giustizia ai 'dimenticati' della storia.

G: Il problema ermeneutico (ed etico) dei «limiti dell'interpretazione», cui Lei ha fatto riferimento, si pone allora per Ricœur in una prospettiva sostanzialmente differente da quella propria, per esempio, di uno studioso come Umberto Eco (per menzionare un autore che all'argomento ha dedicato, come noto, più di un importante contributo).

Quanto dell'originalità del pensatore francese su questo tema dipende dalla valorizzazione di quel «sé fragile e potente» che – come Lei scrive introducendo l'edizione italiana di *Réflexion faite* – «si manifesta, si recupera e, *in fine*, si attesta» lungo la caratteristica *via longa* ricœuriana?

I: Sono d'accordo con Lei: la problematica mi pare sostanzialmente differente, nella misura in cui mi pare che Umberto Eco (che purtroppo non conosco bene) rimanga nei termini e nei confini di una semiosi illimitata, cioè, ripeto mi sembra, intrasistemica. Ma questo, a mio avviso, finisce per essere un bel gioco che si perde in un rimando infinito, mentre l'interpretazione, nella linea dell'arco ermeneutico ricœuriano (spiegare di più per comprendere meglio), può essere indefinita ma non infinita. Insomma, la spiegazione delle strutture di linguaggio che mettono in moto e che veicolano, perciò stesso, l'atto interpretativo, non mira a se stessa ma, come dicevamo in precedenza, mira al coinvolgimento – al COM-PRENDERE – che è un mettersi personalmente in gioco dentro allo spazio-tempo creato dal testo per “chiunque sappia leggere”.

Ora, se chiunque sa leggere, legge a modo suo, questa lettura non può eccedere i confini del mondo del testo se con quel testo vuole entrare in dialogo. Per questo l'atto di lettura accade come in un laboratorio del giudizio morale, poiché nel leggere ci mettiamo in discussione a partire dal testo e ci situiamo come “capaci di” rispondere alle provocazioni del testo stesso con un sì o con un no, con un forse; ma sempre nell'ottica di un conoscerci meglio e, di conseguenza, di un conoscerci che provoca dei cambiamenti in noi e nel nostro modo di abitare il mondo. Da questo punto di vista, come Lei opportunamente rileva, l'atto ermeneutico è, a un tempo, etico e questo richiede la pazienza di una *via longa*, in cui l'interpretazione e

la comprensione di sé non possono evitare la pazienza dell'incontro, dell'attraversamento, del dialogo, in breve dell'analisi.

G: Non è mancato però chi (penso ora particolarmente a Maurizio Ferraris) ha visto nell'equilibrio ricœuriano tra spiegazione e comprensione (l'«arco ermeneutico» cui Lei s'è appena riferita) «un'ambiguità», dal momento che il pensatore francese, secondo un simile punto di vista, «per un verso pone lo spiegare e il comprendere come due fasi dialetticamente articolate, e per un altro vede la spiegazione come inglobata nella comprensione»; posizione che poco dopo – leggo sempre nelle ultime pagine della *Storia dell'ermeneutica* di Ferraris – è presentata in maniera più esplicita, nei termini di un'«aporia difficilmente aggirabile»: «La comprensione, nella prospettiva ricœuriana, è la fase conclusiva di una dialettica tra *Erklären* e *Verstehen*, è il momento in cui il testo, spiegato epistemologicamente e considerato come un oggetto, si rende disponibile per una appropriazione esistenziale da parte dell'interprete. Ma, se seguiamo la tradizione che da Heidegger conduce a Gadamer, la comprensione è anteriore alla spiegazione, così che l'epistemologia risulta comunque subordinata al *Verstehen* ermeneutico-esistenziale – laddove in Ricœur si può parlare di una effettiva autonomia del momento epistemologico della spiegazione metodica, che si confronta, in condizione di pari autorità, con il comprendere ermeneutico». Mi sembra necessaria come minimo una puntualizzazione. Può aiutarci?

I: Effettivamente, è necessario fare delle precisazioni: primo, Ricœur, nella tradizione da Heidegger a Gadamer, si pone con una sua originalità ed effettivamente ingloba l'autonomia piena del momento epistemologico con il suo epilogo comprensivo; secondo, e a mio avviso sta qui l'originalità ricœuriana, l'aporia non deve essere superata ma deve essere resa disponibile al lavoro dei suoi termini antitetici.

Ne consegue che l'articolazione spiegazione/comprendimento non può essere considerata senza ricorrere alla triplice mimesis, che accompagna l'intreccio dalla sua progettazione alla sua fase finale nella lettura, dove finalmente si gioca lo “spiegare di più per comprendere

meglio". Io direi allora che la comprensione che precede il momento epistemologico è quella della mimesis 1, quella cioè delle precomprensioni, vorrei dire, che ci guidano nella scelta di un testo da scrivere o da leggere.

Mi spiego: se voglio leggere un libro ‘giallo’ non intendo confrontarmi con un testo dalla copertina gialla, bensì con un testo che fa capo a una certa rete concettuale (non troverò fiori o poesie ma delitti, indagini, imprevisti, errori giudiziari e via dicendo); a un certo orizzonte spazio-temporale dentro al quale si svolgono gli eventi narrati. In breve la mia scelta sarà guidata da una precomprensione sicura che determina le mie aspettative. In base a questa comprensione preliminare, c’è poi la fase strutturale (così mi piace pensarla) della mimesis 2, dove la costruzione dell’intreccio sarà tanto più riuscita quanto più gli elementi di cui si compone saranno in grado di offrire un mondo del testo abitabile. Allora, soltanto dopo aver attraversato e conosciuto (cioè spiegato) i confini del mondo del testo, io potrò da lettore com-prendermi in quel mondo stesso, che potrò abitare proprio perché ne conosco i confini. E quell’abitare (e siamo così nella mimesis 3) sarà fecondo in quanto determinerà una consapevolezza nuova delle mie capacità di abitare spazi e tempi differenti nella cinta dell’immaginazione. Insomma, se pensiamo a uno spartito musicale, la mia interpretazione comprensiva – quella per cui si dirà ‘lo Chopin di Pollini’ – sarà tanto più convincente quanto più ne possederò la “grammatica d’uso” – per usare una categoria wittgensteiniana. Lo stesso Wittgenstein ci dice che per comprendere una parola dobbiamo conoscerne l’uso nella lingua. Infatti possiamo giocare soltanto se conosciamo le regole del gioco – altrettanti esempi in cui spiegazione e comprensione lavorano alla comprensione di sé, che è, o se preferisce che dovrebbe essere, poi l’esito del comprendere ermeneutico.

Insomma, mi è sempre piaciuto vedere nell’ermeneutica ricœuriana una analisi della condizione umana storicamente incarnata e non, come egli dice a proposito dei suoi interessi, una riflessione su temi di massima (che cos’è la filosofia? tanto per fare un esempio) che lasciano fuori il questionante in carne e ossa.

G: La riflessione su «temi di massima» che coinvolgono in modo indistricabile il «questionante in carne e ossa» si fa particolarmente, riccamente, problematica nell'ultima fase del pensiero di Ricœur: penso ora soprattutto al grande lavoro su *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. In che modo questo importante contributo a una fenomenologia della memoria, a un'epistemologia della storia e a un'ermeneutica della condizione storica può essere considerato l'esito della teorizzazione ricœuriana precedente, segnatamente di quella imperniata su problematiche ermeneutico-letterarie quali la metafora e il racconto?

I: Evidentemente Lei coglie bene il senso globale dell'opera ricœuriana che, per un verso, si arricchisce sempre di nuovi approfondimenti, per l'altro ricapitola le grandi problematiche affrontate nel corso degli anni. Ne *La memoria, la storia, l'oblio*, pertanto, confluiscono sia il metodo dello spiegare per comprendere – di cui testimonia lo svolgimento stesso dell'opera (come Lei ricorda da un momento più analitico che è quello della fenomenologia della memoria e, per certi versi, quello della epistemologia della storia, che però apre al momento più comprensivo, sia appunto quello comprensivo della ermeneutica della condizione storica) – sia le modalità espressive attraversate da Ricœur, e in particolare quelle che a Lei premono di stampo ermeneutico-letterario, quali la metafora e il racconto. Dal punto di vista del racconto, trova qui la sua massima esplicitazione il cammino tracciato e percorso nella trilogia di *Tempo e racconto*, laddove si intrecciano i momenti 'oggettivi' della documentazione storico-sociale della storia di un popolo e, a un tempo, quelli comprensivi dello storico in quanto individuo in carne e ossa che racconta esperienze, si confronta con esperienze del passato fino a riscriverne il senso attraverso l'esercizio dello scambio delle memorie e del perdono.

Con il perdono siamo inseriti nel vivo dell'esperienza simbolica e, qui, a me preme recuperare una figura della memoria che mi pare essere il punto di forza del lavoro della memoria e dell'oblio. Mi riferisco alla tripartizione della memoria in personale, collettiva e dei più vicini: ora, l'attribuzione della memoria ai più vicini riveste una funzione simbolica particolarmente pregnante, nella misura in cui i

più vicini sono coloro che mi “approvano di esistere”, mi raccontano la mia nascita e serbano la mia memoria postuma. Se trasportiamo questa funzione all’ambito della storia, possiamo dire che lo storico, nella misura in cui si adopera non soltanto a una elencazione documentaria di fatti ma cerca di penetrare nelle storie vissute dai protagonisti (soprattutto da quelli ‘dimenticati dalla storia’), può diventare ‘più vicino’ di chi non ha avuto voce, di chi è stato dimenticato, per riprenderne le promesse non mantenute dalla storia e operare nei suoi confronti il ‘pietoso gesto della sepoltura’ – quel gesto che appartiene ai più vicini che nel seppellire custodiscono.

G: In che misura ritiene possibile – se lo ritiene in effetti possibile – che anche lo storico e il critico della letteratura partecipino a questa funzione di custodia e di perpetuazione ‘a futura memoria’? Rispetto ad autori e opere, s’intende, che anch’essi rischiano di essere obliati e/o *traditi* nel senso più comune del termine. E forse più in generale rispetto alla stessa esperienza della letteratura.

Un simile uso della memoria, infine, può riguardare anche lo storico e lo studioso del pensiero filosofico? A questo proposito, cosa può dirci sull’attuale ‘fortuna’ di Ricœur, in Italia e fuori d’Italia?

I: Le sue domande sono davvero complesse e richiederebbero ciascuna una trattazione adeguata...

Quanto alla prima provocazione, evidentemente si tratta di tenere chiaro e fermo che nessuno deve invadere il campo dell’altro, semmai di servirsene e di dialogarci. Intendo dire che sia lo storico che il critico letterario partecipano indubbiamente a una funzione di custodia e di memoria, ma ciascuno con le sue metodologie specifiche. Lo storico, d’altronde, non rinuncia e non può rinunciare alla necessità di essere ‘fedele’ ai fatti, di essere cioè scientifico, mentre la letteratura – e dunque la critica letteraria – ha da fare con il vasto campo dell’immaginazione e dei suoi prodotti. Già ai tempi di *Temps et récit* Ricœur aveva dovuto affrontare la diffidenza degli storici rispetto alla sua indagine di narrativa storica, laddove egli mostrava un involuppo di linguaggio fra letteratura e storia, senza nulla voler togliere alle metodologie specifiche di ciascuna disciplina. Ciò detto,

è chiaro che un romanzo può servire alla memoria forse anche più che un trattato di storia, tuttavia – e questo a mio parere è il difficile – non bisogna leggere un romanzo con le chiavi di lettura di un trattato. Insomma, e qui potremmo richiamare i wittgensteiniani giochi linguistici, ogni disciplina ha un proprio uso specifico del linguaggio che deve condurre la lettura. Inoltre, bisogna anche accettare che la memoria si accompagni all'oblio 'felice', all'oblio di riserva che non assilla con i particolari ma serba gli insegnamenti della storia. Mi piace ricordare quello che Ricœur dice della memoria e dell'oblio, quando afferma che sono necessari come il padre (la figura del padre), che non deve esserci né troppo né troppo poco...

Dunque, siamo tutti coinvolti in questa funzione, anche il filosofo, ma appunto siamo coinvolti, a mio parere, nella misura in cui ci abituiamo a "guardare altrimenti" la realtà che viviamo – e ho in mente il modello dello scambio delle memorie – pronti ad accettare di rivederne il senso – laddove i fatti non possono più essere modificati.

Quanto alla fortuna di Ricœur in Italia, non è cosa di oggi, visto che già dagli anni '60 era più conosciuto e apprezzato da noi che non in patria. Oggi si continua a studiarne le proposte e a cercare di illuminare la nuova pratica alla luce di quelle stesse, e per fortuna la cosa si fa anche in Francia dove il Fonds Ricœur è davvero istituzione preziosa per la ricchezza del materiale di cui dispone.

*Tra letteratura e pensiero*  
Conversazione con Giuseppe Mazzotta

a cura di Francesca Seaman

Giuseppe Mazzotta è Sterling Professor of Humanities all'Università di Yale. Nato in Calabria nel 1942, è immigrato in Canada nel 1960. Mazzotta è critico letterario di fama internazionale che si occupa di letteratura medievale e barocca, e più generalmente di questioni che riguardano i rapporti tra storia, filosofia, letteratura, teologia e politica.

Tra i libri di Giuseppe Mazzotta: *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy* (Princeton, 1979); *The World at Play in Boccaccio's Decameron* (Princeton, 1986); *Dante's Vision and the Circle of Knowledge* (Princeton, 1993); *The Worlds of Petrarch* (Duke UP, 1993); *The New Map of the World: the Poetic Philosophy of Giambattista Vico* (Princeton, 1998; traduzione italiana: Torino, Einaudi 2001); *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment* (Toronto UP, 2001; traduzione italiana: Palermo, Sellerio 2008).

Giuseppe Mazzotta è stato anche l'editore di libri come: *Critical Essays on Dante* (Hall, 1991) e *Master Regis* (Fordham UP, 1985). Nel 2008 ha pubblicato l'edizione *Dante's Inferno* per Norton (traduzione di M. Palma).

Nell'Ottobre 2016 l'ISSNAF (Italian Scientists and Scholars in North America Foundation) ha consegnato a Giuseppe Mazzotta il prestigioso «Life Achievement Award».

SEAMAN: Nel suo importantissimo lavoro critico, di quali temi si è occupato?

MAZZOTTA: Ho scritto sul tema del gioco in Boccaccio, sui “mondi” – in senso immaginario, scientifico e retorico – in alcuni autori del Rinascimento, da Alberti a Cervantes. Ho scritto su Vico per quanto riguarda l’enciclopedismo barocco e il rapporto tra filosofia e letteratura, sui mondi di Petrarca, la soggettività e il progetto culturale moderno, e naturalmente su Dante, il suo esilio, il suo eros e la sua visione del mondo.

S: Qual è il tratto essenziale del suo lavoro, il problema centrale di cui si è occupato in questi quarant’anni di critica?

M: Fondamentalmente m’interessa la capacità – la forza – della letteratura e della poesia di creare conoscenza. La creatività che la letteratura mette in scena.

S: Quali autori hanno influenzato il suo lavoro?

M: Ho sempre trovato salutare scegliere un numero limitato di autori. Influenze testuali particolari: su Dante è stata molto importante la linea Singleton - Freccero. A livello di prospettiva critica, li ho avuti con me. Ma anche Girard ha avuto un grande impatto. Non sono d’accordo con alcune sue posizioni ma mi sento vicino a lui. Jeffrey Hartman, come lettore, come interprete di testi poetici inglesi mi pare molto fine. Poi ho cercato di stare lontano da certe figure che affrontano i testi letterari prestando solo ad esplicite formulazioni tematiche, o a idee generali, o a certe mistificazioni ideologiche di valore contingente. Sono un appassionato lettore di certi filosofi, a partire da Étienne Gilson, il cui ricordo mi riporta agli anni trascorsi a Toronto e ho un debole per Jean-Paul Sartre e, soprattutto, per Merleau-Ponty, figura di grande rilievo, per la scuola francese, soprattutto negli anni ’60. Tutta la nostra generazione, si sa, è stata toccata dal virus Nietzsche e Heidegger, e quindi parliamo di deiezione, di dislocazioni, e di estetica in un senso abbastanza semplicistico. In termini

più generali, direi Vico, anche per quanto riguarda il senso problematico dell'enciclopedismo, che è stato studiato da uno come Gentile, personaggio ormai innominabile, ma abbastanza importante per la storia dell'ultimo secolo. Poi i grandi teologi, ho imparato molto da Kierkegaard, Sant'Agostino, San Bonaventura, e inevitabilmente da San Tommaso. Queste sono sempre state le mie letture fin dagli anni giovanili, e leggendoli cerco di cogliere l'orizzonte più vasto delle loro pronunziamenti. Ma ammetto che nutro un particolare interesse per dibattiti rigorosamente filosofici che finiscono con l'aprirsi alle istanze religiose e teologiche. Non cito Derrida non perché non ne rispetti le prospettive teologiche (sollevate in dialogo con Lévinas), ma perché anche lui è diventato da tempo una maniera. È diventato il manierista di se stesso. Non l'ho mai cercato – e non sono mai andato a finire in quel tipo di gusto.

Per quanto riguarda i filosofi politici, ho sempre letto con molta attenzione Leo Strauss, ma anche Carl Schmitt, suo maestro. Ritrovo in loro il culto della pratica della lettura, di quel tipo di esercizio che, nella tradizione accademica americana, dove il principio è stato formulato, si chiama *close reading*, e indica una lettura dei dettagli testuali e dei silenzi del testo, delle specificità dello stile, della sua costituzione retorica ecc. Un esperto di scienze politiche come Strauss, i cui allievi hanno giocato un ruolo cruciale nell'ideologia retriva del primo drammatico decennio della storia politica americana di questo secolo, ha capito quanto il discorso politico abbia bisogno di attenzione ai minimi particolari dei testi, e in questo senso si modella e s'ispira ai metodi dell'interpretazione letteraria. Li trovo entrambi pensatori sottili, di grande finezza, con cui però non sono quasi mai d'accordo su problemi di sostanza.

S: Che cosa sa la letteratura che le altre discipline non sanno?

M: La letteratura è interessante, nel senso dell'*inter-esse*, dell'essere *tra*, ma anche perché agisce nel disinteresse di cui parlava Kant. Di certo essa sa cose che le altre discipline non sanno. Cosa sa? Sa anzitutto di non sapere. Ma è consapevole della sua finzione/finzione e non si pone, perciò, come discorso della verità (anche quando

“finge” di attenersi solo ad essa), e solo quand’è cattiva letteratura che rivendica il compito, tutto ideologico, di rappresentare il mondo com’è. Ma sa anche che il mondo è proprio e paradossalmente come la letteratura lo rappresenta. Sicuramente dirò di più su questo ineludibile argomento nelle domande successive. Intanto consentimi di aggiungere che nel mio lavoro ho tentato di ri-meditare la letteratura come via, come sistema di conoscenza: essa interroga enigmi che sfuggono a ogni forma di positivismo e logicismo. Entra nel non-detto e viola il suo spazio. La letteratura, in effetti, si ritrova allorché si crea un senso dell’altrove, e riesce a darci una visione di mondi a noi sconosciuti e a disoccultarne i meccanismi. In questo senso, la poesia, il dramma, il romanzo hanno una loro forza creativa, visionaria e irreperibile in ogni altro tipo di discorso. Detto questo, è bene ricordare che gli autori italiani classici storicamente hanno sentito una responsabilità ben precisa: dovevano trovare un modo di presentare in forma radicale la tradizione, una tradizione come la nostra che una volta era centrale, ma che ora sembra marginale.

S: Che cos’ha significato per lei leggere Dante?

M: Cominciai quasi quarant’anni fa a lavorare su Dante, e cercando di scrivere la mia dissertazione a Cornell University mi accorgevo che la mia lettura di Dante era abbastanza diversa da quella corrente. Soffrivo di questa diversità. Non la ricercavo. Sembrerà strano, ma credo di aver introdotto una categoria eminentemente letteraria nel discorso critico su Dante: l’ambiguità, la sua inevitabilità e il suo valore teologico, senza veramente desiderarlo. Lo dico non con sufficienza, ma con un certo rammarico. Fa parte della condizione letteraria meditare su problemi un po’ singolari, che derivano probabilmente dalla condizione umana di cui si è portatori. Quest’osservazione però vuol dire che manca una certa conversazione tra colleghi, che ognuno di noi vive in universi separati e distanti l’uno dall’altro, o che, se la conversazione esiste, io non ne faccio parte. E questo è l’esilio che ho riscoperto in Dante nelle sue forme più radicali.

S: Quali sono le sue chiavi di lettura per la poetica di Dante?

M: Intanto introduco, e mi sembra fondamentale, questa domanda: che cos'è la poesia di Dante? Come si pone essa rispetto ai temi che Dante tratta? Non parlerei di "chiave di lettura", ma direi che procedo lungo una linea che s'incentra in una metafora particolare: appunto, la condizione dell'esilio, ed è l'esilio che Dante trasforma ed eleva ad essenza del suo discorso poetico. In questa condizione si rispecchia ogni cristiano e ogni emigrante (sia detto per inciso, mi sono sempre sentito emigrante e non *emigré*). L'esilio implica una doppia coscienza, le due facce della storia e della realtà. Ma implica anche la radicale dislocazione della poesia, e la dislocazione, capacità di non essere qui ma sempre altrove, diventa la prospettiva da cui il poeta mette in discussione il mondo e sé stesso nel mondo. Sono forse elementi risaputi della *Commedia*, ed essi affiorano nelle tante dissertazioni compilate in Europa e in America sulla tradizione allegorica medievale, con la sua polisemia, e i suoi sensi quadrupli. Ma io cerco di parlare della poesia come dislocazione ed esilio (l'inquietudine su cui riflette Sant'Agostino nelle *Confessioni*), e di come l'esperienza estetica cambia il senso delle leggi morali.

Una lettura attenta del canto X del *Purgatorio*, per esempio, rivela che la concezione dell'orgoglio e dell'umiltà rappresentata da Dante, emerge direttamente dalla sua intuizione artistica, dal senso delle sculture allegoriche dell'umiltà della Vergine Maria, di Micol e re Davide ecc. Ma ciò che intuisce è che il prisma dell'arte ci apre ad una conoscenza che va al di là delle categorie morali tradizionali sui peccati di orgoglio e sulla virtù francescana dell'umiltà. Ecco cosa intendo con l'affermazione che il testo dantesco mette in discussione tutti i valori: si può ravvisare in quest'affermazione la premessa per affrontare una serie di problemi teologici. Infine, direi che la poesia è/ha il dono di condurci fino al limite del dicibile, del visibile, e dell'audibile, là dove il *limes* si capovolge in *limen*, dove si aprono alla nostra mente nuovi mondi e si incontra la grande teologia dantesca dell'amore. Dante insomma come ogni vero poeta vive alle frontiere del pensiero là dove la filosofia è discorso d'amore.

S: Come si risolve l'intreccio tra filosofia, poesia e teologia nella lettura di Dante?

M: Per quanto mi riguarda, propongo queste questioni attraverso situazioni storiche e testuali mai schematiche e sempre per necessità diverse. Fa anche questo parte della mia inappartenenza a scuole, a ideologie che si camuffano come prospettive critiche ma restano mediocri ed effimeri giochi di potere. Con Dante è questo che perseguo: non esiste un'esperienza estetica chiusa in sé stessa. La poesia implica sempre un'etica, una politica, le scienze, l'utile, il piacere, e la teologia in un intreccio costante dell'umano e del divino. Poesia, filosofia e teologia sono esperienze inseparabili l'una dall'altra: una illumina l'altra in un gioco incessante di capovolgimenti. Nel mio nuovo, terzo (ed ultimo) libro su Dante mi occupo del suo trinitarismo, del mondo greco (il mondo poetico, quello filosofico e quello ortodosso/bizantino e le loro contraddizioni), del rapporto tra il sacro e la bellezza che parte dalla *Vita Nuova*, per passare alla sacralizzazione del potere politico, del dialogo medievale tra teologi e filosofi, di quello tra fisica e metafisica, della giustizia e le sue aporie, e dei grandi dibattiti sulla creazione e l'eternità del mondo ecc. Per Dante tutti questi discorsi sono collegati, e mi dispiace che si tratti di argomenti centrali che i miei colleghi, attenti a questioni meramente retoriche o poetiche o a tematiche varie, non amano sollevare. Preferiscono parlare di identità sociale, e a volte tanti altri tra loro indulgiano su questioni mediocri che si riassumono sotto l'etichetta di "neostoricismo", che è utile nella misura in cui insiste sull'importanza di affrontare la poesia nei contesti concreti della sua produzione (e una delle conseguenze di questo principio è stata quella di riaprire la questione, come dimostrano i recenti dibattiti in America e nel Regno Unito, sull'adesione fedele di Shakespeare alla tradizione cattolica). Ma i grandi poeti chiedono di essere letti attraverso ma anche oltre l'ottica di uno sterile localismo storico e di vuoti fenomeni. Vogliono appartenere all'universalità dell'esperienza umana.

S: In un certo senso Dante si avvicina ai limiti della parola, si inoltra nel sacro?

M: Dante riflette costantemente sulla parola e sul concetto di *sacro*, che ha un suo valore semantico contraddittorio, una sua radicale ambiguità, perché ciò che è sacro può essere ciò che è maledetto o ciò che è benedetto. E il senso oscuro del sacro si ritrova là dove esso pare esser negato o violato. Pensa al canto XIII dell'*Inferno*, il canto di Pier delle Vigne, modellato sulla rappresentazione di Polidoro nel terzo libro dell'*Eneide*. Nel suicidio di Pier delle Vigne, la cui fine rovescia in 'tristi lutti' le gioie della vita, siamo di fronte ad una rappresentazione tragica. Lo è anche la scena di Polidoro nel poema virgiliano. In più, Virgilio racconta di Enea nell'*Eneide* che, giungendo in Tracia, vuole costruire un altare perché pensa che questa sia la terra a lui assegnata dalla divinità, dopo la distruzione di Troia, per un nuovo inizio della sua storia di esule in cerca di una nuova patria. Enea, cioè, sa che ricominciare necessita sempre il propiziarsi la divinità, e perciò, purifica lo spazio su cui erigere un altare. Deve erigere l'altare nel cuore della città. Atti, tutti questi, di straordinaria importanza per Dante, che rivive i sensi più profondi dei testi classici ai quali d'altronde s'ispira. Pensa, per esempio, a Stazio, che nel *Purgatorio* appare come lettore di Virgilio e lui stesso poeta della Tebaide, ovverossia di un poema che offre una lettura tragica della cultura greca e dei suoi miti visti da una prospettiva romana, prospettiva che sente e vuole aver superato quella storia. Narra la tragedia di Edipo e dei figli Eteocle e Polinice, narra la nascita come evento malefico. Sulla scia di questa grande tradizione, Dante pone l'idea del sacro come segno di una grande crisi, di un senso del sacro che fa emergere la possibilità dell'ordine e riorganizza il caos in cui la storia sembrava essere precipitata. Il sacro, dunque, segna il limite – un limite che sembra invalicabile ma che viene trasceso in una direzione precisa, la nascita come evento foriero di nuove, possibili configurazioni storiche.

Chiarisco tornando a Dante, o meglio al mio metodo di lettura, che posso spiegare come una semplice procedura: la scelta di un tema lo vedo come un confronto ermeneutico con un testo, che evito

di ridurre ad una questione di mere questioni formali o a costruzioni di tipologie letterarie (genere, retorica ecc.). La lettura deve essere un'avventura. La problematicità che alberga al cuore della poesia di autori come Virgilio, Stazio e Dante è sempre più profonda, imprevedibile e feconda di quasi tutte le diverse riflessioni filosofiche. E la ragione è semplice: il poeta sa ascoltare e induce noi lettori ad ascoltare la sapienza riposta della lingua, le sue stratificazioni storiche, le sue memorie e le sue tensioni. In questo senso la digressione sul sacro, per esempio, mostra che per Dante nella profanazione tragica, soprattutto nella violenza profanatoria (vedi il canto dei simoniaci, dei suicidi ecc.) si ritrovano i segni della redenzione e del sacro. Il sacro trascende le vie della terra e ci conduce sulla via del "santo".

S: E il tema della bellezza e del sacro?

M: Anche la bellezza ha le sue contraddizioni. Sfiora e sottende gli aspetti più diversi dell'esperienza. Da una parte, segnala la visibilità del bene, secondo la tradizione greca. Ma la bellezza ha anche un aspetto magico e minaccioso: siamo misteriosamente attratti ad essa (l'amore è fame di bellezza dice Platone), ma siamo da essa minacciati nel senso che la bellezza inevitabilmente trasforma le essenze in apparenze, e le eclissa. In questo senso, seguendo le orme della bellezza si rischia sempre di perdere di vista l'essenza e, a meno che non sia coniugata al bene, diventa ingannevole simulacro.

S: Se la poesia dunque è trasgressione, ambiguità, possiamo parlare di una poesia che arriva al vero? E l'amore, è essenzialmente legato al vero e alla bellezza?

M: Questa è una domanda importante perché inviti a meditare il nesso tra ambiguità testuali e il vero, che giustamente chiede di esser visto nella luce abbagliante (e spesso ingannevole) della bellezza e dell'amore. Platone capiva a fondo la potente seduzione della triade. Intanto m'interessa, come ormai è evidente da queste mie prime risposte, l'ambiguità perché essa rivela l'impossibilità di chiudere il testo letterario in formule fisse e calcificate, il che significa che

il testo prende simultaneamente più direzioni, il qui e l'altrove, ha sensi contraddittori, può postulare una gerarchia di sensi e allo stesso tempo smantellarla. Leggere significa dunque essere implicati nell'inesauribilità della ricerca e del pensiero, che s'identifica con le ambiguità testuali e nelle aporie del pensiero. Un diffuso errore ermeneutico mi pare che di solito consista nella volontà di adagiarsi in formule che si crede risolvano una volta per tutte i nostri problemi o i problemi di un testo. La poesia, al contrario, riapre le questioni che apparivano risolte e provoca ad una incessante autoriflessione, invita all'autoconoscenza come esercizio quotidiano.

E ci dice che non c'è conoscenza che non sia identificabile con la trasgressione (vedi il canto di Ulisse).

Un altro piccolo esempio tratto dalla *Divina Commedia*, e cioè il dialogo incessante tra Dante e Beatrice, aiuta a capire il senso di queste veloci riflessioni. Nel *Paradiso* assistiamo al pellegrino che confessa i suoi dubbi e "vuole sapere" da Beatrice tutto sul mondo e su Dio. La figura di Beatrice andrebbe letta all'ombra cinica del saggio sulla donna di Schopenhauer. Ad ogni modo, i dubbi del pellegrino non sono metafisici, sono agonistici, e generano esplorazioni sempre più profonde sull'essenza dei problemi sollevati. Così, i due amanti discutono, e discutono perché essi vivono nell'orizzonte del loro amore. Le loro questioni, i loro dubbi nascono da questo loro amore: una forza erotica li congiunge e li porta a esplorare il mondo dei desideri, quelli più intellettuali e quelli più umani e più intimi. Giungono alla conclusione che Dio è amore e che, anche dal punto di vista umano, l'amore, orlato di narcisismi, omissioni, silenzi e assenze, è una scandalosa verità. Certo: l'amore, va ripetuto per fugare ogni probabile idealizzazione, può essere ingannevole, come tutte le apparenze. Certo, l'amore può innescare la violenza. Certo, nessuna emozione umana è riducibile ad un solo elemento, e si presenta come un ibrido. Ma il prisma di una passione si ricompone all'infinito come amore.

Vorrei ricordare, tanto per illustrare questo punto, che nei canti finali del *Paradiso*, mentre Beatrice sta per uscire di scena, essa si lancia in un attacco contro i filosofi che inseguono le parvenze, e perdono di vista la verità. Nel canto successivo, Beatrice sparisce,

e Dante dice che tutta la sua vita è stata un inseguimento della sua bellezza, cioè della sua apparenza. Non osa contraddirla mentre parla, ma le dice, anche tu, Beatrice, sei apparenza perché la bellezza è il mondo esterno dei fenomeni, e la verità si coglie dai fenomeni. Non esiste una distanza tra essenza e fenomeni. Che cos'è la verità? Non un oggetto che si possiede e si mette in tasca. La sua ricerca è il punto di partenza: e il testo dantesco ci avvia alla ricerca della verità. Il vero è ciò che insegua, anche attraverso le finzioni letterarie, anche attraverso le contingenze e il mondo dei fenomeni. Direi che esiste la verità, altrimenti saremmo tutti condannati a inseguire ombre nella caverna di Platone. Nella sua caverna si intuisce la verità della filosofia ma non la verità dell'amore. Dante, al contrario, è il poeta della verità in quanto la identifica con l'amore, che ci coglie di sorpresa, si da, si sottrae, ci mette in discussione ecc. La conversazione letteraria tra Dante e Beatrice, tra Dante e noi, può solo nascere come conversazione amorosa.

S: Ma la letteratura gioca con la realtà?

M: Il mio libro su Boccaccio discute questo mondo dei giochi e delle illusioni nelle forme più varie di menzogne, magia, retorica ecc. È un tema che mi è caro perché, si capisce, il mondo del gioco è il gioco del mondo, il mondo visto come teatro di simulazioni, degli inganni e degli auto-inganni (che sono la verità degli inganni). Ma al fondo del gioco vi è un aspetto etico. L'esilio di Dante, una forma di dislocazione, è legato all'utopia nel senso che ogni forma di gioco, pur nella sua provvisorietà, esprime l'impossibile desiderio di sospensione delle realistiche violenze che costituiscono le trame di ogni giorno. D'altra parte, e con la buona pace di coloro che lacerano le esperienze del mondo in frammenti e categorie distinte, non si da costruzione estetica che non implichi anche etica, la politica, la teologia, l'utile ecc. La letteratura gioca con la realtà e la ripensa, la inventa e ne mostra i risvolti inediti, la felicità del provvisorio, il piacere, e la volontà di potenza che l'accompagna. Ad un livello generale, il mondo del gioco, con le sue evasioni e fantasticherie, evoca non solo la volontà di potenza ma anche un mondo di pace, di

desideri utopici, appunto, e il paradiso se vuoi. Sono tutte intuizioni contraddittorie che non si risolvono in una sintesi di opposti e restano non disgiungibili l'una dall'altra. Le letture più profonde vanno orientate non nel senso delle tematizzazioni discrete di elementi individuali e frammentari, ma verso le implicazioni enciclopediche del discorso letterario. Bisognerebbe mettere in gioco come la letteratura coglie la vita in tutte le sue infinite dimensioni, nelle sue multiformi e contraddittorie bellezze. E si scopre che in ogni atto immaginario vi è verità che si offre alla nostra contingenza: in ogni sogno si ritrova la traccia continua delle cose, e viceversa.

S: Ma c'è un limite nella scrittura?

M: Il prossimo libro su Dante, al quale ho prima accennato, verte soprattutto sulla questione e sulla necessità dei limiti e sull'inconsistenza di ogni limite (come l'orizzonte). Dante è il poeta che va verso l'infinito e l'illimitato, ma vuole trovare il limite. In questo differisce dal suo Ulisse, l'eroe che trasgredisce i confini del mondo, sublime e diabolico allo stesso tempo. Un rapporto dialettico unisce l'infinito e il *quia* delle leggi, della vita morale, delle rappresentazioni ecc. Lo studio del lessico dantesco — i suoi giochi di parole dal trasumanare all'oltraggio — ci dà il senso del limite e dell'ampio raggio dell'illimitato e anche dell'ineffabile: due aspetti simultaneamente presenti nella lingua poetica.

S: È una questione di trasgressione o di prospettiva? Anche un problema etico?

M: Sfiore questo problema delle frontiere, che è il vero problema della letteratura. Una metafora, questa, che ci introduce alla questione dello spazio e più in particolare dello spazio letterario. Le frontiere sono luoghi possibili di incontro e di scontro. Ciò vuol dire che per leggere un testo poetico con un certo rigore e con più profondo piacere, bisogna sviluppare la capacità della circospezione, la prudenza dell'essere circospetto. La parola "circospezione", etimologicamente, implica la capacità di guardarsi in giro, non solo di avere altre

prospettive, che è inevitabile, ma anche di confrontarsi con prospettive diverse e magari esercitare un sospetto metodico verso di esse e verso altri mondi in cui ci si imbatte con il fine di conoscere sé stessi. Non conosco nient'altro che si possa elevare ad attività più morale di questa proprietà della letteratura: conoscere sé stessi, che equivale alla fase meditativa della preghiera e al giudizio di sé. Nella misura in cui la frontiera segna sia un limite sia una soglia, essa invoca la necessità dei discorsi morali e politici. Perché? Perché alla frontiera tu guardi in faccia un altro che non ti conosce, devi identificarti declinando le tue generalità, e così sarai oggetto di sospetti, ti esprimerai magari in una lingua diversa dalla sua, ti considereranno indesiderabile o un immigrato illegale. E qui dovrai compiere un'attività che io considero centrale al discorso letterario e alla vita morale: la traduzione, attività ermeneutica per eccellenza. Alla frontiera devi essere pronto a rispondere, pronto a "tradurti" nella lingua riconoscibile all'altro, e la domanda centrale si riduce ad una sola: chi sei, qual è la tua destinazione finale, quanti soldi hai in tasca ecc.? Il viaggio che compì non è necessariamente quello del turista, il quale, magari senza rendersene conto, è anche lui coinvolto nel vero viaggio, quello della vita. Questa è la storia più metafisica, più teologica che si sia scritta nella letteratura occidentale. Ecco perché chiamo Dante poeta delle frontiere del pensiero e poeta del mondo vero/apparente.

S: Qual è il pericolo di questa ricerca d'identità? Il viaggio è pericoloso, rispondere alla domanda "chi sei?" è pericoloso?

M: Odisseo risponde che si chiama "nessuno" quando gli viene chiesto il nome, e usa questa strategia per poter disfarsi di Polifemo. Per Dante, l'imperativo, sollevato nel canto della fede (*Paradiso* XXIV), invece, è quello di farsi "manifesto", di non nascondersi dietro schermi codardi. Quelle di Ulisse e Dante si profilano come due prospettive diverse, due mondi a volte antitetici, il classico e il cristiano, due situazioni diverse. È pericoloso "manifestarsi" in una cultura fondata sulla simulazione e dissimulazione, cioè machiavellica, come la nostra. È pericoloso, ma è inevitabile, come sapeva Socrate, conoscersi. Chi non ha qualche volta pensato che sarebbe meglio non

sapere piuttosto che frugare in sé stessi e riportare alla luce chissà quali mostri-reali o fantasmatici e provvisori- ci portiamo dentro? Ma non è pericoloso (augurabilmente, perché Odisseo nasconde la sua identità finanche a Penelope) rispondere alla domanda “chi sei”, se a chiedertelo è chi ti ama. Quando viaggi in un territorio nemico (politicamente), risponderai in modo circospetto. Ci vuole coraggio a dichiarare chi sei, ed è questa virtù cardinale, di origine classica e cristiana, che Dante mette in scena nella *Divina Commedia*.

S: E per l’Ariosto?

M: Ci sono sempre figure che si nascondono nell’*Orlando Furioso* o non sanno chi sono o non vogliono saperlo. Forse il vero eroe per Ariosto è proprio chi rifiuta di bere il siero della verità, ma c’è sempre il momento in cui la maggior parte di queste figure deve rivelare la loro identità e sollevare la visiera che li occulta allo sguardo altrui. A me sembra interessante la polemica con Machiavelli che Ariosto conduce nel suo poema, con la serie di valori politici che esaltano il potere, che è il potere/volontà di essere tutto. E con prudenza racconta, come accennavo, della necessità di rinunciare al siero, consapevole, cioè, che la verità è così sovversiva da indurre tutta una cultura (la nostra) a negarne il valore, a confonderla con le finzioni (su questo vedasi Nietzsche).

S: Qual è il pericolo della favola? Pericolo di credere possibili eventi immaginari?

M: Che le favole siano pericolose è stato drammatizzato dai maestri della tradizione occidentale: Cervantes, Shakespeare, e Ariosto. Sono pericolose le favole perché fanno perdere a Don Chisciotte il senso della “realtà”. Più in generale esse inducono a credere come vere cose inesistenti (Don Chisciotte e Prospero nella *Tempesta*), ci convincono che le utopie politiche sono possibili, fomentano illusioni su noi stessi, convincendosi che siamo migliori o peggiori di quanto non siamo. Sono pericolose le favole perché ci implicano nel gioco dell’immaginazione. Un poeta come Ariosto e un narratore

come Cervantes sono poeti dell'immaginazione. Capiscono che l'immaginazione ha la proprietà specifica di andare in tutte le direzioni, di mettere in dubbio le nostre definizioni di ciò che è e non è razionale, di farci vedere cose che altri non vedono. Non si può costruire un grande poema seguendo i dettami delle leggi rigorose della ragione e del senso comune. Certo: esiste una distinzione fondamentale tra follia e favola, e qui mi rifaccio a Foucault. La follia distrugge l'opera, afferma Foucault. Gli controbatterei che la follia è come il genio. Il genio non ci appartiene, resta irriducibile alla misura domestica, e, come il sublime dei romantici, ci porta oltre gli schemi convenzionali della conoscenza. Forse per questo nel medioevo la follia si presentava con i connotati della sacralità. Sarebbe un discorso lungo che sto aprendo e chiudo. Aggiungo però che esiste anche la follia più comune e moderata, che è il modo di rovesciare i luoghi comuni e le compiaciute certezze del mondo, i suoi borghesi compiacimenti. Intanto, la follia in Erasmo e in Cervantes parla, conserva una sua grammatica, è capace di far parte di un mondo del senso, pur rappresentando il non-senso. Con Ariosto, che in questo senso è il più radicale poeta del Rinascimento, la follia non parla: per esempio nella rappresentazione di Orlando impazzito, Orlando si denuda, non ha più travestimenti o parole. Il pericolo consiste nell'annullamento dell'umano, l'umano che parla, si traveste, si inventa ecc.. Ecco il diverso pericolo della follia e della favola, una lo specchio dell'altra: in entrambe il problema dell'identità si articola sempre nelle forme dell'altro secondo cui io sono io ma sono anche altro da me. E c'è la possibilità che io diventi l'altro. Un insaziabile narcisismo appare in certi personaggi, fissati su se stessi. Ma io non vedo nella follia solo la perdita del senso dell'io. C'è quasi un ruolo sacro che nel Medioevo e in parte del Rinascimento veniva assegnato al folle. Chi è più folle del Cristiano? Chiede Erasmo.

S: La critica di oggi ha sorpassato il decostruzionismo di Derrida?

M: Io francamente penso di sì. Restano fondamentali alcuni concetti, che però non erano parte solo del decostruzionismo. Per esempio, resta acquisita la nozione dell'auto-riflessività della lette-

ratura, che è stata a lungo la carta di identità del decostruzionismo. Ma questa intuizione aveva giocato un ruolo decisivo già nel cosiddetto “New Criticism” di Wimsatt e Brooks, entrambi docenti a Yale trent’anni fa e amici che ho conosciuto. Derrida e DeMan, *maitres* del decostruzionismo, hanno valorizzato questa vecchia intuizione neocritica (che tanto doveva a Benedetto Croce) dando ad essa uno spessore filosofico. L’idea dell’autoriflessività resta come momento intuitivo di ogni struttura letteraria. Ma con l’idea dell’*impasse* o dell’*indecidibilità*, articolata da Derrida per significare che non si possa scegliere tra due contraddizioni testuali, tra una cosa e l’altra (come nell’asino di Buridano), il decostruzionismo semplifica il rapporto tra le facoltà intellettuali, nel senso che la questione della volontà nel giudizio e nella decisione viene messa in disparte. Credo che Derrida verso la fine della sua vita abbia capito questo limite del suo metodo. Non per nulla finisce col diventare un moralista (sentimentale, come sentimentale è Lévinas), che scrive dell’ospitalità, dell’amicizia, del dialogo con i morti ecc. A volte gli ultimi suoi libri sono meditazioni interessanti, o anche commoventi, meditazioni sulle ombre, sugli spettri, e la loro misteriosa continuità nei superstiti, ma un testo come quello dell’Eperon rasenta l’assurdo (e in questo non è privo d’interesse).

S: Il futuro della poesia?

M: Non so se ci sarà un futuro per l’umanità. Me lo auguro, ma se ci sarà un futuro la poesia non potrà sparire. Cambieranno i gusti, ma la grande poesia sarà sempre con noi. Poeti italiani, spagnoli, francesi, americani, inglesi e tedeschi — ce ne sono e di grande valore, lo testimoniano con la loro opera. Né vedo rischi di esaurimento creativo, che mi pare sottende la tua domanda, perché l’incanto poetico non ha fatto il suo tempo. Poiché la poesia è essenzialmente una questione di musica, è facile diagnosticare che prima o poi riscopriremo le voci che benché articolate ora non abbiamo la capacità di “sentire” o ascoltare.

S: Il suo discorso sulla contemporaneità critica è comunque abbastanza singolare.

M: Da letterato con una certa dose di realismo (realismo visionario, si capisce), posso dire di me stesso che i miei lavori sono cambiati poco nel tempo. Più generalmente, è facile prevedere che l'Occidente sarà un po' meno ricco, economicamente, di quanto non lo sia stato in passato (*Deo gratias*), ma la sua creatività non diminuirà. Si ricomincerà a decifrare la linguistica di Dio, interrogheremo i carismatici, cercheremo di abbattere i demoni che vogliono convincere se stessi (credendo che vogliono convincere noi) che il tutto è niente, che il male è bene ecc.. Il futuro, i prossimi cinquant'anni, saranno i più interessanti degli ultimi due secoli. Peccato che non ci sarò. Nei colleghi critici delle future generazioni vorrei poter vedere un sempre maggiore amore per la letteratura che possa dissipare la schiavitù dei luoghi comuni. Vorrei poter vedere la continua esistenza dell'amore dei classici — Tucidide, per esempio, che per me a volte svolge la funzione di depuratore dello squallore narrativo del presente. Questo dell'oblio del passato, dell'indifferenza ai grandi eventi che stanno scuotendo le culture a noi occidentali lontane, resta il pericolo maggiore del nostro tempo a livello di riflessione critica.

S: Come si avvia verso un nuovo libro?

M: La questione è che quando guardo i libri che ho scritto negli anni, mi accorgo che ogni libro è un'apertura verso un altro libro, ogni libro un capitolo di un vasto libro. Ora mi sto avviando verso un libro sul barocco, che chiamo «il Mondo apparente», e che in effetti ho descritto, frammentandone i contenuti nelle mie risposte alle tue domande.

S: Che cos'è la letteratura?

M: Ah, l'ombra/luce del tuo amato Blanchot! Ma prendo una via diversa dalla sua. La letteratura è la vita stessa, densa e iridescente, bella e squallida come la vita, vita che amo come amo, per dirla con

il poeta, chi me l'ha data. Io mi chiedo sempre cos'è la vita leggendo romanzi, poesie, e qualche testo filosofico o i salmi. E viceversa. Ti dico, Francesca, che i filosofi che si occupano di letteratura spesso la riducono a qualche tema lirico, o ad una bella incisiva espressione. Penso a com'è ridotto il povero Leopardi dai filosofi dell'entropia! E mi dispiace che questo avvenga. D'altra parte, i letterati che si mettono a fare filosofia pensano che la filosofia sia un semplice tema della letteratura, e in un certo senso attività secondaria ad essa. E vuol dire che non capiscono nulla della letteratura e della filosofia!

S: Che valore ha la critica?

M: Io vorrei che ci fosse un ritorno all'attività critica come attività del pensiero. La letteratura, coi suoi discorsi obliqui, ci induce a pensare, provoca e precede il pensiero, come vuole Vico. Prendi una metafora, che non è una proposizione chiara. I grandi filosofi analizzano la sapienza che è contenuta nella lingua, come se la lingua fosse una serie di pieghe, di sentimenti, strati archeologici in cui si conservano i valori e i pensieri delle generazioni passate. Heidegger, Vico, ma anche Nietzsche tentano di fare le stesse cose. I critici, diceva Platone, sono però meglio dei poeti, perché essi amano la poesia, mentre i poeti tendono ad amare sé stessi.

S: Che cosa diventa un testo letterario? Come si pone verso il lettore?

M: Un testo letterario, ecco la prima descrizione di esso, non è mai chiuso in sé stesso. È sempre "opera aperta" come sosteneva Joyce e, nella sua scia, Eco. Aperta nel senso per cui un'opera si apre al lettore, interroga il lettore e si lascia interrogare, e resta incompiuta, incapace di concludere una storia *in fieri*. È un processo ermeneutico che l'idea di opera aperta propone, nel senso che ogni opera evoca tanti altri testi, aspetti diversi della realtà, fantasmi, desideri e memorie che tutti noi lettori ci portiamo dentro di noi. In questo consiste la capacità di ogni opera di condizionarci, di parlarci, di guidare e sedurre la nostra immaginazione, ma anche di avvicinarci al testo come deposito di tutta la saggezza che un testo riesce a proporre.

S: Ma che cos'è un testo letterario? E come leggerlo?

M: Il testo è, nella prospettiva dello strutturalismo, una catena di significati e di significanti, di giochi che si rimandano a vicenda come in uno specchio, ma che evadono e insistono nella condizione di autoreferenzialità. Utile ma incompleta definizione. Perché incompleta? Perché è impossibile trovare, catalogare tutti gli archetipi che organizzano un testo. Ma la questione più difficile è l'altra, come leggere un testo? Ripeto una banalità ermeneutica: lasciamoci leggere dal testo. Più precisamente, leggiamo seguendo il cammino impensato della nostra immaginazione. Il che vuol dire non restare mai al livello dei manuali della letteratura. Significa, piuttosto, prestare attenzione allo stile, alle metafore, al ritmo della lingua, alla capacità di sogno e visionarietà di chi (ci) scrive. Lo scrittore può non riuscire a controllare tutti i significati che sono contenuti nella sua scrittura, però ne controlla le metafore. Tutto questo vuol dire che dobbiamo pensare che lo scrittore vorrebbe che il suo testo possa insegnarci il senso delle cose e della vita. Probabilmente è solo un *desideratum*. Certo è che quando gli scrittori sono grandi ci parlano dell'enigma che è in ognuno di noi, e i loro errori possono illuminare il nostro pensiero.

Ma dovremmo tenere a mente che sono i grandi testi della letteratura – Omero, Virgilio, Lucrezio, Dante, Cervantes, Goethe, Proust, Joyce – che permetteranno ad un cinese o indiano o africano di capire chi sia un occidentale e viceversa. Sono questi “profeti” che al pari di Isaia e Davide aprono il vero dialogo tra la storia e noi tutti che viviamo nella storia.

S: Qualche parola per concludere...

M: La mia “speranza” – virtù teologale del futuro e del tempo inconcluso – è che si arrivi a capire che la letteratura – l'arte nel senso più vasto – è fondamentale al nostro senso della formazione dell'umano, che oggi più che mai la cadenza di ognuno di noi è la “chiave” per l'inevitabile dialogo appena avviato tra tutti noi umani sulla Terra.

# Letter



## VENEZIA E CONTINI: «UNA LUNGA FEDELTÀ»

«Humanitas», n. 5-6, a. LVI,  
settembre-dicembre 2001.  
«Ermeneutica letteraria», n. 6, 2010.  
«Ermeneutica letteraria», n. 10, 2014.

L'operosa officina della ricerca veneziana si divide da sempre fra due poli d'attrazione, filologia ed ermeneutica. Per questo motivo riconosce in Gianfranco Contini uno dei suoi numi tutelari, individuando nel critico domese l'ideale anello di congiunzione fra le due discipline. Negli ultimi anni, l'ateneo veneziano ha celebrato l'importanza del suo magistero dedicandogli una serie di convegni, che hanno prodotto una fitta messe di contributi che questo articolo si propone di ripercorrere sinteticamente.

Il primo di questi contributi, *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, fu promosso dal Dipartimento di Italianistica dell'Università Ca' Foscari in collaborazione con la Biblioteca Marciana il 24-25 ottobre del 2000, a dieci anni dalla morte. L'obiettivo comune della tavola rotonda, di cui il doppio volume 5-6 della rivista «Humanitas» raccoglie gli atti, era di evidenziare nell'opera continiana la costante interazione fra ricerca filologico-

linguistica e critica letteraria. Gli interventi mostrano come la strategia di lettura dei testi di Contini sia «maturata al di là dell'idealismo crociano, parallelamente alla stilistica europea e in anticipo sulle scuole semiotiche: un'ermeneutica, la sua, sostenuta da un'istanza di libertà morale scevra da condizionamenti ideologici e da angustie tecnicismi»<sup>1</sup>. Gli studiosi si sono mossi in diverse direzioni: alcuni hanno cercato di indagare il metodo continiano, vagliandone l'utilità e la longevità; altri si sono rivolti alla scrittura del domese, al suo inimitabile stile, per farne emergere i tratti peculiari; altri ancora hanno offerto del maestro un ricordo personale; altri, infine, hanno riflettuto sulla sua esperienza di antologista o di ritrattista.

Il confronto sulle questioni metodologiche è aperto da Stefano Agosti, che presenta Contini come un maestro di «critica verbale»<sup>2</sup>. Lo scopo del suo intervento è dimostrare che Contini non si è ispirato, pur essendone attraversato, influenzato, né alla linguistica di Saussure, né alla stilistica di Spitzer, né al formalismo, ma piuttosto ad una pratica di «auscultazione» dei testi che

<sup>1</sup> Cito dalla *Prefazione* del numero monografico di «Humanitas», n. 5-6, a. LVI, settembre-dicembre 2001, p. 651.

<sup>2</sup> Cfr. S. AGOSTI, *L'esperienza della verbalità*, *ivi*, pp. 653-664.

vede come predecessore il Proust critico di Flaubert. In una parallela ricerca di *auctores* continiani, Enza Biagini traccia invece un percorso Schleiermacher-Spitzer-Contini che passa attraverso Freud<sup>3</sup>, al quale Contini guardava secondo la studiosa come grande scrittore, non come padre della psicanalisi, disciplina per la quale nutriva qualche diffidenza. Tito Perlini ripercorre invece il rapporto di Contini con Benedetto Croce, che tanta importanza ebbe nella sua formazione e che rimase un punto di riferimento, cui ispirarsi per analogia o contrarietà<sup>4</sup>.

In *Gianfranco Contini e la linguistica*, Alfredo Stussi indaga gli studi prettamente linguistici, che costituiscono una porzione ridotta del *corpus* continiano, ma giungono a risultati settorialmente rilevanti. Anche nei fondamentali saggi di *Varianti e altra linguistica*, per esempio, accanto alle osservazioni sullo stile, ne troviamo alcune specificamente grammaticali. Stussi, come altri, segnala infatti che Contini aveva il pregio di aderire massimamente al testo in analisi, con scientifica attenzione ai tecnicismi,

riuscendo parimenti a conservare la sua originalità di giudizio. Ha avuto dunque il merito di ridisegnare il profilo di filologia e critica, incuneandosi in uno spazio a mezzo fra le due. Contini – ricorda poi Stussi – non abbandonò mai la filologia romanza ‘classica’ per rivolgersi *in toto* alla linguistica, ma seppe far dialogare le diverse discipline, utilizzando nella critica del testo strumenti della linguistica. Contini, del resto, ne era convinto: «la distinzione tra ‘linguista’ e ‘filologo’ è operativa, non metafisica»<sup>5</sup>. A tal proposito, Luigi Milone ricorda come Contini rinnovò la critica testuale e fu fautore della costituzione di una ‘scuola filologica italiana’ a partire dall’iniziativa dei *Poeti del Duecento* (1960)<sup>6</sup>; per un lavoro d’*équipe* sui testi furono precettati alcuni dei suoi allievi più brillanti: Cesare Segre, D’Arco Silvio Avalle, Guido Favati, Franca Brambilla, Romano Brogini, Domenico De Robertis, Mario Marti, Achille Pagnucco, Giovanni Pozzi, Ezio Raimondi. I lavori di questi studiosi non vennero riportati tali e quali nell’antologia: Contini si prese ampia libertà di ma-

<sup>3</sup> Cfr. E. BIAGINI, *Contini (Schleiermacher) (Freud) (Spitzer) e l’interpretazione*, ivi, pp. 679-691.

<sup>4</sup> Cfr. T. PERLINI, *Benedetto Croce nell’orizzonte storico-critico-letterario di Gianfranco Contini*, ivi, pp. 692-715.

<sup>5</sup> Citato in A. STUSSI, *Gianfranco Contini e la linguistica*, ivi, pp. 664-678, spec. p. 676.

<sup>6</sup> Cfr. L. MILONE, *Contini filologo. Per un capitolo della cultura italiana del secondo dopoguerra*, ivi, pp. 734-746.

novra sui loro interventi per dare al volume un tratto unitario.

Sul Contini antologista riflette anche Alessandro Scarsella, che guarda a *Italia Magica* del 1946 e fa di Contini un esportatore del surrealismo italiano<sup>7</sup>. In materia di giudizi continiani sulla letteratura contemporanea si aggiunge l'intervento di Filippo Secchieri, che si concentra nello specifico sul Contini lettore di Rebora, illustrando come la «lunga e discreta fedeltà» alla prima fase poetica del milanese sia sempre motivata dall'aderenza ad un «solido fondamento verbale»<sup>8</sup>, che gli viene dal modello crociano, da lui superato e innovato.

Riflettendo invece sulla fortuna della scuola filologica italiana, Franco Suitner segnala l'opportunità di fare un'indagine sugli interventi di Contini a proposito dei suoi colleghi studiosi, di guardare ai suoi scritti di storia della critica e della filologia<sup>9</sup>. Si rammarica inoltre del fatto che il Nostro sia conosciuto all'estero solamente da un pubblico di specialisti, che pure gli dimostrano strenua ammirazione, ma non venga ancora riconosciuto come un

<sup>7</sup> Cfr. A. SCARSELLA, *Congetture su Contini e "Italia Magica"*, ivi, pp. 836-845.

<sup>8</sup> F. SECCHIERI, *Contini lettore di Rebora*, ivi, pp. 846-861, spec. p. 861.

<sup>9</sup> Cfr. F. SUITNER, *Critica filologica in Gianfranco Contini*, ivi, pp. 757-760.

intellettuale a tutto tondo al pari di Auerbach, Spitzer o Jakobson; Suitner attribuisce la cosa ad una carenza di buone traduzioni ed auspica l'interessamento di traduttori che sappiano trasferire in altre lingue la difficile concentrazione dello stile continiano.

Secondo Alfonso Berardinelli, invece, confrontando Contini con critici a lui affini quali Spitzer, Auerbach, Curtius o Šklovskij, si nota subito una «volontaria limitazione di argomenti e di prospettive critiche» e «un'avarizia o povertà discorsiva e argomentativa: quasi che il destino di tutta la letteratura, ormai, fosse un destino segnato dal restringimento dei suoi destinatari ad una cerchia di tecnici e di studiosi»<sup>10</sup>. Secondo Berardinelli infatti Contini è stato il critico più capace di leggere la contemporanea letteratura italiana per quello che *era* e non per quello che *avrebbe potuto o dovuto essere* (cfr. p. 761), al contrario del suo 'rivale' Giacomo Debenedetti. A differenza del biellese, Contini era più interessato alla forma come veicolo di significati che ai contenuti. Ma proprio alla luce di questa considerazione, Berardinelli ne critica il disinteresse per la storia delle idee e degli scrittori in quanto intellettuali, e per la storia dei generi letterari. Per

<sup>10</sup> A. BERARDINELLI, *La poetica di Contini*, ivi, pp. 761-769, spec. p. 769.

questo motivo, secondo lui, Contini sarebbe il capostipite di una critica «dimezzata». Tuttavia, conclude Berardinelli, il domese, forse, aveva ragione a ridimensionare il ruolo del critico nella società e a limitarsi ad un rigoroso lavoro di ricerca sul testo, perché è l'unico ruolo che al letterato spetta nella contemporaneità.

Ma Contini, come già accennato, è anche e soprattutto un maestro di stile; del resto, ricorda Domenico De Martino, Contini stesso era persuaso che il buon critico dovesse essere sempre e comunque un buon scrittore. De Martino tratteggia velocemente le caratteristiche del suo *usus scribendi*: un «forte senso del presente»<sup>11</sup>, la volontà di «non spiegare troppo»<sup>12</sup> e un certo amore non partecipe per l'espressionismo. A partire da queste premesse, De Martino ha cercato di costruire, con gli strumenti informatici, una mappa delle concordanze continiane. Anche Carlo Carena guarda a Contini come grande scrittore e, nel calore di un aneddoto autobiografico, ricorda la sua tempratura morale, che orientava la sua critica anche in senso filosofico<sup>13</sup>. Ilaria Crotti rinviene invece

nello stile di Contini una volontà di sfida all'*obscuritas* e al disordine del mondo e del testo. Leoncini lo vede scrittore denso e intenso, che procede per ellissi e allusioni, rivelando una ricchezza di prospettive in gran parte ancora da studiare<sup>14</sup>. Al fondo dell'avventura intellettuale di Contini, secondo lui, c'è una costante tensione euristica.

Pietro Gibellini affronta invece il tema dei medaglioni dedicati dal critico ad alcuni personaggi del suo tempo, scritti per Rosellina Archinto e il suo *Leggere* e poi raccolti in un volumetto Scheiwiller sotto il titolo *Amicizie*<sup>15</sup>. Vi compaiono, solo per citarne alcuni, Giorgio Orelli, Riccardo Bacchelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda, Cesare Angelini, Émile Benveniste, Filippo De Pisis, Aldo Palazzeschi e Romano Bilenchi. Non si tratta di commiati, ma di una carrellata di *exempla*, illustrati per «la responsabilità morale della memoria»<sup>16</sup>. La passione per la ritrattistica – anche pittorica – lo caratterizzò sempre e lo avvicina al suo amato Sainte-Beuve. Contini dipinge i profili con equilibrio: di-

<sup>11</sup> D. DE MARTINO, *Verso una concordanza degli scritti di Gianfranco Contini*, ivi, pp. 747-756, spec. p. 749. De Martino riporta una definizione di Roberto Antonelli.

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

<sup>13</sup> Cfr. C. CARENA, *Istanze morali e di scrittura in Gianfranco Contini*,

ivi, pp. 765-769.

<sup>14</sup> Cfr. P. LEONCINI, *L'onestà sperimentale, «istante privilegiato» di Contini critico*, ivi, pp. 804-835.

<sup>15</sup> Cfr. P. GIBELLINI, *Le «amicizie» di Gianfranco Contini*, ivi, pp. 770-774.

<sup>16</sup> Ivi, p. 770.

stante da ogni cupezza moralistica, rifugge d'altro canto l'adulazione dei suoi soggetti. Al tempo stesso, attraverso i ritratti degli amici, sembra parla di sé, della sua vicenda personale: «la solitudine legittima e anzi impone – scrive infatti – il pronome io»<sup>17</sup>.

La seconda tappa fondamentale nel percorso di tributi veneziani a Contini è costituita dall'uscita di due numeri della rivista legata all'ateneo lagunare, «Ermeneutica letteraria» che gli ha dedicato nel 2010 i fascicoli VI e VII. Il dittico di *Interpretazioni di Gianfranco Contini* continua a testimoniare la vitalità del magistero continiano, e si configura come tentativo di sistematizzare le principali acquisizioni in materia del primo decennio del XXI secolo, che ha visto susseguirsi una lunga serie di convegni in tutta Italia dedicati al filologo. Ma è proprio il convegno sopramenzionato, *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, il terreno – come spiegherà Paolo Leoncini in un editoriale – in cui sono germogliati i semi di quella comunanza di intenti che ha portato alla costituzione del comitato direttivo della rivista, con il critico domese da subito assunto come punto di riferimento privilegiato. «Assumere Gianfranco Contini come punto di riferimento non può significare in alcun modo “applicare” un metodo

o “imitare” un linguaggio – scrive ancora Leoncini – ma sintonizzarsi su istanze ermeneutiche complesse, e proseguirle estendendole e rimodulandole in senso propositivo e interpretativo»<sup>18</sup>.

Proprio sul versante ermeneutico si concentrano con maggior insistenza gli studi raccolti nel primo volume; Enza Biagini, per esempio, chiarisce come la letteratura sia per Contini «scienza della parola, pedagogia, storicità e libertà d'approccio, riunite in un'unica pratica»<sup>19</sup>. Non viene sminuito, ovviamente, l'aspetto 'tecnico' dell'operare continiano: guardando in particolare modo agli *Esercizi*, Biagini chiarisce che la teoria per Contini è solo una conseguenza dell'attenta ascoltazione dei testi. Sulla stessa linea Carlo Alberto Augieri, che spiega come quella di Contini sia una «grammatica stilematica», cioè attenta al portato conoscitivo del testo, al suo contenuto di verità, più che alla sua sola forma, in contrasto con la fono-grammatica di Jakobson e al testo inteso come mero oggetto. Guido Lucchini riflette invece sulla nozione di espressionismo per Contini, nella quale si distinguono netta-

<sup>17</sup> Ivi, p. 774.

<sup>18</sup> P. LEONCINI, *Presentazione*, in «Ermeneutica letteraria», n. 6, 2010, p. 14.

<sup>19</sup> E. BIAGINI, *La «critica verbale» degli “Esercizi” e l'interpretazione*, ivi, pp. 17-36, spec. p. 20.

mente la categoria dell'avanguardia e la categoria dello stile. «Il criterio selettivo in base a cui Contini definisce le opere più significative dell'avanguardia tedesca – commenta Lucchini – vuole essere formale, secondo la lezione spitzeriana rielaborata personalmente»<sup>20</sup>. Per quanto riguarda lo stile espressionista, invece, «Contini tende a sostituire una caratterizzazione stilistica basata sul lessico (e, in subordine, sulla sintassi) a quella morfologica di matrice spitzeriana, di cui esperisce l'inadeguatezza»<sup>21</sup>.

Sempre sul versante della metodologia critica, Angela Borghesi, come già Berardinelli, mette a confronto Contini e Debenedetti<sup>22</sup>. Offre un buon piano di osservazione il comune terreno di una retrospettiva pascoliana, che entrambi vollero scrivere in occasione del centenario di nascita del poeta di San Mauro di Romagna. Più o meno negli stessi anni Contini pubblicò *Il linguaggio di Pascoli* (1958) e Debenedetti scrisse *Statura di un poeta* e *La donna di Eresso*, entrambi frutto di un progresso interessamento all'autore, cui aveva dedicato le lezioni del

biennio 1953-55. Per quanto partendo da due prospettive critiche distanti, i due, che non avevano per lui una particolare predilezione, pervennero a conclusioni piuttosto simili sulla poesia di Pascoli. Le osservazioni su Pascoli di Debenedetti ruotano attorno a tre nodi principali: la straordinaria abilità tecnica con cui egli «sloga» il verso, che fa parte «del suo temperamento»; la dicotomia fra «impressionismo» e «parnassianesimo», per cui Pascoli sarebbe arrivato al limite di una «rivoluzione» poetica che non seppe compiere fino in fondo – similmente, Contini parla di «accordo eretico con la tradizione»; il contatto di Pascoli con le avanguardie francesi, in particolar modo con Valéry e Mallarmé. Com'è facilmente dimostrato, dunque, le principali linee di lettura di Pascoli dei due critici sono convergenti. Tuttavia – sottolinea Borghesi – Contini è da sempre considerato un caposaldo della critica pascoliana, mentre l'importanza di Debenedetti, che pur ci si è dedicato in misura maggiore (con due interventi e un più alto numero di pagine) è stata rivalutata soltanto in un secondo momento.

Il confronto Contini-Debenedetti è un tema ricorrente nel dibattito critico, su cui cerca di fare il punto Beniamino Mirisola, passando in rassegna le tappe fondamentali della polemica a partire da un articolo di Segre del 1971, *Debenedetti e Con-*

<sup>20</sup> G. LUCCHINI, *Una difficile eredità. La categoria stilistica dell'espressionismo*, ivi, pp. 73-88, spec. p. 75.

<sup>21</sup> Ivi, p. 76.

<sup>22</sup> Cfr. A. BORGHESI, *Un crocicchio della critica pascoliana: Contini e Debenedetti*, ivi, pp. 105-120.

tini, quindi fornendo una personale interpretazione dei due percorsi<sup>23</sup>. A guidarli entrambi, a partire dagli scritti programmatici del 1948 e del 1951 *Probabile autobiografia di una generazione* di Giacomo Debenedetti e *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana* di Contini, si intende il comune tentativo di staccarsi dall'egida crociana; gli esiti li vedranno dirigersi verso soluzioni opposte: l'indagine psicologica per Debenedetti, l'attenzione al dato testuale per Contini.

Sul problema fondamentale dell'eredità crociana si inserisce anche il contributo di Giuseppe Panella, che indaga il lessico della critica continiana e le sue influenze sulle generazioni successive<sup>24</sup>. Panella analizza la ricostruzione del pensiero crociano offerta dal domese, mettendo in luce soprattutto la creazione di un «nuovo lessico» critico grazie al quale Contini è riuscito a rendere efficacemente il senso del complesso percorso filosofico dell'abruzzese.

Fare i conti con la 'post-crocianità' di Contini è necessario per indagarne le scelte antologiche e i giudizi di valore. Silvia Longhi riflette

per esempio sul significato della nozione di 'classico' per Contini, con riferimenti al Dante della *Commedia* e alla sua «memorabilità»<sup>25</sup>. Pietro Gibellini esamina invece il primo e unico tomo dell'antologia *Letteratura italiana del Risorgimento (1798-1861)* pubblicata nel 1986, in cui Contini si concentra sulla triade Monti-Foscolo-Leopardi arrivando a constatazioni anche lontane dalla vulgata critica. Ugo Foscolo, per esempio, viene ridimensionato nella sua 'modernità', non fatto caposcuola dei simbolisti, bensì degli ermetici<sup>26</sup>.

Ilaria Crotti guarda invece al Contini contemporaneista; nella policromia dello scenario novecentesco, Contini si muove agilmente grazie un vastissimo repertorio di strumenti interpretativi. La studiosa cerca di individuare i tratti salienti di questo canone continiano: *in primis* tracciando una mappa dei grandi esclusi, da Svevo e Pirandello a Tozzi, cui si accompagna l'«assordante silenzio» dedicato alle letterate. Poi, mostra come in queste sue scelte Contini si allinei a critici come Giuseppe De Robertis e Alfredo Gargiulo, che avevano formato e poi cristallizzato il canone del primo

<sup>23</sup> Cfr. B. MIRISOLA, *Contini e Debenedetti: note a margine di un dibattito pluridecennale*, ivi, pp. 121-131.

<sup>24</sup> Cfr. G.E. PANELLA, *Contini lettore di Croce*, ivi, pp. 133-146.

<sup>25</sup> Cfr. S. LONGHI, *Contini e la categoria di "classico"*, ivi, pp. 63-72.

<sup>26</sup> Cfr. P. GIBELLINI, *Contini e la poesia del primo Ottocento*, ivi, pp. 89-92.

Novecento italiano. Contini si presenta sempre come diviso fra «l'adesione a una norma condivisa tramandata dalla tradizione e la ricerca pervicace di scarti differenziali e fughe d'eccezione»<sup>27</sup>. È opportuno distinguere – ricorda ancora Crotti – tra il Contini saggista, in cui l'impronta crociana che guarda all'artista come individualità irriducibile è forte, e il Contini antologista, che cerca di organizzare alcuni percorsi sistematizzanti utilizzando delle macrocategorie, e parla dunque in termini di “correnti”, “movimenti” e vari “-ismi”.

Guardando infine al Contini scrittore, in *Le forme del saggio nella critica di Contini*, Carlo De Matteis fa osservare come nelle diverse occasioni critiche il domese utilizzi registri diversi, costruendo dei micro-generi critici: recensione, conferenza, intervista, elzeviro, lettera aperta; ogni espressione dell'attività continiana si cristallizza così in un modello di saggio-manifesto, secondo una poetica interpretativa ben definita<sup>28</sup>.

La seconda anta del dittico di «Ermeneutica letteraria», il numero VII, si apre proprio con un piccolo

ventaglio dimostrativo di uno dei generi maggiormente amati da Contini: quello dell'epistola. La lettura dei quattro carteggi qui riportati offre un repertorio di immagini continiane diverse e complementari. Il volume inizia con il *Carteggio Contini - Cecchi - Raimondi* curato da Edoardo Ripari<sup>29</sup>. Il carteggio Contini-Cecchi è uno dei più ricchi e affascinanti del Novecento, e suscita ammirazione anche per il comune atteggiamento 'etico' dei due intellettuali coinvolti. Legati da una profonda stima reciproca, ebbero un unico screezio, nato in seguito a una recensione di Contini al romanzo di Giuseppe Raimondi *Giuseppe in Italia*, che Cecchi non pubblicò con tempismo sull'«Illustrazione Italiana».

Di altro tipo è il carteggio di cui si è occupato Giorgio Delia, quello fra Contini e Albino Pierro, intercorso fra 1963 e 1986<sup>30</sup>. Dalla pubblicazione di alcuni scritti anonimi, emerge un dialogo vario nei temi e nei modi, utile anche a gettar luce sui loro testi maggiori. Si dà saggio, ancora una volta, dello squisito stile epistolare di Contini, offrendo al

<sup>27</sup> I. CROTTI, *Polivalenze del canone novecentesco di Gianfranco Contini*, ivi, pp. 93-104, spec. p. 102.

<sup>28</sup> Cfr. C. DE MATTEIS, *Le forme del saggio nella critica di Contini*, ivi, pp. 37-48.

<sup>29</sup> Cfr. E. RIPARI, *Un articolo perduto e una lettera ritrovata. Carteggio Contini - Cecchi - Raimondi*, ivi, pp. 11-28.

<sup>30</sup> Cfr. G. DELIA, *Appunti per il carteggio Pierro-Contini*, ivi, pp. 29-50.

tempo stesso un'inedita versione di Pierro prosatore.

L'altro poeta con cui Contini corrisponde è Mario Dell'Arco: Carolina Marconi ricostruisce il filo di uno scambio epistolare intercorso fra 1946 e 1949<sup>31</sup>. Differentemente dai casi sopracitati, a unire i due scriventi non è una vera e propria amicizia, ma un rapporto di biunivoca e sincera stima.

Un caldo affetto legava invece Contini a Carlo Emilio Gadda. La loro affinità – spiega Marco Gaetani nel suo *Bilancio (provvisorio) dell'epistolografia continiana* – si fonda su «un comune ethos gnoseologico, una comune concezione dello stile e su una fede 'religiosa' nella intrinseca conoscibilità e positività del reale»<sup>32</sup>.

Ancora più interessante ai fini di una ricognizione sull'eredità continiana, forse, l'indagine sui rapporti fra il Nostro e i suoi 'discepoli': Ottavio Besomi, per esempio, illustra il carteggio fra Contini e Giovanni Pozzi<sup>33</sup>. Il sodalizio intellettuale era nato a Friburgo tra il 1948 e 1952 ed era poi proseguito per via epistolare. Pozzi, secondo Besomi, ha avuto il

pregio di riconoscere il «movente religioso» che animava l'attività del suo maestro.

Mentre Giuseppe Porta offre un suo ricordo personale di Contini docente a Firenze<sup>34</sup> e Roberto Antonelli delle brevi considerazioni sul sistema variantistico<sup>35</sup>, Christian Genetelli indaga il rapporto di Contini con un altro dei suoi allievi più brillanti, Dante Isella<sup>36</sup>. I due si conoscono nel biennio 1944-45 a Friburgo, ed è proprio grazie a Contini che Isella scopre la sua vocazione filologica, come lui stesso ricorda in numerosi scritti di tributo al maestro. Nella seconda parte del suo intervento, Genetelli mette a confronto sul privilegiato terreno della critica montaliana l'operato dei due studiosi e mostra come nel suo commento alle *Occasioni* Isella si sia rifatto all'apparato continiano delle *Rime* di Dante.

È dunque possibile indagare l'attualità del metodo continiano osservando da vicino l'operato dei suoi allievi più prossimi. Tiziana Piras ne vaglia la longevità prendendo in esame gli studi di Pietro Gibellini<sup>37</sup>,

<sup>31</sup> Cfr. C. MARCONI, *Gianfranco Contini - Mario Dell'Arco. Il carteggio (1946-49)*, ivi, pp. 51-68.

<sup>32</sup> M. GAETANI, *Per un bilancio (provvisorio) dell'epistolografia continiana*, ivi, pp. 69-83, spec. p. 83.

<sup>33</sup> Cfr. O. BESOMI, *La corrispondenza Contini - Pozzi*, ivi, pp. 91-96.

<sup>34</sup> Cfr. G. PORTA, *La strada che Contini indicava*, ivi, pp. 97-98.

<sup>35</sup> Cfr. R. ANTONELLI, *Sistema e varianti in Contini*, ivi, pp. 87-90.

<sup>36</sup> Cfr. C. GENETELLI, *Dante Isella e Gianfranco Contini, una lunga fedeltà*, ivi, pp. 99-116.

<sup>37</sup> Cfr. T. PIRAS, *L'ermeneutica variantistica di Pietro Gibellini*, ivi,

che fu allievo di Isella ed ebbe occasione di conoscere personalmente Contini.

Dopo questa rassegna di carattere prevalentemente biografico, il numero VII si conclude con due interventi più specificamente ermeneutici di Roberta Dreon e Paolo Leoncini, che riportano dei contributi stesi per un convegno tenutosi presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane dell'Università di Macerata nel 2010. Lo scritto di Roberta Dreon esula in realtà dai nostri fini, trattando questioni centrali per la critica contemporanea ma non strettamente continiane, come il delicato e fruttuoso rapporto fra letteratura e filosofia, la distanziamento tra finzione e realtà, l'asimmetria comunicativa tra testo e lettore<sup>38</sup>. Il saggio di Leoncini prende l'avvio dall'inestricabile legame continiano fra grammatica, linguistica e filologia, che si genera dalle istanze di «auscultazione» dei testi, e dalla conseguente prassi interpretativa. Leoncini individua nella nozione di «dinamica in oggettivante» il nucleo fondante dell'ermeneutica continiana, vedendola in atto nei suoi studi su Dante, Michelangelo, l'espressionismo e Eugenio Montale<sup>39</sup>.

---

pp. 117-132.

<sup>38</sup> Cfr. R. DREON, *Questioni e possibilità dell'ermeneutica*, ivi, pp. 135-150.

<sup>39</sup> Cfr. P. LEONCINI, *Gianfranco Con-*

«Ermeneutica letteraria» festeggia infine il suo decimo fascicolo sotto l'egida di uno dei suoi massimi ispiratori ideali. Il numero X è infatti costituito dagli Atti di un nuovo convegno, il "Colloque" *Gianfranco Contini entre France et Italie: philologie et critique*, tenutosi all'Università Blaise Pascal di Clermont Ferrand fra il 30 maggio e il 1° giugno 2013: giornate 'bilingui', che hanno confermato, mettendone in evidenza il ruolo di tramite fra cultura francese e italiana, la statura europea di Contini, di cui il volume, bilingue anch'esso, dà un convincente saggio. Vi si passano in rassegna alcuni fondamentali aspetti del suo magistero, quali l'eterodosso rapporto con la storia, il legame con alcuni autori-chiave come Dante, Proust e Montale, la fecondità del metodo variantistico; vi sono poi significative incursioni in territori meno esplorati, come la dimensione del Contini poeta.

Nel suo editoriale, Leoncini scrive che Contini e Debenedetti «sono stati i fautori, i creatori della dimensione del testo, nel Novecento – secondo percorsi che non separano il testo dal mondo dell'azione, ma accomunano testo e mondo all'insegna dell'esperienza temporale»<sup>40</sup>.

---

*tini nuclei e nessi dell'ermeneutica*, ivi, pp. 151-166.

<sup>40</sup> Id., *Editoriale*, in «Ermeneutica letteraria», n. 10, 2014, pp. 11-19,

Nel suo decennio di attività, dunque, «Ermeneutica letteraria» ha cercato di tenere il polso, proustianamente, ad una «*réalité directement sentie*», in una continua «tensione correlativa autore-testo-lettore»<sup>41</sup>; nel solco di questa istanza la rivista ha proseguito il suo percorso, perennemente a ritroso, alla ricerca del nucleo originario di ogni testo, in un'oscillazione ideale tra il debenedettiano «rifare il cammino» e il continiano ricongiungimento al «*germe vital*». A orientare le sue pubblicazioni è stata la convinzione, già di Ricoeur, che il dire e il leggere non siano separati dall'agire, secondo una fede nella superiorità dell'istanza interpretativa sulla referenza scientifica: è in questa convinzione, secondo Leoncini, che risiede anche il segreto per sfuggire ai rischi dell'arbitrio interpretativo. Leoncini cita ancora, fra i suoi *auctores*, l'ultimo Barthes, con l'idea di una *critique pathétique*, fondata su elementi affettivi; lo stesso Barthes può dirsi vicino al recentemente scomparso Filippo Secchieri, collaboratore della prima ora della rivista e fautore di un'idea 'relazionale' della critica, condivisa dalla linea di redazione, per cui testo e lettura sono un'unica creatura bifronte<sup>42</sup>. Gli studiosi che in questo decennio vi hanno collaborato, pur

impegnati su fronti diversi, dall'ermeneutica filosofica alla teoria della letteratura, dalla filologia alla critica letteraria, sono accomunati, secondo Leoncini, da un'alta concezione della lettura come «atto ermeneutico-performativo», in contrasto con certe «intelaiature metodiche» novecentesche, «più rigide che rigorose»<sup>43</sup>.

Il decimo numero si apre con un articolo di Carlo Ettore Colombo sulle origini del Contini filologo romano, dallo studio delle opere di Bonvesin de la Riva alla pubblicazione di Arnaut Daniel e Bertran Carbonel<sup>44</sup>. L'autore illustra il costituirsi della sua cultura romanza, dal soggiorno parigino sotto la guida di Clovis Brunel, Joseph Bédier e Alfred Jeanroy allo studio della lingua occitana, che porterà alla teorizzazione di una personale metodologia di critica testuale nel periodo fra 1933 e 1939.

Metodologia con cui Contini affronterà anche il «maggior poeta»: Giuseppe Sangirardi mostra infatti come il dantismo continiano abbia prodotto un modello ermeneutico duraturo e innovativo, introducendo i concetti di 'memoria interna' e di 'sperimentalità'<sup>45</sup>.

---

spec. p. 11.

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

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, p. 13.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>44</sup> Cfr. C. E. COLOMBO, *Le débuts italo-provençaux de Gianfranco Contini*, *ivi*, pp. 33-39.

<sup>45</sup> Cfr. G. SANGIRARDI, *Contini e la*

Il saggio di Antonio Montefusco si colloca sulla stessa linea, proponendosi di tratteggiare il profilo rivoluzionario del Contini dantista, che guardò al *Fiore* e al suo antistilnovismo come «nodo» fondamentale nel percorso formativo di Dante<sup>46</sup>. Montefusco intende valutare come Contini si situi nel panorama degli studi danteschi contemporanei, facendo risaltare in modo particolare il rapporto con Michele Barbi e la «paradossale fedeltà crociana» dimostrata dall'ostinazione con cui sostenne la paternità dell'opera.

In *Gianfranco Contini sur le «discrimen» Dante-Pétrarque* Donatella Bisconti guarda invece ai pochi scritti continiani su Petrarca, mettendone in luce l'apparente contraddizione fra il riconoscimento della grandezza del genio (e della longevità del modello poetico) e la netta preferenza accordata a Dante<sup>47</sup>. Soprattutto, tramite l'analisi delle varianti di RVF CCCXXII e il confronto con il modello dantesco, la studiosa intende mostrare che il metodo di Contini ha come implicito bersaglio polemico Benedetto

---

*costruzione del modello dantesco*, ivi, pp. 41-53.

<sup>46</sup> Cfr. A. MONTEFUSCO, *Contini e il "Nodo": l'avventura del "Fiore" (tra "Roman de la rose" e "Commedia")*, ivi, pp. 55-65.

<sup>47</sup> Cfr. D. BISCONTI, *Gianfranco Contini sur le "discrimen" Dante-Pétrarque*, ivi, pp. 67-77.

Croce, il maestro da cui prendere le distanze attraverso le evidenze pragmatiche delle indagini filologiche.

Claude Perrus ci porta in un territorio diverso, riflettendo sulla vocazione storica del Nostro. La studiosa parte da una sua curiosa dichiarazione di Contini sul Port-Royal di Sainte-Beuve contenuta nella lunga intervista con Ludovica Ripa di Meana *Diligenza e voluttà*. Vi si racconta come il «gran desiderio della sua vita» fosse quello di scrivere un libro su Manzoni in cui si potesse passeggiare come nell'opera del francese; questo desiderio, che in parte si porrebbe in contrasto con l'amore per l'espressionismo e la rarefazione mallarmeana, è secondo Perrus una spia delle istanze «storiche» e «pedagogiche» di Contini. Il saggio mette dunque a confronto, indagando i reciproci legami, Manzoni, Tommaseo e Rosmini; Manzoni, Gadda e Contini; Contini, Gadda e Longhi, sulla base di un condiviso posizionarsi sulla linea dell'*eros historicus* manzoniano<sup>48</sup>.

Carlo Alberto Augieri indaga invece la «ricezione metodologica» della linguistica di Bally e Benveniste riscontrabile negli scritti continiani, che dimostrano la consapevolezza dell'inestricabile legame fra

---

<sup>48</sup> C. PERRUS, *Territoires de l'écriture: Contini entre Mallarmé et Sainte-Beuve*, ivi, pp. 81-86, spec. p. 85.

grammatica e semantica<sup>49</sup>. Nel suo approccio a Proust, che Augieri, citando Vossler, Spitzer e Auerbach, definisce «lo scrittore più studiato dalla critica stilistica»<sup>50</sup>, Contini mostra di riconoscere il profondo significato ad ogni piccolo dettaglio testuale, che il critico-ermeneuta deve saper individuare ed interpretare.

Rimanendo nel campo della linguistica, Elisabeth Kertesz-Vial indaga i rapporti fra D'arco Silvio Avalle e Contini, dapprima con uno sguardo sull'originale metodo strutturalista di Avalle, poi con un approfondimento sul dialogo epistolare intercorso fra i due studiosi tra il 1966 e il 1973<sup>51</sup>. Il saggio si conclude con un riconoscimento dell'originalità di quel metodo filologico italiano di cui maestro e allievo furono alfieri, che si distingue dai contemporanei *études génétiques* francesi per l'approccio storicistico.

Pietro Gibellini riflette poi sulla propria esperienza personale, evidenziando l'importanza della

variantistica continiana nella sua attività di studioso<sup>52</sup>; con una serie di esempi tratti dai suoi lavori su Parini, Belli, Manzoni e d'Annunzio, mette in luce alcune acquisizioni della metodologia continiana che rimangono fondamentali anche a distanza di tempo – in particolar modo la nozione di sistema variantistico –, e gli aspetti su cui la ricerca andrebbe invece approfondita, come il rapporto tra variantistica e *critique génétique*, oggetto per altro, di recente, di una riflessione di Franco Suitner<sup>53</sup>.

Leoncini studia invece il rapporto Contini-Cecchi-Montale-Proust, mettendo dapprima in relazione gli scritti degli anni Trenta su Cecchi e quelli su Montale, poi considerando questi ultimi come la prefigurazione di quelli proustiani del ventennio successivo<sup>54</sup>. Questi saggi sono visti alla luce delle istanze etico-religiose

<sup>52</sup> Cfr. P. GIBELLINI, *Critica genetica e variantistica continiana: esperienze di lavoro (Parini, Belli, Manzoni, D'Annunzio)*, ivi, pp. 115-125.

<sup>53</sup> Cfr. F. SUITNER, *Su alcune "resistenze" teoriche alla critica delle varianti*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di Paola Ponti, in «Studia erudita», 16, 2012, pp. 522-526.

<sup>54</sup> Cfr. P. LEONCINI, «*Critique religieuse*» di Gianfranco Contini: Cecchi, Montale, Proust, in «Ermeneutica letteraria», n. 10, cit., pp. 127-140.

<sup>49</sup> Cfr. C. A. AUGIERI, *Contini con Bally e Benveniste: dalla linguistica evocativa ed enunciativa alla stilistica ermeneutica*, ivi, pp. 87-104.

<sup>50</sup> Ivi, p. 87.

<sup>51</sup> Cfr. E. KERTESZ-VIAL, *L'hommage français de D'arco Silvio Avalle à Gianfranco Contini, 1966-1973: ouvrages et correspondance; de la philologie à la numérisation*, ivi, pp. 105-114.

di Contini, poiché critica delle varianti e «*critique religieuse*» sono per lui coimplicate.

Ancora tra Proust e Montale si colloca il Contini di Ilenia Antici<sup>55</sup>: in *Comment Montale est devenu proustien* si evidenzia, secondo l'autrice, la duratura ricezione 'proustiana' degli *Ossi*, largamente influenzata dalle interpretazioni di Contini, che vedeva una stretta correlazione fra «intermittenze del cuore» e «istanti privilegiati» montaliani.

Sul rapporto intensissimo fra il critico piemontese e il poeta ligure si interroga anche Marie-José Tramuta, che studia le reciproche influenze fra i due sulla base della corrispondenza che segue il *reportage* di Contini sulle «Rencontres internationales» di Ginevra del 1946<sup>56</sup>.

Su una diversa sfera della produzione continiana si concentra Alfredo Luzi, che ripercorre le scelte fatte per l'antologia *La letteratura dell'Italia Unita (1861-1968)*<sup>57</sup>, evi-

denziandone la distanza dal canone attuale, con esclusioni significative come quelle di Primo Levi o Andrea Zanzotto e il ridimensionamento di autori come Salvatore Quasimodo o Italo Calvino.

Al Contini antologista guarda anche Alessandra Giappi, che si volge però soprattutto ai tentativi poetici del filologo, pubblicati per Aragno nel 2010<sup>58</sup>. Il volume del '68 e quello postumo dimostrano secondo la studiosa il fondamento etico e il portato civile del sistema di pensiero continiano, lungi da qualsivoglia forma di estetismo autocelebrativo.

Ripercorrendo numerosi contributi, antologici e non, scritti da Contini a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, Iliana Crotti analizza *Il canone del fantastico continiano tra Francia e Italia*<sup>59</sup>. Emerge così la variegatazza del suo catalogo, squisitamente soggettivo, che si presenta come un complesso insieme disomogeneo, spesso agitato dal vento dell'idiosincrasia.

Sulla stessa materia scrive Beatrice Sica, che si propone di rovesciare la tradizionale interpretazione dell'antologia *Italie Magique* del

<sup>55</sup> Cfr. I. ANTICI, *Comment Montale est devenu proustien*, ivi, pp. 141-150.

<sup>56</sup> Cfr. M.-J. TRAMUTA, *La correspondance entre Contini et Montale autour des "Rencontres internationales" à Genève en 1946*, ivi, pp. 151-158.

<sup>57</sup> Cfr. A. LUZI, "Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)": un'antologia tra canone e innovazione, ivi, pp., 161-166.

<sup>58</sup> Cfr. A. GIAPPI, *Contini e la lirica del Novecento: l'antologista e il poeta*, ivi, pp. 167-175.

<sup>59</sup> Cfr. I. CROTTI, "Une idée à travers le chaos": il canone del fantastico continiano tra Francia e Italia, ivi, pp. 176-189.

1946<sup>60</sup>, generalmente vista come antitesi al neorealismo dominante. Invece, la silloge di racconti fantastici sarebbe stata concepita da Contini con l'intento di risemantizzare le categorie di 'magico' e 'umoristico', al tempo, secondo lei, fatte proprie rispettivamente dal surrealismo bretoniano e dal fascismo, con lo scopo di inserire l'Italia appena uscita dalla dittatura in una più ampia dimensione europea.

Chiude il volume il contributo di Lucrezia Chinellato, che guarda alle fondamentali osservazioni di Contini sul plurilinguismo letterario, da Dante a Gadda<sup>61</sup>; il delicato rapporto fra lingue ufficiali e vernacoli è per la studiosa un tema di centrale importanza anche nell'attualità, come dimostra la sua interessante carrellata sulla poesia italiana contemporanea. Agli esempi italiani si accompagnano delle proposte dalla coeva letteratura francese in lingua minoritaria.

La rivista offre dunque un vasto caleidoscopio di immagini contineane, che rende viva testimonianza

<sup>60</sup> Cfr. B. SICA, *Fantastique, humour et paysage dans l'«Italie magique» de Gianfranco Contini*, ivi, pp. 191-198.

<sup>61</sup> Cfr. L. CHINELLATO, *Réflexions sur un «bilinguisme originaire et constitutif». Considérations de Contini pour une notion contemporaine de plurilinguisme littéraire en Italie et en France*, ivi, pp. 199-209.

dell'incidenza che Contini ha avuto e continua ad avere sugli studi contemporanei, in Italia e all'estero.

In conclusione, attorno a Gianfranco Contini e alla sua eredità si individuano alcuni importanti nodi concettuali, che il filone veneziano dei suoi discepoli ha individuato e che possiamo brevemente ripercorrere: il superamento, per così dire, 'inclusivo' dell'eredità crociana, vale a dire la capacità di Contini di «riuscire postcrociani senza essere anticrociani», forgiando, come Croce, un lessico critico destinato a durare, e, al contempo, abbandonando un metodo prettamente intuitivo in favore di un criterio basato su precise evidenze testuali; il suo stile di scrittura, denso, talvolta criptico, metamorfico come la sua applicazione ai generi testuali più diversi e al tempo stesso inconfondibile; la costruzione di un canone di autori, talvolta guidata da idiosincrasie e passioni più che da una meditata riflessione critica, e dunque passibile di disapprovazione; il rapporto con i letterati del suo tempo, che, ricostruito attraverso un'indagine sul suo epistolario, restituisce lo spirito di un'irripetibile stagione culturale; la longevità del metodo variantistico, e il difficile equilibrio che distingue le acquisizioni di Contini dagli *études génétiques* francesi, con il loro *surplus* di astrazione; soprattutto, il valore morale attribuito al 'mestiere' di critico, l'impegno con

Elena Sbrojavacca

cui il gran domese si dedicava ad un compito cui conferiva significato ‘religioso’;<sup>62</sup> tutto questo condotto con il massimo rigore e con strenua attenzione al testo. Nella scrupolosa, devota, attenzione al testo, infatti, rinveniamo l’insegnamento assoluto che fa di Contini un maestro, un insuperabile conciliatore di filologia ed ermeneutica.

ELENA SBROJAVACCA

---

<sup>62</sup> Cfr. P. LEONCINI, “*Critique religieuse*”..., cit..

## LA LINGUA MESSA IN OPERA

CARLO A. AUGIERI, *Evocazione e parola enunciativa. Per una stilistica ermeneutica del testo letterario*, Lecce, Milella 2014.

Il libro di Carlo Alberto Augieri, docente di Critica letteraria ed Ermeneutica del Testo all'Università degli Studi del Salento, raccoglie un insieme sistematico di riflessioni che si fondano sull'assunto critico di testo letterario come *messa in opera* della lingua secondo la prospettiva di una stilistica in chiave ermeneutica. Nella premessa Augieri definisce il concetto di lingua letteraria intesa come evento semantico ed ermeneutico capace di tracciare una «diversa prospettiva interpretativa» (p. 9) facendo riferimento, evocandolo, al progetto di un *mondo possibile* in cui la motivazione prevale sulla convenzione. Da qui l'importanza della figura dell'Autore non solo come presenza intrinseca del testo ma immagine di un io poetante e narrante che enuncia ed evoca attraverso la parola letteraria.

Augieri, in una sorta di *interviste impossibili*, coordina sapientemente il dibattito critico tra Émile Benveniste, Charles Bally, Gianfranco Contini, Leo Spitzer e Ro-

land Barthes per evidenziare come, nel testo letterario, l'intreccio tra evocazione ed enunciazione rilevi il vissuto dell'autore – soggettività parlante – in relazione alla identità linguistica/stilistica della cultura di appartenenza.

Nella stilistica di Charles Bally, *stile ed evocazione* sono due nozioni complementari in quanto il significato che si attribuisce a una parola è parte dell'esperienza del vivente. Partendo dalla stilistica evocativa di Bally, Augieri adotta le parole di Ludwig Wittgenstein, autore del *Tractatus*, per definire cosa significa 'capire una parola': «collegare ad essa un determinato sentimento, ad averne una determinata impressione» (p. 53). La parola è allora gesto che nasce come forma espressiva del pensiero e che acquista senso nell'atto della lettura.

Augieri evidenzia come l'ermeneutica continiana, seppure rivolta alla 'materia segnica' del testo e dunque all'analisi delle sue componenti fonologiche, grammaticali e metriche, si soffermi anche sul contenuto di verità intrinseco alla sua forma. Da questo punto di vista la grammatica di Contini si connota come una 'grammatica stilematica' che differentemente dalla grammatica delle regole è attenta alle peculiarità stilistiche delle opere prese in esame. I contributi di Contini costituiscono per Augieri degli «esercizi di lettura interpretativa sopra i

testi» (p. 80) poiché il loro sostrato metodologico è dato dall'utilizzo di «parole-attrezzi» provenienti dalle riflessioni, estetiche e linguistiche, di Proust, Benveniste e Bally. I testi citati sono intesi allora come atto ermeneutico di enunciazione, capaci di parlare alla critica e di suggerire modi del leggere e metodi interpretativi.

Nelle *Confessioni* Agostino si racconta come un personaggio-lettore configurando un romanzo di formazione in cui a «raccontarsi è una coscienza interpretante nel ruolo narrativo di lettore-personaggio, che racconta in prima persona la sua azione solitaria e, insieme, dialogica del leggere» (p. 108). Dal punto di vista dell'Autore, le parole del libro sono figurazioni attive con cui altre parole, quelle del Lettore, entrano in corrispondenza trasformando la comprensione del testo in uno scambio dialogico e di ascolto caratterizzato da un *surplus* di senso che Augieri definisce «segreto» rispetto alla semantica del testo (p. 113). Lo stesso «segreto» che «nasce dall'esigenza che quanto vi è di non espresso significa qualcosa di più e di diverso» (p. 145), caratterizza lo scambio epistolare tra Fëdor Dostoevskij e il fratello Michail.

Sul *Giornale di bordo*, Cristoforo Colombo descrive l'incontro con il nativo dell'isola come uno scambio narrativo che attinge all'immaginario di riferimento costituito da

credenze e testi narrativi: «i venuti in realtà dal mare, sono interpretati come “scesi dal cielo”, secondo la mitologia indigena; mentre gli abitanti delle isole sono considerati come uomini già “incontrati” in qualità di personaggi nelle pagine narrative dei libri conosciuti e letti da Colombo» (p. 151). Per questo l'incontro, continua Augieri, è familiare e intimo, altrimenti sarebbe subentrata la paura che nasce «in conseguenza di una mancanza di parola, oppure di una inadeguatezza interpretativa, conoscitiva, tra evento nuovo e comprensione discorsiva primaria» (p. 154).

Ed è esattamente la paura che alcune espressioni del potere manifestano nei confronti della parola “critica” – evocativa ed enunciativa – a favore di un uso strumentale della parola “alienante” e ottusa. George Orwell con *1984*, Ray Bradbury con *Fahrenheit 451*, Aldous Huxley con *Ritorno al mondo nuovo*, hanno raccontato la paura del potere nei confronti dei libri «[paura manifestatasi] con la repressione assurda e schizoide nei confronti della parola critica» (p. 165).

Nel romanzo *Il nome della rosa*, di Umberto Eco, è il riso di Aristotele la vera risposta intellettuale alla paura della “fine del mondo” così come sviluppata dal genere apocalittico nella cultura monastica medievale. Qui, il campo semantico del riso comprende la complessità del

dubbio per dimostrare «le contraddizioni arbitrarie conciliate nella serietà ufficiale», ed è allora il dubbio, continua Augieri, «il protagonista delle trasformazioni culturali [...] della nascita e formazione della coscienza soggettiva, la quale “prende parola” ogni qualvolta la sua eccedenza emozionale non trova risposte alle domande che pone al già “detto” sicuro e certo del codice culturale, in cui vive e si forma» (p. 171).

Il libro, nell'ambito della stilistica ermeneutica, costituisce un contributo imprescindibile sulla *parola evocativa ed enunciativa*, così come discussa dalla critica letteraria italiana e francese. Non solo. Dalla lettura di queste pagine si evince come la *parola evocativa ed enunciativa*, attraverso il testo letterario, riesca a fornire una risposta là dove gli eventi della storia non sono riusciti a fare. Il libro di Augieri serve per riflettere anche su questo.

MICHELA MANCINI



## PRATICHE ARTISTICHE E IDENTITÀ MIGRANTE NEL NUOVO SPAZIO CULTURALE EUROPEO

MANUEL BOSCHIERO e MARIKA  
PIVA [a cura di], *Maschere sulla  
lingua. Negoziazioni e performance  
identitarie di migranti nell'Europa  
contemporanea*, Bologna, I libri di  
Emil 2015.

La questione identitaria occupa una posizione centrale nella metadiscussione di diverse discipline, come già qualche anno fa rilevava Bauman nell'*Intervista sull'identità*<sup>1</sup>. Basti ricordare l'attenzione che mostrano verso le *identity politics* le scienze umane e sociali in generale, dagli *women's*, *gender* e *postcolonial studies* dell'ultimo trentennio sino all'attuale prospettiva "postumana"<sup>2</sup>. E, anche al di fuori dell'ambito strettamente accademico, lo si può constatare nelle spinte contraddittorie di tanti discorsi contemporanei: da un lato la globalizzazione liquidiz-

<sup>1</sup> Z. BAUMAN, *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Milano, Laterza, 2003.

<sup>2</sup> Cfr. R. BRAIDOTTI, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi 2014.

zatrice di appartenenze variamente declinate (etniche, nazionali, sociali, religiose, di genere); dall'altro la rivendicazione dei confini, persino su presunte basi genomiche. Identità, dunque, sempre più precarie e (più o meno felicemente) instabili – vestiti che si usano finché servono, sempre secondo Bauman –, ma anche tentate da nuove e antagonistiche solidificazioni, spesso a causa delle frizioni identitarie innescate dai fenomeni della migrazione globale.

\*\*\*

Di tale centralità ragionano i quindici saggi raccolti in questo volume recentemente edito da I Libri di Emil. Ne sono autori giovani studiosi di diversa provenienza continentale, di formazione per lo più linguistico-letteraria, le cui ricerche hanno come *focus* questioni fondamentali quali la migrazione, l'identità e la *performance* artistiche nello spazio culturale europeo contemporaneo; uno spazio che produce letteratura, teatro, arte e da queste forme artistiche è attivamente plasmato. Il perno è costituito dunque dalle dinamiche identitarie transculturali in opere riconducibili al tema generale della migrazione/diaspora, con un'attenzione particolare sull'aspetto performativo dei processi culturali, analizzati in considerazione di quello che i curatori indicano, appunto, come "*performative turn* de-

gli studi umanistici e sociali degli ultimi anni” (p. 7).

A partire dagli anni Ottanta e Novanta dello scorso secolo, il paradigma dominante nel discorso su identità e migrazione è stato quello degli studi culturali, e più segnatamente postcoloniali. Ciò è vero in particolare nei paesi anglofoni – come mostra Marta Degani nel suo saggio (*Manifestazioni identitarie in inglese maori: uno studio sulle concettualizzazioni culturali*, pp. 185-199) –, dove il paradigma è stato applicato prima alle letterature postcoloniali e poi a quelle della migrazione, emergenti nei varchi tra “mondosud” e “mondonord” (per dirla con la terminologia di Gnisci).

Il paradigma è stato recepito, anche se con significativi distinguo e sviluppi autonomi, anche in altri contesti linguistici (francofono, ispanofono, lusitanofono, neerlandofono, solo in parte e con molto ritardo in quello italofono e in quello russofono). Questo è accaduto in parte per via delle effettive specificità – soprattutto del mondo postsovietico –, in parte come conseguenza degli strascichi del pensiero coloniale, in particolare per la resistenza ad abbandonare le prospettive euro ed etnocentriche delle tradizionali filologie nazionali, mai venute a patti con passati coloniali rimossi e talvolta neppure ammessi, e/o ad accettare un modello teorico percepito come derivativo.

Questo paradigma è, fondamentalmente, quel che informa e struttura la maggior parte dei saggi del volume, tanto che, per certi versi, essi sembrano costituire un punto di vista quasi ‘di scuola’ verso le problematiche e le tendenze focalizzate.

\*\*\*

Poiché nei *cultural studies* la cultura non è più considerata entità fissa e stabile bensì dinamica e ibrida, in questo paradigma è mutato di conseguenza anche il concetto di identità collettiva che recepisce la produttività delle differenze interne: la società non è vista come un corpo omogeneo, ma come una struttura dinamica in cui, a seconda del contesto e della cornice di riferimento, si verificano molteplici codificazioni d’identità personali e collettive. Dalla prospettiva della migrazione, tanto l’eredità culturale di provenienza quanto quella di arrivo e tutti gli stadi fluidi (*in-between*) appaiono allora non come blocchi immutabili, impenetrabili e rigidi, bensì come permeabili a riassetamenti e innesti culturali, e disponibili a negoziazioni, che accompagnano fenomeni di transfert culturale, processi di scambio che investono testi, discorsi, media e pratiche culturali. In tale ottica, ogni fenomeno culturale diventa permeabile a elementi esterni e interagisce con essi, rivelando la sua natura composita e ibrida.

Il soggetto, a sua volta, non è più un'unità chiusa e saldamente definita, ma un punto poroso di convergenza e condensazione di lingue, sistemi, ordini, discorsi così come anche di percezioni, desideri, emozioni e processi di acquisizione di consapevolezza. È un soggetto in transito che, esposto a nuovi stimoli culturali, muta camaleonticamente e – in continua oscillazione tra passato, presente e futuro – negozia di continuo con la realtà in cui via via si trova, dando vita a identità multiple e a fenomeni ibridi che si localizzano in quelle zone liminali e interstiziali del contatto tra culture che, riprendendo Homi Bhabha, i curatori chiamano «terzo spazio». Si tratta di un fenomeno processuale da cui derivano identità stratificate e plurispettiche che non si manifestano solo sul piano diacronico, ma anche su quello sincronico.

Ad esempio, le identità ibride presentano talora una scissione tra sfera razionale ed emozionale, in quanto legate ciascuna a punti di riferimento, di 'aggancio' diversi (la terra di partenza, quelle di transito o quella di approdo, spesso temporaneo).

Come mostra ad esempio il saggio di Chiara Conterno (*Stereotipi, negoziazioni e performance identitarie nell'opera di Lena Gorelik*, pp. 133-145), nei romanzi di Lena Gorelik l'*anima russa* delle protagoniste pare maggiormente legata

alla sfera emotivo/sensoriale e alle tradizioni, mentre la parte tedesca – per cui tra l'altro non viene usato il termine "anima" (*Seele*) – alla razionalità. Così, a ridestare l'identità russa contribuiscono sensazioni, odori, ricordi e affetti, mentre la razionalità oltremodo vigile e attiva viene mobilitata per far fronte alle difficoltà concrete incontrate nel Paese d'arrivo.

La scissione tra la sfera emotiva e quella razionale viene individuata anche da Matteo De Beni (*Teatro e migrazione, teatro e traduzione. La voce del migrante in Dentro de la tierra di Paco Bezerra*, pp. 93-103) nella *pièce* teatrale *Bazar* dello spagnolo David Planell, nella quale i personaggi migranti cambiano con naturalezza il codice linguistico: adottano la lingua madre nei momenti di climax emotivo, mentre ricorrono allo spagnolo per la sfera lavorativa. Si tratta ovviamente di dicotomie costruite artificialmente, che di solito si stemperano con il procedere del processo di assimilazione e la rielaborazione dell'esperienza migratoria.

Si riscontrano poi "identità frammentate" in quella che dovrebbe essere la 'nuova' patria. Indicativo è l'esempio della Bielorussia («Kalinovcy, zmagary, torgaši...») *I migranti della Bielorussia contemporanea*, di Ivan Posokhin, pp. 161-172), ancora oggi alla ricerca di una definizione identitaria e cultu-

rare, con movimenti diasporici, soprattutto verso la Polonia e la Lituania, dovuti sia a motivi politici che economici. Talvolta nella diaspora si assiste a fenomeni di riappropriazione identitaria, o alle proiezioni utopiche su come si presuppone che il discorso identitario si sarebbe sviluppato in patria se ci fossero state le condizioni adatte alla permanenza. Significativi sono i movimenti degli studenti e dell'*intelligencija* verso Vilnius e Varsavia, città predilette dai bielorusi in fuga per motivi politico-culturali.

Su questo versante, è interessante seguire le tracce delle emigrazioni avvenute all'interno di quelli che una volta erano i blocchi-contenitori di etnie tenute assieme in unioni sovranazionali, come nel caso sovietico o jugoslavo, con risvolti identitari diversi, ma uniti dalla problematicità dell'identità collettiva, e ora immersi in una difficile transizione postsovietica e postjugoslava. Sembra infatti emergere come, con la caduta del Muro di Berlino, non sia venuto meno il senso di appartenenza a quell'identità collettiva che stava alla base delle strutture sovranazionali. Ciò complica l'identificazione con una nuova struttura identitaria, sia nei *nuovi* stati di arrivo che nella diaspora.

Il caso bielorusso è emblematico. A definire l'appartenenza di una parte della popolazione è solo il passaporto, dal momento che l'avvento

dell'indipendenza e il risveglio nazionale sono stati seguiti dalla presa di potere di un governo improntato sul modello sovietico.

Un sentimento identitario altrettanto problematico è presente anche in Moldavia, segnata dal retaggio del passato sovietico e dalla rivoluzione dei confini geopolitici avvenuta con la dissoluzione dell'URSS («*Rotta sull'Italia, ammiraglio!*» *I migranti moldavi di Vladimir Lorčenkov*, di Manuel Boschiero, pp. 147-160).

\*\*\*

Nell'analisi dei saggi emerge – per l'incessante (de)costruzione del sé che costituisce lo *shifter* del processo di ridefinizione e negoziazione dell'identità – la funzione dei pregiudizi e degli stereotipi culturali (sia attivi, dei migranti verso i Paesi d'arrivo, sia passivi, dei Paesi accoglienti verso i migranti e dei migranti verso loro stessi). Se da un lato, per la loro rigidità, ostacolano l'avvicinamento all'altro, reificato in identità culturali tipiche e spesso alterizzate, dall'altro lato stereotipi e pregiudizi rappresentano una prima via di accesso alla cultura diversa e all'interrelazione con essa. Costituiscono infatti una forma ambivalente di conoscenza e identificazione e proprio in questa ambivalenza, che suscita sentimenti conflittuali, sta la loro produttività.

A questi meccanismi ricorre, tra gli altri, Lena Gorelik, come rileva il citato saggio della Conterno: in *Innamorata di San Pietroburgo. Il mio viaggio russo*, ad esempio, lo stereotipo diventa un filtro che in un primo momento si frappone fra l'individuo e le sue origini, ma poi gli permette anche di agganciare parti *autentiche* della propria vita cadute apparentemente nell'oblio. Nel momento in cui vengono recuperati aspetti della propria memoria e identità russa, lo stereotipo cessa di esistere e diviene tutt'al più gioco consapevole.

A volte, se attivata in maniera cosciente, la stereotipizzazione è ricollegabile a fenomeni di *performance* identitaria, ovvero quei processi in cui l'io assume volutamente un'altra forma e, così rivestito, si espone e propone all'altro<sup>3</sup>.

La particolare funzione che lo stereotipo svolge nella *performance* identitaria emerge nel romanzo *Italia mon amour* dello scrittore moldavo Vladimir Lorčenkov (e si veda il citato saggio di Boschiero). Qui lo stereotipo identitario veicola un affresco della Moldavia grottesco e surreale, un'impetosa satira della sua classe dirigente e una polemica

rappresentazione del ruolo negletto della Repubblica moldova nello scenario politico europeo. Il fenomeno migratorio moldavo, già attivo sin dagli anni Novanta, ha fatto sorgere negli stati di approdo una sorta di stereotipo identitario nazionale dei moldavi, ritenuti migranti per antonomasia, disposti a tutto pur di lasciare il proprio Paese in crisi perpetua. Adottando uno sguardo al contempo interno ed esterno, attraverso un'ambivalente rappresentazione di tale *cliché*, Lorčenkov rappresenta le *performance* identitarie dei suoi migranti mancati. Facendo riferimento anche alle posizioni antioccidentali diffuse in Russia, descrive soprattutto il mito dell'Europa e, in particolare, il 'sogno italiano' dei moldavi. Questo complesso gioco tra punti di vista contrapposti, in tutta l'ambiguità che lo stereotipo comporta, e ancor più nella sua rappresentazione comica o satirica, delinea uno spazio terzo, interstiziale, più o meno rassicurante o problematico, nel quale si esprime l'identità diasporica dello scrittore.

Simone Brioni (*Doppia temporalità e doppia spazialità*) si sofferma invece sui *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden, una delle voci più interessanti e suggestive della giovane letteratura postcoloniale in lingua italiana. In questo caso, la frizione tra il passato coloniale e il presente postcoloniale crea dei cortocircuiti in cui sé e altro

<sup>3</sup> È il caso, ad esempio, delle opere teatrali spagnole incentrate sulla migrazione, come ricorda ancora il saggio di De Beni, che cita le pièce *Bazar* di David Planell, *Dentro la terra* di Paco Bezerra e *Lo sguardo dell'uomo scuro* di Ignacio Del Moral.

pre- e postmigratori si fraintendono prima ancora di conoscersi, negoziando la relazione su stereotipi che affondano la radice in un passato coloniale rimosso, i cui traumi si ripresentano in modi e tempi imprevedibili.

L'ultimo saggio del volume (Daniele Artoni – Silvia Giacomazzi, *La narrazione del pregiudizio e dell'identità: le parole delle maestre*, pp. 201-215) si sofferma invece su come gli stereotipi si propaghino anche al di fuori della lingua scritta e come possano essere scovati e investigati anche analizzando la terminologia usata quotidianamente nelle scuole da parte del personale educativo; l'analisi di alcuni elementi di carattere lessicale, semantico e pragmatico rivela infatti tracce di pregiudizi e riformulazioni identitarie suscitate dall'incontro con lo straniero.

\*\*\*

Nel paradigma adottato nei saggi del volume, anche la memoria culturale, spesso, non è più concettualizzata come un unico, grande serbatoio attivabile a seconda delle necessità, ma viene dinamicizzata. In molta letteratura della migrazione, sono solitamente le figure degli anziani – nonni o nonne, al limite non-biologiche ma simboliche, in contrapposizione polemica con il patrilinearismo clanico (si legga la

bella intervista di Susanna Zinato alla scrittrice italo-somala Kaha Mohamed Aden, pp. 17-26) – quelle che tramandano la storia della famiglia e di un Novecento costellato di guerre e persecuzioni. Altre volte questo ruolo può essere rivestito da una pluralità di voci: così, sempre nei racconti di Kaha Mohamed Aden, esse possono essere veicolo di un'antica, ininterrotta trasmissione orale dei saperi.

Tuttavia, la memoria dei traumi connessi all'esilio, e spesso al razzismo, è inficiata dalla minaccia (o dall'arma?) della rimozione. Si constatano allora fenomeni di negoziazione mnestica, in cui alle fasi di oblio, necessario per permettere l'integrazione, si alternano momenti di edulcorazione retrospettiva. La minaccia può anche essere quella dell'imposizione forzata della memoria, di *nuove tradizioni*, come quelle fabbricate dai signori della guerra somali a cui Kaha Mohamed Aden contrappone il suo balcone sospeso sull'Oceano Indiano, metafora della disponibilità all'incontro e al confronto – metanarrativamente: anche per mezzo dell'affabulazione letteraria – tra tradizioni culturali diverse.

La memoria è inevitabilmente legata agli spazi. I luoghi abbandonati assurgono a luoghi della memoria, spesso traumatica. Lo spazio e la sua percezione sperimentano a loro volta il processo d'ibridazione.

Nei luoghi descritti da autori transculturali si sviluppano modi di vita, strutture, edifici ibridi che riproducono la multiculturalità tematizzata dai testi in spazi sempre più deterritorializzati e denazionalizzati: essi diventano ibridi perché visti e percepiti con gli occhi di autori e protagonisti migranti. Non sono semplici sfondi, ma si trasformano in protagonisti. Abitanti e spazio si riflettono vicendevolmente, gli uni influiscono sugli altri. Talora si assiste a un'«interconnessione sostanziale di rapporti spaziali e temporali», definiscono insomma dei cronotopi veri e propri. Esemplicativi a questo proposito sono alcuni racconti di *Fra-intendimenti* della Mohamed Aden, in cui il cronotopo si scinde, si sdoppia, tra Italia e Somalia, presente e passato, fenomeno che continua anche nel Paese d'arrivo, a causa della condizione subalterna dei migranti nella società italiana. I racconti sono ambientati in uno spazio sospeso tra Somalia e Italia e presentano una doppia temporalità che migra da una fase all'altra. La doppia temporalità e spazialità descritta dagli autori che provengono dalle ex-colonie italiane non offre solo uno scorcio del proprio Paese d'origine, ma racconta anche una pagina rimossa e tuttavia cruciale della storia del nostro Paese. Altre rappresentazioni di cronotopi si riscontrano in *Italia mon amour* di Lorčenkov, dove risultano implo-

si in un conflitto spazio-temporale caratterizzato da deformazioni, capovolgimenti e nuove fusioni, e in *Persepolis* di Marjane Satrapi, dove vengono rimaneggiati tra fumetto e lungometraggio (si veda, per quest'ultimo caso, il saggio di Marika Piva, *Transizioni identitarie in bianco e nero*, pp. 133-145).

\*\*\*

Anche sul piano linguistico vi sono segnali della comparsa e dell'affermazione di uno spazio linguistico *ibrido*, localizzato in un *in-between*, *entre-deux*. Il processo di avvicinamento alle lingue (sognate, dimenticate, mischiate, censurate), con tutti gli stadi intermedi di acquisizione e/o dimenticanza, rivela informazioni centrali sulla questione identitaria del parlante. È il caso di *La vita come un romanzo russo* di Emmanuel Carrère, dove tale processo si ricostruisce a partire dalla *quête* di una lingua della madre solo in parte «salvata» nei ricordi d'infanzia, e ricercata in Russia, in luoghi ai quali però non sono mai appartenuti né l'io né sua madre. La ricerca della lingua, nella lingua, assume in questo caso significati quasi escatologici: lingua della pienezza identitaria, della salvezza, più ancora che «salvata» (Giovanni Tallarico, *La «lingua salvata» di Emmanuel Carrère: percorsi identitari tra francese e russo*, pp. 81-92).

In Lorčenkov, invece, un personaggio animato da fanatismo filoitaliano scopre al momento della migrazione dalla Moldavia di aver studiato per tanti anni, per uno scherzo crudele della bibliotecaria, la grammatica norvegese: l'episodio sembra la ridondante, plastica conferma dell'illusorietà del 'sogno italiano' come pseudoescatologia e fa da preambolo al finale, affidato all'irruzione surreale del fantastico.

\*\*\*

Un contributo importante ai dibattiti su migrazioni, culture e identità è arrivato anche dall'antropologia contemporanea, specie francofona – d'altra parte, dagli universi della *francophonie* proveniva l'antilliano Édouard Glissant, teorico del pensiero "per tracce!" e dell'imprevedibile produttività dei processi di creolizzazione nel mondo-caos.

Come insegna Marco Prandoni (autore del saggio *Cartoline rosa-maiale. Negoziazioni e performance identitarie nella poesia di Mustafa Stitou*, pp. 39-54) «rovesciando l'etnologia tradizionale come scienza discontinuista, che presupponeva le differenze come reificate (alla base infatti delle etnogenesi ottonecentesche), Jean-Loup Amselle ha teorizzato un paradigma fondato sulla logica meticciosa della contiguità e delle interrelazioni, in cui qualsiasi dato biologico acquisisce senso

solo nei processi di attribuzione di significato» – come rilevato anche da Kaha Mohamed Aden –, «diventando così costruito culturale, in cui ogni identità si rivela multirelazionale, fluida, relativa, storica, processuale, discorsiva: dato in primo luogo di ordine simbolico e culturale che si manifesta in *performance* situazionali. Da questa base continuista si sono poi sviluppate fertili ricerche in una prospettiva postumana, in cui si cerca di limitare il più possibile l'ottica antropocentrica di dominio intellettuale e sfruttamento della natura reificata – come si reificano spesso identità etniche o di genere –, per sostituirla con una biocentrica, in cui sono coinvolte molte discipline: dalla sociobiologia, alla bioetica animale, all'ecologia comportamentale».

Tale prospettiva è abbracciata, con arguzia e ironia, dal poeta olandese di origine marocchina Mustafa Stitou nelle sue *Cartoline rosa-maiale*. Stitou invita a tralasciare «le differenze» per trovare «identità»: è il sogno di una pienezza, non realizzata per delimitazioni ed esclusioni, bensì in istantanee in cui riconoscersi ed essere riconosciuti, almeno per un attimo, con dei panni scenici che sappiamo essere tali – cultura e non natura.

Presenta confini labili tra umano e animale anche il romanzo breve *Abigail. Una storia vera* del nigeriano Chris Abani, in cui si esplorano

i processi di desoggettivizzazione e deumanizzazione di una migrante / schiava sessuale, ma anche le sue possibilità di resistenza e rivendicazione identitaria, all'interno dello spazio animalizzato in cui è reclusa (si veda *Negoziazioni identitarie e soggetto dei diritti nella letteratura nigeriana contemporanea*, di Giulia D'Agostini, pp. 173-183). Nel romanzo *Le nigeriane* (titolo neerlandese *Fata Morgana*, in inglese *On Black Sisters' Street*) della scrittrice transnazionale e translingue Chika Unigwe, a venire decostruita è la dicotomia, posta dalla prassi giuridica del diritto internazionale, tra "tratta" e "traffico", rispettivamente di vittime di coercizione e di protagonisti di migrazione irregolare, per motivi economici. Le donne migranti dell'opera, infatti, performano identità in bilico tra coercizione e volontà, deprivazione dell'*agency* e affermazione di scelte consapevoli, esulando dal ruolo esclusivo di vittime a cui spesso vengono ridotte da narrazioni e rappresentazioni, in fondo ancora d'impostazione coloniale.

Medesimo processo di deumanizzazione è rilevato da Boschiero in *Italia mon amour*, dove il corpo del prigioniero Vasilij – ucciso mentre tenta la fuga – galleggia in decomposizione nel Mediterraneo e poi verso l'Oceano: rappresentazione estrema e icastica di una *performance* identitaria.

Rifugge dalla definizione identitaria netta anche il drammaturgo Oliver Frlić, che preferisce confondere presunte radici e appartenenze negli spazi culturali della ex-Jugoslavia, in cui si sono riscoperti pericolosi etnocentrismi (*Oliver Frlić. I percorsi di un'identità persa*, di Neira Merčep, pp. 105-116).

\*\*\*

Il saggio della Merčep dedicato a Frlić è indicativo di una tendenza critica verso i *cultural studies*. Ci si domanda infatti se la griglia concettuale, 'descrittivamente' produttiva ed efficace, costituita dai concetti di "ibridazione" e "terzo spazio" non rischi di imprigionare e circoscrivere i fenomeni transculturali, delimitando ovvero limitando potenzialità individuali e collettive.

Tra le voci critiche nei confronti di posizioni ireniche all'interno di alcuni filoni dei *cultural studies* fioriti negli anni Novanta, spicca la teorica di impostazione gramsciana Gayatri Spivak<sup>4</sup>, scettica nei confronti di chi teorizza ottimisticamente l'incontro come possibilità di negoziazione dell'alterità culturale.

---

<sup>4</sup> Cfr. in particolare G. SPIVAK, *Morte di una disciplina* (Introduzione e cura di Vita Fortunati, Roma, Meltemi 2003) e EAD., *Critica della ragione postcoloniale* (a cura di Patrizia Calefato, Roma, Meltemi 2004).

L'Altro rimarrebbe sostanzialmente irriducibile nella sua alterità, e nel fondo inconoscibile.

In piena crisi è poi il multiculturalismo, da più parti smascherato come visione ideologica *liberal* prodotta dalle classi egemoni. A porsi domande sull'essenza di tale concetto è, ad esempio, Slavoj Žižek che, se da un lato lo accosta a certe forme di razzismo e al neocapitalismo avanzante grazie alla globalizzazione<sup>5</sup>, dall'altro lato auspica un'identità europea che possa diventare una "Leitkultur" dell'emancipazione: questa gli pare infatti l'unica via per poter sostenere l'autentica coesistenza e la fusione delle diverse culture.

L'esigenza di creare culture nazionali più aperte rispetto alle vecchie identità etniche, stati che estendono la propria percezione di identità nazionale a tutti i loro residenti<sup>6</sup>, è sicuramente oggi un'urgenza impellente anche per l'*altra Europa*, quella postcomunista e postsocialista caratterizzata da decennali processi di emigrazione e non ancora meta di

<sup>5</sup> Cfr. in particolare S. ŽIŽEK, *Multiculturalism or the Cultural Logic of Multinational Capitalism?*, in «New Left Review», 225, 1997.

<sup>6</sup> Questo è l'aspetto alla base del concetto di "Leitkultur" sviluppato da Bassam Tibi in *Europa ohne Identität, Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, 1998, alla base di diverse riflessioni nel volume.

massiccia immigrazione, che preferisce edificare i muri per tenere fuori l'altro, come dimostra il recente caso ungherese. Che il percorso non sia privo di insidie dogmatiche e ideologiche, formali e contenutistiche, è evidente se si pensa alla situazione bielorusa. Da un lato il discusso presidente Lukašenko, optando per il modello sovietico di costruzione di una nuova identità che sorvola sulla matrice etnica, intende evidentemente creare una società multietnica caratterizzata dall'assenza di un popolo leader; d'altro canto, però, così facendo contribuisce sostanzialmente alla russificazione del Paese piuttosto che all'affermarsi di una società multiculturale. In tal modo si problematizza ulteriormente l'applicazione stessa del concetto di multiculturalismo in una società nella quale il ruolo della Russia è ancora egemone sul piano politico, economico e sociale.

Tale strategia, come dimostra molto bene il saggio di Posokhin, ha come conseguenza un sentimento identitario vacillante e confuso del popolo bielorusso, orfano di una forte e chiara identità nazionale. Queste incertezze vengono palesemente rispecchiate dalla letteratura bielorusa contemporanea. A descrivere la lotta per una rinascita nazionale è il filosofo e scrittore Igar Babkoŭ con il romanzo *Minutino*. D'altro canto, il sentimento d'angoscia nei confronti di un confine invalicabi-

le e la volontà di custodire e preservare la lingua bielorusa stanno alla base del romanzo distopico *La lingua Mo-va (Mova □□)* di Viktor Marcinovič. La lingua bielorusa diventa qui una droga che si contrabbanda, mentre il confine prende forma di una muraglia che delimita Occidente e Oriente.

Nel caso dei Balcani occidentali, la muraglia contro l'altro, più che con i soggetti porosi e polipropettici e gli individui stratificati, è edificata con il cimentarsi di corpi monolitici, blocchi immutabili, a salvaguardia di un'identità fissa, basata esclusivamente sull'etnogenesi, la dimostrazione ultima di quel processo retrogrado della civilizzazione che nella decostruzione dell'identità jugoslava ha partorito il nazionalismo come "cultura-guida". Ecco allora che il dissenso di Oliver Frlijić prende forma nel plastico del Teatro nazionale dato alle fiamme – perché la cultura non dev'essere sovraderminata dalla politica – oppure si manifesta nel gesto di vomitare sulla bandiera nazionale, la stessa che avvolgeva i corpi caduti in guerra. Combattere per la "Leitkultur" diventa imprescindibile per un intellettuale *engagé*. Questa battaglia passa anche attraverso la lingua: una lingua messa in salvo dalle nuove lingue nazionali che optano per l'esclusione (nel caso croato: di ogni serbismo e della maggior parte degli internazionalismi utilizzati in serbo,

a favore di neologismi croati), in nome della purezza linguistica.

Spostandoci, con De Beni, dal palcoscenico della penisola balcanica a quella iberica, due elementi, seppur declinati diversamente per via delle esigenze di contingenza proprie dei due Paesi, si corrispondono come in un gioco di specchi. Se Frlijić preferisce raccontare l'incubo postjugoslavo attraverso i suoi progetti autoriali, nei quali sia il testo che la regia spiegano e demistificano il presente, anche il teatro vivo spagnolo, a sua volta creato per la scena, risponde e spiega il presente della nazione. La nuova generazione di pluripremiati drammaturghi e registi iberici mette a fuoco la problematicità della migrazione, innanzitutto quella dal versante magrebinico e da quello dei Balcani orientali e romeno, e in quanto tale diversa da quella tradizionale, di origine ispanoamericana. Così anche la questione della lingua assume una nuova valenza, tradotta in un'attenzione particolare verso i codici linguistici dei personaggi rappresentati. La lingua come elemento identitario e differenziale di questi personaggi migranti, cerca di sfuggire alle stereotipizzazioni per diventare una lingua viva degna di un teatro vivo (De Beni ricorda registi come Juan Mayorga, Paco Bezerra, Ignacio del Moral e David Planell).

Se una parte d'*intelligencija* croata si distanzia da altri popoli jugo-

slavi anche grazie agli esiti di ricerche genetiche che avvalorerebbero la tesi dei croati come popolo balcanico autoctono, oppure sposta la genesi dei croati nella culla persiana, le migrazioni e le ridefinizioni raccontate e disegnate da Marjane Satrapi in *Persepolis* coinvolgono tanto il contenuto quanto la forma dell'opera. Essa ripercorre le tappe principali della vita della protagonista e della storia dell'Iran, concatenando avvenimenti pubblici e privati in un testo ibrido che mescola storia, memorie, biografia, *Bildungsroman*, *autofiction*. Si assiste così a una mescolanza di presente e passato: la memoria diviene essenziale nella creazione di un'identità che non appare mai definitiva. Come nel caso croato, la fissità viene condannata in ogni sua forma, a favore di posizioni multiple e sempre cangianti.

\*\*\*

Si occupano infine di alcuni «veri e propri bardi poetici (post)nazionali» gli ultimi saggi del volume. Gabriella Pelloni (*Vicine lontananze*, pp. 55-70) si sofferma sui lavori di Zafer Şenocak e Zehra Çirak: cambiare le sfumature, giocare con il lettore – informarlo, intrigarlo o farlo riflettere, a seconda delle diverse angolazioni interpretative che si materializzano nel tempo di una poesia –, negare la fissità all'insegna di *performance* identitarie sono

i più interessanti processi rintracciabili nelle loro poesie. Sintomatico è il neologismo ironico *Dramatürkin* ('drammaturca') della Çirak, con cui l'io lirico inscena teatralmente la propria identità e sottolinea la volontà di corrispondere a uno stereotipo identitario ben preciso.

Nascono da un medesimo sentire e da una medesima volontà agonistica di provocazione le *performance* identitarie dell'*enfant prodige* della poesia danese, Yahya Hassan, su cui si sofferma Bruno Berni («*Un poeta sano e ben integrato*»). *Yahya Hassan, apolide danese*, pp. 71-80). Hassan utilizza una strategia diversa, per certi versi opposta a quella della Çirak: non ricorre al multietnoletto degli immigrati mediorientali, il *perkerdansk*, preferendo confrontarsi violentemente, in maniera urlata, con il danese standard della tradizione letteraria. Il turco-tedesco Zafer Şenocak, da parte sua, al momento ludico e distensivo della ricerca identitaria della Çirak e al *caps lock* di Hassan – con cui il giovane poeta grida il suo essere corpo estraneo, colpendo anche la propria discendenza araba accusata di barbarie, odio e misoginia –, contrappone una silenziosa ma vigorosa *Fremde*: un'estraneità che non proviene solo da diversità culturale, ma è espressione di alterità individuale, esperienza esistenziale che determina il rapporto con il mondo e fa affermare a Şenocak:

«Il confine scorre al centro della mia lingua».

\*\*\*

Nato come raccolta degli atti del convegno organizzato nel 2014 dal Gruppo di studio Giovani Europei dell'Università di Verona, il volume riesce a definire una propria identità unitaria senza incorrere nei rischi del volume 'contenitore'. La panoramica offerta sulla sfaccettata varietà del calderone artistico culturale in definizione nell'Europa d'oggi presenta ovviamente dei buchi, sia quantitativi che qualitativi: non si tratta infatti di un volume con intenti definitivi, ma esplicitamente descrittivo di alcune delle situazioni in atto<sup>7</sup>, colte a campione. D'altra

---

<sup>7</sup> A puro titolo di notazione, e secondo la curiosità di chi scrive, mancano ad esempio digressioni sugli autori in lingua italiana di seconda generazione: il che è più che altro un problema dell'italianistica di ambito contemporaneista. Non mancano però lavori in questa direzione: RICCARDO BONAVIDA, *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino 2009; D. COMBERIATI, *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Pigreco 2007; R. DEROBERTIS (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne 2010; U. FRA-

parte, il libro dichiara apertamente l'esistenza di un cantiere aperto, i cui risultati non possono evidentemente essere ancora sintetizzati in tipologie standardizzate, ma unicamente catalogati e, al limite, proiettati in ipotetici sviluppi futuri.

La maggiore debolezza del volume è invece la carenza di meta-riflessione critica sul paradigma interpretativo adottato (se non nel saggio della Merčep). Non è una colpa, di per sé, perché il volume non intende essere né un manuale, né un affresco definitorio/ivo, né una storia del

---

CASSA, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone 2012; C. LOMBARDI-DIOP, C. ROMEO (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan 2012; F. PEZZAROSSA, I. ROSSINI (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB 2011; C. ROMEO, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, «*Bollettino di italianistica*», 2 (2011), pp. 381-407; F. SINOPOLI (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, NovaLogos 2013. Interessante, sempre in una prospettiva più definitiva che sarà magari di futuri lavori, sarebbe una campionatura più stretta dei diversi panorami linguistici e nazionali.

pensiero postcoloniale *applicato*. Tuttavia, nell'economia del volume e della sua importanza per gli studi futuri, l'assenza di una riflessione critica sul paradigma postcoloniale risulta importante soprattutto sul piano diacronico, quello della ricostruzione storica delle vicende degli studi culturali in ambito generale (nessun riferimento a Said, ad esempio), e in ambito italiano in particolare. Non che manchino esempi in quest'ultima direzione: si pensi all'efficace progetto *postcolonialitalia* dell'Università di Padova, nato per promuovere un'analisi dell'impatto epistemologico della teoria critica postcoloniale su forme, modi e contenuti della ricerca nelle discipline umanistiche e per proporre dibattiti scientifici ed eventi formativi che, facendo emergere il portato (post)coloniale del nostro Paese, offrano riletture della sua tradizione culturale e aperture critiche sul presente e, anche attraverso la letteratura e le arti, sul proprio futuro<sup>8</sup>.

Il caso è interessante: all'origine del progetto sta infatti la necessità di scardinare una tradizione tutta italiana di protezione dei confini disciplinari che tende a impedire lo svi-

luppo di una grammatica comune, la possibilità di confronto ed eventuale condivisione transdisciplinare di criteri d'indagine e di produzione di significato, sia all'interno che all'esterno dei confini nazionali.

Da questa stessa consapevolezza sembrano muovere anche gli studiosi che hanno lavorato a questo *Maschere sulla lingua*. Si tratterà allora, forse, di meglio inquadrare le future ricerche entro uno spazio critico meno istantaneo e più dilatato, che consenta di cogliere, insieme agli esiti *in progress* delle scritture e delle identità analizzate, anche la giusta dimensione e valenza dell'orizzonte politico, politico-culturale e infine civile dell'oggetto degli studi.

FABRIZIO PODDA

---

<sup>8</sup> Parte di queste riflessioni 'interne' sono confluite, col titolo *Postcoloniale e revisione dei saperi*, nel numero 364 (ottobre-dicembre 2014) di «aut aut», per la cura di Annalisa Oboe.

## POESIA COME *GADGET*

La collana «diVERSI» del «Corriere della Sera».

La collana «diVERSI» del «Corriere della Sera» propone ogni settimana in edicola piccole antologie dedicate ciascuna a un poeta. Si va da Leopardi (che nel Marzo 2016 ha aperto la collezione) a Borges, da Baudelaire a Catullo, da Kafkis a Dickinson, da Montale a Szymborska, dai lirici greci agli *haiku* – per un totale di trentacinque uscite previste. Come si vede, autori di ogni tempo e cultura.

La distribuzione di libri attraverso quotidiani e periodici, in Italia, non è certo un fatto nuovo, ed è stata presto oggetto di studio da parte di economisti, esperti di *marketing*, sociologi della cultura nonché studiosi di letteratura particolarmente sensibili alle concrete dinamiche del ‘consumo’. In effetti si tratta di un fenomeno che offre molteplici spunti per la riflessione, e che nello specifico contesto nazionale si presta a essere analizzato da più punti di vista. Il caso della poesia, poi, appare specialmente significativo, perché come noto si tratta del genere elitario per antonomasia, con un pubblico di lettori proverbialmente limitato, anche nel caso dei cosiddetti

‘classici’. Ci si può chiedere allora perché un grande gruppo editoriale (in questo caso RCS), in un paese come il nostro e in un momento storico come quello presente, decida d’investire nella produzione e nella distribuzione di volumi di poesia. Si deve pensare che oggi, in Italia, esista un’effettiva domanda di poesia, che la poesia abbia attualmente un mercato, da cui potersi ripromettere dei profitti? Infatti soprattutto di questo – di fare ‘utile’ – si tratta, al di là dei più altisonanti discorsi sulla «promozione sociale della cultura», sul «fare impresa responsabilmente» ed altra analoga paccottiglia retorica.

Una prima osservazione da avanzare subito, per quanto non certo nuova e un po’ brutale, è pertanto che l’industria culturale – nello specifico quella editoriale – si rivolge oggi a un mercato di lettori (reali o potenziali) sempre più segmentato, oltre che risicatissimo; all’interno di questo mercato ci si sforza di occupare anche le nicchie più minuscole e in apparenza marginali, ‘coprendo’ in tal modo tutto lo spettro della possibile domanda. Da questo punto di vista, meramente economicistico, non c’è molta differenza (se non probabilmente nella tiratura) tra una collezione di poesia, una di fumetti, un’enciclopedia di cucina, una collana di CD o DVD, un corso di lingua o un album di figurine. Si tratta semplicemente d’intercettare

(stimolare, produrre) i 'bisogni culturali' di ogni potenziale acquirente. L'effetto complessivo – all'interno di un'offerta che per essere completa risulta estremamente variegata – è naturalmente quello di appiattire tutto, di neutralizzare implicitamente ogni differenza e ogni valore. In nome della libertà di scelta, dell'ostentato rispetto per la pluralità dei gusti, in omaggio apparente agli interessi e alle inclinazioni individuali (ma in realtà in ossequio soprattutto alla «libertà del mercato»), Rilke vale il cabarettista alla moda, la biografia dell'ultima *vedette* televisiva la saggistica più impegnata, l'*'instant book'* scandalistico il catalogo della mostra di Antonello da Messina, la Shoah Barbapapà.

Disgregato ogni ordine di valori – non solo estetici –, crollate le agenzie socialmente deputate a stabilire e tramandare rango e gerarchie all'interno della cultura comune, l'individuo ridotto a consumatore si trova solo di fronte (o meglio in mezzo) al forsennato turbinio mercantile, in balia di se stesso – dei propri impulsi, di una storia personale sovente alienata – e quotidianamente bersagliato da mille appelli all'acquisto. Chi non ha fine ultimo se non quello di vendere la propria mercanzia si guarda bene dall'offrire anche minimi strumenti di orientamento, di valutazione – bussole, curve di livello. Si limita a assicurare sul fatto che ciascuno debba seguire narcisisti-

camente il proprio ego, assecondare il proprio desiderio (o il proprio «sogno»), come sempre di più si usa dire), senza perplessità o anacronistici sensi di colpa.

La poesia non fa eccezione: è una merce che periodicamente ritorna sui banchi del mercato (e infatti non è la prima volta che un grande quotidiano, e lo stesso «Corriere», ne offre ai suoi lettori un'intera collezione), nella speranza che possa quanto meno incuriosire, interessare, attrarre.

Non si vuole, qui, tornare a dar voce alla generica lamentela sulla mercificazione della cultura, che nell'orgia consumistica della contemporanea civiltà di massa multimediale non risparmia neppure una delle zone tradizionalmente elette, quella occupata appunto dalla poesia. Sono cose risapute. Si vorrebbe piuttosto contribuire a confutare la tesi di quanti (più o meno scoperti apologeti del mercato) ritengono un'iniziativa come quella del «Corriere» per principio positiva; perché – questi in genere, e in breve, gli argomenti addotti – «se non altro» permetterebbe a persone che probabilmente mai avrebbero potuto farlo di accostarsi alla poesia, di scoprirla e forse anche di apprezzarla.

Va detto, intanto, che in una collana come quella proposta oggi dal «Corriere della Sera» già la scelta degli autori da includervi non è certo casuale. Si deve, verosimilmente

te, non solo e non tanto al curatore (Nicola Crocetti) ma a professionisti del *marketing*; è effettuata, altrettanto verosimilmente, in base a una mescolanza di considerazioni puramente logistico-commerciali (disponibilità dei diritti d'autore, delle traduzioni, ecc.), valutazioni strategiche (popolarità di taluni autori presso il *target* di riferimento, mode più o meno durature, memoria scolastica, ecc.) ed esigenze estrinseche d'ogni natura. Anche i criteri che hanno guidato la selezione dei testi da includere in ciascun volumetto andrebbero indagati con attenzione, induttivamente. L'insieme di tali scelte, infatti, incide sull'idea stessa di poesia (e di poeta) che il pubblico degli acquirenti – o dei semplici interessati o curiosi, 'esposti' mediaticamente all'iniziativa – finisce col ritenere. Si assiste insomma a una sorta di canonizzazione commerciale, che come di consueto si corrobora d'enfasi indifferenziata, s'impernia su di un'implicita iperbole: per la quale, ad esempio, Merini vale Ungaretti (e perché non di più, dal momento che *de gustibus...?*).

Ci avviciniamo così al punto che forse più di tutti ci preme toccare, e su cui torneremo rapidamente in conclusione. In una collana come quella del «Corriere» la figura del critico risulta quasi completamente scomparsa. L'opera di mediazione che lo studioso di letteratura tradizionalmente svolgeva – presentando

l'opera, introducendone la lettura, accompagnandola da apparati filologici e note interpretative – è divenuta superflua. Appena qualche riga a mo' d'introduzione e una telegrafica nota sull'autore, in fondo al volumetto. La poesia, ormai, viene offerta a una lettura selvaggia. Si presuppone che ciascuno possa accostarsi (e, soprattutto, «goderne») senza alcuna preparazione, senza nessuna competenza, senza un adeguato strumentario.

C'è – dietro questo modo apparentemente democratico di presentare un testo al contrario non facilmente fruibile, com'è sempre quello poetico – una scaltra consapevolezza. Si sa cioè fin troppo bene che l'opera, per quello che essa veramente è o vuole essere, in realtà non verrà mai – non potrà mai essere – autenticamente fruita da un lettore medio per il quale è divenuta di fatto, per varie ragioni, inavvicinabile, proibitiva. Non è allora tale opera, propriamente, non sono davvero i testi poetici antologizzati in ogni libriccino, a essere l'oggetto primario dell'allettamento al consumo. Autentico depositario del senso non è il tessuto verbale in cui ogni poesia sempre s'incarna, ma in prima istanza la merce, l'oggetto-libro. Con l'alveo d'immaginario in cui esso viene strategicamente deposto, e che lo integra irrinunciabilmente. Attorno alla poesia (e al libro di poesia) si coagula una rete

para-simbolica che la rende un mero pretesto, e che di fatto la eclissa. A contare assai di più, a valere quasi esclusivamente, è una certa ben precisa idea di poesia che l'operazione editoriale s'incarica di formulare e veicolare attraverso sofisticate scelte comunicative, coinvolgenti tanto il 'prodotto' quanto la sua commercializzazione (come si sa l'uno e l'altra, nell'attuale stadio del capitalismo, ormai reciprocamente indistinguibili).

Nell'elaborazione di questo immaginario – ideologicamente marcato – *sulla poesia*, la confezione, il 'packaging', costituisce un elemento decisivo. I volumetti proposti dal «Corriere» (e il confronto con operazioni simili presentate in passato, dallo stesso giornale o da altre testate, può riuscire illuminante rispetto ai progressi nel frattempo compiuti in termini di *design* editoriale e di produzione industriale dell'immaginario) sono in realtà altrettanti coloratissimi taccuini decorati. I grafici incaricati di 'rinfrescare' merce giacente in magazzino talora da molti decenni, di rivitalizzarla e renderla appetibile per un mercato sempre più esigente ed emotivo, hanno elaborato soluzioni non prive di eleganza e originalità. Il risultato complessivo, per chi contempi nel 'piano dell'opera' le copertine già disponibili, è decisamente 'cool', con un notevole effetto di varietà nell'omogeneità – il valore-base di

quell'istinto del collezionista che si vuole evidentemente solleticare più di ogni cosa: la poesia ridotta a 'collezionabile'.

Non sarebbe forse fuor di luogo tentare di riconoscere qualche omologia, per così dire, tra il motivo grafico prescelto per ciascun autore e l'universo culturale cui la sua personalità o la sua poesia possono (o vogliono) essere ricondotte. Come che sia, la sobrietà elegante e sovente monocroma di molte edizioni di poesia, specie novecentesche, è ben lontana dalla collana «diVERSI» – un'intera civiltà tipografica è in essa completamente obliterata. I volumetti del «Corriere» quasi perdono l'aspetto di veri e propri libri, e nel formato come in taluni dettagli (gli angoli arrotondati, per esempio) si avvicinano piuttosto a certe agende e taccuini di gran moda, specie tra i più giovani. Proprio a un pubblico giovanile – o di «giovani adulti», come ora preferiscono dire gli analisti di mercato – la collana sembra appunto particolarmente ammiccare, col proposito non troppo velato di proporre la poesia come forma di espressione non obsoleta, per nulla paludata, non più ingrommata nelle pastoie scolastiche. La poesia al contrario – per quello stesso «Corriere» presso cui un Eugenio Montale esercitò tanto a lungo il suo secondo mestiere – è cosa contemporanea, attualissima: nel senso naturalmente di 'dinamica', giova-

nile, finanche 'glamour'. Il *design* editoriale, di per se stesso, non solo suggerisce per essa modalità e tempi di consumo non convenzionali (in viaggio, *en plein air*, in-ogni-momento-della-giornata: come uno 'snack'), ma soprattutto qualifica il libro di poesia alla stregua di uno dei tanti *gadgets* che oggi sono chiamati, prima ancora che a estrarre un loro precipuo valore d'uso, a marcare uno stile individuale, a rappresentare un accessorio personale tra gli altri: *statement* inteso a definire la personalità del possessore, marchio per l'ostentazione sociale e relazionale di uno 'stile' (in questo senso è giusta l'osservazione secondo la quale tutti i consumi, al presente, tendono a definirsi come 'culturali').

Va sottolineato inoltre che all'intervento volto a (ri-)semantizzare direttamente il prodotto, la merce-libro, si affianca, o meglio si congiunge, l'intera campagna promozionale a sostegno dell'iniziativa: in conformità a ciò che accade ormai usualmente per qualsivoglia tipologia merceologica, il supporto mediatico, con l'irrinunciabile supplemento/rinforzo d'immaginario che fornisce, è parte integrante della merce, la costituisce come oggetto-del-desiderio. Anche la collana «diversi» (etichetta, quest'ultima, peraltro già pregna di ben precise prescrizioni ideologiche, che i testi strategicamente disseminati da

sagaci *copywriter* s'incaricano di rassodare) viene accompagnata da quella che sarebbe improprio definire, semplicemente, una campagna pubblicitaria. Dal momento che si tratta, più conseguentemente, di una strategia di comunicazione complessa, avvolgente (e multimediale: stampa, *web*, televisione), che integra il prodotto, s'incorpora alla merce, ne partecipa intimamente (è probabile che i 'creativi' del milanese studio Dispari si siano incaricati di curare e, soprattutto, di coordinare tutti gli aspetti dell'operazione).

Servirebbe un'indagine accurata, di carattere non meramente sociologico, per cercare di comprendere – attraverso una minuziosa disamina del materiale testuale (ibrido, multi-codico) prodotto attorno all'ultima collana di poesia del «Corriere» – l'universo cognitivo, assiologico, finanche patemico, evocato/attivato – attorno alla poesia e forse anche alle singole personalità dei poeti – grazie agli strumenti del contemporaneo *marketing* multimediale integrato. Un simile studio dovrebbe sforzarsi di far emergere, innanzi tutto, l'aura ideologica sollecitata intorno a una ben determinata idea della poesia. Lavoro di laboriosa decodifica fenomenologica – d'interpretazione coinvolgente i vissuti contemporanei – cui non si acconsente facilmente anche a causa della valenza effimera dei testi da sottoporre a ricognizio-

ne; ma che pure – all'interno di una prospettiva, dovrebbe esser chiaro, da non ricondursi esclusivamente all'orizzonte dei cosiddetti studi culturali – potrebbe sortire risultati non banali circa la vita storica della poesia nel nostro tempo.

Vita – può facilmente ipotizzarsi – per gran parte apparente, fantasmatica. Nel momento in cui l'istruzione pubblica implode e s'immerda, e regrediscono largamente le abilità logico-linguistiche basilari; mentre l'esperienza umana stessa si depaupera e si adultera, si estingue nei termini in cui era più familiare – la poesia resta per la quasi generalità degli individui un oggetto anacronistico e muto. Ben pochi – tanto meno tra le generazioni più giovani – potrebbero oggi accostarsi a un Leopardi o a un Montale senza il supporto e la mediazione di un interprete speciale, o più ancora senza disporre di un'intera e coerente pedagogia sociale.

Iniziative editoriali come quella del «Corriere della Sera», oggi, hanno ben poco in comune con operazioni apparentemente analoghe, risalenti – nel nostro paese – soprattutto agli anni Sessanta-Settanta (dispense, opere a fascicoli, enciclopedie, ecc.), cui può essere effettivamente riconosciuta una qualche portata positiva – in termini di prima acculturazione per ampi strati sociali, ad esempio. Perché *distribuire* poesia, in una società che costante-

mente le nega ogni valore, che non ne promuove la conoscenza effettiva, che ne mortifica lo studio, che non riconosce tempi, luoghi e modi di vita necessari a una sua comprensione reale, è esattamente come non farlo. O forse peggio – se si conviene che, in generale, sia meglio omettere che mistificare.

MARCO GAETANI

## Riferimenti bibliografici

- Luigi Baldacci, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli 1999.
- Enza Biagini, *Luzi, l'ermeneutica, la poesia*, postfazione a Mazzanti, cit., pp. 135-41.
- Carlo Bo, *Scritti su Mario Luzi*, a cura di S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani 2004.
- Massimo Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in Mecatti [cur.], cit., pp. 19-30.
- Id., *Insostenibile incarnazione*, in Cardini e Regoliosi [curr.], cit., pp. 37-40.
- Id., *Simplicitas e Caritas nella poesia di Mario Luzi*, in Luzi, *Autoritratto*, cit., pp. 379-86.
- Nicu Caranica, *Capire Luzi*, Roma, Studium 1995.
- Roberto Cardini, *Taccuino di viaggio in India e altri inediti di Mario Luzi*, Firenze, Polistampa 1998.
- Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi [curr.], *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 2001.
- Giorgio Cavallini, *La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Roma, Studium 2000.
- Donatella Di Cesare, *Heidegger & Sons. Eredità e futuro di un filosofo*, Torino, Bollati Boringhieri 2015.
- Carlo Ferrucci, *Il problema del tempo nella poesia di Mario Luzi*, in Serrao [cur.], cit., pp. 193-202.
- Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante. Studi sulla poesia di Mario Luzi*, Lecce, Manni 2002.
- Franco Fortini, *Introduzione a Discorso Naturale*, in Serrao [cur.], cit., pp. 49-54.
- Lorenza Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino 2002.

- Sergio Givone, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in Cardini e Regoliosi [curr.], cit., pp. 27-34.
- Mario Luzi, *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Arsenale 1989.
- Id., *Sperdute nel buio. 77 critiche cinematografiche di Mario Luzi*, a cura di Annamaria Murdocca, Truccazzano, Blu cobalto 1995.
- Id., *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di S. Verdino, Casale Monferrato, Piemme 1997.
- Id., *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di A. Murdocca, Firenze, Cadmo 1999.
- Id., *Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze, Passigli 20052.
- Id., *Autoritratto*, a cura di P. A. Mettel e S. Verdino, Milano, Garzanti 2007.
- Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori 20107.
- Id., *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti 2014.
- Mario Luzi e Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi 1993.
- Girolamo Maino, *Mario Luzi. La visione sapienziale del mondo*, Padova, Messaggero 2006.
- Giorgio Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni 1993.
- Stefano Mecatti [cur.], *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi 1989.
- Uberto Motta [cur.], *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, Novara, interlinea 2008.
- Giuseppe Nicoletti [cur.], *Per Mario Luzi. Atti della giornata di studio Firenze – 20 gennaio 1995*, Roma, Bulzoni 1997.
- Anna Panicali, *Dialogo, visione, «l'antico salmodiare»*, in Nicoletti [cur.], cit., pp. 33-50.
- Daniele Maria Pegorari, *Vita di Mario Luzi*, in Id. [cur.], *Mario Luzi da Ebe a Constant*, cit., pp. 15-32.

- Id. [cur.], *Mario Luzi da Ebe a Constant. Studi e testi*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio 2002.
- Id. [cur.], *Non disertando la lotta. Versi e prose civili di Mario Luzi con l'omaggio di 41 poeti*, Bari, Palomar 2006.
- Antonio Prete, *Tempo del miraggio, tempo della necessità*, in Nicoletti [cur.], cit., pp. 21-31.
- Silvio Ramat, «Sia grazia essere qui...». Testimonianza sulla poesia di Mario Luzi, in Motta [cur.], cit., pp. 13-23.
- Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli 1980.
- Id., *Soggettività e alterità nel pensiero di Luzi*, introduzione a Luzi, *Scritti*, cit., pp. VII-XVII.
- Id., *Ripensare Luzi*, in Pegorari [cur.], *Mario Luzi da Ebe a Constant*, cit., pp. 33-46.
- Giovanni Raboni, *Il respiro del pensiero*, in Mecatti [cur.], cit., pp. 7-18.
- Paolo Ragni [cur.], *Intorno alla poesia. 18 interviste a poeti italiani*, Sesto Fiorentino, PoetiKanten 2015.
- Lisa Rizzoli e Giorgio C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia 1992.
- Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 20072.
- Id., *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Milano, Bompiani 2012.
- Vittorio Sereni, *Testimonianza sulla poesia di Mario Luzi*, in Serrao [cur.], cit., pp. 75-7.
- Achille Serrao [cur.], *Mario Luzi. Atti del Convegno di Studi [-] Siena, 9-10 maggio 1981*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1983.
- Stefano Verdino, *Le immagini di Onore del vero*, in Serrao [cur.], cit., pp. 115-33.
- Id., *A viva voce*, prefazione a Luzi, *Conversazione*, cit., pp. IX-XII.

Id., *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra 2006.

Id., *Introduzione* a M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. IX-LIV.

Stefano Verdino [cur.], *A Bellariva. Colloqui con Mario*, in Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 1239-92.

LUCIO ZINNA, *IL MARE NELLA POESIA DI LUZI*, IN SERRAO [CUR.], CIT., PP. 171-76.

MARCO ZULBERTI, *MARIO LUZI TRA POESIA E VITA. LA POESIA CIVILE DAGLI ANNI TRENTA AL POST-UMANESIMO*, IN MOTTA [CUR.], CIT., PP. 155-206.



*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2016  
da Universal Book - Cosenza  
per conto delle  
Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo s.r.l.*