

Cultura & Comunicazione

Lingue, Linguaggi e
comunicazione /

Didattica /

Cultura, critica e letteratura

Cultura&Comunicazione

Anno VII, N. 11 - Settembre 2017

Collana diretta da

Marcel Danesi
Michael Lettieri

Co-Direttori

Augusto Ponzio
Massimo Vedovelli

Redazione

Maria Teresa Zanola
Eddo Rigotti
Augusto Ponzio
Susan Petrilli

c/o Guerra Edizioni
Via Manna, 25 - 06132 Perugia (Italia)
tel. +39 075 5270257/8 - fax +39 075 5288244
www.guerraedizioni.com - e-mail: info@guerraedizioni.com

Grafica e impaginazione

Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

© Copyright 2017 Guerra Edizioni Edel srl - Perugia

ISBN 978-88-557-0614-8

Tutti i diritti sono riservati.

Notizie ed articoli possono essere riprodotti solo con l'autorizzazione dell'Editore. Manoscritti, disegni, foto e altri materiali inviati in redazione, anche se non pubblicati, non verranno, in nessun caso, restituiti.

Gli articoli firmati impegnano esclusivamente gli autori.

Collaborazioni, commenti, recensioni e indicazioni di ogni

tipo devono essere inviate al direttore scientifico all'indirizzo e-mail:

marcel.danesi@utoronto.ca



sommario

<i>Massimo Vedovelli</i> Tullio De Mauro - In memoriam	5
<i>Matteo Ugolini</i> Il linguaggio teatrale nella 'Dido in Cartagine' di Alessandro Pazzi de' Medici	7
<i>Marcel Danesi</i> Gli emoji e il futuro della scrittura	13
<i>Raffaele Cavalluzzi</i> L'ordigno dell'amore. Personaggi e figure femminili nell'ultimo tempo di Italo Svevo	19
<i>Frank Nuessel</i> L'uso dei numeri nell'insegnamento dell'italiano a studenti anglofoni: appunti per docenti	28
<i>Luciano Ponzio</i> Due maestri di segni: Roman Jakobson e Thomas A. Sebeok	33
<i>Susan Petrilli</i> La resa del cronotopo letterario di <i>Sylvie</i> di Gérard Nerval nella traduzione di Umberto Eco	39
<i>Augusto Ponzio</i> Il "quasi" del dire quasi la stessa cosa come responsabilità senza alibi del traduttore	43
<i>Ruggiero Pergola</i> La traduzione tra teoria e pratica: riflessioni glottodidattiche	48
<i>Lisa Sarti</i> Giornalismo della memoria: il "Taccuino americano" di Dacia Maraini	51
<i>Maurizio Scontrino</i> La parodia dell'amore nella poesia erotica di Pietro Aretino	54
<i>Julia Ponzio</i> Coltivare sul bordo dell'intraducibile: la scrittura e la questione del limite in Jacques Derrida	57
<i>Giorgio Borrelli</i> L'alienazione e l'omologia linguaggio-lavoro. Un confronto tra Fredric Jameson e Ferruccio Rossi-Landi	62
BIBLIOGRAFIA	69

Il processo di revisione dei testi proposti per la stampa in “Cultura & Comunicazione” è basato sulle Linee Guida COPE’s (*Committee on Publication Ethics*) *Best Practice Guidelines for Journal Editors*, ed è qui proposto affinché direzione, autori, editore, redazione e revisori ne siano a conoscenza e ne condividano i principi nell’obiettivo generale di promuovere la qualità della rivista.

Le proposte di contributi presentati per la pubblicazione sulla Rivista “Cultura & Comunicazione” sono sottoposti a una commissione di esperti nella valutazione scientifica dei contenuti, secondo una procedura di *peer review* basata sui principi del Codice Etico della Rivista.

In questo modo la Rivista intende attenersi scrupolosamente alle regole relative alla valutazione degli articoli e alla misurazione del loro grado di apprezzamento all’interno della comunità scientifica, anche ai fini del conseguimento delle certificazioni rilasciate dalle Istituzioni preposte. La procedura prevede che la *peer review* sia affidata a un gruppo di *referees* scelti a livello internazionale dalla Direzione.

Coloro che desiderano sottoporre alla Rivista un contributo per la pubblicazione dovranno inviare un file (preferibilmente in formato doc) accompagnato da un pdf ed eventualmente da una stampa cartacea indirizzandolo all’attenzione dei Direttori, Prof. Marcel Danesi o Prof. Michael Lettieri, University of Toronto, oppure a uno dei co-direttori, Prof. Augusto Ponzio (Università di Bari) o Massimo Vedovelli (Università per Stranieri di Siena), ai seguenti recapiti:

Marcel Danesi: marcel.danesi@utoronto.ca

Michael Lettieri: michael.lettieri@utoronto.ca

Augusto Ponzio: augustoponzio@libero.it

Massimo Vedovelli: vedovelli@unistrasi.it

La redazione dei testi dovrà rispettare le norme editoriali che sono descritte in forma dettagliata nella Rivista. Ogni articolo dovrà essere accompagnato da un abstract in lingua inglese (massimo 600 caratteri, spazi inclusi) e da tre o quattro keywords in inglese. Gli autori dovranno indicare istituzione di appartenenza, status e indirizzo e-mail.

L’Autore dovrà indicare il proprio indirizzo postale, l’e-mail e un recapito telefonico, ai fini di eventuali comunicazioni da parte dell’editore.

I Revisori si comportano secondo i principi stabiliti dal Codice Etico della Rivista. Per ogni proposta di articolo la Direzione sceglie almeno due Revisori.

I Revisori valutano il testo proposto entro tempi ragionevoli e comunicano la loro valutazione scritta alla Direzione, che decide sulla pubblicabilità del testo.

Nel caso un Revisore segnali casi di plagio, il testo non verrà pubblicato.

La Direzione informa l’Autore delle eventuali osservazioni fatte dai Revisori, chiedendo l’adeguamento del testo e riservandosi di decidere in ultima istanza sulla pubblicabilità.

I Revisori rimangono anonimi per gli Autori. La lista dei Revisori viene pubblicata annualmente dalla Rivista senza collegamento ai singoli testi valutati.

Tullio De Mauro – In memoriam



Tullio De Mauro, nato a Torre Annunziata (Napoli) il 31 marzo 1932, è morto a Roma il 5 gennaio 2017. Laureato all'Università di Roma, ha insegnato all'Istituto Orientale di Napoli, e poi a Palermo, Salerno, e infine di nuovo alla Sapienza di Roma, dove è stato docente di Filosofia del Linguaggio e, nei suoi ultimi anni di insegnamento, il primo professore di Linguistica Generale. Ha insegnato in molte università del mondo, ricevendo lauree ad honorem dall'Università Cattolica di Lovanio, dall'Ens (Ecole Normale Supérieure), dalla Waseda University di Tokyo, dall'Università di Bucarest, dall'università Sorbonne Nouvelle. È stato indoeuropeista, linguista generale, storico della lingua, semiologo, linguista educativo, lessicologo e lessicografo; e ancora: uomo impegnato nell'amministrazione della cosa pubblica, prima come consigliere (1975-1980) e assessore della Regione Lazio (1977-77) e poi, nel 2000-2001, come Ministro della Pubblica Istruzione. Ha collaborato con alcune fra le case editrici italiane più importanti e ha guidato imprese editoriali di rilevatissima portata storica degli ultimi decenni: dai Libri di Base degli Editori Riuniti alla serie di dizionari che ha portato alla realizzazione del *GRADIT – Grande Dizionario Italiano dell'uso* per la casa editrice UTET. Ha presieduto il comitato scientifico della Fondazione Bellonci (Premio Strega); è stato componente del Consiglio di Amministrazione della casa editrice Laterza, presidente della Fondazione Ignazio Buttitta (Bagheria, Palermo), della Rete Italiana di Cultura Popolare. È stato promotore, nel 1966, del Lessico Intellettuale Europeo; ha diretto per Il Mulino la collana Studi linguistici e semiologici. È stato membro degli Advisory Boards di «Linguisticae Investigationes» (Paris) dal 1977, «LynX, Monographic Series in Linguistics and World Perception»

(Valencia, Minneapolis) e «Sapere» dal 1987, del comitato scient. dell'«Archivio glottologico italiano» (Firenze), del Consiglio di amministrazione della Fondazione Valla e della Fondazione Bembo, del comitato di consulenza di «Scuola e città» e «Rassegna dell'Istruzione»; è stato componente del comitato scientifico per l'indagine sulle minoranze linguistiche in Europa promossa dal Parlamento Europeo; è stato Mitherausgeber per l'Antichità Classica e per l'Italia del *Lexicon Grammaticorum* (1996). Ha diretto «Riforma della Scuola» (Roma), è stato direttore di «Due parole. Mensile di facile lettura» (Università La Sapienza di Roma). È stato presidente del comitato scientifico di «Synergies Italie. Approches pédagogiques et Instruments didactiques pour le plurilinguisme». È stato presidente della Fondazione Mondo Digitale e componente del suo comitato scientifico.

Intensa è stata la sua collaborazione a quotidiani e settimanali: dall'iniziale lavoro presso «Il Mondo» (1956-1964) a «Paese Sera», «L'Espresso», «l'Unità», «La Stampa», «la Repubblica», «il manifesto», «Il Sole-24 ore», «Il Mattino». Nel settimanale «Internazionale» ha curate le rubriche «La parola» e «Scuole». Ha collaborato a trasmissioni radiofoniche e televisive della RAI e della RTSI (Radiotelevisione della Svizzera Italiana).

Nel 1966 è stato socio fondatore (con R. Hall, L. Heilmann, A. Martinet, A. Visalberghi e altri) e segretario provvisorio della Società di Linguistica Italiana. Socio fondatore e presidente della Società di filosofia del Linguaggio, nonché del CIDI - Centro di Iniziativa Democratica degli Insegnanti, della sezione italiana del Minority Rights Group e dell'Associazione per una cultura di governo. È stato membro del Cercle F. de Saussure di Ginevra, dell'Academia Europaea (Londra) e del Comitato promotore del Centro di Studi Zingari e della rivista «Lacio Drom»; Accademico della Crusca, è stato socio onorario dell'AitLA - Associazione Italiana di Linguistica Applicata, della Società Dantesca Italiana, dell'ASLI - Associazione Storici della lingua italiana, dell'ADI - Associazione Docenti e Dirigenti scolastici italiana, dell'AATI - American Association of Teachers of Italian. È stato membro dell'UNLA (Unione Nazionale Lotta contro l'Analfabetismo) e dell'executive board dell'Associazione TreLLLe (Long Life Learning).

Ha realizzato imprese scientifiche che hanno cambiato il panorama degli studi linguistici in Italia, portando avanti di cinquanta anni lo stato della ricerca sul linguaggio e sulla lingua. Ricordiamo la classica *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963) e la *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai nostri giorni* (2014), sua continuazione recente; il *Vocabolario di Base* (1981) e il *Nuovo Vocabolario di Base* (pubblicato poche settimane prima della sua scomparsa), il primo *Lessico di frequenza dell'italiano parlato – LIP* (1993). Il padre della linguistica moderna, Ferdinand de Saussure, ha assunto una

nuova e più coerente posizione teorica grazie alla traduzione, introduzione e commento del *Corso di linguistica generale* da parte di De Mauro (1967).

Tra le opere teoretiche sui fondamenti dei processi semiotici e linguistici ricordiamo *Introduzione alla semantica* (1965), *Ludwig Wittgenstein: his Place in the Development of Semantics* (1966), *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue* (1982), *Ai margini del linguaggio* (1986), *Linguistica elementare* (1998), *Prima lezione sul linguaggio* (2002), *Lezioni di linguistica teorica* (2008), *Il linguaggio tra natura e storia* (2008).

In diversi volumi in forma di dialogo ha fatto il punto su diversi aspetti centrali della vita culturale e linguistica italiana: *Contare e raccontare* (con Carlo Bernardini, 2003) sulle differenze e sui punti di contatto fra il linguaggio verbale e i linguaggi formali e formalizzati; *La cultura degli italiani* (a cura di Francesco Ermani, 2004), dove spicca la sua attenzione alle forme tradizionali e nuove di analfabetismo; *La lingua batte* (con Andrea Camilleri, 2013) sui cambiamenti linguistici recenti della nostra società.

È noto quanto Tullio De Mauro abbia messo la scuola al centro della propria riflessione teoretica e delle proposte operative: la linguistica educativa in Italia nasce con lui. Soprattutto in *Scuola e linguaggio* (1977) e *Minima scholaria* (2001) ha raccolto i suoi molti saggi in cui definisce il senso della educazione linguistica democratica. La sua proposta è quella di una scuola che deve rispondere alle sollecitazioni della società e che è il primo soggetto impegnato in una politica linguistica che individui i punti critici che su questo ambito caratterizzano i gruppi sociali e che vede nella scuola il luogo primario per dare a tutte le cittadine, a tutti i cittadini gli strumenti per la democrazia. Una scuola più impegnativa e complessa di quella che si accontenta solo di temini e di regolette di grammatica prive di ogni base scientifica. L'educazione linguistica di De Mauro è una educazione alla lingua e ai linguaggi; agli usi linguistici in tutte le loro diverse caratteristiche, da quelli più informali a quelli più pubblici, formali e formalizzati. Richiede un'assunzione di responsabilità e un impegno – una dura fatica di studio – da parte di tutti coloro che vi sono coinvolti:

allieve/-i, insegnanti, famiglie, istituzioni. Si tratta di una proposta impegnativa, complessa, faticosa, ma tutta orientata a educare alla creatività linguistica: la vera competenza linguistica è la sicurezza nel maneggiare la lingua, le lingue, i linguaggi conoscendone i meccanismi – le regole – non per farsi schiacciare, ma per vedere in esse gli strumenti per la creatività linguistica.

Tullio De Mauro ha sempre posto attenzione anche alla condizione dell'italiano nel mondo, della nostra lingua diffusa fra gli stranieri: a tale tema, lui Presidente, fu dedicato uno dei primissimi congressi della Società di Linguistica Italiana (1970); fu grande protagonista del convegno che il Ministero degli Affari Esteri organizzò nel 1982 – il primo dell'Italia repubblicana sulla materia; promosse e diresse la grande indagine *Italiano2000*, la cui realizzazione, diventato Ministro, affidò a un gruppo di ricercatori dell'Università per Stranieri di Siena guidato da chi scrive.

Nel bel dialogo con Andrea Camilleri, che è una delle sue ultime opere, De Mauro individua il senso profondo di un grande progetto di politica linguistica per il nostro Paese: che tutti possano usare l'italiano con consapevole maturità, e che tutti possano vedere garantiti i diritti all'uso della propria lingua. Per gli italiani un compito ulteriore: apprendere le lingue degli altri, perché su questo la nostra società appare davvero carente. Si tratta di una educazione linguistica 'democratica' perché riguarda tutte le cittadine e i cittadini, e perché non esclude nessuna lingua, nessun linguaggio. Proprio alle tematiche della politica linguistica e alla posizione italiana entro il consesso europeo ha dedicato *In Europa son già 103. Troppe lingue per una democrazia?* (2014).

Qualcuno accusò De Mauro di essere comunista anche per le sue idee sull'educazione linguistica: a noi sembra solo un democratico, e di questa lezione di democrazia linguistica e civile chi scrive e tutti coloro che lo hanno conosciuto e sono stati da lui ascoltati e aiutati nei loro lavori di ricercatori, insegnanti, intellettuali lo ringraziano.

Il linguaggio teatrale nella *Dido in Cartagine* di Alessandro Pazzi de' Medici

La *Dido in Cartagine*, o *Dido in Carthagine* così come appare nella *Prefazione* di Alessandro Pazzi de' Medici, opera scritta nel 1524 e mai portata alle stampe dall'autore, drammatizza la vicenda, ripresa dal quarto libro dell'*Eneide*, della partenza di Enea da Cartagine e del successivo suicidio di Didone. L'opera rappresenta uno dei primi esperimenti di autori italiani del XVI secolo di trasportare nell'idioma volgare una tragedia dallo stile ellenistico ma dall'intenzione originale. Pazzi nacque nel 1483 da Guglielmo de' Pazzi e Bianca de' Medici, sorella di Lorenzo il Magnifico. Si formò a Firenze nello Studio di Francesco Cattani Da Diacceto che era succeduto a Marsilio Ficino (Caponi 9). Qui conobbe altri illustri fiorentini di quel tempo come Palla, Giovanni e Cosimo Rucellai, Filippo e Lorenzo Strozzi, Luigi Alamanni, Donato Giannotti, Piero Vettori, Luca Dalla Robbia, Filippo Parenti, Antonio Brucioli e Alessio Lapaccini (Sorella 7). Il Pazzi fu uno dei membri principali della seconda fase degli Orti Oricellari che si protrasse dal 1512 al 1522, così come il fratello Cosimo aveva fatto parte dei partecipanti della prima, dal 1502-1506 (Piccioli 77-80). Oltre a Pazzi, altri importanti esponenti che si riunirono intorno a Cosimino Rucellai furono: Francesco Cattani da Diacceto, Giovanni Corsi, Palla e Giovanni Rucellai, Luigi di Piero Alamanni, Lodovico Alamanni, Francesco da Diacceto, Jacopo da Diacceto, Niccolò Machiavelli, Iacopo Nardi e per un certo periodo anche Gian Giorgio Trissino (Piccioli 80).

La seconda fase, rispetto alla prima, fu contraddistinta dal passaggio da interessi politici a letterari. Le discussioni più vivaci, in effetti, verterono sulla lingua. Tra il 1513 e il 1515 Trissino si trovò spesso a Firenze ed entrò in contatto con gli Orti. Le riflessioni del vicentino sul *De vulgari eloquentia* di Dante portarono ad una serie di polemiche nel gruppo che sfociarono nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* del Machiavelli. Questo studio sulla lingua diresse i membri al recupero dell'antichità e del suo genere per eccellenza: la tragedia. Nelle opere classiche, i letterati cercarono di desumere regole esemplari per la poesia italiana e per i generi letterari (Piccioli 82-84). Non è un caso che nel giro di quindici anni diversi esponenti degli Orti scrissero tragedie grecizzanti.¹

La *Dido in Cartagine* fa parte di una serie di tragedie scritte dell'autore nell'ultima parte della sua vita. La *Dido in Cartagine* e l'*Ifigenia in Tauris*, scritte nel 1524, furono entrambe dedicate a papa Clemente VII. Il *Cyclope*, dedicato a Filippo Strozzi, volgarizzamento tratto dall'omonima tragedia di Euripide, è del 1525. L'*Edipo principe*, secondo Piccioli, dovrebbe essere del 1527, ultima tragedia in volgare prima delle opere

in latino (87, n. 83). Di fianco all'attività pratica della tragedia, figlia degli incontri degli Orti, si sviluppò anche quella teorica. Tra il 1524 e il 1525 portò probabilmente a termine, la sua *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium florentinum, in latinum conversa*. Questa traduzione della *Poetica* aristotelica fu portata alle stampe solamente dopo la sua morte nel 1536 a Venezia e nel 1537 a Basilea, grazie al figlio Giovanni (Sorella 10). L'*Electra* e l'*Oedipus princeps* di Sofocle, tradotte in latino, sono del 1527 come dimostrato da Piccioli, che analizzò la lettera dedicatoria a Clemente VII (87, n. 83), e da una lettera di Bembo, datata 21 febbraio 1527, come dimostrato da Piccioli, che analizzò la lettera dedicatoria a Clemente VII che scrive: «Quanto alla *Elettra* vostra, io l'ho tuttavia nelle mani. Riserbomi a dirne quello che me ne pare come io l'abbia fornita, e forse a bocca, e in ogni modo con quello amore, con che vorrei che voi mi diceste il parer vostro nelle mie cose. Aspetterò anche l'*Edippo* che mi promettete» (vol. 2: 407). La tragedia italiana rinascimentale è stata considerata, per secoli, un genere minore, specialmente se paragonata alla commedia italiana e alla tragedia francese e inglese. Le opere di questo periodo sono state accusate di essere semplici trasposizioni di drammi classici ma, come Salvatore Di Maria è arrivato a concludere, i tragediografi italiani avevano la consapevolezza che le loro opere non potessero essere semplici copie. Una tragedia per traghettare lo spettatore intellettualmente ed emotivamente negli eventi deve presentarli come se essi fossero possibili, deve stimolare il pubblico attraverso preoccupazioni e interessi che siano contemporanei ad esso. I drammaturghi italiani, per questo motivo, modernizzarono e italianizzarono le vicende riprese dalla classicità (*The Italian* 35-36). In effetti, seppur questi

¹ Per un'esauritiva biografia di Alessandro Pazzi de' Medici si consiglia di consultare la *Nota Biografica* e le annesse note in Sorella, Antonio. *Alessandro de' Pazzi e il Rinascimento fiorentino. Dalle posizioni machiavelliane ai Medici e a Bembo*. Testi a c. di Annalisa Civitareale. Chieti: CISDID Editrice, 2013.

autori avessero come modelli teorici Aristotele ed Orazio e come esempi pratici Euripide, Sofocle e Seneca per la tragedia e Aristofane e Plauto per la commedia, i loro personaggi, usando le parole di Di Maria, «exhibit some of the traits displayed by their ancient models; however, the new values and ambitions informing their behaviour reflect the stage world in which they have come to live. In other words, they look, think, and act in ways that speak to the audience of their own culture» (*The Poetics* 19).²

Studiosi ed autori del passato hanno pesantemente criticato quest'opera,³ tuttavia si sono limitati all'analisi strettamente testuale, senza analizzare le strutture teatrali, insite nel testo.⁴ A riguardo di tutto ciò, lo stesso autore, nella *Prefazione alla Dido e all'Iphigenia in Tauris*, sostiene:

Dipoi, co(n)siderando tale specie di poema, come è detto, essere ordinato per la recitazione ne' magnifici spettacoli per documento della vita heroica, giudicai dovere essere et più co(m)mune et più grato, se fosse scritto nella lingua nostra; et che se la S(anti)tà V(ostra) in qualche occasione volesse dare tale spettacolo, piacendoli in ciò havere non tanto rispetto a sé, quanto ad altri, lo avesse ad approvare più composto in volgare li(n)gua che in latina.⁵ (148)

La medesima idea si ritrova anche nella *Prefazione* di un'altra opera, il *Cyclope*: «leggendo il *Ciclope* nella lingua sua et nella nostra, sia in voi l'arbitrio, secondo il giudizio che ne farete, di co(n)cederli o negarli di venir in luce, tanto per essere in libro letto, quanto in spettacolo udito» (343).

Tuttavia molti studiosi, specialmente in tempi recenti, hanno riconosciuto la sensibilità del Pazzi a riguardo della rappresentazione scenica. Per Marco Ariani, Pazzi «moltiplica le risonanze dello stile virgiliano, lo piega alle necessità plurispettative della rappresentazione» (93-94). Marzia Pieri afferma che Pazzi aveva dedicato un'«estrema attenzione alla gestica dei personaggi» (107). Corinne Lucas, in un intervento, nota che nel testo vi sono implicite indicazioni di scena, specialmente a riguardo della posizione dei personaggi sul palco (571). Paola Cosentino riconosce che il suicidio rituale di Didone pone l'accento sull'aspetto specificatamente teatrale dell'opera (*Cercando Melpomene* 154) e propone che l'entrata in scena della testa e delle mani di Pigmalione, ucciso da Jarba per vendicare Sicheo, sia un segnale di una «peculiare attenzione agli aspetti visivi e rappresentativi della tragedia» (*Oltre le mura* 208). Valentina Gallo, analizzando l'intervento dell'om-

bra di Sicheo, sostiene che questo personaggio si sia spogliato dell'orrorismo senecano per abbracciare un sentimento tutto cristiano (169). Afferma comunque che «anche così attenuata, l'apparizione dello spirito infernale è tuttavia spettacolarmente e drammaturgicamente rivoluzionaria: non soltanto per le implicazioni sceniche ben presenti nelle intenzioni pazziane, ma anche per le scosse telluriche imposte alle dinamiche narrative» (170).

Gli elementi teatrali nell'opera si possono suddividere in quattro categorie: allestimento scenografico, costumi di scena, effetti, che a loro volta possono essere sonori, visivi ed olfattivi, ed istruzioni della sceneggiatura per gli attori.

Partiamo per prima cosa con le indicazioni scenografiche. La *Dido in Cartagine*, in accordo con le unità aristoteliche, presenta un'unità di luogo. Nel dialogo tra Jarba e Mercurio, il dio pronuncia queste parole (vv. 699-700):

Questo è il regal palazzo, quello è il gran tempio, / sacrato a l'alma Giuno, tanto famoso. (186)

In questa battuta, è fornita un'importante informazione scenografica. Il palcoscenico deve presentare da una parte il palazzo reale e dall'altra il tempio di Giunone.⁶ Un altro importante elemento è intuibile da un intervento del coro (vv. 1297-1305):

i phrighi legni lasciano il mio porto. / Spumar l'onda marina / dagli agitati remi / si scorge, e i bianchi veli, / che egualmente via porton gli / alti legni. / Diresti una cittadde, / di mille torri piena / pel verde mar natare / et sparir da' tuoi occhi a poco a poco. (217)

Riguardo a questi versi Di Maria sostiene: «the audience gets to visualize the action through the chorus's colorful account of tall, white sails spread on the background of a green sea. The comparison of this image to a city of thousand towers (not in the *Aeneid*) adds a sense of corposity to the chorus's verbal description, making it easier for the spectators to picture in their minds the unfolding event» (*The Italian* 195). Tuttavia sembra che il

2 Salvatore Di Maria in *The Poetics of Imitation in the Italian Theatre of the Renaissance* (2013) presenta in diverse commedie e tragedie di autori differenti come i modelli antichi furono contestualizzati in base agli usi ed ai costumi della cultura e della società rinascimentale.

3 Paolo Gioiò di lui diceva: «Riusciva a stento a porre un limite alla sua passione sfrenata [di comporre tragedie]. E questo nonostante queste tragedie fossero rifiutate dagli attori, convinti che il giudizio negativo di un pubblico che fischiava fosse da evitare come il più grande dei pericoli» (378). Non più lusinghiero era il giudizio di Benedetto Varchi, acerrimo nemico del Pazzi, il quale sosteneva: «In questo tempo medesimo o poco dopo fece Alessandro de' Pazzi la sua *Didone*, la quale non avendo potuto vedere, non sapemo che dirne, eccetto che quando nel tempo fu da lui fatta e a noi mostrata, oltre la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici che a pochissimi piaceva, vi notammo infino in quel tempo molti errori d'intorno alla lingua» (vol. 2: 732). Nel secolo scorso, Ferdinando Neri descrisse Pazzi come «privo di vivezza artistica, trascurante dell'eleganza italiana pur così diffusa nelle scritture dei contemporanei» (56). Robert Turner si sbarazzò della *Dido*, definendola come: «n'ayant aucun valeur» (130). Federico Doglio, non inserendo alcuna tragedia pazziana nella sua raccolta, commentò così la *Dido*: «la tragedia resta nei limiti di un dotto ricalco, i suoi personaggi vivono nell'eco virgiliana che li sovrasta e non riescono ad acquistare vita propria e rinnovata» (XXXIX). Marvin Herrick, sulla falsa riga di Neri, affermava: «*Dido in Cartagine* is not a good play, for its plot is ill contrived by comparison with Virgil's original story and most of the dialogue is tedious» (64). Terpening, infine, analizzando le tre *Didone* di Pazzi, Giraldi Cinthio e Lodovico Dolce, criticò così l'opera del fiorentino: «Pazzi plods in Virgil's steps, methodical and prosaic, unfolding events with a lack of imagination. The scenes remain static and lacking in dramatic intensity. To make matters worse, during the exchanges between Dido and Aeneas, the Chorus intersperses comments that seem to function in part as stage directions that tell us what we should see. The effect is amateurish» (316).

4 Di Maria, a questo riguardo scrive: «Established scholars of the Italian Renaissance theatre [...] provide insightful comments on major differences between adaptations and sources. However, their observations tend to be too sweeping for a comprehensive appreciation of the complexities of stage adaptation. They also tend to limit their analyses to the literary text, glossing over the stagecraft that normally informs the genre. They seldom focus on the thematic implications of stage sounds or visual props; nor do they dwell on the impact that such sensorial percepts might have on the audience's emotional and intellectual response» (*The Poetics* 24).

5 Per le citazioni dai testi pazziani si usano le edizioni di Annalisa Civitareale nella già citata opera di Antonio Sorella.

6 Sebastiano Serlio, a riguardo della struttura scenografica della tragedia, affermava: «Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personaggi, percioché gli accidenti amorosi e casi inopinati, morti violente e crudeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche et anco nelle moderne) sono sempre intervenute dentro le case de' signori, duchi, o gran principi, anzi di re» (200). Alle parole del Serlio, Daniele Barbaro aggiunse: «Sopra questo si ha da ponere diverse case e templi in prospettiva, e farle alte, basse, large e strette, et anche farvi strade, portici, poggi, piazze, e tutto quello che occorrerà» (211). L'idea di porre uno di fronte all'altro sul palco un palazzo reale ed un tempio religioso non è casuale. Il luogo tragico rinascimentale, per Di Maria, «was a visual percept framing the dramatic action for the duration of the play. As a permanent fixture on the scene, the city constantly reminded the audience that the stage was but a small section of a wider space. It also predisposed them to entertain the illusion that dramatic characters were "real" individuals who belonged to a larger community» (*The Italian* 137-138). In un momento storico così delicato - il Sacco di Roma avverrà tre anni dopo la stesura della tragedia - la contrapposizione scenica tra il palazzo reale e il tempio religioso rimanda ai contrasti tra l'impero ed il papato, ben chiari agli spettatori contemporanei.

Pazzi vada qui oltre la semplice visualizzazione mentale che il pubblico potrebbe ottenere dal racconto del coro. È necessario fare un passo indietro e capire in che modo erano costruiti i modelli scenografici del primo Cinquecento. Franco Mancini riporta che a Pellegrino da Udine si deve «la prima scena prospettica dipinta storicamente accertata», allestita nel 1508 per la *Cassaria* di Ariosto nella Sala Grande della corte estense (*Scenografia* 17-18). Come Mancini in un'altra occasione sottolinea, Sebastiano Serlio per le sue scenografie «costruisce su 'telari' rivestiti di tela la sua scena dipinta prospetticamente e la rifinisce con elementi aggettanti in legno e stucco» ("L'allestimento" 293). Lo stesso Mancini ci informa anche su un altro aspetto importante:

Il palcoscenico concepito dal Serlio è diviso in due parti essenziali: una piana anteriore, del tutto priva di elementi scenici, ed una posteriore, inclinata, sulla quale erano collocati nell'ordine stabilito gli edifici. Non è chiaro se la zona destinata alla recitazione comprendesse soltanto la parte piana – nel qual caso gli attori avrebbero recitato praticamente fuori del complesso scenico – oppure se si estendeva anche sul piano inclinato, e quindi con gli attori perfettamente inseriti nel contesto scenografico. (*Scenografia* 33)

Come si è già spiegato, la scenografia deve avere ai suoi lati il palazzo reale e il tempio di Giunone. La tela avrebbe dovuto includere anche altri palazzi, chiudendosi nell'area del punto di fuga con una rappresentazione in lontananza del porto di Cartagine con le navi troiane che il coro, recitando i versi, avrebbe potuto guardare. Questa soluzione scenografica è rafforzata da altre battute. Il coro aveva già dato una descrizione del porto ai versi 126-129:

Io vedo l'alte mura rilucer d'armi
e 'l porto pien di navi fulgenti et tante
guardie disposte, e il popol sì fido e pronto,
ch'ì non deggio temer [...] (161)

Inoltre, lo stesso coro presenta in un'altra occasione quello che i troiani stanno facendo nel porto per preparare le navi alla partenza (vv. 627-638):

Chi dalle selve tira
i remi anchor frondosi,
chi vele et torte funi,
chi sarte et scale adatta;
chi per l'altere gagge
si vede arme ordinare,
chi le turre prore
dipingere, chi da poppa
disporre i timon fidi;
ciascun arder di studio
per dar le vele a' venti
del popol numeroso, (183-184)

Questa pratica molto diffusa di dipingere scene che rappresentavano soggetti in movimento sarebbe stata poi molto criticata da Serlio, il quale consigliava di non dipingere elementi mobili come persone, animali o cose in una riproduzione fissa come quella di una scenografia (201).

Passando ora ai costumi che gli attori avrebbero dovuto indossare durante la rappresentazione, il Pazzi inserisce alcuni riferimenti che potrebbero essere utili per la messa in scena. Ai versi 601-602 una delle donne del coro ordina alle sue compagne:

sostenete l'am(m)anto
sospeso in su le braccia, (183)

Il personaggio di Didone dovrebbe dunque indossare un man-

tello per mostrare la sua dignità regale. Per la regina, è indicato anche il colore dei suoi capelli. Al termine della tragedia, quando il coro racconta della discesa di Iride per aiutare l'anima di Didone ad abbandonare il corpo trafitto dalla spada, udiamo questi versi (vv. 1747-1749):

anchor l'aureo capello
della chioma Proserpina
levato non gli havea [...] (238)

Da questo intervento sappiamo che la parrucca dell'attore che avrebbe impersonato Didone, sarebbe dovuta essere bionda.

All'inizio del dialogo tra Mercurio e Jarba (vv. 679-737), il re dei getuli dovrebbe indossare un magico velo datogli in dono dal dio cillenio per farlo entrare segretamente all'interno delle mura cartaginesi. Ai versi 696-698, Mercurio tranquillizza Jarba a riguardo della sua invisibilità:

Non sai ch'il vel celeste t'ha intorno cinto,
in modo che te scorger non pote alcuna
vista inimica, benché tu ciascun veda? (186)

Nel loro secondo colloquio, il mantello non è più presente poiché Jarba ha con sé il caduceo (vv. 1039-1041):

Dunque i' sol resto? Et questa verga che in mano
m'hai data ogni pericolo da me discaccia,
benché i' non habbia più l'ammanto celeste? (204)

Il costume di Mercurio è precisamente descritto nella sua interezza quando Enea racconta la sua visione notturna ad Achate, in cui il dio cillenio gli ha ordinato di lasciare Cartagine per fondare Roma (vv. 361-364):

a cui viddi il caduceo manifesto
in man, le penne d'oro agli homeri et a' piedi,
la bionda et crespia chioma, i lumi divini
lampeggiar; [...] (172)

Per quanto riguarda un altro personaggio, Anna, la sorella della regina Didone, il coro suggerisce un importante aspetto (vv. 822-824):

Seguir parte di noi
conviene i lenti passi
dell'attempata donna, (192)

Questi tre versi forniscono tre diverse informazioni. Il personaggio di Anna (*attempata donna*), nella rappresentazione, deve apparire più anziano di Didone. A causa della sua senilità, l'attore che recita la sua parte deve uscire di scena a passi lenti. Parte del coro deve poi uscire con Anna, lasciando la scena al semicoro che rimane con la regina. L'anzianità di Anna è poi reiterata dal semicoro ai versi 904-905:

Volta gli occhi, regina: ecco Anna affannata,
che 'l senil passo inverso te studia forte. (195)

Una parte importante del linguaggio teatrale che Pazzi prese in considerazione fu sicuramente quella degli effetti di scena che nell'opera sono divisi in: visivi, sonori ed olfattivi.

La battuta di Didone dopo il prologo dell'ombra di Sicheo si apre così (vv. 87-89):

Alma luce, a cui cede l'oscura notte,
perché non cacci con le tenebre anchora

L'angoscioso pensier, che mi preme tanto? (159)

L'entrata in scena di Didone, che esce dal palazzo reale, dovrebbe essere accompagnata da una luce rossa, simile a quella di un'alba.⁷ La durata della rappresentazione, per un sostenitore tanto fedele di Aristotele, come Pazzi era, doveva restare all'interno delle ventiquattro ore per aderire così all'unità di tempo.⁸ Questa regola desunta dalla *Poetica* di Aristotele è ben chiara nelle parole di Mercurio (vv. 719-722):

Tu vedrai la regina quando fia il tempo, ma perché avanti il sol co' suoi raggi d'oro ritorni all'orizzonte del vostro mondo partir dee il re troian dal punico lito, (187)

Per questa ragione la tragedia richiede riferimenti temporali che scandiscano il passaggio delle ventiquattro ore. Ai versi 983-985, Didone ci dice che il sole è ancora presente ma siamo quasi al tramonto:

Ma perché 'sol già bagna i suoi crini nel mare convien sollecitare, perciò che la luna, regina delle tenebre, ha in ciò gran forza. (201)

del Febeo raggio non ti è in odio? [...] (194-195)

Ed inoltre ai versi 983-985: Ma perché 'l sol già bagna i suoi crini nel mare convien sollecitare, per ciò che la luna, regina delle tenebre, ha in ciò gran forza. (201)

7 Serlio descrive il modo in cui creare luci di diversi colori ne *Il secondo libro di Prospettiva* (203).

8 Il passare del tempo e quindi il movimento in scena degli astri celesti era una parte importante della rappresentazione rinascimentale. Serlio descrive questi elementi così: «Et se tal volta accadrà che uno pianeta o altra cosa per aria si vegga passare, sia ben dipinta quella cosa in cartone e tagliata intorno, poi dietro la scena (cioè a gli ultimi casamenti) sia tirato a traverso un filo di ferro sottile, e con alcuni anelletti in esso filo attaccati dietro il cartone, nel quale sia un filo negro, e dall'altro lato sarà una persona che pian piano lo tirerà a sé, ma sarà di sorte lontano che né l'uno né l'altro filo sarà veduto» (204). Giorgio Vasari spiega dettagliatamente la scena creata da Bastiano di San Gallo per la rappresentazione del *Commodo* di Antonio Landi per le nozze di Cosimo I ed Eleonora da Toledo. Vasari descrive il macchinario di scena usato per rappresentare il sole: «Appresso ordinò con molto ingegno una lanterna di legname a uso d'arco, dietro a tutti i casamenti, con un sole alto un braccio fatto con una palla di cristallo piena d'acqua stillata, dietro la quale erano due torchi accesi che la facevano in modo risplendere, che ella rendeva luminoso il cielo della scena e la prospettiva in guisa che pareva veramente il sole vivo e naturale. E questo sole dico, avendo intorno un ornamento di razzi d'oro che coprivano la cortina, era di mano in mano per via d'un arganetto, che era tirato con si fatt'ordine, che a principio della comedia pareva che si levasse il sole, e che salito infino al mezzo dell'arco, scendesse in guisa, che al fine della comedia entrasse sotto e tramontasse» (vol. 3: 992).

Ma che nimico volto per l'atra notte/ è quel ch'ý scorgo mover in ver me/ 'l passo? (210)

Il tragediografo vuole chiaramente stabilire che l'ambiente è ancora notturno, precisando così il tipo di luci che il dialogo tra la regina fenicia e Jarba dovrebbe avere.

Questo dialogo pone fine alla scena notturna. Infatti, il coro, subito dopo che Jarba e Didone se ne sono andati, afferma (vv. 1318-1321):

Già la rosata aurora spegne con l'altrui luce del cielo li spessi lumi, che cedon come è giusto al vicin sole. (218)

Come aveva già notato in precedenza Di Maria, questa non può che essere una chiara indicazione per il cambiamento delle luci in scena che dovrebbero rendere l'illuminazione gradualmente più chiara con il proseguire delle battute (*The Italian* 195). I suoni in questa tragedia giocano un ruolo fondamentale nel coinvolgimento degli spettatori agli eventi.⁹ Nella scena in cui il coro descrive le attività frenetiche dei troiani nel porto, leggiamo (vv. 620-626):

Oi me, che romor sento venir per sin dal porto? Non credo in la fucina de' Ciclopi vulcani battin tante martella quante hor le frigie navi percotendo risonano. (183)

Sembra scontato ma è chiaro che a questo punto il pubblico dovrebbe sentire, come succede al coro, il rumore di martelli che battono su tavole di legno per simulare i preparativi dei troiani sulle loro navi. Pochi versi dopo, nella stessa battuta, il coro si dispera per la condizione di Didone (vv. 659-662):

Ma lasso, i' pur ritorno a te regina afflitta, pensando qual sia il core tuo, sentendo tal suono [...] (185)

Da questi versi si comprende che il suono dei martelli dovrebbe continuare durante tutto il monologo del coro. Se non tenessimo conto degli effetti sonori all'interno della tragedia, ci troveremmo di fronte a dei paradossi. In una scena, il coro descrive il rito, che la sacerdotessa sta compiendo nella parte più alta del palazzo, che dovrebbe liberare Didone dall'amore disperato che ella prova per Enea. Tuttavia il coro è sul palco e, come si è già detto, il palco rappresenta la zona antistante al palazzo reale e al tempio di Giunone. Il coro come potrebbe descrivere quello che sta avvenendo nella parte più lontana del palazzo? I versi 1282-1289 aiutano a comprendere questa scena:

Quivi la sacerdotte, un nudo piè scoprendo, con la velata fronte, la dea triforme chiama ad alta voce. Il ceco antico Chaos citando, e il pallido Hèrebo, sparge l'onde incantate, imitando d'Averno le negre acque. (216-217)

9 Serlio a riguardo dei suoni provenienti dalle quinte sosteneva: «Tal volta farà correre uno squadrone di gente, chi a piedi e chi a cavallo, le quali con alcune voci o gridi sordi, strepiti di tamburi e suono di trombe, pascono molto gli spettatori» (204).

Dobbiamo immaginare che il coro capisca quello che sta accadendo grazie alla voce in sottofondo della vecchia maga che proviene da dietro le quinte, poiché non vi è altra possibilità, visto che coro e sacerdotessa si trovano distanti l'uno dall'altra e non sarebbe possibile una testimonianza oculare. Le parole *chiama ad alta voce* sono quindi fondamentali per la rappresentazione scenica. La morte di Didone è segnata dalle urla di dolore di diversi personaggi che dichiarano l'avvenuto suicidio. Prima che Brance entri in scena, il Nuncio recita (vv. 1549-1550):

Ma ecco forse qua la donna aspettata,
che vien forte gridando, et sé stessa sprona. (228)

Chiaramente Brance, unica testimone oculare del suicidio, prima di entrare in scena dovrebbe gridare a causa dell'orrore al quale ha assistito, altrimenti le parole del Nuncio non avrebbero senso. Come nota anche Di Maria le urla sono una parte fondamentale di questa ultima scena (*The Italian* 196). Dopo le parole del Nuncio, è il coro che chiede a Brance la spiegazione delle sue urla (vv. 1552-1553):

O Brance, di Sicheo nutrice, che strida/
son queste? Che più male a noi può recare?
(228-229)

Infine, dopo Brance, si dovrebbero sentire altre grida provenire da dietro le quinte, udibili in tutto l'auditorium, perché il coro recita questi versi (vv. 1568-1569):

Oi me, corriam ch'í sento il romore
che di questo mi accerta [...] (230)

Di Maria, analizzando il linguaggio teatrale di questa tragedia, sostiene che ad un certo punto della rappresentazione si sarebbero dovuti vedere e sentire fumi profumati, probabilmente di incenso, in tutta la sala teatrale, assicurando così ancor di più la partecipazione emotiva del pubblico (*The Italian* 194). Si vedano, infatti, i versi 1278-1281:

Già l'alta pira siede
nel sommo del palazzo,
già d'intorno gli altari
fumar si vedon de' solenni odori. (216)

La sinestesia che accosta due piani sensoriali differenti (*si vedon e odori*) è fondamentale per la messa in scena. Il coro, nella battuta da cui questi versi sono presi, spiega quello che sta avvenendo lontano dal palco, vale a dire il rito di Didone all'interno del palazzo e la partenza delle navi troiane dal porto di Cartagine. Come abbiamo detto in precedenza, il racconto della partenza delle navi è una testimonianza oculare perché se la scenografia mostrasse il porto in lontananza, il coro potrebbe descrivere il veleggiare delle navi guardando verso punto di fuga della scenografia. Più complicato sarebbe descrivere in maniera oculare ciò che sta avvenendo nella sommità del palazzo. La sinestesia è dunque vitale per spiegare che il rito è comprensibile grazie alla visione e all'odore di fumi che ne attestano lo svolgimento non solo al coro ma a tutti gli spettatori.¹⁰ Le istruzioni per gli attori sono quelle su cui il Pazzi, sperando di riuscire a mettere in scena

l'opera, lavorò più assiduamente. Queste arcaiche didascalie inserite nelle battute dei personaggi si possono trovare durante tutto il corso dell'opera e sono distinguibili ad una seconda e più accurata lettura. Non si desidera elencare qui tutte queste istruzioni ma se ne vogliono analizzare alcune per mostrare la consapevolezza del Pazzi nel creare un'opera che fosse recitata piuttosto che letta. Achate è uno dei personaggi minori della tragedia. La sua presenza si limita a quella di fedele servitore di Enea che ascolta il racconto dell'incontro tra il suo signore e Mercurio e riceve gli ordini per preparare le navi alla partenza. Tuttavia una battuta di questo personaggio merita una riflessione. Ai versi 409-416, Achate recita:

*I sensi de' mortali a piacer et doglia
son sottoposti, et tutti con questa legge
viviam. Ma quel tenere si de' più che humano,
in cui non vince affetto alcun nello eleggere
quel che sia ben seguire*¹¹. *La compassione
di costei debbe mover l'animo tuo
meritamente insino al termine honesto,
quale non è passar lecito a viril core.* (174)

Si noti come il significato dei primi cinque versi sia del tutto simile a quello degli ultimi quattro. Se trattassimo quest'opera come un semplice testo letterario ci dovremmo chiedere perché l'autore esprima il medesimo concetto due volte nella stessa battuta. Una tragedia non può e non deve essere letta come una qualsiasi altra opera. Gli ultimi quattro versi sono rivolti ad Enea, con cui Acate sta avendo una conversazione, mentre i primi hanno un valore moraleggiante e formativo che l'attore dovrebbe rivolgere al pubblico presente in sala¹². Nello scambio di battute tra Enea e Didone, che avviene dopo che la regina ha saputo dell'intenzione di partire dell'eroe troiano, il coro interviene tra una battuta e l'altra. Questi interventi di poco valore nella dinamica della storia, hanno tuttavia una funzione essenziale. Essi forniscono direttive agli attori sulle espressioni da tenere in scena. Dopo il primo intervento di Didone, il coro recita (vv. 487-490):

Come potrà costui non piegarsi a questi
sì dolci preghi et sì pietose parole?
Ma lasso, il non cangiarsi nel volto, gli occhi
non pur mover mi tengon molto dubbiosa. (178)

Dopo il lamento di Didone per la sua inaspettata partenza, la reazione di Enea deve essere quella di un uomo deciso che non si piega a *sì dolci preghi et sì pietose parole*. Il suo sguardo, inoltre, è fisso in modo che il volto conferisca un'espressione di risolutezza. Il coro spiega ancora lo stato dei personaggi dopo il discorso di Enea sul volere degli dei che lo spingono lontano da Cartagine (vv. 540-542):

[...] Lasso, hor per l'affanno/
già tremon le tue membra, già non/
sostengono gli occhi sdegnosi il volto/
del re superbo; (180)

10 Serlio, nel suo studio, si occupa anche degli odori di scena: «Si potrà ancora su per la scena mettere alcuni candelieri con torcie sopra, et ancora sopra essi candelieri vi sia un vaso pieno di acqua dentro, nella quale metterai un pezzo di canfora, il quale ardendo fa bellissimo lume, et è odorifero» (204).

11 Questi versi, in corsivo nell'edizione di Civitareale, sono trascritti tra virgolette nel manoscritto pazziano.

12 A riguardo di questi versi, Sorella sostiene, che Pazzi interpreti la tragedia di Didone dal punto di vista della filosofia stoica, con riferimento a contenuti del teatro senecano (174, n. 476).

L'attore, prima di questi versi, avrebbe dovuto cominciare a tremare, distogliendo lo sguardo, pieno di sdegno, dall'eroe troiano.

L'incontro notturno tra Jarba e Didone ha una forte valenza drammatica poiché la regina, disperata e decisa a morire, vuole prima vendicare il primo consorte, quel Sicheo assassinato dal fratello Pigmalione. Pazzi, comprendendo l'importanza di questo incontro che scatenerà tutte le morti della tragedia, inserì nelle battute molteplici indicazioni per i movimenti e gli atteggiamenti degli attori in modo da valorizzare al massimo l'emotività di questa scena. Quando Mercurio abbandona Jarba all'interno delle mura, il re dei getuli racconta (vv. 1100-1108):

Ma l'accese lumiere, che l'oscure tenebre
vincon con la lor luce, s'ì non m'inganno,
mi mostran la regina che viene hor fore,
tanto dolente in vista, quanto solea
esser già lieta, in cui fra tanto dolore,
maiestate, bellezza et gratia risplende.
Ma, lasso, i' non ardisco anchor il piè muovere,
per appressarmi a llei, nè posso racorre
l'animo, da timore et amor distratto. (207)

Al termine di questa battuta, Didone esce dalla porta del palazzo. Il personaggio deve avere un'espressione di sofferenza interna ma la grazia della regina deve essere mantenuta. Mentre recita queste parole, Jarba dovrebbe rimanere immobile, paralizzato dall'amore per la regina, e in disparte poiché nel successivo monologo di Didone, la regina si accorgerà della presenza di Jarba solo alla fine della sua battuta. La consapevolezza, da parte di Didone, della presenza di Jarba è chiaramente indicata dalle sue parole (vv. 1173-1174):

Ma che nimico volto per l'atra notte
è quel ch'ì scorgo mover in ver me 'l passo? (210)

Oltre alle parole, la visione di Jarba fa cambiare a Didone anche il metro poiché il monologo iniziale di settenari è interrotto dal ritorno al dodecasillabo. Il re esce a questo punto da una zona d'ombra del palco e cammina verso la regina. Una volta arrivatole vicino, il figlio di Giove compie dei movimenti che Didone descrive (vv. 1184-1186):

Ma perché è così sol costui? Perché piega
humilmente i ginocchi? Le sue man supplici
porge in ver me? [...] (210)

L'attore si deve inginocchiare davanti alla regina e deve allungare le braccia in modo supplichevole verso Didone. Il personaggio rimane in ginocchio perché ai versi 1221-1224 recita queste parole:

Pel sommo nume del mio padre tonante,
giuro, regina, Jarba vivente sono;
del che ti accertin le ginocchia tue, ch'io
con reverentia tocco con la mia destra. (212)

Analizziamo ora due interventi degli attori in scena (vv. 1234-1244):

Dido O contrario Mercurio a' miei voti sempre,
perché sei sì nimico all'afflitta Dido?
Ma che dico io? Forse è voler degl'iddei
che avanti alla mia morte giusta vendetta
veda del car Sicheo. Il che quando fosse,
lieta n'anderei a trovarlo, peroché causa
sendo i' di questo, l'ombra sua placerei;
così, poi che felice non ho possuto
essere in vita, morta sarei felice.

Jarba Degna volger ver me l'aspetto tuo grato,
non più le spalle, et meco parlar ti piaccia. (213)

Pieri aveva già notato che i due versi di Jarba sono necessari per comprendere la gesticca dei personaggi ma anche per capire il senso di ciò che sta accadendo in scena. Didone spiega chiaramente i suoi propositi nefasti e questi non possono essere sentiti dal re dei getuli al quale, di lì a poco, si prometterà come sposa, una volta avuta in dono la testa e le mani di Pigmalione (107). Le due battute successive seguono la stessa struttura con Didone che rivolge i suoi versi probabilmente al pubblico piuttosto che a Jarba (vv. 1245-1250):

Dido *Che può perder colui che ha perso ogni cosa?*
Ecco il sogno ch'ìl corpo del fero fratello
mi mostrò in terra, casso del vital lume:
accetta dunque, non mutando il fero animo.

Jarba Non sdegnar di rispondere d'Ammonè al figlio,
et accettare l'offerta et dare in ciò fede. (213-214)

La fittizia promessa di matrimonio è sancita non solamente dalle parole ma anche dal gesto di Didone di porgere la mano destra che viene poi presa da Jarba (vv. 1253-1259):

Dido [...] Onde io lieta accetto
da te il gran premio della testa fraterna,
promettendo la fede, et così la destra
sia infra noi data, che per sin che la luce
vital mi sosterrà tua sempre esser deggia.

Jarba Poi che così prometti, et per fé la mano
mi dai, regina, i' vo' tornar all'esercito, (214)

L'ultima indicazione per i movimenti dei personaggi di questo lungo incontro notturno è fornita dagli ultimi quattro versi recitati da Didone prima di abbandonare il palco in favore del coro (vv. 1274-1277):

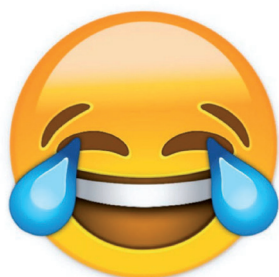
Non tardar: usa adunque l'occasione
del silentio notturno per le atre tenebre;
i' tornar deggio all'alta pira ordinata
per ultimo riposo di queste membra. (216)

I primi due versi sono rivolti a Jarba che immediatamente si allontana dalla regina ed esce dal palco con una certa rapidità. Infatti, i due versi successivi, in cui Didone sostiene nuovamente il desiderio di porre fine alla sua vita, non devono essere sentiti dal re africano, il quale aveva strappato alla regina poco prima la promessa delle nozze.

Per terminare, si vuole riflettere su queste istruzioni per gli attori che Pazzi utilizza nella sua tragedia. Anche se per secoli le tragedie erano state scritte per essere principalmente lette, i tragediografi del primo '500 compresero che la massima espressione dei loro lavori sarebbe dovuta avvenire sul palcoscenico, come del resto era accaduto alle tragedie greche, i loro indiscussi modelli da imitare. Sebbene Pazzi ritenesse che le sue tragedie potessero essere lette o recitate, è indubbio che abbia costruito il tessuto principale di quest'opera teatrale con l'idea finale della messa in scena. Si pensi ai movimenti e alle espressioni degli attori, alla scenografia, alle luci, ai suoni, agli odori. Questi elementi passano facilmente in secondo piano o possono essere persino ignorati ad una lettura disattenta. Il coinvolgimento emotivo dello spettatore durante la rappresentazione non può essere duplicato dall'immaginazione del lettore, specialmente se questa non coglie le sfumature teatrali che l'autore ha inserito nel testo. Non esistono testimonianze di rappresentazioni di quest'opera. Secondo Giovio gli attori si rifiutavano di metterla in scena, impauriti dai dodecasillabi e ancor di più dai possibili fischi del pubblico, tuttavia è chiaro, dagli elementi che si sono presentati, che il fine ultimo dell'autore fosse quello della rappresentazione teatrale.

Gli emoji della scrittura

L'Oxford Dictionary annuncia nel 2015 la consueta parola dell'anno che, però, non era per niente una parola nel senso normale, ma un *emoji*; cioè quello che ride fino alle lacrime:



La parola dell'anno 2015

A parte il fatto che non si trattava, come detto, di una parola nel senso alfabetico tradizionale, ma piuttosto di un pittogramma, la scelta stessa da parte di una fonte così autorevole di documentazione di trend linguistici non poté che indicare una svolta veramente paradigmatica nel modo in cui la scrittura, nonché la facoltà di lingua, stesse evolvendo nell'era del Villaggio Globale, così chiamata da Marshall McLuhan (1964). Lo stesso McLuhan denominò l'era precedente, in cui la parola alfabetica dominò per secoli, la Galassia di Gutenberg, cioè la civiltà posteriore all'invenzione della stampa, la quale condusse a movimenti significativi come il Rinascimento, l'Illuminismo e l'Industrialismo (Danesi 2013).

Oggi, la parola alfabetica, vale a dire, la parola trascritta con lettere che rappresentano i suoni della parola orale, non è più dominante come era nella Galassia di Gutenberg. Le tecnologie di scrittura digitale permettono l'uso di altre modalità e, in modo particolare, di modalità visive. La scelta dell'Oxford Dictionary non fece altro che confermare questo dato di fatto. È interessante notare, comunque, che tra le varie tecniche di scrittura visiva, emerge dominante l'uso di un "alfabeto visuale," consistente di pittogrammi chiamati emoji, il che si accosta all'alfabeto tradizionale in modo da permettere l'espressione di emozioni, sfumature ironiche, e altre modalità semantiche in modo sistematico. Si tratta, quindi, di una scrittura ibrida, per cui abbiamo a nostra disposizione due alfabeti—uno che permette di trascrivere le parole foneticamente e uno che consente invece di comunicare concetti emotivi direttamente attraverso pittogrammi (Danesi 2016). Quali sono le implicazioni di questa nuova scrittura ibrida per il futuro della scrittura, nonché della civiltà? Oggi viviamo nel mondo della *Matrix*, il film del 1999 che offrì una prospettiva assai profetica in questo senso. Come il protagonista del film, Neo, tutti noi viviamo "su" e

"tramite" lo schermo di un computer o di qualche dispositivo digitale, e il nostro contatto con la realtà è, in gran parte, mediato da tale schermo. La parola *matrix* ("matrice") significava, in latino, "utero", e quindi anche "madre"; in tempi più moderni la stessa parola è stata adottata per indicare un quadro di elementi disposti per righe orizzontali e colonne verticali; è, quindi, il termine tecnico che descrive la costituzione fisica degli schermi digitali. Il film ci avvertì che oggi si nasce due volte, una volta attraverso l'utero della madre, e l'altra mediante l'utero della matrice digitale. Per questo fatto, siamo oggi dei "neo-umani", soggetti ad evolvere non solo per forza di leggi biologiche, ma anche e soprattutto per forza di leggi cibernetiche.

Per capire l'effetto delle tecnologie digitali su tutto quello che oggi noi facciamo, incluso come scriviamo, la comparsa e diffusione della scrittura basata sugli emoji ci offre una chiave assai importante. Quindi, in questo lavoro, si considererà come gli emoji stiano documentando un significativo "shift paradigmatico" nella comunicazione umana e, peraltro, se si tratta di un fenomeno durevole o semplicemente di un altro "nano-trend" del mondo della matrix.

Gli emoji

L'uso degli emoji nella scrittura giornaliera è ormai un dato di fatto. Si osservano comunemente non solo nei messaggi ma anche nei messaggi di politici su Twitter, nella pubblicità per ogni tipo di prodotto, e così via. Tra i numerosissimi esempi di superstar della cultura di massa che li usano per comunicare con i loro fan, si può menzionare, come esempio tipico, il campione di tennis Andy Murray che annunciò il suo matrimonio con Kim Sears nel 2015 con un testo completamente redatto con emoji, dimostrando così che forse, neanche per le occasioni più significative, servono più le parole.



Partecipazione di matrimonio di Andy Murray

Casi come questo ci offrono degli spunti assai percettivi per fare una panoramica dell'importanza degli emoji nella comunicazione di routine. Il codice degli emoji è, in effetti, un alfabeto semantico-concettuale, che ci offre di accedere al significato emotivo direttamente attraverso i pittogrammi che ci mette a disposizione. Gli emoji emergono verso il 2010, venendo usati diffusamente sin dall'inizio negli SMS, nelle e-mail. L'idea originaria del loro ideatore, Shigetaka Kurita, era di fornire un alfabeto di simboli visuali universalmente comprensibili per la comunicazione globale, cioè simboli da utilizzare tra persone che usano diversi alfabeti nel Villaggio Globale. Comunque, già nel 1997, Nicolas Loufrani, dirigente dell'azienda francese Smiley Company, proprietaria del copyright della faccina sorridente Smiley, cominciò a sperimentare con le faccine animate in seno all'emergente tecnologia mobile.

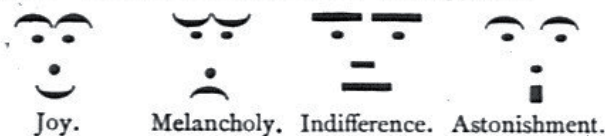


Lo Smiley

Loufrani realizzò, per di più, il primo dizionario online di emoji, suddiviso per categorie semantiche—bandiere, celebrazioni, divertimento, cibo, animali, espressioni, ecc. Oggi molti dispositivi mobili, diversi app e numerosissimi siti online rendono l'uso degli emoji una cosa veramente di routine. Comunque, è da notare che non si tratta esclusivamente di un fenomeno contemporaneo. Una sorta di alfabeto pittografico simile comparve già nel 1862 su una rivista satirica americana, in cui si propose un sistema di simboli per rappresentare le passioni e le emozioni:

TYPOGRAPHICAL ART.

We wish it to be distinctly understood that the letterpress department of this paper is not going to be trampled on by any tyrannical crowd of artists in existence. We mean to let the public see that we can lay out, in our own typographical line, all the cartoonists that ever walked. For fear of startling the public we will give only a small specimen of the artistic achievements within our grasp, by way of a first instalment. The following are from Studies in Passions and Emotions. No copyright.



Quindi, il bisogno di trasmettere emozioni per iscritto, attraverso il canale pittografico, è probabilmente sempre esistito. Oggi questo bisogno è facilmente realizzabile attraverso l'uso di tasti che offrono la possibilità di scegliere non solo lettere dell'alfabeto ma anche pittogrammi descrittivi. Gli emoji sono simboli che rimandano a cose o idee, creando un codice fatto di immagini semplici e perlopiù inequivocabili, anche se negli ultimi anni lo spettro di ambiguità semantiche dovute a fattori contestuali-culturali sta cambiando la funzione originaria degli emoji. Sembra proprio che gli stessi emoji stiano acqui-

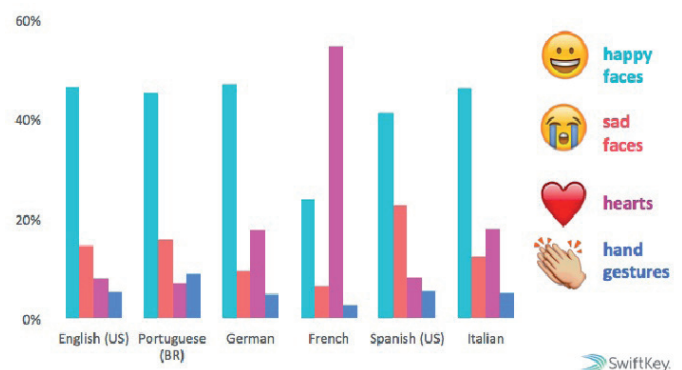
sendo nuovi significati e funzioni comunicative in base all'uso in contesti diversi, riflettendo quindi le tendenze epigenetiche del cambiamento linguistico delle lingue naturali. Lo schema qui sotto contiene l'alfabeto di emoji che viene promosso come "quasi-universale" da Unicode, l'organizzazione che gestisce gli emoji, anche se la loro interpretazione varia non solo da società a società ma anche da individuo a individuo (Danesi 2016). Questi simboli sono diventati i più usati grazie al loro inserimento nella tastiera dei dispositivi Apple ed Android:



Gli emoji più comuni

Come è immediatamente evidente, questi emoji offrono la possibilità di comunicare sentimenti, emozioni, commenti, annotazioni, umorismo, ecc. in un modo diretto e efficace, semplicemente selezionandoli dalla tastiera. Oggi più della metà dei commenti scritti su Instagram o Twitter contiene almeno uno di questi emoji e il ritmo di crescita non accenna a diminuire.

I molti studi che stanno emergendo sull'uso degli emoji (Miller, Thebault-Spieker, Chang, Johnson, Terveen e Hecht, 2016, Moschini 2016, Vidal, Ares e Jaeger 2016, Alshenqeeti 2016) suggeriscono che non si tratta di sottrazioni o impoverimento della lingua, ma piuttosto di un'ulteriore risorsa a disposizione dei cittadini della matrix. Si tratta di un sistema visuale di gestualità, tono, sfumature semantiche e così via—tratti prosodici e concettuali difficili da comunicare con le parole alfabetiche. Insomma, il nuovo alfabeto ibrido ora permette di "ascoltare e vedere" simultaneamente il messaggio scritto. È pure da notare che, come ha dimostrato recentemente uno studio di Sfwitkey, l'uso degli emoji varia da nazione a nazione:



SwiftKey.

Nei suoi scritti pionieristici, il comunicologo canadese Marshall McLuhan (1951, 1962, 1964) ponderava spesso un fenomeno che pochi avevano contemplato seriamente prima, cioè l'impatto che una qualsiasi innovazione tecnologica nel settore della comunicazione avesse non solo sulla comunicazione ma anche, e soprattutto, sull'evoluzione delle forme della conoscenza e del vivere sociale. Secondo McLuhan, la

tecnologia in tutte le sue modalità costituisce un'estensione delle capacità fisiche, sensorie e cognitive e che, quindi, la nostra specie si evolve non solo a seconda di leggi biologiche, ma anche in base alle estensioni delle nostre capacità dovute alla tecnologia. Tale fenomeno oggi viene denominato "auto-poiesis", il quale implica la capacità di organismi avanzati di guidare la propria evoluzione separatamente da "forze evolutive cieche" presenti nella specie (Maturana e Varela 1973).

I pittogrammi erano sorti, diceva McLuhan, per amplificare la comunicazione orale e per garantire la sua conservazione. Essi fecero parte, perciò, della prima era tecnologica della parola, permettendo ai nostri avi preistorici di conservare e trasmettere informazioni tramite il canale visivo. La scrittura pittografica era perciò il primo mezzo della comunicazione tramite scrittura. La seconda grande era fu costituita dall'invenzione dell'alfabeto e la terza dalle tecnologie mediatiche, tecnologie che hanno alterato radicalmente la struttura del vivere sociale. Come indicano Caprettini, Appiano e Scali (2000, p. 31), non c'è dubbio che queste ultime hanno avuto un impatto profondo, sottolineando l'importanza dei media nella comunicazione umana e dell'evoluzione della nostra specie:

Il ruolo che le moderne tecnologie comunicative ricoprono nella cultura contemporanea è così rilevante che le etichette attribuite alla nostra epoca, quelle di società e di cultura di massa, indicano senza equivoci quale sia ancora oggi lo straordinario impatto e il ruolo centrale dei media.

Con l'affermarsi di Internet, le nuove tecnologie hanno permesso a un numero illimitato di soggetti di comunicare estesamente nonostante dove vivano sul pianeta. Mezzi come Facebook, Instagram e Twitter, peraltro, sono aperti a chiunque desideri esibirsi in pubblico in qualche modo o esprimersi a favore o sfavore dei messaggi degli altri. Per meglio capire come tutto questo sia avvenuto, è importante dare uno sguardo rapido alle origini della comunicazione scritta.

Le origini della scrittura

I primi segni di scrittura trovati dagli archeologi risalgono all'epoca dell'Uomo di Neanderthal, a circa 200.000 anni fa; questi dimostrano che i nostri avi preistorici già sapevano utilizzare strumenti a mano per trasmettere intenzionalmente messaggi ad altri. La nascita della scrittura quindi coincide coll'emergere della manualità la quale, a sua volta, condusse alla consapevolezza e alla riflessione. Durante il periodo del Paleolitico superiore, circa 35.000 anni fa, si trovano rappresentazioni pittografiche assai complesse tracciate nelle grotte da parte di *Homo sapiens*; si tratta di abbozzi di animali, profili umani, e figure di tipo geometrico. Sono indicazioni ben chiare che l'uso della mano libera permise lo sviluppo di abilità intellettuali superiori che nessun'altra specie è mai stata capace di sviluppare.

Tra i primi a creare una vera e propria scrittura furono i Sumeri e gli Egizi oltre 5.000 anni fa. Come è ben risaputo, i primi inventarono il sistema di scrittura chiamato cuneiforme e i secondi quello chiamato geroglifico, entrambi basati inizialmente sulla rappresentazione pittografica per cui una figura tracciata a mano sta per il suo referente direttamente (per es., la figura del sole sta per il sole). I Cinesi inventarono pure un sistema sostanzialmente pittorico-grafico oltre 4.000 anni fa, sistema che è ancora in uso nella scrittura odierna. Il sistema cuneiforme era costituito all'inizio, verso il 3100 a.C., in gran parte da pittogrammi e ideogrammi (pittogrammi complessi che stanno per referenti astratti anziché concreti); per esempio, il segno del bue era un disegno semplificato della testa di un bue. A partire dal 2400 a.C. tali segni diventarono sempre di più astratti e stilizzati, evolvendo in un sistema di scrittura assai complesso e versatile. È verso il 700 a.C. che

tale sistema assunse l'assetto che riconosciamo come cuneiforme vero e proprio. Nella stessa fascia di tempo gli Egizi inventarono, come menzionato, i geroglifici (dal greco "segni sacri"), anch'essi inizialmente a carattere pittografico-ideografico, e quindi rappresentanti una cosa o un'idea direttamente. Comunque, come i segni dei Sumeri, questi acquisirono valori sempre di più stilizzati-simbolici che si avvicinarono ai valori fonici dei simboli dell'alfabeto per cui ogni simbolo non rappresenta una cosa ma un suono.

Dal Settimo secolo in Cina e in Giappone i caratteri della scrittura vennero incisi su blocchi di legno, una tecnica che permetteva di stampare e diffondere testi scritti, in gran parte ufficiali, letterari o sacri. Nel Tredicesimo secolo il metallo prese il posto del legno in Corea. Verso il 1440 il tedesco Johannes Gutenberg inventò la tecnologia per riprodurre facilmente i caratteri tipografici, con una macchina per la fusione in metallo delle lettere dell'alfabeto. Ogni lettera veniva impressa in rilievo e un punzone metallico produceva una matrice in negativo. Da questa macchina si ricavano tutti i caratteri in positivo. Questa invenzione portò all'emergere del cosiddetto "Uomo Tipografico", come lo chiamò McLuhan, e creò l'era del libro, chiamata da lui, come abbiamo già discusso, la Galassia di Gutenberg. Inizialmente vengono stampate bibbie, ma poi testi umanistici e umanitari, ed infine ogni tipo di libro, dal romanzo al libro di ricette di cucina. La nuova tecnologia della stampa conquistò il mondo. Sin dal 1466 in tutto il mondo si vendono libri stampati, riviste e ogni altro tipo di testo scritto. Oggi assieme alla stampa tradizionale i libri e i testi in generale si pubblicano attraverso altri mezzi fisici, tra cui quello digitale. Quindi, dall'Uomo Tipografico oggi si è arrivati all'Uomo Digitale. Il primo scrive e legge testi impressi su carta; il secondo li scrive e li legge sia su carta che su schermi elettronici.

Prima della rivoluzione di Gutenberg, la scrittura veniva ristretta ai religiosi e agli studiosi. Nel Medioevo, le biblioteche racchiudevano collezioni di manoscritti unici. Bisogna aspettare fino al Diciassettesimo secolo affinché l'accesso ai libri si apra a tutti, grazie all'emergere di biblioteche private e pubbliche e alla scuola dell'obbligo. Da quel momento in poi si esige in quasi tutte le società del mondo un'alfabetizzazione fondamentale per tutti, non solo per le persone di privilegio. Oggi le biblioteche e le risorse intellettuali si trovano in modo particolare online, con i vari wiki che sono aperti a tutto il mondo.

La scrittura nasce dal bisogno di rappresentare il pensiero in forma duratura. Questo consente la trasmissione di conoscenze nel tempo e nello spazio, tra generazioni diverse e popoli distanti, senza la necessità di uno scambio orale diretto, che limita le possibilità conoscitive a individui contigui. La scrittura separa e isola i concetti, a differenza della continuità e fluidità del parlato, favorendo processi di astrazione; inoltre fornisce la base per una complessa classificazione e categorizzazione della conoscenza—basta pensare ai dizionari, alle enciclopedie, ecc. che contengono informazioni, idee, e così via letteralmente "iscritte" e organizzate in modo alfabetico. Il testo scritto consente una rilettura e una riflessione estesa del suo contenuto e un possibile esercizio del senso critico, che è alla base del sapere cumulativo. Fu la scrittura a rendere possibile la codificazione di norme che stanno alla base delle moderne civiltà. La registrazione oggettiva di esperimenti e di osservazioni rese possibile il sapere matematico e scientifico. L'organizzazione della vita civile e sociale, fondata su leggi, regole, testi giuridici, testi filosofici e scientifici, la letteratura, la storiografia, e così via è stata resa possibile, in poche parole, dalla scrittura.

Oggi, la scrittura si registra su differenti mezzi, come menzionato, dal mezzo del libro stampato ai mezzi informatici, come il personal computer, i telefoni cellulari e i dispositivi digitali mobili. Si tratta di una rivoluzione tecnologico-cognitiva. Il

potere della scrittura elettronica sta nella sua continua reversibilità e modificabilità. Profonde, quindi, sono le mutazioni stilistiche che caratterizzano la scrittura oggi, tra cui la sua velocità, che la avvicina più al ritmo del parlato della scrittura del passato e che la rende meno pianificata, integrandola, per di più, a elementi visivi e grafici. La scrittura elettronica inaugura, per di più, nuovi generi testuali, più orientati al dialogo, di stile colloquiale e ricchi di neologismi, espressioni gergali, ecc.

L'invenzione dell'alfabeto avvenne circa 3000 anni fa, costituendo una vera e propria rivoluzione cognitiva. In qualsiasi tipo di alfabeto, il principio è lo stesso: un segno corrisponde a un suono, non a un referente direttamente, come nel caso dei pittogrammi. Gli archeologi attribuiscono questa invenzione, in gran parte, ai Fenici. Il loro sistema, chiamato *acrofonico*, si basava su un principio veramente ingegnoso. Nella loro lingua, *bét*, significava "casa"; e per rappresentare la lettera B (il primo suono della parola parlata), i Fenici disegnavano una casa. Da questo, vennero ad associare lo stesso segno per il suono ovunque comparisse nell'assetto fonetico di altre parole. Perciò, il tracciato di una lettera non è altro che il disegno semplificato di una cosa il cui nome comincia con il suono che rappresenta quella lettera. Altre società Semitiche similmente adottarono questo principio che oggi si chiama fonemico. Tutti i sistemi di scrittura alfabetica sono basati sul principio fonemico inventato dai Fenici. È da notare che le lettere dei Fenici avevano una grafia diversa e non comprendevano le vocali. Il sistema si diffuse in tutto il bacino Mediterraneo e da esso ebbero origine diversi alfabeti, come quello greco, persiano, indiano, etrusco e latino o romano, da cui discende direttamente il nostro. È da notare che, a differenza dei simboli matematici e scientifici, per i quali c'è la tradizione di standardizzarli per un uso comune nel mondo, gli alfabeti tendono ad essere differenziati, assumendo valori storici e simbolici che vanno al di là della mera rappresentazione fonemica. Questo implica alleanza alla cultura e alla società basata sul sistema specifico di scrittura; in altre parole le diverse scritture rappresentano la diversità culturale e quindi resistono alla standardizzazione, anche se oggi l'alfabeto romano tende ad essere inconsciamente usato attraverso il mondo in situazioni di contatto interculturale, un fatto dovuto probabilmente all'egemonia della lingua inglese (che usa tale alfabeto) nel mondo delle comunicazioni internazionali.

Quindi, non si tratta di una superiorità di un sistema rispetto ad un altro, ma semplicemente di convenzioni nate tra contatti tra individui nel Villaggio Globale. Qualsiasi alfabeto permette di trascrivere i suoni delle parole e quindi costituisce un metodo di registrare il parlato in forma più permanente. L'attività di scrivere ha assunto nel tempo tre forme fisiche e quindi a seconda di fasi storiche maggiori nel tempo:

- La scrittura a mano, con tecnologie semplici (oggetti incisorii, per esempio), è il modo di scrivere originario, modo che non è mai stato superato; tale scrittura si presenta dapprima nelle forme di incisione o disegno su pietra, muro, ecc., e in seguito su pergamena, papiri, legno, carta, ecc.—scrittura effettuata utilizzando strumenti come la penna d'oca, pennini metallici e oggi la biro. Tutt'oggi la scrittura a mano si usa per i testi più intimi e personali (le lettere d'amore, i biglietti d'auguri, le cartoline), per appunti e note varie, e così via. La manualità è segno di personalizzazione, di attenzione, di cortesia e acquista valore di privilegio, soprattutto nell'attuale era.
- La scrittura meccanica era realizzata grazie alla tipografia e poi alla macchina per scrivere, costituendo ormai una fase superata.
- La scrittura elettronica, propria del mezzo informati-

co, rimane sostanzialmente meccanica nel gesto (la digitazione su una tastiera), ma cambia nei processi di relazione con l'utente; essa è oggi diffusissima, comprendendo sia gli usi privati, sia quelli pubblici e professionali. Ma essa sembra amalgamare diverse modalità di scrittura, tra cui domina l'uso degli emoji. Tale fenomeno si chiama convergenza e consiste nell'accostamento delle diverse modalità della comunicazione, per cui viene a mancare uno stile dominante, il quale viene sostituito da uno stile multimodale.

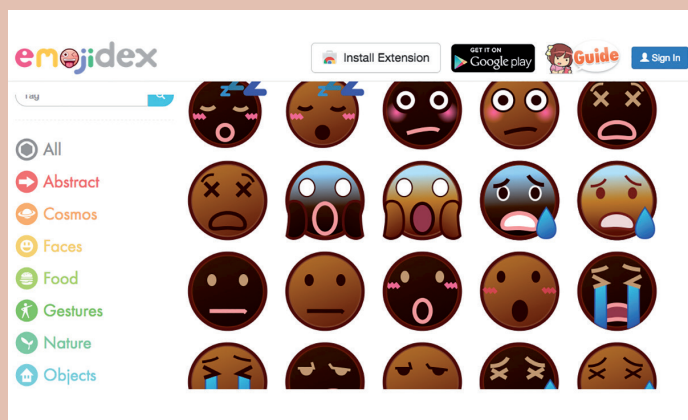
Nell'era di Internet la scrittura rivela delle caratteristiche assai interessanti. Come il primo modo di scrivere e leggere, sui rotoli di papiro e pergamena, chi legge oggi su monitor non gira le pagine, ma segue lo svolgersi del testo. Per di più, la ricerca di fatti e di fonti d'informazione si fa soprattutto in biblioteche virtuali e navigando Internet. Oggi si ha la possibilità di scrivere con diversi strumenti e attraverso diversi canali e media. Esiste, perciò, la scrittura a mano su carta (come gli appunti che si prendono in classe), la scrittura con tastiera di computer che viene registrata sullo schermo, e la scrittura con i telefonini e i dispositivi mobili. Nell'ultimo caso, si tratta di messaggi, chiamati SMS, contraddistinti da brevità e concisione. È in questo contesto tecnico-comunicativo che emerge la scrittura ibrida attraverso emoji. Ma la storia non finisce qui. Infatti, la scrittura oggi è resa più efficace non solo dagli emoji, ma anche attraverso, suoni, animazioni, foto e video che si possono aggiungere ai messaggi digitali.

Lo stile degli SMS e di altri messaggi realizzati attraverso mezzi digitali è marcato soprattutto da quello che si può chiamare "un'efficienza strutturale", la quale si manifesta in fenomeni di riduzione quali l'abbreviazione, gli acronimi, e l'uso di numeri al posto di lettere o espressioni linguistiche. Questa efficienza riflette l'intenzione (generalmente inconscia) di comunicare in modo rapido, un impulso indubbiamente guidato dall'aspettativa di comunicazione immediata che si è verificata nell'era di Internet. Tutti i linguaggi informali tendono, normalmente, verso l'economia strutturale. E l'immagine non è altro che un mezzo efficace e economico per comunicare emozioni e sfumature di significato.

Il futuro della scrittura

L'organizzazione incaricata a creare nuovi emoji si chiama Unicode. I criteri sui quali Unicode si basa per inserire nuovi simboli alla sua libreria sono la compatibilità, la frequenza d'uso e la completezza. Instagram, recentemente, li ha perfino introdotti nelle ricerche per hashtag. Sembra proprio che il codice degli emoji oggi faccia parte della *forma mentis* di chi vuole comunicare attraverso dispositivi digitali. Che ci piaccia o meno, questi pittogrammi stanno cambiando il nostro modo di comunicare. Dai gruppi di WhatsApp a quelli su LinkedIn, gli emoji sono ovunque. E, come menzionato, il loro uso è ora soggetto a leggi epigenetiche dei linguaggi naturali, per cui vengono ascritte connotazioni culturali che li rendono sempre di meno universali. Molti emoji, infatti, nascondono malintesi di fondo, perlomeno nella loro lettura più comune. Per questo motivo, è emerso Emojidex, un progetto che consente agli sviluppatori e agli utenti di condividere gli emoji l'uno con l'altro e aggiungerli ai propri siti e app, in modo da poter improntare su questi pittogrammi connotazioni psicologiche e socio-culturali tutte particolari.

Diversi ricercatori oggi pensano che gli emoji siano lo specchio della personalità dell'era digitale. Oltre il 90% degli utenti di Internet è solito inserire emoji in testi scritti. E non è solo un fatto generazionale. Un'indagine condotta nel 2014 su mille americani dimostrò che soltanto il 54% di chi usa gli emoji regolarmente ha dai 18 ai 34 anni. Tutti gli altri, quasi la metà, sono adulti se non addirittura anziani. E le ricerche hanno



anche reso chiaro che non si tratta di un uso decorativo ma, piuttosto, di un sistema di composizione guidato da regole semantiche, discorsive e grammaticali (Danesi 2016). Per esempio, gli emoji oramai hanno assolto molte funzioni fatiche; quindi, si tende ad aprire e chiudere un messaggio con un emoji appropriato. La distribuzione degli emoji nel testo, per di più, è guidata dal senso e dalla struttura del discorso emergente; vale a dire, gli emoji vengono inseriti in collocazioni in cui si presenta il bisogno di utilizzare un tono emotivo, ironia, commento, ecc. In altre parole, l'uso degli emoji è tutt'altro che decorativo e trendy. È ora un uso sistematico basato sulla convergenza di aspetti strutturali e semantici che guidano la composizione di testi.

Una società orale è, spiegava McLuhan, "calda" emotivamente, mentre una società basata sulla scrittura è "fredda" e neutra. La prima letteralmente "sente" il mondo; la seconda, lo "vede". Vale la pena di citare le parole di McLuhan stesso in proposito (McLuhan e Powers 1989, p. 68):

La struttura dello spazio acustico è lo spazio naturale della natura allo stato primitivo abitato da popoli non alfabetizzati. È come "l'orecchio della mente" o l'immaginazione acustica che domina in egual misura il pensiero degli uomini pre-alfabetizzati e post-alfabetizzati (il video rock ha tanta forza acustica quanto una danza d'accoppiamento vatussa). È discontinua e non omogenea. I suoi processi risonanti e compenetranti sono rapportati simultaneamente a centri ubiqui e senza delimitazione. Come la musica, per ripetere le parole del tecnico delle comunicazioni Barrington Nevitt, lo spazio acustico non richiede né prove né spiegazioni ma è reso manifesto attraverso il suo contenuto culturale. Le strutture dello spazio acustico e visivo potrebbero sembrare incommensurabili, come la storia e l'eternità, e tuttavia, allo stesso tempo, complementari, come l'arte e la scienza.

L'alfabeto trasformò la "magia risonante" della parola tribale in una "magia visualizzante", per così dire. Senza l'avvento dell'alfabeto, le società del mondo sarebbero ancora immerse nello spazio cognitivo acustico, con poche possibilità di progresso tecnologico e scientifico. La scrittura alfabetica, quindi, alterò profondamente le strutture sensorio-cognitive degli individui, liberandoli dalla magia risonante delle società originarie (McLuhan e Powers 1989, p. 69):

L'alfabeto fonetico sta alla base di ogni sviluppo linguistico occidentale. Una volta accettato dai greci e dai latini, e riaffermato nella letteratura stampata rinascimentale, il rapporto proporzionale tra i sensi proprio dell'Occidente era stato radicalmente alterato. I greci diedero una nuova vita all'alfabeto come modo di rappresentazione, che non aveva alcun significato visivo e semantico. Gli ideogrammi egizi, per esempio, erano messi in rapporto diretto con particolari suoni e azioni sensoriali, con segni grafici unici. D'altro

canto, la matrice dell'alfabeto greco potrebbe essere usata per tradurre lingue straniere in un senso e nell'altro senza cambiare la forma e il numero (24) dei caratteri dell'alfabeto originale. Esso divenne il primo mezzo di traduzione di conoscenza da una cultura all'altra. Il lettore nel processo si separò dall'oralità originale e dall'evento sensoriale particolare. La tradizione orale dei primi drammaturghi greci, dei presocratici e di Sofocle cedette il passo molto gradatamente alla tradizione scritta pan-europea e solidificò la posizione intellettuale ed emotiva dell'Occidente. Fummo "liberati" per sempre dalla magia risonante della parola tribale e dall'intrico delle consanguineità.

La magia risonante della voce è comunque ancora fondamentale psichicamente e quindi riverbera in molte forme nell'orecchio moderno; affiora, per esempio, nelle arti acustico-orali, come la musica, che sono residui assai ovvi di questo fatto. È da notare che l'uso della scrittura visiva nei mezzi digitali oggi sembra aver riciclato il senso della magia. E infatti chi usa emoji si sente riportato nel mondo sensoriale acustico-pittografico basato sulla magia tribale (Danesi 2016). Prima dell'invenzione della scrittura, l'unico canale per la conservazione della memoria storica era la voce, un canale consistente di narrazioni o racconti orali, assieme a sistemi pittografici. Lo sforzo mnemonico richiesto e la soggettività del racconto portarono gradualmente al suo superamento, permettendo a raggruppamenti tribali di divenire via via più complessi e ricchi di relazioni. La scrittura permise di isolare le parole e i concetti, favorendo di conseguenza processi di astrazione e di autoconsapevolezza; essa implica un ordine sequenziale che sta alla base di classificazioni e categorizzazioni di vario tipo. Il testo scritto consente, quindi, una rilettura e una riflessione *a posteriori* e questo a sua volta stimola l'uso del senso critico, che porta al sapere cumulativo e progressivo. Già in epoca Sumera la scrittura condusse alla fondazione del metodo scientifico, come si può evidenziare nei testi matematici dei Sumeri. L'organizzazione della vita civile, fondata su leggi, regole, assiomi etici, unità del sapere, e così via è il risultato diretto dell'abilità della parola scritta di codificare le cose e di permettere accesso permanente a quelle cose e quindi di capirle e di cambiarle razionalmente.

Come scriveva McLuhan (McLuhan e Powers 1989, p. 136), molto prima dell'era di Internet, il computer è lo strumento che ha decentralizzato il mondo moderno, rendendolo molto simile ai mondi geroglifici del passato (McLuhan morì nel 1981):

Il computer è il principale elemento di quell'ibridazione di tecnologie video che ci avvierà verso una coscienza mondiale. Esso aumenta la rapidità dei calcoli logici e sequenziali fino a raggiungere la velocità della luce, perché riduce i numeri a un semplice contatto corpo-macchina. Quando questo è spinto al limite, il prodotto del computer si converte in una identificazione simultanea del modello (spazio acustico), distruggendo o superando i processi meccanici in tutte le operazioni sequenziali. Ciò ci riporta al segreto pitagorico, incentrato sul principio che "i numeri sono tutto"; e, allo stesso tempo, annulla la gerarchia in favore della decentralizzazione. Qualsiasi società che necessita di un computer per le comunicazioni e per le archiviazioni non avrà alternativa oltre a quella di ricorrere alla decentralizzazione. Quando viene applicata a nuove forme di trasmissione elettronica dei messaggi, essa trasforma rapidamente i testi sequenziali alfanumerici in segnali ed aforismi multivalenti; con ciò si ottiene una sintesi dei messaggi in forma ideografica, quasi fossero dei geroglifici.

La molteplicità di messaggi utilizzando gli emoji riflette un inconscio avvicinamento della scrittura alle forme dell'oralità.

Stiamo raggiungendo, in altre parole, una nuova risonanza magica, di cui parlava McLuhan che non è acustica ma multimodale e multisensoriale. Lo strumento digitale è una sorta di bacchetta magica che permette di creare senso e di raggiungere chiunque, quantunque, e dovunque. Per il grande antropologo polacco-britannico Brønislav Malinowski (1948), un oggetto è magico se ha la presunta capacità di dominare le forze della natura; da ciò deriva l'insieme delle pratiche in cui l'oggetto svolge una funzione mistica. La cultura digitale possiede il suo oggetto magico—il computer—con il quale si possono fare cose che nel passato si attribuivano solo ai maghi e alle forze occulte. Alcuni oggi temono che le forme nuove della comunicazione, per quanto siano assai interessanti, stiano intaccando la struttura essenziale del linguaggio, dando vita a una sorta di “neolingua” che è caratterizzata da un mix di parole e da contaminazioni varie. Ma, basta ricordare che già il futurista Filippo Tommaso Marinetti disse, nel momento in cui venne inventato il telegramma, che sarebbe morta la sintassi; tale sventura, ovviamente, non si è certo verificata. Comunque, il ruolo della sintassi è cambiato radicalmente. Il desiderio di esprimersi è alla base anche di un nuovo modo di raccontare storie e renderle pubbliche a tutti attraverso la Rete. Per esempio, i blog, che sono spazi Web che ospitano esperienze e pensieri dell'autore, costituiscono una sorta di diario personale da condividere con il resto del mondo. Essi permettono di creare una sorta di magia personale nella presentazione del sé. Si è diventati tutti, in un certo senso, degli sciamani. La medesima analisi si può applicare all'uso di Facebook e altre reti sociali.

Tra le caratteristiche più importanti, rispetto alle scritture del passato, è il fatto che gli strumenti utilizzati per la scrittura oggi, come gli emoji, svolgono ruoli importanti; vale a dire sono diventati parti integrali della comunicazione stessa; sono le moderne bacchette magiche. Molti critici vedono le tendenze della nuove comunicazioni come parte di un fenomeno più ampio, e cioè la tendenza ad eliminare proprio l'uso del linguaggio per la riflessione, per il pensiero razionale, rendendo il linguaggio un generico formulario e di espressione facili derivanti non solo da Internet ma anche dal cinema e dalla televisione. Si tratta di un linguaggio “trendy” per un popolo di massa, perfettamente adattato alle forme di cultura popolare e soprattutto cibernetica. Ma questa opinione non tiene conto della storia della scrittura, la quale cambia a seconda delle tecnologie della parola. Siamo oggi in fase di cambiamento, ma non abbiamo perso il senso della ragione e della logica. Comunicazione e tecnologia formano un'equazione, per cui si ha un rapporto assai stretto tra queste due variabili. La scrittura nasce come mezzo per allargare la comunicazione orale e per garantire continuità ai messaggi considerati importanti da una società. La scrittura ha così sempre svolto un ruolo determinante nella storia dell'umanità. Dai sistemi pittografici

a quelli alfabetici, e oggi a sistemi ibridi e anche multimodali, la storia della scrittura rivela un tentativo notevole di organizzazione ingegnosa dell'informazione. La comunicazione oggi viene influenzata dalle tecnologie digitali, le quali permettono grande rapidità, per cui si può dire che dall'alfabetismo si sta raggiungendo un vero e proprio simbolismo che riflette aspetti pittografici nel suo assetto. È questo simbolismo che sta fornendo sempre di più i contesti per l'evoluzione delle lingue, introducendo elementi che sono destinati a rendere sempre più veloce, efficiente e colloquiale la comunicazione.

Il mondo delle comunicazioni umane, infatti, sta oggi attraversando una fase di enorme trasformazione, aprendo, da un lato, nuovi orizzonti della parola ma allo stesso tempo destabilizzando allarme per l'ampiezza di tale trasformazione, la quale sembra abbattere con una rapidità abbagliante le norme di costume discorsivo e di uso creativo verbale che finora hanno regolato l'evoluzione dei linguaggi umani.

Il periodo che inizia nel Cinquecento e che termina coll'arrivo di internet, fu disegnato “the Age of Print” (l'era della stampa) da McLuhan, perché furono i libri stampati su carta che diventarono il mezzo principale in cui avveniva la comunicazione di massa. Quell'era cambiò lo stato del mondo perché la “print literacy” divenne un'abilità necessaria per le pratiche di routine di molte società e quindi un'abilità sociale importante. Di conseguenza, le leggi di molte società cominciarono a riflettere le nuove esigenze, alterando il tessuto fondamentale delle stesse società. La scrittura incoraggia l'individualismo e il nazionalismo. Poiché le tecnologie elettroniche del Novecento resero molto più ampie e veloci le comunicazioni di massa, esse condussero ad uno shift assai radicale nelle società. Oggi “the Age of Print” sta per scomparire, sostituita da “the Age of Digitation”. Infatti, questa è una designazione assai precisa, in quanto la parola *digitale* riguarda l'uso delle dita per comunicare. E quest'era sta conducendo, come sospettava McLuhan, alla fine dell'individualismo e del nazionalismo. Il sintomo di questo shift lo si vede in modo particolare nell'emergere degli emoji che risuonano di tribalismo pittografico e quindi di un recupero del senso della “comunalità” anziché dell'individualismo. Comunque, arriverà un momento in cui nuove tecnologie renderanno superato il Villaggio Globale. Ma in tutte le sue forme future, il linguaggio umano indubbiamente rifletterà tendenze primarie di comunicazione, le quali emergono nell'antichità e che guideranno nuove forme di comunicazione. Nel progresso c'è il ciclo, almeno così pensava il grande Marshall McLuhan e così ci insegna la storia della comunicazione umana.



L'ordigno dell'amore. Personaggi e figure femminili nell'ultimo tempo di Italo Svevo

Alcune delle linee di intreccio dell'ultima attività narrativa di Italo Svevo affidata alla forma del racconto¹ si ritrovano nei personaggi femminili, come nel classico motivo sveviano della "senilità" che, con le sue rievocazioni, ricordi e sogni, sembra sostanzialmente coinvolgere i protagonisti di queste prose. Già nell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno*², ad affiancare le figure di Ada, di Carla, di Augusta, quando Zeno si è lasciato dietro alle spalle gli episodi più significativi della sua vita, e il romanzo si appresta a chiudersi tra la fine (e il rifiuto) della "cura" psicanalitica di cui è responsabile il dottor S., e – siamo nel giugno 1915 – la Grande Guerra comincia ad affacciarsi con il suo preoccupante spettro sulle contrade del nord-est italo-austriaco, emerge per poche pagine il personaggio di Teresina, che sta a segnare, per prima, alcuni connotati di codesti emblematici soggetti sveviani. Zeno è in vacanza, in piena primavera, nella campagna di Lucinico, con la moglie Augusta e la famiglia, e un mattino incontra la figlia poco più che adolescente del suo fattore: Teresina appunto, verso cui, si vede subito, si sente attratto. Va premesso che Zeno, al secondo giorno di vacanza (15 maggio 1915), ha passato già dei momenti in solitario "raccolgimento" sulle rive dell'Isonzo, oggettivamente preso, finalmente, da un sentimento di serenità rispetto alla sua annosa condizione di nevrotico³. In quel passaggio, egli sottolinea, «La donna vi ebbe un'importanza enorme. Magari a pezzi, i suoi piedini, la sua cintura, la sua bocca, riempirono i miei giorni.

E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! Com'era stata più bella la mia vita che non quella dei cosiddetti sani, coloro che picchiarono e avrebbero voluto picchiare la loro donna ogni giorno salvo in certi momenti. Io, invece, ero stato accompagnato sempre dall'amore. Quando non avevo pensato alla mia donna, vi avevo pensato ancora per farmi perdonare che pensavo anche alle altre. Gli altri abbandonavano la donna delusi e disperando della vita. Da me la vita non fu mai privata del desiderio e l'illusione rinacque subito intera dopo ogni naufragio, nel sogno di membra, di voci, di atteggiamenti più perfetti⁴. Questa è una sintesi efficace di quell'aspetto assai complesso della sua esistenza, sebbene poco dopo riaffiori anche il ricordo del suo *turbamento* coniugale, e la memoria dell'amata Ada, con una desolata considerazione finale: «Vecchio come sono, da un pezzo le donne non mi guardano più» (p. 462). Allora il "desiderio" rispunta, ed ecco la sorpresa: «L'esperienza che cercavo l'ebbi poco dopo e fu sufficiente per rassicurarmi, ma non mi costò poco. Per averla, turbai e guastai la relazione più pura che avessi avuta nella mia vita» (*ibidem*). Forse aveva aiutato a crescere Teresina l'essere la figlia maggiore del colono della tenuta rimasto vedovo da due anni: «era una robusta fanciulla che si levava di mattina per lavorare, e cessava il lavoro per coricarsi e raccogliersi per poter riprendere il lavoro» (*ibidem*). Ora a Zeno essa si presenta con «la bruna faccina divenuta più seria, le esili spalle allargate sopra il seno che andava arcuandosi nello sviluppo parco del piccolo corpo affaticato» (p. 463). Ma fu soltanto il pensiero perturbante della "malattia"

1 Cfr., al riguardo, Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini 2003. In generale, però, sull'attività e il profilo letterario di Svevo cfr. i fondamentali studi di Giacomo Debenedetti nella serie dei suoi *Saggi critici* pubblicata nel 1945, di Arcangelo Leone de Castris, *Italo Svevo*, Pisa, Nistri-Lischi 1959, di Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Milano, Lerici 1961, di Enrico Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti 1980, e di Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi 1998.

2 Cfr. Matteo Palumbo, *Lo "scribacchiare" nell'ultimo capitolo della "Coscienza di Zeno"*, in *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, a c. di Mario Sechi, Roma, Donzelli 2008, pp. 19-33. E, sempre di Palumbo, per una visione d'insieme del profilo sveviano, vedi anche *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci 2007.

3 Fondamentale è, come si sa, l'analisi della nevrosi sveviana e delle sue esplicitazioni letterarie dovuta a Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi 1986; ma, al proposito, notevoli sono anche gli studi di Franco Petroni, *L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Italo Svevo*, Padova, Liviana 1979, e Stefano Carrai, *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini 2010. Di Lavagetto cfr. però ora, tra le altre cose importanti della sua produzione critica, il saggio introduttivo *Notizie della clandestinità* all'edizione critica (con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni) a Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori Meridiani 2004, nonché ancora il saggio introduttivo *Il romanzo oltre la fine del mondo* all'edizione critica (con apparati e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini) a Id., *Romanzi e "continuazioni"*, Milano, Mondadori Meridiani 2004. Per essenziali opere teoriche sulla forma del racconto non può non

tenersi conto di Roland Barthes, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1969. Erich Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Theoria 1971, e Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988, mentre, per il versante italiano della produzione novellistica, cfr. Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella 1990, Guido Guglielmi, *Le forme del racconto in La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, e Romano Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, Pisa, Fabrizio Serra ed. 2003.

4 Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, dall'Oglio ed. 1979 p. 461. Tutte le successive citazioni del romanzo saranno riprese da questa edizione.

e della sua inutile “cura”, in realtà tutt’altro che scomparso, che lo spinse ad avvicinare la ragazza che compariva per ora con “tanta innocenza”: «essa non aveva la crinolina. E la faccina pienotta e sorridente non conosceva la cipria. Aveva i piedi nudi e faceva vedere nuda anche metà della gamba. La faccina e i piedini e la gamba non seppero accendermi. La faccia e le membra che Teresina lasciava vedere erano dello stesso colore; all’aria appartenevano tutte e non c’era niente di male che all’aria fossero abbandonate» (*ibidem*). Ma il progressivo approccio da disinteressato si fa premuroso, e via via maliziosamente coinvolto, e infine audace: «Così vidi un ulteriore pezzo di gamba, ma anch’esso bruno e casto [...] Teresina rideva e il suo riso mi incoraggiò. Ritornai a lei e subito l’afferrai per l’avambraccio sul quale salii con la mano, verso la spalluccia, studiando le mie sensazioni. Grazie al cielo non ero guarito ancora! Avevo cessata la cura in tempo» (pp. 463-464).

Il desiderio di risarcimento sessuale del vecchio si scontra con l’ironia canzonatoria della fanciulla, però, e fallisce. Non vale perfino l’arte sottile dell’allusività, suggeritagli da un imprevisto ricordo di una novella boccacciana, a procurargli una qualche attenzione al posto del rifiuto e del dileggio, perché la verità era tutta lì, spudorata: mentre Teresina è già lontana e felice, nel sole, col suo asinello, Zeno confessa e ricorda infatti: «Urlavo, compiacendomi del mio spirito che veniva direttamente dal mio sesso» (p. 464). Aveva, così, appunto *turbato* e *guastato* “la relazione più pura” che avesse tentato nella sua vita, con la finale delusione di un uomo ormai anziano, avvolto nell’ombra pur nella frizzante lepidezza di cui fosse mai stato capace il suo “spirito” (si pensi, fra l’altro, più in là, all’ultima, involontariamente quasi sconcia, immagine di Teresina che resta nel suo sguardo voglioso: «sempre guardando Teresina che piccola, minuta, s’era accovacciata sulla terra per tastarla prima di applicarvi la vanga», p. 469).

Lo attendeva, in realtà, l’atrocità della guerra, già concentrata nell’incontro fortuito, di lì a poco, con un plotone di Austriaci e con l’ingiuriosa prepotenza del loro ufficiale che gli avrebbe impedito di tornare alla sua villa: «Egli rise, in fede mia rise. Rise sempre bestemmiano e non ebbe la pazienza di lasciarmi finire. Dichiarò che il caffelatte di Lucinico sarebbe stato bevuto da altri e quando sentì che oltre il caffè c’era mia moglie che m’aspettava, urlò: - *Auch Ihre Frau wird von anderen gegessen werden.* - (anche vostra moglie sarà mangiata da altri)», (pp. 471-472). Zeno/Svevo non poteva così separare la rievocazione del tremendo conflitto che si apriva e della sua cieca violenza, anche in questo caso, dall’idea della donna, e della sua brutale sottomissione, in quella, solo per il momento, potenziale e terrificante situazione. Più tardi, tra i racconti che seguirono la pubblicazione della *Coscienza* nel 1923, nel *Mio ozio* ritroviamo Zeno Cosini, ormai settantenne, tornato io narrante e protagonista, che in questo caso prende di petto, per così dire, la condizione della vecchiaia e della sessualità⁵. Libero dagli affari, tre anni prima aveva avuto l’ultima rela-

zione della sua vita, con un’amante a pagamento mensile, la ventiquattrenne Felicità, appaltatrice a Trieste della gestione di una tabaccheria (le sigarette, ancora una volta, per lui, risultano il veicolo privilegiato, come si vede, alla trasgressione)⁶. La lunga introduzione del racconto è occupata dalla complessa e appassionante descrizione del rapporto che un quasi-vecchio di sessanta-sette anni intrattiene con la medicina e i farmaci, dopo alcuni segnali di ciò che lui chiama “decomposizione del cuore”. La filosofia della vecchiaia e del rischioso appressamento alla morte di Zeno sta così tutta dentro la scienza medica del positivismo (incluso il determinismo della psicanalisi). E il difficile equilibrio tra la vita e la morte è dovuto, non più, come una volta, alla convinzione che sia il cuore come organo vitale principale a decidere, alla fine, del nostro destino, bensì che lo sia il mantenimento della capacità di riproduzione dell’individuo, cioè la funzionalità dell’organo sessuale: «Si capisce: Madre natura è maniaca, ha cioè la mania della riproduzione. Tiene in vita un organismo finché può sperare che si riproduca. Poi lo ammazza e lo fa nei modi più diversi per quell’altra sua mania di restare misteriosa. Non amerebbe di rivelare il suo pensiero ricorrendo sempre alla stessa malattia per sopprimere i vecchi. Una malattia che renda chiara la ragione della nostra morte, un piccolo cancro sempre allo stesso posto.//Io sono stato sempre molto intraprendente. Escluso l’operazione volli truffare madre natura e farle credere ch’io sempre ancora fossi atto alla riproduzione e mi presi un’amante»⁷.

Del resto, il segno che qui non si va, quasi nichilisticamente, oltre l’immanentismo fattuale, è nella concezione del “tempo” di Zeno, indicata sin dall’inizio del racconto⁸: «Già il presente non si può andar a cercare né sul calendario né sull’orologio che si guardano solo per stabilire la loro relazione al passato o per avviarsi con una parvenza di coscienza al futuro. Io le cose e le persone che mi circondano siamo il vero presente» (p. 435). La natura, poi, in attesa di *sopprimerlo* è corretta pei malanni del corpo da un espediente farmacologico – una bevanda quasi drogata – dovuta a un certo, allora evidentemente noto, dottor Hannemann: «Un bicchiere di latte ma anche qualche goccia di digitale» (p. 448), mentre il desiderio della donna (che per Zeno però equivale anche a “sentire” nel profondo la bellezza) è tutt’altro che disposto ad arretrare: «Guardo le donne che passano, accompagno il loro passo cercando di vedere in quelle loro gambe qualche

5 Essenziale per cogliere l’importanza di quest’aspetto della poetica di Svevo resta Otto Weininger, *Sesso e carattere. Una ricerca di base*, con introduzione di Franco Rella. Milano, Feltrinelli- Bocca 1978 (la prima edizione italiana dei Fratelli Bocca è del 1912). Su Weininger vedasi Alberto Cavaglion, *Otto Weininger in Italia*. Roma, Carocci 1982.

6 Come è assai noto un ruolo centrale nella fenomenologia della nevrosi come rifiuto anticonformista della quotidianità ha il capitolo III della *Coscienza di Zeno* dedicato al “fumo”.

7 Italo Svevo, *Il mio ozio*, in *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, a cura e con introduzione di Bruno Maier. Milano, dall’Oglio 1968, p.439. Tutte le successive citazioni dei racconti saranno tratte da questa edizione.

8 Sulla prospettiva teorica attuale del principio di realtà è interessante mettere a confronto il contrasto di prospettiva tra Giorgio Agamben, *Che cos’è reale? La scomparsa di Majorana*. Milano, Neri Pozza 2016 e Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*. Bari, Laterza 2013. Sul “tempo” sveviano mi permetto, peraltro, di rinviare al mio *L’arcipelago della memoria: il trattamento del tempo dalla “Coscienza di Zeno” al “quarto romanzo” in Metamorfosi del romanzo. La narrativa italiana del primo Novecento*. Bari, Adriatica ed. 1988.

cosa d'altro che un ordigno per camminare e risentire il desiderio di fermarle e accarezzarle» (p. 453).

Nel racconto si tratta allora della relazione con la giovane tabaccaia Felicita, accompagnata nel *mestiere* da un fratello che le fa in qualche modo da ruffiano (ma l'anziano, diciamo così, sessuomane aveva mostrato un interesse tutt'altro che innocente perfino per «una fanciullina di quattordici anni che Augusta – la moglie – impiegava per certi servizi», p. 440). E Felicita «Era una biondina che si vestiva di molti colori, stoffe che non mi parvero di gran prezzo, ma sempre nuove e molto vistose. Era superba della propria bellezza fatta di una testina piccola, gonfiata da capelli tagliati corti ma ricciuti intensamente e una figurina graziosa molto eretta come se contenesse un piuolo e si tenesse un po' pendente per indietro [...] Una vera figurina orientale, mentre la faccina pallida era proprio dei nostri paesi con quegli occhi che guardavano cose e persone attentamente per poterne trarre tutto il vantaggio» (pp. 440-441).

Il rapporto del protagonista con la donna oscilla, nella sua convinzione, tra il considerare Felicita una *gerontomane* (perciò attratta da lui), oppure, soprattutto alla fine dell'avventura, una petulante prostituta (alla quale Zeno, ormai invecchiato, poteva anche *fare schifo*). Nella loro relazione il punto critico però emerge in seguito all'inatteso incontro con un altro contemporaneo e alquanto rozzo amante di Felicita, il Misceli: la gelosia, e qualcosa anche di più (una sensazione di definitiva *débâcle*), lo portano ad avvertire di essere giunto a veder riflessa la propria stessa immagine di decadenza nello squallore, così facilmente accettato dalla donna, di quell'individuo. Del resto, il materialismo che sosteneva le convinzioni dello stesso autore-narratore non era privo di contraddizioni. E allora, già, ad esempio, abbiamo colto, con il fascino avvertito per la "bellezza", una certa delicatezza alquanto convenzionale, si direbbe molto ottocentesca e, in fondo, perbenistica, nella descrizione dei tratti fisici (*una biondina, una testina piccola, una figurina, la faccina*) e dei variopinti abiti della ragazza. Poi, al materialismo e al darwinismo di Zeno Cosini si accompagnano talora più tradizionali e inspiegabili (ma qui c'è la scissione tra Zeno/Svevo e Schmitz)⁹ riferimenti all'opera del "cielo" e della "provvidenza" nelle stesse vicende biologiche. Ciò nondimeno resta dominante, nei suoi comportamenti, una sostanziale amoralità nel coltivare il desiderio sessuale, come avviene, ad esempio, nell'ultima scena di lui, "vecchio satiro", che nel viaggio in tram resta più che affascinato da una ragazza, che, nella sua bramosia, egli pregusta nelle fattezze di

un'"Anfora" (nelle plastiche forme, cioè, di una figura – la cortigiana Frine? – quasi di fidiaca e peccaminosa impronta).

Diverso, più intenso registro di questa novellistica sveviana si riscontra però in *Vino generoso*, dove prendono anche forme oniriche la memoria e, insieme, l'assillo dell'amore, nel sottolineare, peraltro, il *muto dolore della vita*. Il racconto si articola, come si sa, in due momenti: la partecipazione del protagonista a una serata di festa nuziale, e la notte, con il ritorno a casa e i sopravvenuti incubi, poi, nei sogni dell'uomo.

Nella prima parte, emerge l'ormai consueto amoralismo, se non cinismo, del "vecchio licenzioso", ma anche, quasi freneticamente, di una persona ancora "avida di libertà". L'abbondante vino della festa è come se risvegliasse in lui un qualche sentimento di giovinezza, sebbene, ad esempio, già nelle battute a contrasto con il personaggio del nipote Giovanni (naturalmente, di lui abbastanza più giovane e per suo conto più che aggressivo, nella sua borghese volgarità), il ricordo dell'ideale giovanile del socialismo (che era stato, per lui, l'"affetto per tutti i viventi") appaia alquanto spento: i socialisti, del resto, meritano già la sprezzante definizione di quel nipote, dai convincimenti odiosamente filistei, di *carnefici* (ma siamo nel 1921). Via via che la festa va avanti, poi, il benessere fisico lascia trapelare un qualche primo affanno per la condizione di malattia che connota la senilità del protagonista. E il riscontro di tale condizione è segnato dalle vite ormai diverse (e quasi, per il vecchio, sostanzialmente indifferenti) degli altri, dei suoi più vicini familiari: la sorella, la moglie (dall'ambigua "coscienza tranquilla" delle persone banali), i figli Emma e Ottavio (i nomi zeniani sono, qui come altrove, fra loro facilmente scambiati), e infine la sposa, una nipote della moglie, che viene festeggiata. Sulla sposa anzi sembra concentrarsi la focalizzazione stessa della vitalità, visto il paradosso del suo destino: la vocazione, qualche tempo prima, che sembrava irrevocabile, per il chiostro, e poi, improvvisamente, un altrettanto inarrestabile trasporto, presa nel vortice della seduzione, verso il matrimonio.

Nei voti augurali espressi dal vecchio per lei durante i festeggiamenti, in realtà, a dispetto di una qualche attrazione fisica che egli sembra avvertire per la giovane, viene concentrato quasi per intero lo spirito dello scetticismo sveviano sulla stessa istituzione familiare: «Siate contenti per uno o due anni, poi gli altri lunghi anni li sopporterete più facilmente, grazie alla riconoscenza di aver goduto. Della gioia resta il rimpianto ed è anche esso un dolore, ma un dolore che copre quello fondamentale, il vero dolore della vita»¹⁰. Quei voti sono del resto, prima, nella seconda parte del racconto, il preambolo della notte agitata col "sonno inquieto" che lo aspetta, quasi a metterlo di fronte alle grandi "difficoltà" di essere al mondo. Allora, appena addormentato, al protagoni-

9 Cfr. l'ottimo Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due "biblioteche"*. Milano, Bompiani 1994.

10 Italo Svevo, *Vino generoso*, in *Racconti etc.*, a cura di Bruno Maier già cit. p.63.

sta del racconto, che, agli occhi in apprensione della moglie, aveva denunciato già da sveglio un qualche evidente e allarmante malessere fisico per le eccessive libagioni della serata, vengono incontro sensazioni di inattesa e sconcertante bellezza, in cui sembra spiccare l'emergere del suo ormai lontano amore per una certa Anna, un'antica amica di Augusta a sua tempo a lungo corteggiata e poi divenuta il soggetto del tradimento (soltanto sentimentale?) e del suo «solo delitto d'amore».

La fastidiosa, ossessiva cura per i naturali malanni della sua persona riservatagli dai più intimi non aveva evidentemente cancellato nel subconscio quel ricordo, che ora si ripresentava, nel tormento notturno, ancor più in «un sogno atroce». E il tutto, allora, diventa quasi un racconto psicanalitico di ardua interpretazione. Il prologo è già dato da una enigmatica quanto intensa visione: «Sorpreso m'avvidi di uno strano bagliore nei miei occhi chiusi, d'un turbino di fiamme che supposi prodotte dall'incendio che sentivo in me. Non erano vere fiamme ma colori che le simulavano. E s'andarono poi mitigando e componendo in forme tondeggianti, anzi in gocce di un liquido vischioso, che presto si fecero tutte azzurre, miti, ma cerchiate da una striscia luminosa rossa. Cadevano da un punto in alto, si allungavano e, staccatesi, scomparivano in basso. Fui io che dapprima pensai che quelle gocce potevano vedermi. Subito, per vedermi meglio, esse si convertirono in tanti occholini. Mentre si allungavano cadendo, si formava nel loro centro un cerchietto che privandosi del velo azzurro scopriva un vero occhio, malizioso e malevolo. Ero addirittura inseguito da una folla che mi voleva male» (p. 72). Più avanti però la narrazione è quella di una sorta di rito sacrificale a lui riservato, cui sono convocati in una «orrenda grotta», presso una cassa di vetro che è una bara, tutte le comparse e i protagonisti della serata. E il racconto diventa così una parafrasi peggiorativa, potrebbe dirsi, della mitica vicenda di Alceste, tra il narratore e sua figlia, con un finale pessimistico quasi leopardiano: «Come potremo ottenere dai nostri figliuoli – fa lui al risveglio rivolto alla moglie – il perdono di aver dato loro questa vita?» (p. 77). Lui, al culmine dello spaventoso incubo, pur di salvarsi, aveva infatti desiderato che addirittura la figlia prendesse il suo posto nella bara: senza più dignità (pronto, per scappare alla morte, a «scodinzolare» nei confronti di chi in fondo si accorgeva di disprezzare, come quella «sciocca» ragazza della sposa), e disposto perfino a *tradire* il suo stesso sangue per sopravvivere.

Vino generoso è pertanto una cristallo di straordinaria efficacia dei più profondi sentimenti dello Zeno sveviano; e la «sposa», Anna, la moglie, la figlia, pur nella loro essenziale apparizione, sono tra le figure femminili più incisive nell'universo letterario dello scrittore. Esse costituiscono il reagente negativo più efficace alla cruda evidenza del declino nella fase reale della *senilità*, e questa non è più solo metafora esistenziale o antropologica, com'era apparsa sin dai suoi primi grandi romanzi¹¹. Ed è nella

famiglia poi che prende evidenza l'intera opacità di questo tramonto.

Intanto, al riguardo, il racconto *Le confessioni del vegliardo* è segnato in apertura dalla data del 4 aprile 1928, quasi cinque mesi prima, cioè, della tragica morte dello scrittore. E costituisce, insieme poi particolarmente alle pagine del *Vecchione* (a cui si premette: «Sono le prime pagine del romanzo che Italo Svevo s'era accinto a scrivere nell'estate 1928»), una fase di avvicinamento appunto a quello che è stato definito il suo «quarto romanzo»¹². Tuttavia, rispetto a quella ripresa successiva, le *Confessioni* hanno un impianto che lascia intravedere uno sviluppo più strutturato di un'opera dai caratteri, come quelli romanzeschi, ovviamente più complessi. Il periodo estremo della vita, ancora una volta, di Zeno Cosini qui infatti si ripresenta a immediato contatto con l'ambiente primario di riferimento del protagonista, quello appunto familiare, attraverso ciò che sembra un duplice abbozzo di relazione del padre (protagonista e io narrante già della *Coscienza*), con i due figli ormai adulti, Alfio e Antonia.

La prima parte del racconto segna il confronto di Zeno, ormai vecchio, con il figlio, attraverso l'irrompere, nel dopoguerra, della per lui difficile e incomprensibile vocazione del giovane per la pittura moderna, sostenuta da motivi ideologici (il comunismo, Marx), anch'essi piuttosto distanti dalla filosofia pragmatica dell'orizzonte sociale e culturale dell'agiato uomo d'affari che sta a capo di quella famiglia (al quale tuttavia non è estraneo, a sorpresa, in questa ultima fase della vita, l'interesse per il moderno pensiero di Nietzsche)¹³. E questa sezione è introdotta da assai preziose riflessioni di avvio che si soffermano sul rapporto tra autobiografia e malattia di Zeno ormai anziano, sull'originalissimo tema della letteraturizzazione della vita, sulle considerazioni del «tempo ultimo», nella grammatica esistenziale, come possibile varco modale per il ringiovanimento; e si chiudono su una sintesi-bilancio della intera vicenda dell'antieroe sveviano.¹⁴

La seconda parte delle *Confessioni* è dedicata poi alla storia della figlia, dapprima legata, negli anni ancora acerbi, alla vicenda del suo matrimonio con lo sfortunato Eugenio, morto in un incidente di guerra, e poi, subito dopo, all'altrettanto infelice esperienza del secondo marito, Valentino, anch'egli in poco tempo venuto a mancare a causa di una rara malattia. Nel rapporto con la sua Antonietta la misogonia di Zeno è in qualche modo accentuata da un motivo edipico: Zeno non è proprio entusiasta di ambedue i momenti di quella storia matrimoniale cui, essa, non gli sembra si sia in realtà adattata, pur passando, quasi disinvoltamente, dal primo al secondo marito. Né lo convince fino in fondo il suo rinnovato dolore: la sventura della donna è accompagnata, da parte del padre, con espressioni di particolare tenerezza («Sotto ai suoi veli la sua

11 Cfr. in particolare, per il secondo grande romanzo di Svevo, il capitolo dedicato a *Senilità* da Arcangelo Leone de Castris, in *Italo Svevo* già cit. Ora è utile considerare anche il saggio di Augusto Ponzio, *Italo Svevo, "Senilità": la pagina iniziale*, in *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario senza confini nazionali*. Roma, Aracne ed. 2016, pp. 215-221. Poi sulla «vecchiaia» nell'ultimo Svevo cfr. però anche Giuseppe Langella, *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995; Italo Svevo, *Senilità*. Apparato critico e commento di Nunzia Palmieri in Id., *Romanzi e "continuazioni"*, a cura di Mario Lavagetto già cit., nonché Mario Sechi, *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della 'krisis'*. Roma, Carocci 2016.

12 Cfr. il saggio, di efficace calibratura, di Gabriella Contini, *Il quarto romanzo di Svevo*. Torino, Einaudi 1997.

13 Cfr. M. A. Mariani, *Svevo e Nietzsche*, in *Allegoria* 59, 2009, pp. 189-190.

14 «Ed io vedo ora la mia vita iniziarsi con la mia fanciullezza, passare alla torbida adolescenza che un bel giorno s'acquietò nella giovinezza – qualche cosa come una disillusione – la quale poi piombò nel matrimonio, una rassegnazione interrotta da qualche ribellione, e passò alla vecchiaia di cui la caratteristica principale fu di farmi entrare nell'ombra e togliermi la parte di protagonista», da Italo Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in *Racconti etc.*, già cit. p. 373.

bella faccina pur pallida brillava ancora fresca di forza e di gioventù»¹⁵), e, al tempo stesso, però, con una sorta di morbosa crudeltà nell'analisi dei sentimenti. Per questo, esempio illuminante e di vera efficacia del suo partecipe realismo è, una volta, un passaggio della visita al cimitero, nel pieno del secondo lutto della vedova troppo precoce, all'apparenza irrimediabile («Era una giornata un po' nebbiosa autunnale di quelle giornate a mezzodì molto chiare ma veramente color di calce perché non apertamente luminose. Mi pare che in tali giornate si veda tutto meglio, i cipressi, le tombe, con le loro scritte e le loro immagini, il muro di cinta, la cappella oscura. Mi colpì tale evidenza...» p. 403). Mediattrice come sempre Augusta, con i suoi comportamenti tesi costantemente alla ricerca perfino noiosa di ogni conciliazione, il lutto, dato il carattere della giovane, è conseguenza, più che di perdita irrisarcibile, ormai di abitudine-pensa, con una punta di dispetto, il padre, ricambiato peraltro dalla figlia che reputa la vecchiaia «un disonore», a convivere con una sorta di capricciosa voluttà per il «dissidio in sé».

Senza più devianti velature e in una prospettiva solo apparentemente più marginale, nel racconto del *Vecchione*¹⁶ un lampo di gioventù irrompe dal suo canto nella crisi della vecchiaia e in alternativa alla «vita orrenda vera» di Zeno: nell'episodio della «figlia del vecchio Dondi», che fu da ragazza per lui «tanto bella e tanto desiderabile», che è un pezzo di autoironia paragonabile all'incidente involontariamente umoristico, nella *Coscienza*, dello scambio di funerali all'epoca della morte del cognato-concorrente poi suicida («Vidi allora avanzarsi verso di noi e, per evitare altri veicoli, accostarsi al nostro fino a rasentarlo, una fanciulla giovanissima vestita di bianco con nastrini verdi al collo e strisce verdi anche sulla leggera mantellina aperta, che in parte copriva il suo vestito pur esso di un bianco candido interrotto come sulla mantellina da lievi tratti di quel verde luminoso. Tutta la figurina era una vigorosa affermazione della stagione. La bella fanciulla! L'evidente pericolo in cui si trovava la faceva sorridere mentre i suoi grandi occhi neri spalancati guardavano e misuravano. Il sorriso faceva trapelare il biancore dei denti in quella faccia tutta rosea. Alte teneva le mani, al petto, nello sforzo di farsi più piccola e in una di esse c'erano i guanti morbidi. Io vidi esattamente quelle mani, la loro bianchezza e la loro forma, le lunghe dita e la piccola palma che si risolveva nella rotondità del polso»)¹⁷. Allora, fa il narratore, «ficcai gli occhi nel passato col vivo desiderio di ritrovarcelo e passai presto di anno in anno, lontano, lontano» (p. 134). Ma

«Augusta fece cessare tale sogno sconvolto con uno scoppio di risa: - La figlia del vecchio Dondi a quest'ora ha la tua età. Chi dunque salutasti tu? La Dondi era di sei anni più vecchia di me. Ah! Ah! Ah! Se fosse capitata qui, invece di sorridere del pericolo, come faceva quella giovinetta, traballando e zoppicando sarebbe finita sotto le nostre ruote» (*ibidem*).

Zeno ha equivocato, la memoria l'ha tradito. Non può trattarsi –lo disillude sarcastica la moglie che è accanto a lui- della fanciulla che aveva ammirato tantissimi anni prima per la sua «sfacciata innocenza»: «Dimenticavo di essere vecchio io stesso – pensa il protagonista – e che perciò tutti i miei contemporanei sono vecchi. Anche quelli ch'io non vidi invecchiare e anche quelli che restarono celati e non fecero mai parlare di sé, non sorvegliati da alcuno, ogni giorno pur invecchiavano. – Stavo diventando infantile nello sforzo di celare quel lampo di gioventù che m'era stato concesso. Bisognava cambiare di intonazione e con l'aspetto più indifferente domandai: – Dove vive ora la figlia del vecchio Dondi? – Augusta non lo sapeva. Non era mai ritornata a Trieste dopo di essersi sposata con uno straniero» (p. 135). Ora, infatti, si tratterebbe di una persona anch'essa non più giovane: «Ed io perciò – osserva egli sconsolato – rividi la povera Dondi, nelle sue gonne tuttavia lunghe, muoversi in qualche cantuccio della terra, sconosciuta, cioè fra gente che mai l'aveva vista giovine. Me ne commossi perché era il mio stesso destino benché io mai mi fossi allontanato da qui» (*ibidem*).

Ancora una volta, poi, in questo racconto, testimone del declino è Augusta, che, alla conclusione della narrazione, non a caso è colta (ora nel sonno che chiude una giornata a suo modo movimentata)¹⁸ nella scialba irriverenza della compagna tuttavia di un'intera esistenza: «Augusta che poco fa mi chiamò oltre il corridoio a quest'ora si sarà addormentata nel suo letto ordinato, la testa legata in quella rete allacciata sotto al mento ch'essa sopporta per domare i suoi capelli bianchi tagliati corti. Una stretta, un peso che a me impedirebbero di chiuder occhio. // Il suo sonno è tuttavia leggero ma più rumoroso che nel passato. Specialmente alle prime respirazioni, nel primo abbandono. Sembra addirittura che tutto ad un tratto altri organi che non erano pronti sieno stati chiamati a dirigere la respirazione e, tolti improvvisamente a riposo, rumoreggino. Orrenda macchina questa nostra quand'è vecchia!» (p. 142). Vi è un abisso, dunque, tra essa (la moglie, emblema più costante del tradizionale focolare domestico) e la

18 È «un giorno della passata primavera» di una gita in macchina, che si contrappone alla «vita inerte», ed è ricordato con autentica «gioia» da chi scrive per i «colori» della natura e la frizzante «solitudine» del paesaggio collinare, già lontano da Udine. Ma è anche quella «giornata memoranda» che lo porta alla pace raccolta del suo studio, in cui un grammofo, però, ha preso il posto dell'antico violino. E dal quale gli capita di cogliere, come avviene due volte la settimana, il suono della voce di «un ubriaco melomane» che giunge dal viottolo che costeggia la sua villa: tutte dissonanze di atmosfere e di tempi che lo conducono a riflettere intensamente e senza dissipazioni sulla logica insuperabile del «presente» messa a fronte del «disordine del passato» (e forse sull'impossibilità del futuro) (cfr. pp. 138-142).

15 Italo Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in *Racconti etc.* già cit. p. 403.

16 Ora con il titolo di *Prefazione*, per ragioni spiegate nella nota introduttiva alle *Continuazioni*. Apparato genetico e commento di Fabio Vittorini pp. 1635-1636, in Italo Svevo, *Romanzi e "continuazioni"*. Milano, Mondadori già cit.

17 Italo Svevo, *Il vecchio*, in *Racconti etc.* cit. p. 133.

giovane Dondi del ricordo. Altrove, nella novella *Corto viaggio sentimentale*, dalla trasparente allusività sterniana¹⁹, lo scrittore coglie poi l'occasione della narrazione di un viaggio in treno, un giorno, da Milano a Trieste di un certo signor Aghios (anziano personaggio omodiegetico raccontato questa volta in terza persona), per una qualche campionatura di incontri femminili, quasi per riassumere, talora con sensibile efficacia, figure a loro modo suggestive della dimensione erotica, assiduamente visitata, com'è dato constatare, fino alla fine, dal più vivo immaginario sveviano, ed estranea, quasi naturalmente, a quella coniugale. Si parte dunque dalla stazione di Milano, con un treno come sempre carico della più diversa umanità, per fermarsi brevemente a Venezia dove portare a termine, per una breve fermata, una commissione relativa al pagamento di una collana al gioielliere di famiglia; e Aghios porta in tasca un cospicuo gruzzolo di banconote affidatogli per questo dalla moglie (preoccupata, però, da parte sua, perché non molto sicura che egli saprà sfuggire alla sua consueta distrazione, che ha in comune, come si vede, con Cosini). In tutta la sequenza della stazione, in attesa dell'arrivo di Eleonora che sta per raggiungerlo onde salutarlo e fargli le ultime raccomandazioni, Aghios non può fare a meno d'altronde di riflettere sul suo grigio rapporto matrimoniale, e sullo spirito pratico e l'egoismo della moglie che contrastano non poco con la «lieta benevolenza ch'egli riservava su tutte le cose e persone»²⁰ (e che porta il suo carattere, qui abbiamo una diversificazione, ben lontano dalla più insidiosa ironia di Zeno, e attenua, sotto un certo profilo, i difetti e finanche qualche abiezione di troppo che erano nel comportamento di quello).

Dunque, l'antidoto al "lieve rancore" che Aghios avvertiva verso la moglie, egli sentiva che sarebbe sparito con la solitudine: anzi il viaggio era stato immaginato proprio come fuga dalla donna per ristabilire le condizioni che lo potessero poi indurre a tornare a riunirsi, senza preoccupazioni, alla pacifica consuetudine famigliare. Anche qui si affacciava, per la verità un motivo edipico: «Avrebbe potuto piangere se si fosse trattato di un distacco per tutta la vita o almeno per gran parte di essa. Ma così poteva confessare a se stesso che s'allontanava giocondamente. Tanto più che sapeva di fare un piacere anche a lei.//Negli ultimi anni la signora Aghios s'era attaccata d'un affetto appassionato ed esclusivo al figliuolo. Quando questi era lontano essa si sentiva sola anche accanto al marito e più sola ancora perché del suo dolore non parlava, sapendo che il signor Aghios ne avrebbe riso. Ma il signor Aghios sapeva di quel dolore, si offendeva di non poterlo lenire e fingeva d'ignorarlo per non seccarsi» (pp. 143-144). E tuttavia Aghios conservava dal canto suo anch'egli non poche contraddizioni psicologiche che

lo legavano e disunivano ad un tempo al destino della sua donna: «ma perché il signor Aghios si sentiva tanto pieno di gioia e di speranza al momento di poter finalmente abbandonare la sua legittima consorte? Voleva forse andar a divertirsi e disonorare i suoi capelli quasi del tutto bianchi correndo dietro alle donne?//Oh! Non bisogna dire una cosa simile. Un vecchio intanto non sa correre e poi il signor Aghios non era corso dietro alle donne neppure quand'era giovine. Certo dalla sua gioia e speranza non bisognava escludere del tutto la donna. Era tanto piena quella gioia e speranza che la donna – la donna ideale, mancante di gambe e di bocca – non poteva esserne assente. Giaceva nell'ombra fusa con molti altri fantasmi, parte importante degli stessi. Ma la donna non è sempre la stessa nel desiderio. È vero che prima di tutto serve all'amore, ma talvolta la si desidera per proteggerla e salvarla. È un animale bello, ma anche debole, che se si può si accarezza e se non si può si accarezza ancora» (p. 144).

E, accanto al pensiero della donna, non poteva nondimeno mancare, per Aghios così avanti negli anni, il turbato pensiero della vecchiaia (e della morte come presupposto heideggeriano della vita) vissuta ormai tutta dentro la famiglia²¹, allontanarsi dalla quale, perciò, prometteva un qualche risanamento: «Il signor Aghios aveva bisogno di vita e perciò viaggiava solo. Si sentiva vecchio e ancor più vecchio accanto alla vecchia moglie e al giovane figliuolo. Quando aveva al braccio la moglie doveva rallentare il passo e quando camminava accanto al figliuolo sentiva che questi doveva rallentarlo [...] Ogni malessere che sentiva il signor Aghios lo diceva vecchiaia, ma pensava che una parte di tale malessere gli venisse dalla famiglia. Sta bene che vecchio com'è ora non era mai stato, ma mai s'era sentito, oltre che vecchio, anche tanto ruggine. E la ruggine proveniva sicuramente dalla famiglia, l'ambiente chiuso ove c'è muffa e ruggine» (p. 145). Ma Aghios però ora si accorgeva, mentre si allontanava col treno, di continuare ad amare la moglie restata a salutarlo dalla banchina. E per una volta ancora una serena ironia stemperava ogni preoccupazione, e quella donna tornava nei panni consuetamente sveviani della moglie attempata e ordinaria: «Per vederla più a lungo si sporse dalla finestra. Vedeva bene? La moglie portava la mano al cuore con gesto esagerato. Non era possibile ch'essa, una persona tanto equilibrata, volesse far vedere a degli estranei un dolore esagerato perché la lasciava sola. Eppure pareva che quel grande gesto fosse accompagnato da grida. // Poi, quando non la vide più, indovinò. Con quel gesto essa aveva voluto fargli un'ultima raccomandazione di badare ai denari che

19 Cfr. Lawrence Sterne, *Un viaggio sentimentale*, a cura e con introduzione di Giancarlo Mazzacurati, 2 voll. Napoli, Cronopio 1991. Vedasi inoltre, del medesimo Mazzacurati, Premessa a *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa, Nistri-Lischi 1990.

20 Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, in *Racconti etc.* cit. p. 151. Su questo racconto cfr., tra gli altri, Matteo Palumbo, *La meta e il viaggio. Osservazioni su "Corto viaggio sentimentale"* di Svevo, in *"Italies"* 17, 2014, pp. 633-647.

21 Cfr. Jacques Lacan, *I complessi famigliari nella formazione dell'individuo*, a.c. di Andrea Di Ciaccia. Torino, Einaudi 2005

avevano nella tasca del petto» (p. 154). Con le medesime, disilluse sembianze, peraltro, torna più avanti anche la sua più antica immagine e il senso paradossale del loro rapporto: «Venticinque anni prima il signor Aghios s'era scelta la consorte. Quale gioia quando, vincendo ogni difficoltà, egli era arrivato a dirla sua, trovando naturale che, in compenso, egli appartenesse a lei. Egli era stato felicissimo. Oh! Tanto! Nella grande libertà del viaggio egli tuttavia pensò che se venticinque anni prima, invece che sentire il bisogno di sposarsi, egli avesse sentito l'istinto del malfattore e l'avesse soddisfatto con un omicidio, certo a quest'ora, a forza di amnistie, egli sarebbe stato del tutto libero, magari di viaggiare» (p. 185). Il riflesso della routine matrimoniale appare quindi al viaggiatore con particolare efficacia in una scena che gli passa improvvisamente davanti provenendo dal paesaggio attraversato: «Su un campo vide lavorare insieme un uomo e una donna. Non vide che una fisionomia sorridente di giovane donna, perché la corsa del treno non gli diede il tempo di vedere anche l'uomo. Potevano essere brutti o belli, ciò non importava. Non si poteva essere sicuri s'erano sposati. Quello ch'era certo, era che lavoravano insieme ma che si amavano o meglio che formavano quella società sessuale in origine, che doveva degenerare in una società d'interessi abbracciate il campo su cui lavoravano e la cassetta, molto lontana forse, dove dormivano. Che truffa colossale! Venivano presi con dolcezza, avvolti nel loro proprio calore naturale e coperti di catene senza che se ne avvedessero» (p. 187). E, nello stesso tempo, un'altra "orribile visione", però, subito dopo, mescola scherno e cinismo in un quadro – questa volta – che non si eccede a reputare di insultante misogenia: «Una donna vecchia, molto grassa, faceva da cantoniera poco prima di Mestre. Pareva che il petto, molto grosso, le rendesse difficile distare eretta. E il signor Aghios seppe indignarsi di quello che gli parve la massima ingiustizia fra le tante che facevano la legge di questo mondo. Gli organi sessuali secondari della donna, le piante più deliziose del mondo, troppo spesso degeneravano in modo da torturare coloro cui non servivano più. Ed il signor Aghios ricordò che, poco prima di partire, aveva visto una cosa simile ed era passato oltre mormorando: "Ammazzarla!". Tanto il suo pensiero s'ingentiliva nella solitudine!» (p. 188).

Il *viaggio sentimentale* via via veicola, così, ben altro che solo affettuosi, domestici sentimenti. Nel contempo, la scienza psicanalitica, che stava, nel mondo contemporaneo, sconvolgendo ogni più consueto ordine di cose, pur tante volte da Zeno Cosini a parole respinta, torna a prendere il suo campo. È il caso di un giovane compagno di viaggio dell'età all'incirca di suo figlio, che «parlava proprio di una cosa di cui il signor Aghios aveva recentemente sentito parlare» da quello: «Lo studente parlava dell'origine delle malattie nervose e della cura delle stesse mediante la psicanalisi. Il signor Aghios sentì solo queste parole: "La malattia ha la sua prima origine in una ferita morale ricevuta nella prima infanzia e di cui, per non soffrirne, si sopprime il ricordo. Per avere tale importanza, tale ferita dev'essere stata inferta proprio nella prima infanzia"» (p. 163).

La "predica", come la definisce ironicamente lo scrittore, si dispiega del resto proprio in margine al "desiderio" che, ancorché frustrato, si era intanto riaceso per una "bella fanciulla dagli occhi azzurri", appena intravista (il racconto è punteggiato spesso da sguardi furtivi poco innocenti), nei primissimi momenti del viaggio, tra i passeggeri. Né codesto era stato l'unico degli "incontri d'amore" -ecco la campionatura- dell'avventura di Aghios. Infatti, quando, subito dopo la partenza, egli decise il compartimento in cui prendere posto, ecco, allora, un'altra inattesa (ma, in fondo, non era stata anche cercata?) compagna di viaggio (ma assai tentante appare, ancora poco più in là, il lontano ricordo di una piacente "inglesina", con cui Aghios era stato intimo da

più giovane)²² stranamente affascinante: «Arrivò al compartimento cui aveva mirato, ma i posti vi erano occupati ad esuberanza. Anzi, da una parte, sedevano addirittura in cinque. Tra quei cinque una donna, elegante ma non bella, con uno di quei capelli che coprono la fronte e anche una parte degli occhi. Essa s'era un po' stesa: le sue gambe calzate di seta, i piedini piccolissimi in scarpine nere di lacca. Il signor Aghios, che per sfuggire alla ressa del corridoio s'era messo in mezzo allo scompartimento arrivando a tenersi alla stanga di ferro che sosteneva la rete di bagagli, non fissò troppo la signora, perché dovette provvedere a tenersi in piedi. Ma il suo disturbo non gl'impedì di pensare che quei capelli che coprivano la testa, la fronte e gli occhi delle donne erano seccanti. La moda era fatta dalla maggioranza e perciò bisognava ritenere che la massima parte delle donne avesse le gambe fatte bene e male la testa. Poi il movimento del treno lo fece volgere alla signora e s'accorse ch'essa aveva accondisceso al suo desiderio non manifestato e che s'era levato il cappello che le giaceva ora in grembo. No! La sua faccia non era bella, ma doveva esserlo stata. Una faccia che era stata alterata e consumata dalla vita, ridotta a linee rigide, prodotte da un duro scalpello, che la rendevano lunga. I capelli bruni, ricci ad arte, le coprivano le orecchie. Ma il piedino era grazioso, più piccolo della piccola scarpina di lacca» (p. 155)²³.

D'altronde, quasi alla ricerca di scambi di tal sorta il viaggiatore sveviano poi, alla fermata di Verona, riconosce un gruppetto familiare di contadini che ricorda di aver visto già presso un binario di Milano, alla partenza: «Gli pareva soprattutto di riconoscere il gonnellino, rigonfio molto, della fanciulla. Questa gli pareva più giovinetta di quella che aveva visto dormire alla stazione, perché questa non poteva avere neppure dieci anni. Ma non si poteva dirlo, perché un bambino con gli occhi aperti non somiglia ad uno che li ha chiusi. La madre era ben vestita con un fazzoletto di seta annodato sul capo in luogo del cappello. La sua faccina sotto a quel fazzoletto, un po' incartapecorita forse dalle intemperie, era ammorbida dagli occhi azzurri seri ma vivi. Il contadino era privo di colletto, ma vestito pulitamente alla cittadina. Quel fazzoletto sulla testa della contadina, nitido e bianco, era adorabile. La donna inchinavasi agli antenati per sottomettersi al marito che non li curava» (p. 172). E la bambina, in particolare, così si presenta ai suoi occhi: «Anch'essa aveva la testa coperta dal fazzoletto annodato al mento. La faccia sua era rosea e fresca, gli occhi azzurri, più chiari che della madre, grandi, la cornea bianca, luminosa anch'essa» (p. 173), tanto che, quando i tre sono allontanati dalla seconda classe, «l'Aghios deplorò di non aver avuto il coraggio di stampare

22 Cfr. Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale* già cit. p. 158.

23 Una certa peculiare ossessione erotica qui come altrove si manifesta con quello che possiamo chiamare, per i protagonisti maschili di Svevo, un'inclinazione feticistica per il corpo femminile (perlopiù dettagli "podali").

un bacio sulla fronte della bambina, là, sopra agli occhi chiari che avrebbero voluto vedere il treno. Lui, di seconda classe per affetto alla terza» (p.175). Dall'eros egli passava, così, a una qualche (contaminata) tenerezza e, insieme, (o, all'opposto) a una solidarietà di tenore umanitario, che già da prima l'aveva preso per quel miserevole quadro di sofferenza: «Molta gente aspettava sulla banchina. Accanto a una colonna erano accatastati molti poveri bagagli, una sola valigia chiusa, due ceste legate, di cui una chiusa da un panno rosso e l'altra verde sbiadito. Una donna sedeva sulla valigia con un poppante in grembo e una fanciullina di dieci anni, ben difesa dal freddo da un vestitino consunto, dormiva su una cesta, la testa appoggiata sul fianco della madre. // "Sloggiano?" pensò il signor Aghios. Vide poi avvicinarsi un contadino che, mentre correva, esaminava dei biglietti ferroviari certo allora acquistati. La giovine donna ebbe un respiro vedendolo. Doveva aver sofferto di essere rimasta sola tanto a lungo. Quello non era un viaggio con tutta quella famiglia. Un'emigrazione, una fuga» (p. 150). Frattanto, dalla tenerezza, però, anche un più complesso e contraddittorio sentimento emerge, verso la fine del viaggio, dalla triste storia di Anna, amata dal Bacis (l'imprevisto ultimo compagno di viaggio, che si rivela, ahimè!, un borseggiatore). Aghios, coinvolto in un sogno diremmo fantascientifico che lo sta portando misteriosamente verso il pianeta Marte, pensa, non senza angosciato turbamento, a lei con sospetto "cuore paterno": «Era Anna, la fanciulla bionda, alta, dalle linee dolci, salvo le mani abituate al grande lavoro. Quell'Anna che s'era lasciata ingannare dalla sincerità della carne» (p. 217). Ma ecco ciò che, in conclusione, il passaggio narrativo squaderna, con il sopravvento ancora di una più che naturale sessualità, davanti agli occhi stupiti del lettore: «È subito essa fu con lui, sul carrello, sotto a lui, coperta da quegli stracci che l'adornavano, ma che ricavano ogni loro bellezza dal suo corpo morbido, giovanile, non ancora sformato dall'incipiente maternità. I capelli biondi svolazzavano nell'aria, che per essi c'era, sotto a loro. Ora non avrebbe più dovuto esserci del dolore alla tasca del petto [*per la mancanza del denaro rubatogli*]. Ma un greve peso v'era tuttavia. Anna probabilmente vi si era afferrata per sentirsi sicura. // E si procedette così, senza parole, mentre il signor Aghios pensò: "È la mia figliuola. Le insegnerò di non fidarsi più di alcuna sincerità". // Ora il motore del carrello doveva fare un chiasso indiatolato. Tutto lo spazio ne era pieno. E l'Aghios si domandò: "Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non la voglio". E urlò: - Io sono il padre, il buon padre virtuoso -» (*ibidem*). Dopotutto la crudeltà dell'autoriflessione del vecchio Schmitz lo riconduce più chiaramente, nel racconto *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, per l'ultima volta, dal sesso alla misogenia, e perciò anche a considerare, nella donna, come, ai suoi occhi, si combina la grazia con l'opportunismo. In questa narrazione, meno approssimativa e più coesa rispetto alla disarticolata fase finale dell'attività letteraria svevia-

na²⁴, nella Trieste a cavallo degli eventi bellissimi, l'amore senile del protagonista – un uomo d'affari di sessant'anni- si accende del desiderio di una bella fanciulla di umili origini, la quale non tarda a concedergli a pagamento -prima mediatrice la madre-, approfittando di quel momento di totale sua infatuazione. I continui eccessi amorosi tuttavia sfibrano il cuore di lui, che comincia a soffrire perciò di rischiosi attacchi notturni di angina, e, alquanto pentito, ancorché a fatica, decide di trovare a un certo punto un pretesto per lasciare l'amante onde ristabilirsi in salute, senza riuscire però a dimenticarla veramente: anche perché, dopo alcuni mesi, la rivede con un giovane uomo, vestita elegantemente e del tutto perciò imborghesita ma non meno seducente. Ora, colpito dalla consapevolezza di un'inarrestabile senescenza, però, ha maturato la decisione di dedicarsi a scrivere di (vaghe) teorie pedagogiche, per convertire l'oscena passione del recente passato in un'opera attiva d'insegnamento morale rivolto alla donna, e ai giovani più in generale. Ma, al di là della parabola declinante del *buon vecchio*, i desideri rapidamente si consumano, insieme alla vita, nei sogni: l'incalzante attività onirica dell'uomo è allora la nebulosa che manifesta fino in fondo il suo lato oscuro, di fatto obbedendo, in conclusione, al nulla e perciò alla morte.²⁵

A riprova di ciò ecco il primo sogno, quello dell'acuta crisi anginosa: «Molte persone dovevano averlo circondato urlando, discutendo con lui e fra di loro; poi tutte s'erano allontanate ed egli, frastornato, s'era sdraiato su un sofà per riposare. Allora su un tavolino proprio all'altezza del sofà vide un grosso topo che lo guardava con i suoi piccoli occhi lucenti. V'era un riso, anzi una derisione in quegli occhi. Poi il topo sparì, ma egli con spavento s'accorse che era penetrato nel suo braccio sinistro e scavando furiosamente procedeva verso il petto causandogli un dolore insopportabile.» (p. 32). E poi il secondo: «Verso mattina s'addormentò ed ebbe un sogno: camminava al sole tenendo per mano la bella fanciulla, proprio come l'ubriaco teneva per mano il ragazzo. Anch'essa lo precedeva di poco, ciò che a lui serviva per vederla meglio. Era bellissima vestita di cenci colorati come il primo giorno in cui egli l'aveva vista. Camminava picchiando il piccolo piede al suolo e ad ogni suo passo risonava il campanello d'allarme come quel giorno sul viale di Sant'Andrea. Il vecchio che fino allora era proceduto col suo passo lento, si sforzò di raggiungere la giovinetta. Essa era divenuta per lui la donna del suo desiderio, tutta, coi suoi cenci, col suo passo e persino col suono argentino del campanello che doveva essere attaccato al suo piedino. Poi fu subito stanco e volle sciogliere la sua mano da quella della giovinetta. Non vi riuscì che quando esausto cadde a terra. La giovinetta come un automa si allontanò da lui senza neppure guardarlo, con lo stesso passo sempre sonoro per il campanello d'allarme. Portava

24 Per la ricostruzione di questa fase cfr. Italo Svevo, *Romanzi e "continuazioni"*, a.c. di M. Lavagetto già cit. Ma vedasi anche Graziana Francone, *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturali dell'officina sveviana*. Modena, Mucchi 2013.

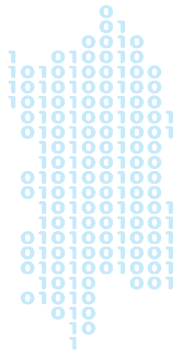
25 «Sulla carta che involse tanta filosofia era scritto: "Da chi ha da cominciare la morale?". // E il vecchio andò accumulando i suoi dubbii credendo di fabbricare qualche cosa. Ma tuttavia la lotta era superiore alle sue forze e quando ritornò l'inverno anche il medico s'accorse di un'ulteriore decadenza fisica del paziente [...]. // *Il vecchio* scrisse per vari giorni, sempre più agitato, poi per vari giorni stette al tavolo leggendo e rileggendo quanto aveva scritto. // Ravvolse di nuovo le vecchie e le nuove cartelle nel lenzuolo sul quale era scritta la domanda a cui non sapeva rispondere. Poi affannosamente sotto a quella scrisse varie volte la parola: - Nulla!». (Italo Svevo, *La Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in *Racconti etc.* cit. pp. 61-62).

il sesso ad altri? A lui nel sogno di ciò non importò. Si destò. Era coperto di sudore come quella notte della grande angina» (p. 40-41). La terza volta il sogno ha, quindi, nella sfrenatezza quasi orgiastica della rappresentazione amorosa, la potenza del disvelamento totale della sua parabola trasgressiva e, nel contempo, il terrore per l'inabissamento già prossimo: «Quando finalmente, verso mattina, s'addormentò, ebbe un sogno che cominciò bene e che finì male. Egli si trovava in mezzo ad una folla di uomini disposti in circolo sulla grande piazza d'armi. Egli presentava a tutti la giovinetta vestita dei suoi cenci colorati e tutti l'applaudivano come se l'avesse fatta lui così bella. Poi essa s'aggrappava a un trapezio che attaccato ad un trolley camminava in circolo proprio al di sopra di tutta quella gente. E come essa passava tutti le carezzavano le gambe. Anche lui ansioso aspettava quelle gambe per carezzarle, ma a lui mai giungevano e quando a lui giunsero non ne aveva più bisogno. E tutta quella gente si mise a urlare. Urlava una parola sola, ma egli non la intese finché non fu trascinato ad urlarla anche lui. Suonava: aiuto! – Si destò coperto da un sudore freddo: la grande angina lo crocifiggeva sul letto. Moriva! La morte, nella stanza, non era rappresentata che da un batter d'ali. Era la morte stessa che era penetrata in lui assieme alla spada velenosa che s'arcuava nel suo braccio e nel suo petto» (p. 50-51).

Allora, sebbene nel quarto passaggio onirico che si segnala, il sogno, con la sua brevità, risulti meno letale («Una volta sognò della cara giovinetta vestita di cenci colorati e non ricordo

neppure in quel sogno ch'esistesse quell'altra giovinetta dalle calze di seta. Con essa parlò in tedesco ch'essa parlava intellegibilmente. Niente di eccitante neppure quella volta e a lui ciò parve una grande prova della riacquistata salute», p. 55), il vecchio si riconosce infine inesorabilmente abbandonato dalle sue residue forze e dalle ultime illusioni. Svanisce così anche ogni possibile conforto femminile, e vien meno la stessa estrema convinzione consolatoria della scrittura come salvifico antidoto alle magmatiche pulsioni del profondo. C'è da aggiungere: per il soggetto letterario come per il suo autore. Anche le contraddizioni di Svevo, sembrano chiudersi infatti in un cerchio tragico che, proprio per via di quell'"ordigno dell'amore" (trappola o bomba implosa?) che in fondo pareva da sempre per il vero aver saputo invaghiare anche lui, diventa la cifra fatale del pessimismo ormai irrimediabile e della decadenza medesima di uno spirito, al di là di ogni apparenza, tra i più inquieti conosciuti, in quella condizione di assoluta incertezza esistenziale, dall'Europa letteraria dell'età della crisi.²⁶

26 Su eros e angosciosa inquietudine esistenziale cfr. Augusto Ponzio, *Seduzione e scrittura in Sören Kierkegaard*, in *Linguistica generale, scritture letterarie e traduzione*. Perugia, Guerra 2004.



Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

L'ordigno dell'amore. Personaggi e figure femminili nell'ultimo tempo di Italo Svevo

Raffaele Cavalluzzi

L'uso dei numeri nell'insegnamento dell'italiano a studenti anglofoni: appunti per docenti



Fig. 1. Inumeri cardinali (©corriereuniv.it)

Introduzione

I numeri cardinali sono una parte importante nell'acquisizione dell'italiano (v. Appendice 1). Si usano frequentemente nella vita quotidiana specialmente nei seguenti settori semantici: (1) l'anno, (2) la data, (3) l'ora, (4) il numero di telefono, (5) l'indirizzo, (6) il codice di avviamento postale, (7) la temperatura, (8) l'aritmetica, (9) i proverbi, e (10) i modi di dire.

Seguono in questo lavoro suggerimenti didattici per chi insegna italiano in un contesto anglo-americano. L'idea di questa scheda è di proporre una connessione tra tema da imparare (i numeri) e i contesti reali in cui questo tema compare.

1. L'anno



Fig. 2. 2017. Auguri (©Businessonline.it)

In italiano, gli anni si scrivono in modi sillabici diversi dal-

l'inglese. Questo contrasta con forma ortografica dell'inglese (v. Tabella 1)

Anno	Forma Ortografica
1492	millequattrocentonovantadue
2017	duemiladiciassette

Tabella 1. Forma ortografica della data

2. La data



Fig. 3. Calendario

Il formato della data è costituito da: il giorno del mese seguito dal mese e dall'anno (v. Tabella 2).

La Data	La Forma Ortografica
25/4/2017	il venticinque aprile duemiladiciassette.
01/01/2017	il primo gennaio duemiladiciassette [In questo caso, si usa un numero ordinale; v. Appendice 2.]

Tabella 2. La data e la sua forma ortografica

Quando ci si riferisce ai secoli d'importanza storica (letteratura, arte), si usa l'articolo determinativo con il sostantivo maschile scritto con l'iniziale maiuscola (Duecento). Si possono usare anche i numeri ordinali, ad esempio, il Duecento, o il tredicesimo secolo (v. Appendice 2, i numeri ordinali; v. Tabella 3).

Secoli	Anni
Il Duecento	1200-1299 (il tredicesimo secolo)
Il Trecento	1300-1399 (il quattordicesimo secolo)
Il Quattrocento	1400-1499 (il quindicesimo secolo)
Il Cinquecento	1500-1599 (il sedicesimo secolo)
Il Seicento	1600-1699 (il diciassettesimo secolo)
Il Settecento	1700-1799 (il diciottesimo secolo)
L'Ottocento	1800-1899 (il diciannovesimo secolo)
Il Novecento	1900-1999 (il ventesimo secolo)
Il Duemila	2000-2099 (il ventunesimo secolo)

Tabella 3. I secoli d'importanza storica

3. L'ora

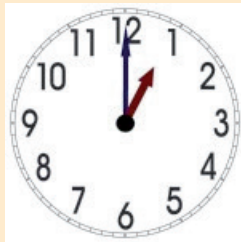


Fig. 4. Orologio

Un aspetto importante della comunicazione è costituito dal sapere comunicare l'ora in italiano. Questo vuol dire che gli studenti anglofoni devono seguire certe regole per l'uso dei numeri. (v. Tabella 4).

Domande per l'ora
Che ora è?
Che ore sono?

Tabella 4. Come si chiede l'ora

Nella Tabella 5, si trova qualche risposta adatta in italiano.

L'ora	L'ora in italiano
12:00	È mezzanotte.
12:00	È mezzogiorno.
1:00	È l'una di mattina.
1:15	È l'una e quindici (e un quarto) del pomeriggio.
2:00	<u>Sono</u> le due.
2:30	<u>Sono</u> le due e mezzo (e trenta).
6:45	<u>Sono</u> le sette meno quindici (un quarto) di sera.

Tabella 5. L'ora in italiano

3.1. L'ora internazionale



Fig. 5. Orologio internazionale

Si deve sempre ricordare agli studenti che nelle stazioni di treno e di autobus, negli aeroporti, nei negozi, nei convegni, nella televisione, e alla radio, si usa il cosiddetto orologio internazionale. Questo implica che invece di dire che sono le otto di notte (8:00 p.m.), per esempio, si dice invece che sono le venti.

4. Il numero di telefono



Fig. 6. Telefono

Quando si pronuncia il numero di un telefono fisso, si deve seguire qualche regola pragmatica. Per primo, si usa il prefisso della città che sempre comincia con 0 (zero), ad esempio, 02 (= Milano), 06 (= Roma), 010 (= Genova), 011 (= Torino), 041 (= Venezia), 080 (= Bari), 081 (= Napoli), ecc. In seguito si dà il resto del numero in gruppi di due.

Questo numero di telefono si pronuncia in gruppi di numeri (v. Tabella 6).

Numero di telefono	La forma pronunciata
(06) 37-25-81-48	Prefisso: <u>zero-sei</u> . Numero di telefono: <u>trentasei</u> , <u>venticinque</u> , <u>ottantuno</u> , <u>quarantotto</u>

Tabella 6. Numero di telefono e la sua forma pronunciata

Ecco un altro esempio (v. Tabella 7).

Numero di telefono	La forma pronunciata
(010) 48-31-07	Prefisso: <u>zero-uno-zero</u> . Numero di telefono: <u>quarantotto-trentuno-zero sette</u>

Tabella 7. Numero di telefono e la forma pronunciata

5. L'indirizzo



Fig. 7. Indirizzo stradale

L'indirizzo in italiano si scrive con il numero dopo la via, o il viale (v. Tabella 8).

Indirizzo
Via delle Rose 34 [trentaquattro]
Piazza Galvani 1 [uno]
Viale Europa 22 [ventidue]

Tabella 8. Indirizzi

6. Il codice postale

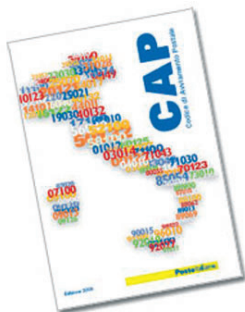


Fig. 8. Codice di Avviamento Postale (©informaromanord.it)

Il codice postale viene prima della città. Sotto sono illustrati codici postali per biblioteche in Italia. Il Codice di Avviamento Postale ha cinque cifre. La prima cifra individua la regione postale. La seconda identifica la provincia. La terza individua la città. La quarta identifica lo stradale provinciale. La quinta identifica le località dello stradale (Il Codice di Avviamento Postale 2016). Si possono trovare tutti i codici postali su questo sito: <http://www.nonsolocap.it/> (Cerca CAP Italia 2016; v. Tabella 9).

Codice di Avviamento Postale
Biblioteca Riccardiana e Moreniana Via dei Ginori 10 50129 Firenze
Biblioteca Riunite Civica Via Biblioteca 13 95100 Catania

Tabella 9. Codice de Avviamento Postale

7. La temperatura



Fig. 9. Temperatura

C'è una differenza tra il modo in cui si comunica la temperatura in italiano e nell'inglese americano, cioè, tra il sistema Fahrenheit (eponimo per il tedesco Gabriel Fahrenheit [1686-1736]) e il sistema Celsius (eponimo del svedese Anders Celsius [1701-1704]).

La formula per convertire la temperatura Fahrenheit alla temperatura Celsius e viceversa è la seguente (Grado Fahrenheit 2016; v. Tabella 10).

Convertire temperature specifiche da/a Fahrenheit		
Conversione da	a	Formola
grado Fahrenheit	grado Celsius	$F = (9/5C) + 32$
grado Celsius	grado Fahrenheit	$C = 5/9 (F-32)$

Tabella 10. Conversione da Fahrenheit a Celsius e da Celsius a Fahrenheit

Ecco qualche esempio che mostra l'uso delle formule di conversione (v. Tabella 11).

Celsius	Fahrenheit
°0 C	°32 F
°20 C	°68 F
°37 C	°98,6 F

Tabella 11. Celsius e Fahrenheit

7.1. Il separatore decimale.

Negli Stati Uniti si usa il punto (.) come separatore decimale 5.0. Invece, in Italia si usa la virgola (5,0).

8. Aritmetica

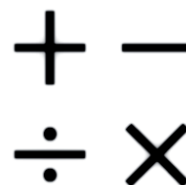


Fig. 10. Le quattro operazioni aritmetiche

Le operazioni aritmetiche sono l'addizione, la sottrazione, la moltiplicazione e la divisione. È importante saper fare articolare operazioni in italiano perché si usano nella vita quotidiana (v. Tabella 12).

Le Quattro Operazioni Aritmetiche		
Addizione	$3 + 3 = 6$	Tre più tre fa sei. Tre più tre è uguale a sei.
Sottrazione	$10 - 5 = 5$	Dieci meno cinque fa cinque. Dieci meno cinque è uguale a cinque.
Moltiplicazione	$5 \times 5 = 25$	Cinque per cinque fa venticinque. Cinque per cinque è uguale a venticinque.
Divisione	$15 \div 3 = 3$	Quindici diviso per tre fa tre. Quindici diviso per tre è uguale a tre.

Tabella 12. Le quattro operazioni aritmetiche

9. I proverbi italiani con numeri



Fig. 11. (©lettera43.it)

Ci sono diversi proverbi popolari basati sui numeri (v. Tabella 13).

Proverbio	Significato
1. Non c'è <u>due</u> senza <u>tre</u> e il <u>quattro</u> vien da sé.	Un evento segue un'altra della stessa sorte.
2. Per <u>un</u> dì di gioia, se ne ha <u>mille</u> di noia.	Un atto gradevole può causare molti problemi nel futuro.
3. Da <u>quattro</u> cose l'uomo si fa capire: parlare, mangiare, bere, e vestire.	L'uomo si rivela con le sue abitudini.
4. Delizie temporali portano <u>mille</u> mali.	Quando uno fa male, ci sarà problemi nel futuro.
5. Chi ha <u>quattro</u> e spende <u>sette</u> , non ha bisogno di borsette	Non si deve spendere troppo.

Tabella 13. I proverbi ed i numeri

10. I modi di dire



Fig. 12. Espressioni idiomatiche

Ci sono dei modi di dire con il numero quattro (v. Tabella 14).

Modo di dire	Significato
1. A <u>quattr</u> 'occhi	In segreto
2. Fare <u>quattro</u> chiacchieri	Discutere del più e del meno senza impegno
3. Fare <u>quattro</u> salti	Ballare
4. Esserci <u>quattro</u> gatti [c'erano <u>quattro</u> gatti alla festa]	C'erano poche persone
5. Costa <u>quattro</u> soldi	Non costa molto

Tabella 14. Modi di dire e i loro significato

Conclusione

I numeri in italiano possono essere difficili da imparare per gli studenti anglofoni. In questa nota didattica sono stati elencati gli usi più comuni dei numeri in italiano per motivi didattici.

Appendice 1 I Numeri Cardinali

I Numeri Cardinali	
0	zero
1	uno
2	due
3	tre
4	quattro
5	cinque
6	sei
7	sette
8	otto
9	nove
10	dieci
11	undici
12	dodici
13	tredici
14	quattordici
15	quindici
16	sedici
17	diciassette
18	diciotto
19	diciannove
20	venti
21	ventuno
22	ventidue
23	ventitré
24	ventiquattro
25	venticinque
26	ventisei
27	ventisette
28	ventotto
29	ventinove
30	trenta
31	trentuno
32	trentadue
33	trentatré
40	quaranta
50	cinquanta
60	sessanta
70	settanta
80	ottanta
90	novanta
100	cento
200	duecento
300	trecento
400	quattrocento
500	cinquecento
600	seicento
700	settecento
800	ottocento
900	novecento
1.000	mille
1.001	milleuno
2.000	duemila
2.001	duemilauno
3.000	tremila
4.000	quattromila
5.000	cinquemila
6.000	seimila
7.000	settemila
8.000	ottomila
9.000	novemila
10.000	diecimila
100.000	centomila
200.000	duecentomila
1.000.000.000	un milione
2.000.000.000	due milioni

Appendice 2 I numeri ordinali

I Numeri Ordinali	
1	primo
2	secondo
3	terzo
4	quarto
5	quinto
6	sesto
7	settimo
8	ottavo
9	nono
10	decimo
11	undicesimo
12	dodicesimo
13	tredicesimo
14	tredicesimo
15	quattordicesimo
16	sedicesimo
17	diciassettesimo
18	diciottesimo
19	diciannovesimo
20	ventesimo
21	ventunesimo
22	ventiduesimo
23	ventitreesimo
30	trentesimo
31	trentunesimo
32	trentaduesimo
33	trentatreesimo
40	quarantesimo
41	quarantunesimo
42	quarantaduesimo
43	quarantreesimo
50	cinquantesimo
60	sessantesimo
70	settantesimo
80	ottantesimo
90	novantesimo
100	centesimo
200	duecentesimo
300	trecentesimo
400	quattrocentesimo
500	cinquecentesimo
600	seicentesimo
700	settecentesimo
800	ottocentesimo
900	novescentesimo
1000	millesimo
1000000	milionesimo

Due maestri di segni: Roman Jakobson e Thomas A. Sebeok

In questo testo ci occuperemo del rapporto tra Roman Jakobson (Mosca, 10 ottobre 1896 - Boston, 18 luglio 1982), che, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1941, dal 1952 cittadino americano, svolse dal 1946 la sua attività di ricerca e di insegnamento nella Columbia University, nell'Università di Harvard e nel Massachusetts Institute of Technology, e Thomas A. Sebeok, ungherese (Budapest, 9 novembre 1920 - Bloomington 21 dicembre 2001), dal 1944 cittadino americano, professore emerito all'Indiana University (Bloomington), direttore della rivista *Semiotica*, organo della Associazione Internazionale di Studi Semiotici. Riprendo qui alcuni punti del mio libro *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica* (2015) – in cui ho avuto occasione di fare riferimento al rapporto fra questi due importanti esponenti della semiotica – sviluppandoli e riorganizzandoli in un discorso unitario. Uno dei testi più noti di Jakobson è quello intitolato “Linguistica e poetica” (in italiano nella raccolta *Saggi di linguistica generale*, 1966: 181-218). Esso costituiva l'ampio bilancio critico del convegno interdisciplinare sui problemi dello stile tenutosi nell'Indiana University nella primavera del 1958 e, in inglese, con il titolo “Closing Statements: Linguistics and Poetics”, fu pubblicato, nel 1960, a cura di Thomas A. Sebeok, in *Style in Language* (pp. 350-357).

Dell'insegnamento di Jakobson negli Stati Uniti narra Sebeok nel suo libro *Il segno e i suoi maestri* (1979, tr. it. pp. 275-277), nel capitolo intitolato “L'insegnamento di Roman Jakobson in America”, testo ripreso dal libro su Jakobson a cura di Schooneveld e Armstrong 1977: 411-420) e nel suo “Discorso presidenziale alla Semiotic Society of America”, tenuto in occasione del nono incontro annuale svoltosi a Bloomington (Indiana), il 12 ottobre 1984, tradotto in italiano in *Sguardo alla semiotica americana* (1992: 133-156) come “Appendice” dal titolo *Segni vitali*.

Roman Jakobson si recò Negli Stati Uniti nel 1941, dopo il suo soggiorno in Scandinavia dove dovette rifugiarsi, in quanto ebreo, in seguito all'invasione tedesca della Cecoslovacchia. A New York, nell'École Libre des Hautes Études, fondata da intellettuali francesi emigrati nel 1940, iniziò la sua collaborazione con Claude Lévi-Strauss (1908-2009). È nota l'influenza esercitata dagli studi linguistici di Jakobson e in particolare dalla fonologia su Lévi-Strauss (v. Lévi-Strauss 1976, tr. it.: 13-14).

Circa gli “spostamenti” di Jakobson da una parte all'altra del pianeta, sono davvero degne di nota le considerazioni di Cesare Segre nella sua introduzione all'edizione italiana (1984) di Jakobson e Waugh 1979 (p. x):

Se le tappe della fuga di Jakobson sono documenti della recente tragica storia europea, esse sono anche diventate, e in gran parte per iniziativa di Jakobson, tappe di una sommaria storia della linguistica.

Il primo incontro di Thomas A. Sebeok – oggi ormai noto per la sua “Dottrina dei segni” (v. *Contributions to the Doctrine of Signs*, 1976), per i suoi contributi nell'ambito della zoosemiotica e della biosemiotica e per aver sviluppato la semiotica nella direzione della “Semiotica globale” (*Global semiotics* è titolo del suo ultimo libro (2001) – con Roman Jakobson avvenne nell'afoso 27 agosto del 1942”, a Grantwood nel giardino della casa di Franz Boas (nel '49 Jakobson pubblicherà “La nozione di significato grammaticale secondo Boas”, tr. it. in Jakobson 1966: 170-178).

Jakobson informò Sebeok, come quest'ultimo si esprime, delle “realizzazioni sommamente ingegnose” del formalismo russo e delle “riformulazioni produttive compiute dal Circolo di Praga”, evidenziando i legami tra quelle ricerche e la linguistica strutturale.

Sebeok ricorda i corsi di Linguistica generale e di Studi cecoslovacchi tenuti da Jakobson all'École libre des Hautes Études (1942-46) – organizzata sotto gli auspici e negli edifici della New School for Social Research –, quelli come visiting professor di Linguistica generale alla Columbia University (1943-49) e di lingue e letterature slave e di linguistica generale alla Harvard University (dal 1949 al 1967) come pure l'incarico di insegnamento ottenuto al M.I.T. nel 1957.

Durante tutto questo periodo ascoltai le sue lezioni in varie altre Facoltà universitarie e in occasioni troppo numerose perché io possa ricordarle dettagliatamente. Siamo intervenuti insieme a moltissime conferenze, sia negli Stati Uniti sia all'estero. In particolare egli è stato spesso nostro ospite all'Indiana University. Ricordo con particolare piacere quattro dei suoi soggiorni: la sua prima visita a Bloomington durante la guerra, la sua relazione conclusiva al Congresso di Antropologi e Linguisti durato undici giorni nel luglio del 1952, la sua partecipazione entusiasta al Congresso sullo stile nell'aprile del 1958, nel corso del quale tenne quella che può benissimo essere la sua relazione più spesso citata, dal titolo “Linguistica e poetica”; e una serie di lezioni tenute qui durante il seminario linguistico del 1964 (Sebeok 1979, it.: 276).

Per quanto riguarda la capacità di collegamento, da parte di Jakobson, degli studi linguistici e semiotici europei con

quelli americani ai fini del loro impiego nella sua personale concezione dei segni verbali e non verbali, va menzionata questa testimonianza di Sebeok (ivi: 285) riguardante la conferenza plenaria tenuta da Jakobson nel 1952 (riprodotta in Jakobson 1971) “in cui egli introduceva concetti semiotici fondamentali presso un uditorio composto essenzialmente da persone del posto, la maggior parte delle quali sentì per la prima volta il nome del compatriota, Charles Sanders Peirce”. E riguardo a coloro che di Peirce qualcosa conoscevano, “io credo”, osserva Sebeok, “che molti siano rimasti increduli nel sentire il collega russo caratterizzare questo americano come ‘uno dei più grandi pionieri dell’analisi linguistica strutturale’ e come ‘un autentico e coraggioso precursore della linguistica strutturale’ (in Jakobson 1971: 555-565)”.

“Ma come al solito” – osserva Sebeok (1975) facendo riferimento alla relazione introduttiva “The pertinence of Peirce to linguistics”, tenuta da Jakobson nel 1975 in San Francisco per la Società Linguistica Americana –, “con la sua profetica valutazione aveva anticipato ampiamente i tempi”.

Nel già citato “Discorso presidenziale alla Semiotic Society of America”, del 12 ottobre 1984 (tr. it. “Segni vitali” in *Sguardo alla semiotica americana*, 1991: 142), Sebeok afferma:

All’inizio degli anni Quaranta ero stato incantato da Roman Jakobson, i cui indelebili effetti sulla mia carriera di studioso furono penetranti e di primaria importanza, per quanto, mi auguro, mai orientati nel senso della imitazione. Sono quindi il solo ad aver ricevuto un formale insegnamento da parte sia del filosofo Charles Morris, sia del linguista Jakobson (ivi: 142).

In seguito quando, parlando del libro di Jakobson del 1974, *Main Trend in the Science of Language* (ma già pubblicato come saggio dal titolo “Linguistics” nel 1970), si farà riferimento alla questione del rapporto tra semiotica e biologia, centrale nella “semiotica globale” di Sebeok, vedremo quanto effettivamente quest’ultimo sia vicino, al tempo stesso sia a Morris – il quale, in *Signs, Language and Behavior* (1946), usava il linguaggio della biologia per la costruzione di “segni per parlare dei segni” (v. Petrilli 2011a) –, come pure a Jakobson che, in stretto rapporto con il biologo Jacob, considerava la linguistica e la biologia come entrambe impegnate, nell’ambito della semiotica, nello studio dell’“isomorfismo” o dell’“omologia” tra codice linguistico e codice genetico.

Jakobson ha contribuito a mostrare concretamente la possibilità di utilizzazione “al meglio”, dice Sebeok, della linguistica e della semiologia saussuriana, della teoria dell’informazione o teoria matematica della comunicazione di Shannon e Weaver, e molto si è avvalso anche dell’apporto della semiotica di Charles Sanders Peirce. Ha impiegato insieme la “semiotica del codice e del messaggio” o “semiotica della comunicazione” e la “semiotica dell’interpretazione” di origine peirciana. Ma mai cadendo in forme di eclettismo o sincretismo. Egli ha invece pienamente realizzato ciò che Thomas A. Sebeok ha chiamato, intitolando così un capitolo del suo libro *Il segno e i suoi maestri* (1979, tr. it.: 107-133), l’“ecumenismo in semiotica”. Nella parte finale della sua conversazione con Krystyna Pomorska (1980: 152), Jakobson osserva:

Quanto alla questione del genere di segni che entrano nel quadro della semiotica, non c’è che una risposta: se la semiotica, come suggerisce l’etimologia del termine, è una scienza dei segni, non può dare l’ostracismo a nessun segno. Se nella diversità dei sistemi di segni si scoprono dei sistemi che si distinguono da altri per dei tratti specifici, potranno essere inseriti in una classe a parte, senza però che vengano, per questo, scartati dalla scienza generale dei segni. Il numero e la portata degli obiettivi concreti che si presentano alla semiotica mettono in evidenza l’opportunità di una loro elaborazione sistematica a livello

internazionale. Bisognerà però accantonare i tentativi fuori posto che cercano a tutti i costi di imporre a questo lavoro vasto e molteplice “uno spirito di campanile” e un particolarismo da parrocchia.

A conclusione di “Coup d’oeil sur le développement de la sémiotique”, relazione d’apertura al Primo Congresso della International Association of Semiotic Studies, Milano, 2 giugno 1974 (tr. it in Jakobson 1988: 32-62), così Jakobson, con una formula che egli stesso definisce “tautologica”, propone di descrivere il campo della semiotica:

La semiotica, in altre parole, la scienza del segno o dei segni, *science du signe et des signes, science of signs, Zeichenlehre*, ha il diritto e il dovere di studiare la struttura di tutti i tipi e i sistemi di segni e di chiarire i loro diversi rapporti gerarchici, la rete delle loro funzioni e le proprietà comuni o divergenti di *tutti* i sistemi in questione. La diversità dei rapporti fra il codice e il messaggio o fra significante e significato non giustifica affatto i tentativi individuali e arbitrari per escludere dallo studio semiotico certe classi di segni, come i segni non arbitrari e quelli che avendo evitato “la prova della socializzazione” restano in un certo grado individuali. La semiotica, per il fatto stesso di essere la scienza dei segni, è chiamata a inglobare *tutte* le varietà del *signum* (ivi: 59).

Poiché la semiosi presuppone l’esistenza di un sistema di segni e ciò che caratterizza un sistema di segni è il suo funzionamento ai fini della generazione di messaggi ovunque la comunicazione abbia luogo, la semiotica può essere anche definita, come “lo studio della comunicazione di qualsiasi tipo di messaggio” (Jakobson, “Language in relation to other communication systems”, in Jakobson *et alii* 1970: 5). Per Jakobson i segni di cui si occupa l’atroposemiotica hanno a che fare con il linguaggio, in quanto capacità specificamente umana in un rapporto di interdipendenza, nella sua configurazione attuale e nelle sue possibilità di sviluppo, con il linguaggio verbale. Sicché la antroposemiotica comprende la linguistica – la quale comprende a sua volta la poetica, lo studio della comunicazione della parola letteraria e l’estetica –, ed è collegata con l’antropologia sociale, con la sociologia e l’economia politica, con la psicologia e rientra, come parte, nel vasto campo dello studio dei vari aspetti e forme di comunicazione usate dalle molteplici specie di esseri viventi, sicché la antroposemiotica è intimamente legata anche alla biologia (cfr. Jakobson 1969, in *Selected Writings* II, 1971: 672-689). Pur dando particolare importanza al linguaggio verbale, Jakobson non ha mai ristretto la sua attenzione soltanto ad esso, ma si è occupato anche di “linguaggio” nel senso che questo termine viene impiegato per indicare altri sistemi segnici umani (linguaggio pittorico, gestuale, della moda, filmico, musicale, ecc.).

L’interesse per i linguaggi artistici (poesia, pittura, teatro, cinema, ecc.) e la frequentazione, nel periodo della sua formazione, di coloro che pionieristicamente li praticavano direttamente e sperimentalmente, come Majakovskij, Chlebnikov, Kručënych, Malevič, hanno permesso a Jakobson di costruire una teoria semiotica dell’arte, strettamente collegata con la linguistica, ma non subalterna ad essa, e situata nell’ambito di quel molto più ampio studio dei segni che è la semiotica generale, o, come la chiama Sebeok, la semiotica globale. In cambio dei suggerimenti, indicazioni, suggestioni, come pure del sostegno, dell’ascolto, e anche della partecipe, viva e amichevole collaborazione ricevuta, Jakobson non ha mai perduto occasione, in saggi, relazioni, convegni, lezioni e interviste di parlare di ciascuna delle persone speciali, eccezionali dal cui incontro è dipeso in buona parte l’intero orientamento della sua ricerca e della sua vita.

Si capisce quindi che, quando Jakobson dice “*linguista sum*”,



Roman Jakobson

non si riferisce soltanto allo studio della “*langue* e della *parole*”, ma anche allo studio del “linguaggio”, espressione con la quale si indicano i sistemi segnici umani per distinguerli da quelli della comunicazione degli animali non umani. Riferito non solo a “lingua”, ma a “linguaggio”, l’aggettivo “linguistico” come pure, quindi, il mestiere di “linguista”, ha specificamente a che fare con “l’umano”, sicché, dice Jakobson: “*linguista sum, nihil humani a me alienum puto*”.

Si comprende anche, che benché il linguaggio verbale possa essere considerato, con la comparsa dell’*Homo sapiens* e poi dell’*Homo sapiens sapiens*, come il sistema semiotico basilare sul piano filogenetico e ontogenetico, Jakobson sia tra coloro, nell’ambito degli studi semiotici, che maggiormente hanno preso posizione, evidenziandone non solo il carattere illecito, ma anche travisante, contro “l’attribuzione imprudente dei caratteri speciali della lingua ad altri sistemi semiotici”. Ma aggiunge anche:

Allo stesso tempo bisognerà guardarsi dal proibire alla semiotica lo studio dei sistemi di segni poco somiglianti al linguaggio e dal proseguire in questa azione di ostracismo fino a scoprire un livello che si pretenda “non semiotico” in seno allo stesso linguaggio (Jakobson 1974a: 54).

Riportando le considerazioni di Sebeok al riguardo, abbiamo già avuto occasione di fare riferimento sopra al modo in cui Jakobson si espresse su Peirce, nel suo “bilancio” della “Conference of Anthropologists and Linguists”, tenutasi nell’Indiana University nel 1953. Il passo (nella tr. it. in Jakobson 1966: 7) è il seguente:

Nell’affrontare il compito che ci è ora proposto: di analizzare e comparare i diversi sistemi semiotici, dobbiamo ricordare non solo l’affermazione saussuriana che la linguistica è parte integrante della scienza dei segni, ma anche, e in primo luogo, l’opera fondamentale del suo non meno illustre contemporaneo: Charles Sanders Peirce, uno dei massimi pionieri dell’analisi linguistica strutturale.

Il trasferimento di Jakobson negli Stati Uniti nel 1941 comportò un approfondimento e un ampliamento, pure di ordine terminologico, della sua concezione “semiotico-strutturale-funzionale”, non solo tramite il confronto con la linguistica

americana e con la teoria dell’informazione, ma anche con la “scoperta” della semiotica di Peirce, “il più inventivo e versatile dei pensatori americani, grande al punto che nessuna Università trovò posto per lui” (Jakobson 1965, tr. it. in Benveniste *et alii* 1968: p. 28).

In “Coup d’oeil sur le développement de la sémiotique”, (1974a, tr. it. in Jakobson 1978a), a proposito di Peirce, Jakobson scrive (ivi: 43):

Sfortunatamente la maggior parte degli scritti semiotici di Peirce non furono pubblicati che durante il quarto decennio del nostro secolo, vale a dire circa un quarto di secolo dopo la morte del suo autore. [...]. L’apparizione tardiva dei suoi lavori, frammentati e dispersi nel dedalo dei *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I-VIII, ha impedito per lungo tempo la comprensione esatta e completa delle sue opere e sfortunatamente ha ritardato la loro influenza e la loro efficacia nella scienza del linguaggio e lo sviluppo armonioso della semiotica. I lettori e i commentatori principali dei suoi scritti si sono spesso ingannati anche sui termini fondamentali introdotti da Peirce [...].

Circa i fraintendimenti e i “punti di vista erronei” in cui si è incorsi interpretando Peirce, Jakobson denuncia quello, abbastanza diffuso ancora oggi, e contro il quale ha insistito particolarmente anche Sebeok, che consiste nell’intendere la distinzione peirciana di *indice*, *simbolo* e *icona* come se si trattasse della divisione in tre classi rigorosamente distinte, mentre si tratta di tre aspetti generalmente compresenti nel segno, di cui uno di essi, che perciò lo connota, risulta “predominant over the others” (Peirce).

Ma Jakobson si sofferma anche e, giustamente prima di tutto (ivi: 44) proprio sui fraintendimenti cui ha dato luogo l’accezione di Peirce di “*interpretant*”, nozione che, va sottolineato, è da tenere in considerazione nell’interpretazione della nozione di segno come *renvoi*, *differal*, dello stesso Jakobson. Si tratta precisamente dell’

Immediate Interpretant di Peirce, “che è l’interpretante qual è mostrato nella giusta comprensione del Segno stesso, e che è ordinariamente chiamato il *significato* del segno (Peirce, *Collected Papers* 4.536), In altre parole si tratta di “tutto ciò che vi è d’esplicito nel segno stesso, astrazione fatta dal suo contesto e dalle circostanze dell’enunciazione” (5 473); Ogni significazione non è altro che una traduzione “di un segno in un altro sistema di segni” (4.127). Peirce mette in luce la facoltà, propria di ogni segno, di essere traducibile in una serie infinita di altri segni, che da un certo punto di vista si trovano a essere mutualmente equivalenti” (2.293).

Proprio da queste precisazioni risulta che quando Jakobson indica, e proprio nello stesso testo (ivi: 56), il segno come *differal*, *renvoi*, *rimando*, non si sta riferendo, se non in secondo luogo e come conseguenza, al *referente*, ma sta parlando, in primo luogo, del *significato* stesso del segno, di *ciò che fa di un segno un segno*, cioè del rinvio a un altro segno, che, come interpretante, ne dia il significato, e che, a sua volta, per essere segno, necessita di un altro interpretante pur sempre nell’ambito di uno stesso percorso interpretativo, ma tanto più efficace se distanziato da esso in quanto appartenente a un altro sistema segnico. Jakobson sta parlando della “traduzione di un segno in un altro sistema di segni” come ciò che fa sì che *qualcosa abbia significato*, cioè *sia segno*. Come si vede anche da quanto precede, la prospettiva di Jakobson non è mai limitatamente linguistica, nel senso di riferita al verbale, ma sempre, anche quando si occupa di aspetti e temi relativi al linguaggio verbale, semiotica.

Di ciò Jakobson ha piena consapevolezza e lo dichiara esplicitamente, anche in questo caso, con diretto riferimento a Peirce. Il che dice il ruolo importante che l’incontro con

l'opera di questo autore ha avuto non solo nella sua ricerca ma anche nell'estensione del repertorio degli "interpretanti" che permettono di enunciare il senso, le caratteristiche e gli obiettivi.

Prendendo ad esempio Peirce, sia Jakobson sia Sebeok dichiarano che lo studio dei segni del linguaggio verbale necessita di essere considerato come parte di uno studio ben più ampio, quello della semiotica, di una semiotica però non limitata, come la *sémiologie*, ai segni paralinguistici e convenzionali, ma estesa a qualsiasi tipo di segno. Senza una base semiotica, intesa in questo senso, lo stesso studio dei segni verbali, ivi compresa la linguistica, risulta priva di metodo e di basi teoriche.

Le opere di Peirce mostrano una particolare perspicacia quando discutono il carattere categoriale della lingua sotto l'aspetto fonico, grammaticale e lessicale delle parole, come nel loro inserimento nelle proposizioni e infine nella concatenazione di queste in enunciati (Jacobson 1974a, tr. it.: 43).



Thomas A. Sebeok

Parlando di Peirce, Jakobson sembra dire anche di se stesso su questo argomento: e cioè di uno studioso che, benché abbia dato un grande contributo all'analisi di aspetti specifici del linguaggio verbale, non ha mai trascurato l'ampio campo della semiotica in cui tale linguaggio va considerato e di cui si deve tenere conto nella scelta dei metodi e delle categorie da impiegarsi nell'analisi che di esso si vuole fare.

Come Sebeok ha fatto in più occasioni, anche Jakobson, nel saggio del 1974 "Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique" (tr. it. in Jakobson 1978a), si propone di ricostruire la storia di quella disciplina che oggi va sotto il nome di "semiotica", denominazione con cui John Locke in *Essay concerning Humane Understanding* nell'ultimo capitolo (il XXI) dell'ultimo libro (il IV), dedicato alla divisione delle scienze (tr. it. 2007: 1359-1362), denomina la "dottrina dei segni": "dottrina" e non scienza, come, richiamandosi a Locke, la chiama anche Thomas A. Sebeok che intitola, come abbiamo

visto il suo libro del 1976 *Contributions to the Doctrine of Signs* (1689), osservando che (tr. it.: 9) "diversamente da coloro che preferiscono nobilitare questo campo di studi innalzandolo a 'teoria' o perfino a 'scienza' [...], per Locke difficilmente un dottrina era qualcosa di più di [...] un settore della conoscenza".



Thomas A. Sebeok e John Deely

Il testo di Jakobson "Linguistics", prima pubblicato nel 1970, in AA. VV., *Main Trends of Research in the Social and Human Science*, e poi nel 1974 come libro, con il titolo *Main Trends in the Science of Language*, si apre, oltre che con una epigrafe tratta da Mallarmé, con un'altra, presa dal biologo e filosofo Jacques Monod (1910-1976): "Di fronte al ritmo incalzante con il quale la scienza allarga sempre più le sue frontiere, si impone più che mai un confronto tra le varie discipline" (Monod 1969). L'intera parte terza è dedicata al rapporto tra linguistica e biologia nel quadro della dottrina dei segni, la semiotica, tranne le ultime tre pagine (tr. it. 1986: 114-117) che riguardano il rapporto tra linguistica e fisica. Alla biologia considerata all'interno della semiotica è dedicata tutta la restante parte dell'ultimo capitolo "La linguistica e le scienze naturali" (ivi: 81-114). Qui tra gli altri studiosi di riferimento, vi è anche il biologo François Jakob (1920-2013). È interessante che il fascicolo di "Critique" (322, 1974) intitolato *Roman Jakobson* inizi con un saggio di Jakob "Le modèle linguistique en biologie" (pp. 197-205), che comincia proprio con una citazione del testo di Jakobson che stiamo esaminando (tr. it.: 93-94).

Possiamo affermare che tra tutti i sistemi portatori di informazione, il codice genetico e quello verbale siano gli unici basati sull'uso di componenti discrete le quali, da sole, sono prive di un significato intrinseco ma servono a costituire le unità di senso minime, cioè quelle entità dotate di un proprio significato intrinseco nel codice dato.

Qui il riferimento è a quella parte della semiotica, della "bio-semiotica", che va sotto il nome di "endosemiotica" (termine coniato da Sebeok nel 1976) e che si occupa del codice genetico, del sistema immunitario, del sistema neurale. Ma la riflessione di Jakobson, in questo testo, riguarda non solo l'"endosemiotica" e la zoosemiotica – quest'ultima interessata a "qualsiasi sistema di comunicazione impiegato dalle creature mute" (ivi: 81) –, ma anche l'intera "scienza della vita, che abbraccia tutto il mondo organico" (*ibid.*). Lo stesso Jakobson rinvia a una sua breve pubblicazione con Jacob e Lévi-Strauss il cui titolo, "Vivre et parler", indica immediatamente la connessione fra linguistica e scienza della vita, connessione che Thomas A. Sebeok spiegherà in base all'identificazione di "semiosi", qualsiasi processo o situazione in cui qualcosa funziona da segno, e vita: non ci sono segni senza vita e vita senza

segni (sul rapporto tra “la semiotica e le scienze dell’uomo” v. il saggio che così si intitola in Sebeok 2000a).

Fra i punti di collegamento che il testo di Jakobson presenta con ciò che Thomas Sebeok andrà via via delineando come “semiotica globale”, fino al suo ultimo libro (2001) così intitolato, c’è anche: sia 1) la critica all’idea che si possa spiegare il “linguaggio” (termine da usarsi solo per la comunicazione umana, verbale e non verbale) con il cosiddetto “linguaggio degli animali”, vale a dire riconducendolo e riducendolo, come ha fatto un certo comportamentismo, ai sistemi di comunicazione oggetto della zoosemiotica; sia, 2) la critica, viceversa, alla concezione antropomorfa di determinati sistemi di comunicazione animale; sia, quindi, 3) la confutazione della conseguente idea (e della pratica), in voga negli Stati Uniti negli anni Sessanta e Settanta, della possibilità di addestramento di certi particolari singoli animali, scimmie, delfini, cani (la “fallacia Bravo Hans” – il cavallo che sapeva contare – come Sebeok la chiama) ad abilità specificamente umane, compreso il parlare (v. Jakobson, *ivi*: 82-83; Sebeok 2001a, tr. it.: 65).

Come pure troviamo in Jakobson (*ivi*: 86) la presa di posizione critica di certe forme di biologismo, in base al quale si spacciano come scientifiche “teorie biologiche sull’evoluzione del linguaggio quanto meno premature” (e viene indicato a titolo di esempio il libro di Eric H. Lenneberg, *Biological Foundations of Language*, 1967, tr. it. 1971). C’è, infatti, in Lenneberg la pretesa di poter parlare di fondamenti biologici della teoria della “grammatica universale innata” di Noam Chomsky, del quale il suo libro contiene in appendice il saggio, “The Formal Nature of Language” (tr. it. pp. 445-499) benché di essi la biologia attuale non sia in grado di dare una dimostrazione scientifica. Adam Schaff (1976 tr. it.: 192), sottolineando la prudenza estrema circa la possibilità di ammettere la dimostrabilità in termini biologici di una grammatica universale innata, fa riferimento tanto a Jacob quanto a Jakobson riferendosi proprio al saggio di Jakobson di cui ci stiamo occupando, citandolo, come fa anche Jakob (1968), nella edizione in cui è intitolato “Linguistics” (1970b) e fa parte del vol. *Main trends of Research in the Social and Human Sciences*, I (1970b). Scrive Schaff (1976: 195, 200):

Vediamo che egli [Jakobson], nemico del biologismo nelle ricerche linguistiche, pone problemi, che non sono più frutto di speculazione filosofica, ma il risultato di riflessioni fondate sui fatti, problemi che impongono la rimeditazione del rapporto tra il “linguaggio” del codice genetico e il linguaggio umano. [...] Lo sviluppo della biologia molecolare, le sue sorprendenti scoperte nel campo del codice genetico, impongono la riconsiderazione del problema della ereditarietà e del problema della dotazione genetica che l’uomo porta con sé fin dalla nascita e, di conseguenza, anche il problema del rapporto tra le componenti innate e le componenti socialmente acquisite.

Infatti, nel testo di Jakobson che stiamo esaminando, come pure in quello di Jacob, nel numero di *Critique* dedicato a Jakobson, che a questo stesso testo si richiama, l’interesse principale è dato dal codice genetico.

“Codice” è un termine che è stato impiegato per caratterizzare sia sistemi segnici propriamente umani, sociali, compreso il linguaggio verbale (la *langue*), sia sistemi segnici endosemiotici umani e non umani, quanto il sistema genotipico, cioè il “codice genetico”. Al di là del rapporto di somiglianza dovuto alla nomenclatura, si tratta di considerarne un altro, questa volta non di semplice *analogia* (somiglianza casuale e superficiale dovuta, per esempio, addirittura semplicemente al fatto che hanno lo stesso nome) ma di *omologia* (somiglianza profonda, genetica e strutturale), secondo la terminologia della biologia genetica. Ciò che accomuna il “codice” verbale, la lingua, e il “codice genetico” è il principio dell’articolazione,

riscontrabile in entrambi, vale a dire il funzionamento di entrambi in base a una sintattica. Il fatto che il linguaggio verbale abbia una componente sintattica (articolazione), dice Sebeok, è del tutto singolare: questa caratteristica non si trova negli altri sistemi zoosemiotici, ma è presente nei sistemi endosemiotici, come il codice genetico, il codice immunitario (v. Sebeok 1991, tr. it. 1998: 57-58).



Omaggio a Thomas A. Sebeok per il suo ottantesimo compleanno
(Luciano Ponzio 2000)

“Codice” è un termine che è stato impiegato per caratterizzare sia sistemi segnici propriamente umani, sociali, compreso il linguaggio verbale (la *langue*), sia sistemi segnici endosemiotici umani e non umani, quanto il sistema genotipico, cioè il “codice genetico”. Al di là del rapporto di somiglianza dovuto alla nomenclatura, si tratta di considerarne un altro, questa volta non di semplice *analogia* (somiglianza casuale e superficiale dovuta, per esempio, addirittura semplicemente al fatto che hanno lo stesso nome) ma di *omologia* (somiglianza profonda, genetica e strutturale), secondo la terminologia della biologia genetica. Ciò che accomuna il “codice” verbale, la lingua, e il “codice genetico” è il principio dell’articolazione, riscontrabile in entrambi, vale a dire il funzionamento di entrambi in base a una sintattica. Il fatto che il linguaggio verbale abbia una componente sintattica (articolazione), dice Sebeok, è del tutto singolare: questa caratteristica non si trova negli altri sistemi zoosemiotici, ma è presente nei sistemi endosemiotici, come il codice genetico, il codice immunitario (v. Sebeok 1991, tr. it. 1998: 57-58).

Alle “regole” denominate *langue* contrapposte a *parole*, ‘codice’ contrapposto a ‘messaggio’, o ‘competenza’ contrapposta a ‘esecuzione’”, “io mi sono opposto”, dice Roman Jakobson in *Autoritratto di un linguista* (1987: 268):

Alle regole della competenza [Chomsky] è stato attribuito un carattere di unicità, sovrapposto in maniera decisa alla pluralità delle esecuzioni. Io mi sono opposto a questa frattura rigida e meccanica tra invariati e varianti: nessun parlante risulta limitato ad un unico codice. [...] Come in qualsiasi sistema, vi è una continua interconnessione di varianti e invarianza, una perpetua unità e diversità di nessi fonologici, morfologici, sintattici, lessicali e variazionali. L’universalità del fenomeno della sincronia dinamica, pone in evidenza la continua commutabilità del codice (*ibid.*).

Il termine “codice” rientra in un tipo di concezione del segno caratterizzata dal binarismo, come lo sono la semiologia saussuriana e generalmente la “semiotica della comunicazione” *versus* la “semiotica dell’interpretazione” (Peirce). È interes-

sante notare che il binarismo funziona bene tanto nello studio di fenomeni endosemiotici, quanto in fonologia, in cui i tratti distintivi sono individuati in base all’opposizione binaria. Binarismo e triadismo (quest’ultimo caratterizza la semiotica dell’interpretazione di Peirce) non si escludono reciprocamente. Utilizzando un’espressione di Sebeok (1972) “ecumenismo in semiotica”, si può dire che la dottrina dei segni ha un carattere “ecumenico” perché assume concetti, categorie, paradigmi provenienti tanto dalla semiotica peirciana (in cui domina il triadismo), quanto dalla teoria dell’informazione e dalla semiotica della comunicazione (caratterizzate dal binarismo), riuscendo in questa maniera a spiegare tutta la vasta gamma di sistemi segnici, dai linguaggi verbali e dai sistemi culturali al codice genetico, al sistema immunitario, al codice metabolico, al codice neurale, ecc. Possiamo aggiungere che, da quanto abbiamo visto fin qui, risulta che nella semiotica come è teorizzata e praticata da Jakobson trovano posto tanto il binarismo quanto il triadismo; e possiamo parlare anche in questo caso, come per la semiotica globale di Sebeok, di “ecumenismo in semiotica”.



La resa del cronotopo letterario di Sylvie di Gérard Nerval nella traduzione di Umberto Eco

Il limite di una lingua universale veicolare è lo stesso delle lingue naturali su cui viene ricalcata: essa presuppone un principio di traducibilità. Se una lingua universale veicolare prevede di poter rendere i testi di qualsiasi lingua è perché, malgrado esista un “genio” delle singole lingue, benché ogni lingua costituisca un mondo assai rigido di vedere, organizzare e interpretare il mondo, si assume che sia pur sempre possibile tradurre da lingua a lingua (U. Eco, *La lingua perfetta*, 1993a, p. 371).

Nel libro dedicato da Umberto Eco ai problemi della traduzione, *Dire quasi la stessa cosa* (2003), un ruolo importante svolge la sua esperienza di traduttore di *Sylvie*. Questo racconto di Gérard de Nerval fu pubblicato nel 1853 nella “Revue des deux Mondes” e poi inserito nel 1854 nel libro le *Filles du feu* (Gérard de Nerval, *Sylvie. Ricordi del Valois*). La traduzione di Umberto Eco con testo a fronte è pubblicata nella collana Einaudi “Scrittori traducono scrittori”, (1999).

È indicativo il sottotitolo di *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione* (espressione che ricorre anche nei titoli di altri suoi lavori: v. Eco 1999a e 2001). Della sua esperienza di traduttore come occasione e materia delle sue riflessioni teoriche sui problemi della traduzione, Eco parla diffusamente nella “Introduzione” a *Dire quasi la stessa cosa*. Il riferimento oltre che a *Sylvie* è, sotto questo riguardo, anche a *Exercices de style* di Raymond Quenau – *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Einaudi 1983 –, ma è maggiormente sulla traduzione di Nerval che egli ritorna nel libro. Anche in *Sei Passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993* (1994, XI ed. 2016), Eco ritorna più volte, proprio in riferimento a questioni di traduzione, su *Sylvie* (“L’ho letto a vent’anni, e da allora non ho mai cessato di rileggerlo. [...] Ogni volta che riprendo in mano *Sylvie*, pur riconoscendo a fondo la sua anatomia, e forse proprio per questo, me ne innamoro come se lo leggessi per la prima volta” (ivi: 14-15)*.

In una nota al suo commento, dal titolo “La bruma, tra una parola e l’altra”, alla pubblicazione Einaudi della traduzione di *Sylvie* (Eco in Nerval 1999: 97-139), nella nota al primo paragrafo intitolato “Perché *Sylvie*”, sentizzando quanto aveva già “raccontato” nel suo *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Eco elenca le diverse occasioni in cui di *Sylvie* si era da tempo già occupato: il saggio “Il tempo in *Sylvie*” (*Poetica e critica*, 2, 1962); una serie di seminari all’Università di Bologna negli anni Settanta; il corso alla Columbia University nel 1984; le “Norton lectures” alla Harvard University nel 1992-1993; due corsi a Bologna nel 1995 e alla École Normale Supérieure a Parigi nel 1996. A questo racconto di Nerval è stato anche dedicato un numero speciale della rivista *Versus* nel 1982: *Sur “Sylvie”*.

È significativo, per il tema che qui mi propongo di trattare, che il primo lavoro dedicato da Eco al racconto di Nerval sia un saggio dal titolo “Il tempo di *Sylvie*”. Infatti, ciò che mi interessa soprattutto qui considerare – riprendendo e sviluppando quanto ho già avuto occasione di esaminare in “Tempo di scrittura, tempo di vita nuova” (Petrilli 2012a) – è come venga presentato, nella duplice resa di Nerval e di Eco, il cronotopo letterario in cui la narrazione, come accade in altre opere letterarie, comincia dal taglio, dalla ferita, che, nel tempo reale la morte ha prodotto.

Come Vito Carofiglio, nella sua monografia su Nerval (1966: 178), fa notare riferendosi alle “Notes manuscrites” per *Aurelia* (I: 421), è indicativo che Nerval parli della sua ripresa nella scrittura in termini di “vita nuova” e evocando per due volte nel giro di poche righe il nome di Dante, scriva: “Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases”.

Nel mio saggio suddetto i riferimenti, sotto tale riguardo, sono, oltre alla *Vita Nova* di Dante, la poesia di Puškin del 1830, “Razluka” (“Separazione” o “Dipartita”), la *Recherche* di Proust, e di Barthes, *Journal de deuil* (1977), tradotto in italiano con il titolo ben scelto, *Là dove lei non è* (2010), *Vita*

Si può dire che Eco ricorre a *Sylvie* in tutti i punti salienti del percorso di *Sei passeggiate nei boschi narrativi*: per spiegare la differenza fra *Autore*, *Voce narrante* o *Narratore* e *Autore Modello* (pp. 16-18, 27-30, 35-40, 55); per mostrare il funzionamento del rapporto tra *fabula* e *intreccio* (46-54, 138-140); tra *fabula* e *digressione* o “indugio” (pp. 85-87); per considerare il rapporto tra mondi narrativi, finzionali, e mondo reale (pp. 101-104, 145, 155-156).

nova (1979), *La chambre claire* (1980), e *La préparation du roman*, corso al Collège di France negli anni 1978-1980 (2003). Dalla resa traduttiva di questo cronotopo specifico ne va l'intera resa della voce narrante che Eco, in "Rilettura di *Sylvie*", il commento della sua traduzione di *Sylvie* (95-97), indica, per distinguerlo dall'autore Gérard, come *Je-rard*.

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant. Quelquefois tout était plein, quelquefois tout était vide. [...] Indifférent au spectacle de la salle, celui du théâtre ne m'arrêtait guère – excepté lorsqu'à la seconde ou à la troisième scène d'un maussade chef-d'œuvre d'alors, une apparition bien comme illuminant l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaine figures qui m'entouraient. Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul (Nerval 1999: 2).

Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso. Talora tutto era pieno, talora tutto era vuoto. [...] Indifferente allo spettacolo della sala, neppure m'attirava quello del palcoscenico, – tranne quando, alla seconda o terza scena di uno di quegli uggiosi capolavori dell'epoca, un'apparizione ben nota illuminava lo spazio vuoto, ridando vita in un soffio e con una sola parola a quelle vane parvenze che mi attorniavano. Io mi sentivo vivere in lei, ella viveva per me solo (Nerval 1999: 3).

Il tempo successivo a "Uscivo da un teatro" – la successione di eventi che uno si aspetterebbe di seguito – non viene raccontato. Nessun "quando, a un tratto" come ci si aspetterebbe da un tradizionale, o banale, romanzo di avventure.

Invece ciò che è raccontato prosegue da "Ogni sera mi esibivo al palco del proscenio...", in cui l'informazione circa il motivo del suo recarsi ogni sera al teatro, dà occasione al ricordare, alla narrazione concernente tempi trascorsi, ricordi di un passato, che come tale, come passato soggetto al ricordare, risulta piuttosto "nebbioso".

L'inizio con l'imperfetto è abbastanza indicativo dell'andamento del racconto, in quanto questo tempo non specifica esattamente quando e per quanto: è il tempo che si presta a sfumare i confini temporali, è il tempo della vaghezza. Da qui il suo fascino nella narrazione letteraria. Ma soprattutto qui, in *Sylvie*, il tempo della narrazione è un tempo imperfetto. Nelle "Note sulla traduzione", che costituisce la seconda parte del testo di Eco che segue al racconto (pp. 140-165), Eco si sofferma su quanto, a un certo punto, dice "*Je-rard*" – nome con cui Eco indica l'io, la voce, narrante, che è anche il soggetto che all'inizio usciva dal teatro (ivi: 110) – "sans tenir compte de l'ordre des temps", espressione che segue all'indicazione di dubitare di tutte le donne, espressione tradotta in genere liberamente in italiano con "senza tener conto dell'epoca diversa", "senza eccezione alcuna di tutte le donne di ogni tempo", "senza tener conto della mutazione dei tempi". Eco traduce questa espressione, che significativamente si trova verso l'inizio e verso la fine della narrazione, alla lettera – e cioè "senza tener conto dell'ordine dei tempi" – per quello che effettivamente significa, e come chiave di lettura del racconto di Jerard: perché "quello che in *Sylvie* entra in crisi è proprio l'ordine dei tempi" (ivi: 146).

Quale "ordine dei tempi"? Evidentemente quello di una narrazione storica, biografica, di una narrazione appartenente ai generi semplici, ai generi della parola diretta, oggettiva, distinti dai generi complessi, quelli della parola indiretta, oggettiva, raffigurata, cioè dai generi letterari (v. Bakhtin 1979, tr. it.: 245-290). Ma è messo in crisi anche l'ordine dei tempi di altri generi narrativi, come per esempio il romanzo poliziesco. In *Sylvie* avviene il contrario di ciò che avviene in un racconto poliziesco, in cui ci sono sparsi indizi che portano alla scoperta della verità. Qui invece il racconto "depista", vuole appunto

"farci perdere l'ordine dei tempi" (Eco in Nerval 1999: 130). Il tempo, in *Sylvie*, tende a confondersi: Eco (ivi: 131) cita Shakespeare: *time is out of joint*. Questa "confusione", per quanto riguarda il tempo nella narrazione, è collegata con vuoti di memoria sia di Jerard sia degli altri personaggi, della stessa *Sylvie* che solo a un certo punto, alla fine del testo, si ricorda che Adrienne è morta.

Intanto per quanto riguarda lo stesso narratore, Jerard, non è mai possibile sapere, dal racconto, con quale dei suoi io si identifichi, al punto che, come dice Eco, il pronome "Io" designa sempre un Altro (ivi: 110-111). L'identità di Jerard resta confusa, e se nella storia una volta egli si nomina, lo fa indicandosi come "un ignoto". Inoltre, talvolta sotto Jerard compare l'autore, Nerval, ma generalmente in una maniera tale da lasciare ambigua l'identificazione. Il teatro menzionato all'inizio della narrazione ritorna per tutto il discorso, come esplicitamente indicato nei travestimenti dei personaggi e come allusione dell'avvicinarsi in tutta l'opera, di teatro e realtà (cfr. ivi: 114).

Incerti sono i tempi del racconto e incerti sono anche gli spazi. In ogni spostamento, in ogni viaggio Jerard sembra girare in tondo come "falena impazzita"; e questa struttura temporale può essere vista come una "metafora temporale": "non è tanto Jerard che gira nello spazio, è il tempo, il suo passato che danza in cerchio intorno a lui" (Eco, ivi: 125).

Alla fine del racconto, come abbiamo accennato, *Sylvie* rivela a Jerard che Adrienne è morta molto tempo prima. Più esattamente è Jerard che si ricorda di dire al lettore che Adrienne è morta. Nel racconto, infatti, la notizia è introdotta dalla "voce narrante", da Jerard, con un semplice "dimenticavo di dire" (Nerval 1999: 89). Ciò che ha dimenticato di dire è che, avendo chiesto, per caso, a *Sylvie*, "Vi ricordate di Adrienne?" a proposito di una certa somiglianza tra quest'ultima e l'attrice dello spettacolo che avevano visto insieme (lo spettacolo era dato dalla compagnia di cui faceva parte Aurélie):

Ella scoppiò a ridere dicendo: "Che idea!" Poi, come pensata, con un sospiro aggiunse: "Povera Adrienne! È morta nel convento di Saint-S***, verso il 1832" (*ibid.*)

Elle partit d'un grand éclat de rire en disant: "Quelle idée". Puis comme se le reprochant, elle reprit en soupirant: "Pauvre Adrienne! Elle est morte au convent de saint-S***, vers 1832".

E così termina *Sylvie*.

La data finale non è "un rintocco funebre che chiude la storia" (Eco in Nerval 1999: 138), ma ne è invece il momento di avvio, l'avvio della ricerca di un tempo perduto. Questa data non è ciò che segna un "fallimento di un'impresa disperata", ma ciò che produce l'opera riuscita di *Sylvie*. Nessuna "sconfitta" di Nerval, e nessuna "vittoria sul Tempo" da parte di Proust, perché come lo stesso Eco dice:

Dunque non è che Jerard (o con lui Nerval) smetta di narrare quando capisce che tutto è finito: al contrario, è proprio dopo che ha capito che tutto è finito che incomincia a narrare (e a narrare di un se stesso che non sapeva né poteva sapere che tutto era ormai finito) (ivi: 139).

Né in ciò che la scrittura restituisce è "azzerato il passato"; esso non è né qualcosa "per cui vale la pena di vivere", né qualcosa "per cui vale almeno la pena di morire". La scrittura si limita a mostrare la possibilità di una *vita nova* nei rapporti con gli altri, con le cose, con il tempo, con il mondo, con se stessi. In maniera rinnovata, rinnovata in Proust rispetto a Nerval, ma senza velleità di "superamento", di competizione, di "sfida" (v. *ibid.*)

La notizia che Adrienne è morta avviene nel racconto di Jerard, il quale perciò sapeva fin dall'inizio. Sicché anche qui è

dallo strappo, dall'interruzione, dalla sofferenza, che la morte ha prodotto, l'inizio della narrazione, l'inizio della scrittura, il suo modo di procedere, di ricostruire, di ricordare, di ritrovare il tempo perduto. Anche qui dunque la morte, la consapevolezza che "tutto è finito", non ostacola la narrazione, ma, al contrario, la provoca, la motiva, la orienta, le conferisce il tono, il motivo, il ritmo. A partire dalla perdita non solo ha inizio la ricerca di un tempo perduto, ma ha inizio anche un tempo ritrovato, prende avvio la "preparazione del romanzo" intesa anche come costruzione di una "vita nova" (v. Barthes, *La préparation du roman*, 2003).

L'altro tempo della scrittura letteraria è anche un altro spazio, un altro luogo, fuori dai luoghi comuni della realtà. Da quest'altro tempo e da quest'altro spazio, il rapporto realtà-follia è rovesciato, e con Maurice Blanchot si può parlare della "realtà" come "follia del giorno".

Come osserva Vito Carofiglio nel libro *Nerval e il mito della "pureté"*, 1966: 170):

la dialettica tra razionale e irrazionale, logico e onirico, realistico e puramente fantastico, non si risolve in Nerval con la vittoria dell'uno sull'altro, ma con una specie di accordo instabile (drammatico) tra l'uno e l'altro.

Riferendosi a Gérard de Nerval, e in particolare a *Sylvie*, Proust, in *Contro Sainte-Beuve* (1974: 30), osserva che la "follia" della scrittura letteraria rispetto alla realtà può consistere nell'attribuire più importanza a un sogno, a un ricordo, alla singolarità di una sensazione, rispetto a "ciò che è comune a tutti, percepibile a tutti, la realtà":

Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée n'est qu'une sorte de subjectivisme excessif, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu'à ce que cette sensation signifie de commun à tous, de perceptible pour tous, la réalité.

In questa disposizione, che è in fondo la disposizione artistica, la realtà è considerata, dice Proust citando Flaubert, solo per "l'emploi d'une illusion à décrire", "l'impiego di un'illusione da descrivere", trasformando in una sorta di realtà le "illusioni" considerate degne di essere descritte.

Gli esseri che incontriamo, osserva Proust, riferendosi a *Sylvie*, ma forse anche alla "realtà" non realisticamente intesa, sono come la donna dei versi con cui termina *Fantasia* (in Nerval, *Petits châteaux de Bohême*, 1853), "una femme / Que dans un autre existence peut-être / J'ai vue et dont je me souviens", una donna che Gérard (con Eco, dovremmo scrivere Je-rard) aveva conosciuto in un'altra esistenza e di cui serbava il ricordo (v. ivi: 34). E sempre parlando di *Sylvie*, ma come se stesse parlando degli effetti che le illusioni e allusioni della scrittura letteraria producono sul lettore, osserva:

Mais on ne nous rend pas le trouble que nous donne notre maîtresse en parlant de l'amour, mais en disant ces petites choses qui peuvent l'évoquer, le coin de sa robe, son prénom.

Il turbamento che suscitava in noi la nostra amante non ci viene ridato da chi parli dell'amore, ma da chi ricordi le piccole cose che possano rievocare la presenza di lei: la stoffa del suo vestito, il suo nome... (ivi: 37).

E conclude, ancora a proposito di *Sylvie*:

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie*. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons

pas ressenti nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisqu'en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly.

Ma, tutto sommato, solo l'inesprimibile, solo quello che si credeva di non poter far entrare in un libro, resta in questo. Qualcosa d'indefinito e di ossessionante come il ricordo. Un'atmosfera. L'atmosfera bluastro e purpurea di *Sylvie*. Questo inesprimibile, quando non lo abbiamo sentito, ci illudiamo che la nostra opera possa esprimerlo quanto quella di chi lo abbia sentito, perché, in definitiva, le parole sono le medesime. Ma esso non sta nelle parole, non è espresso: sta tutto tra una parola e un'altra, come la nebbia di un mattino di Chantilly (ivi: 38).

Il tempo del "cronotopo" letterario è collegato con luoghi, città, nomi geografici e nomi di persona, eventi storici, ricorrenze, come la festa, situazioni, come il ballo, con particolari momenti del giorno, l'alba, il meriggio, il tramonto, "la sera del dì di festa" (Leopardi), con il tempo in senso meteorologico, "il tempo che fa".

Sotto quest'ultimo aspetto un riferimento non trascurabile può essere quello a *Aziyadé* di Pierre Loti. Questo autore ricorre in *Contre Sainte-Beuve* di Proust, e ci conduce a Roland Barthes, alla sua "Presentazione" di *Aziyadé* (trad. it. 1971). Barthes (ivi: 16) descrive *Aziyadé* come un libro fatto di eventi (*incidents*), dove "l'incident, déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquietant) est simplement ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie", "l'evento (incident), già meno forte dell'incidente (*accident*), ma forse più inquietante, è semplicemente quel che cade con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita [...]". Una foglia che cade con dolcezza sul tappeto della vita: non possiamo fare a meno di andare con la memoria alla scena iniziale del film *Forrest Gump* (Ponzio e Petrilli 2006: 171). Scrive Proust:

Ainsi [...] ce sont les mots Chââlis, Pontarmé, îles de l'Île-de-France, qui exaltent jusqu'à l'ivresse la pensée que nous pouvons par un beau matin d'hiver partir voir ces pays de rêve où se promena Gérard.

Così, sono i nomi di Chââlis, di Pontarmé, di isole dell'Île-de-France, a esaltare in noi sino all'ebbrezza il pensiero che, un bel mattino d'inverno, potremmo benissimo recarci in quei paesi di sogno nei quali passeggiò Gérard de Nerval (Proust 1974: 37).

Nel testo intitolato "Rilettura di *Sylvie*" che segue alla sua traduzione con testo a fronte pubblicata nella collana Einaudi "Scrittori traducono scrittori" (Nerval 1999), Eco tratta dell'uso dell'imperfetto indicativo, "il tempo imperfetto" – che come abbiamo visto ha un ruolo importantissimo in *Sylvie* perché "è il tempo che ci deve fare perdere i confini del tempo" (Eco 1999: 126) – nella prima parte, dal titolo "La bruma, tra una parola e l'altra". Non se ne occupa più poi nella seconda parte, "Note sulla traduzione", perché in italiano la traduzione dal francese dell'imperfetto non costituisce un problema. Se ne occupa invece nelle sue *Norton Lectures* (1992-1993), alla Harvard University (tr. it. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1994: 15-16) avendo a che fare con la lingua inglese, che non ha l'imperfetto. Eco cita le soluzioni diverse date nella edizione del 1887 e in una del 1932 circa la traduzione dell'imperfetto dell'inizio di *Sylvie* ("Je sortais d'un théâtre où tous le soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant"):

I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium...

I came out of a theater where I appeared every night...

In una lingua, come l'inglese, in cui non c'è l'imperfetto, bisogna rendere in qualche modo il suo duplice carattere *durativo* (indica un'azione che dura, che non è compiuta) e *iterativo* (indica un'azione che si ripete). In molti casi, come in particolare in *Sylvie*, è al tempo stesso entrambe le cose. Il "sortais" dell'inizio di *Sylvie*, osserva Eco, è durativo, ma "paraissais" è sia durativo, sia ripetitivo.

A causa di questa sua ambiguità temporale l'imperfetto è il tempo in cui si raccontano i sogni, o gli incubi: ed è il tempo delle fiabe. "Once upon a time" in italiano si dice "c'era una volta", "una volta" può essere tradotto con "once"; ma è l'imperfetto c'era che suggerisce un tempo impreciso, forse ciclico, che l'inglese rende con "once upon a time" (ivi: 16).

L'inglese può esprimere la iteratività del "paraissais" francese o accontentandosi dell'indicazione testuale "every evening". Non si tratta di un incidente da poco perché il gran fascino di *Sylvie* si basa su una calcolata alternanza di imperfetti e passati remoti, e l'uso intenso dell'imperfetto conferisce a tutta la vicenda un tono onirico, come se stesimo guardando qualcosa con gli occhi semichiusi. Il lettore modello a cui pensava Nerval non era anglofono, perché la lingua inglese era troppo precisa per i suoi scopi (*ibid.*).

Un altro inconveniente dovuto al passaggio dalla lingua francese alla lingua inglese, riguarda la proposta di indicare come "Je-rard" e anche "Jerard" la voce narrante. Nelle "Norton Lectures" questo gioco di parole possibile in francese non ha un corrispettivo in inglese, e Eco deve ricorrere a un'altra denominazione: "la chiameremo il Narratore" (p. 17).



Gérard de Nerval ritratto da Nadar

Per quanto riguarda il rapporto tra francese e italiano nella traduzione di *Sylvie*, per cui si deve alcune volte rinunciare alla traduzione letterale ovvero ad "essere lessicalmente fedeli", menziono qui due casi segnalati da Eco in "Note sulla traduzione" (Nerval 1999: 140-165): quello della traduzione del titolo del capitolo 14, "Dernier feuillet", l'ultimo, di *Sylvie*, che si conclude con l'indicazione di un anno, il 1832, in cui Adrienne "est morte" (Eco fa riferimento alla traduzione di questo titolo anche in *Dire quasi la stessa cosa*, 2003: 97-98); e quello della traduzione di *fauvettes*, che Jerard aveva detto che Sylvie aveva in una gabbia, ma quando poi visita la camera di Sylvie rileva

che non c'erano *les fauvettes*, ma *des canaris* (v. Eco, "Note sulla traduzione", in Nerval 1999: 140-142).

Nel secondo caso, alla traduzione fedele si deve rinunciare perché in italiano le *fauvettes* si chiamano "silvie": le silvie di Sylvie! Eco sceglie di tradurre con "capinere", "anche perché capinera è parola molto dolce" (ivi: 142).

Nel primo caso, quello del titolo del capitolo finale, "Dernier feuillet", l'unico in cui è data l'indicazione di una data, sia pure in forma vaga, imprecisa, "verso il 1832", presunto anno della morte di Adrienne – che viene annunciata al lettore dalla voce narrante, da Jerard, introducendo la notizia (l'abbiamo visto) con un "dimenticavo di dire" –, *feuillet* è ciò che i bibliofili (Nerval lo era) chiamano "carta". Ma "Ultima carta" ha in italiano una connotazione che è assente in francese. Dunque la scelta di Eco "Ultimo foglio".

Abbiamo già detto che nel racconto tempi e spazi si confondono in maniera inestricabile. Eco (in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1994: 29), a questo proposito, si sofferma sul "j'y" e sulla sua possibilità di traduzione (è un "là" o un "qui"?). Nella frase "Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais souvent" (Nerval 1999: 22). E si chiede anche a chi attribuire questa frase: al narratore (a "Jerard") o, come invece risulta più opportuno, all'Autore modello (che Eco propone di indicare come "Nerval")? Nella p. 64 di *Dire quasi la stessa cosa*, Eco parla dell'uso abbondante, in *Les Filles du Feu*, di virgolette e di trattini, quest'ultimi usati non solo per il discorso diretto, altrui, ma anche per il discorso indiretto libero, per incisi, per osservazioni parentetiche. Ciò, dice Eco, contribuisce a confondere le voci, gli eventi, fondendo accadimenti nel presente e ricordi, facendo perdere il distanziamento temporale e spaziale (v. anche pp. 142-143 in Nerval 1999). Eco aggiunge una nota dove osserva che "*Sylvie* è caratterizzato dal fatto che solo apparentemente la narrazione è in prima persona"; spesso interviene la voce dell'Autore "a commento di quello che il personaggio-narratore dice". Il risultato è l'andamento dialogico che la narrazione va assumendo.

Così, nella frase sopra citata – "Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais souvent", "E mentre la carrozza sale lungo i pendii, ricomponiamo i ricordi del tempo in cui ci venivo tanto spesso" –, malgrado il suo apparente carattere monologico, Eco individua un dialogo tra tre persone: "Nerval", ovvero l'Autore modello che si inserisce surrettiziamente nel discorso del narratore, "Jerard" il narratore-eroe, perché è lui che in quei luoghi "venais souvent", e noi, i lettori, chiamati in causa altrettanto surrettiziamente, e coinvolti nella ricostruzione dei ricordi. Sono appunto queste le *dramatis personae* – l'Autore modello, identificabile nello Stile e nella Forma del testo, il Narratore, l'Eroe (coincidente o meno con il Narratore), il Lettore modello –, ciascuna con il proprio tempo, il proprio cronotopo, le proprie relazioni reali e immaginarie, di cui il Traduttore deve tener conto, calcolando puntualmente gli effetti che la trasposizione da una lingua all'altra comporta sul dialogo che l'Autore modello ha stabilito tra di esse.

Abbiamo cercato di descrivere la struttura di *Sylvie* attraverso l'esposizione che ne fa Umberto Eco non solo in funzione della esposizione delle sue riflessioni sul testo narrativo nelle sue *Norton Lectures* alla Harvard University (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*) e in particolare sul cronotopo letterario, e delle sue riflessioni sulla pratica del tradurre in *Dire quasi la stessa cosa*, ma anche in funzione della evidenziazione dei problemi che la traduzione di *Sylvie* comporta e che quindi la traduzione ad opera di Eco di questo testo ha dovuto affrontare.

Il "quasi" del dire *quasi la stessa cosa* come responsabilità senza alibi del traduttore

Il titolo stesso del libro di Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, dice bene della situazione della traduzione, soprattutto della traduzione letteraria. Nel suo libro, la traduzione non è intesa come semplice e impersonale travaso di un contenuto da un recipiente linguistico ad un altro. Ciò dice bene del rapporto che si viene a stabilire in una traduzione – che Jacques Derrida connoterebbe come "relevante" – fra testo originale e testo tradotto.

Il "quasi" dice della singolarità del traduttore, della sua "alterità", della sua unicità e insostituibilità, e dunque di una responsabilità che non è semplicemente tecnica, formale. E dice della traduzione non come compito impersonale, anonimo di un ruolo, realizzato in base a una identità, a una appartenenza, a ciò che il soggetto che traduce rappresenta per professionalità, per specializzazione.

Quel *quasi* caratterizza la responsabilità come responsività, come comprensione rispondente, è indicativo di un rapporto dialogico tra testo originale e testo che traduce.

Il rapporto di traduzione si presenta così come rapporto tra parola che riporta e parola riportata, e quindi con le stesse caratteristiche e problematizzazioni che presenta qualsiasi forma di discorso riportato, sia esso discorso diretto, discorso indiretto e discorso libero indiretto.

"In effetti", dice Umberto Eco (p. 20, nota), "la formula metalinguistica implicita a inizio di ogni testo tradotto è: 'l'Autore Tale ha detto nella sua lingua quanto segue'. Ma questo avviso metalinguistico implica una deontologia del traduttore".

Ciò mette in discussione un mito: quello della "oggettività" della traduzione, che ha come presupposto tacito "l'invisibilità" del traduttore. Che il traduttore sia tale risulta dal fatto che – salvo nei casi in cui egli sia tenuto in considerazione, per la sua notorietà, spesso in altri campi rispetto al "mestiere di traduttore", come scrittore, come critico, come specialista di un determinato settore scientifico, come filosofo, ecc. – al suo nome è generalmente riservato solo un canticello nella pagina del *copyright*. Il testo tradotto è dell'autore; il traduttore, se ha realizzato bene il suo compito, se la traduzione è fedele, se è una vera traduzione, non c'è, è irrilevante.

È indicativo, per il nostro discorso, il sottotitolo di *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Questa espressione ricorre anche nei titoli di altri lavori di Eco: "Experiences in translation" è anche il titolo del suo saggio nel n.

82, 1999, di *Versus* dedicato alla traduzione, a cura di Franci e Nergaard (pp. 87-108), e del suo libro, pubblicato dalla Toronto University Press, del 2001.

Umberto Eco occupandosi di traduzione parla della traduzione partendo da problemi concreti che riguardano fondamentalmente le sue esperienze di traduttore. Di conseguenza, egli avverte, il suo libro *Dire quasi la stessa cosa* non si presenta come un libro di *Teoria della traduzione* (2003: 15).

Noi diremmo che, invece, proprio per la sua impostazione, esso è effettivamente un libro di teoria della traduzione, e ciò indipendentemente dal fatto che esso, come qualsiasi altro testo sull'argomento, affronti soltanto alcuni dei problemi concernenti la traduzione e precisamente quelli con cui personalmente e direttamente l'autore ha avuto a che fare. Certo, come in qualsiasi rapporto basato sulla verità oggettiva e sulla fedeltà, permane il sospetto della soggettività, dell'infedeltà, del tradimento: "traduttore traditore". Ma rispetto all'idea di "traduzione", di traduzione ideale, questa della "soggettività" e del "tradimento" è solo un'eventualità, un fatto accidentale, che indica semplicemente che il traduttore non è un *vero traduttore*.

Una volta che il traduttore, facendo bene il suo compito – non solo secondo l'opinione comune, ma anche secondo l'idea ricorrente di "scientificità" tra coloro che di scienze umane si occupano – si sia reso *irrilevante*, bisogna vedere però che *rilevanza* può avere la sua traduzione.

È proprio in questo senso e a questo proposito che Jacques Derrida si chiede "Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?" (Derrida 2000). E come risponde? Si tratta certamente di "una buona traduzione", una traduzione che fa ciò che ci si aspetta da essa, che si sdebita nella sua missione, che onora il suo impegno e fa il suo lavoro. Sì, ma precisamente? Ed ecco la risposta di Derrida (ivi: 27) alla fine del suo saggio (che originariamente era la conferenza di apertura ad un convegno di traduttori sulla traduzione che si svolse a Parigi nel dicembre del 1998):

Ogni traduzione dovrebbe essere per vocazione rilevante. Essa assicurerebbe anche la *sopravvivenza* del corpo dell'originale (sopravvivenza nel doppio senso che Walter Benjamin conferisce, in "Il compito del traduttore" a *fortleben* e *überleben*: vita prolungata, vita continuata, *living on*, ma anche vita al di là della morte) (ivi: 43).

È il concetto stesso di verità che va messo in discussione, soprattutto quando, come nel caso della traduzione, l'argomento rientra nell'ambito delle scienze umane.

Michail Bachtin, per tutto il corso della sua vita si potrebbe dire, ha mostrato, sotto diversi aspetti, la specificità della "verità" nell'ambito delle scienze umane, distinguendola da quella delle altre scienze.

È un triste equivoco, eredità del razionalismo, ritenere che la verità (*pravda*) possa essere solo la verità universale (*istina*) fatta di momenti generali, e che, di conseguenza, la verità (*pravda*) di una situazione consista esattamente in ciò che in essa c'è di riproducibile e permanente, ritenendo inoltre che ciò che è universale e identico (logicamente identico) sia vero per principio [...] (Bachtin, "Per una filosofia dell'atto responsabile", in Bachtin e il suo Circolo 2014: 99).

Anche Roland Barthes, in *La camera chiara* – dove, dovendo occuparsi della fotografia, orienta tutta la sua ricerca nella ricerca di una fotografia, quella della madre che è morta, una particolare fotografia di cui egli possa dire: ecco questa è mia madre –, afferma che bisogna ammettere, accanto alla *mathesis universalis*, la *possibilità di una mathesis singularis*: "Perché mai non dovrebbe esserci, in un certo senso, una nuova scienza per ogni soggetto? Una *mathesis singularis* (e non più *universalis*)?" (Barthes 1980: 10). La stessa considerazione fa quando deve occuparsi del discorso amoroso in quanto espressione "vera" di un soggetto nella sua singolarità e unicità (cfr. Barthes 2015).

Osserva Umberto Eco (2003: 20):

Sia chiaro che per definire la traduzione propriamente detta, prima o anziché tentare speculazioni mistiche sul comune sentire che deve realizzarsi tra autore originale e traduttore, adotto dei criteri economici e di deontologia professionale, e spero proprio che questo non scandalizzi alcune anime belle. Quando io compero o cerco in biblioteca la traduzione che un grande poeta ha fatto di un altro grande poeta, non mi attendo di avere qualcosa di fortemente simile all'originale; anzi, di solito, leggo la traduzione perché conosco già l'originale e voglio vedere come l'artista traduttore si sia confrontato (sia in termini di sfida che di omaggio) con l'artista tradotto.

Riconoscere la soggettività del traduttore, significa riconoscergli e attribuirgli la *responsabilità* della traduzione, una responsabilità che, come Bachtin dice nel saggio citato, non è semplicemente tecnica, ma anche "morale", cioè una responsabilità come responsabilità, come *comprensione rispondente*, e ciò nel lavoro del traduttore dovrebbe valere alla lettera. Ridotta la responsabilità a responsabilità tecnica, formale, e diventato il compito del soggetto il compito impersonale, anonimo di un ruolo, realizzato in base a una identità, a una appartenenza, a ciò che egli rappresenta per professionalità, per specializzazione, ogni azione, dice Bachtin, diventa *impostura* (Bachtin, "Per una filosofia dell'atto responsabile", in Bachtin e il suo Circolo, 2014: 121).

Effettivamente la linguistica, una certa linguistica, quella "ufficiale", basata su una semiotica della lingua come sistema, come codice, e sulla concezione del significare come scambio tra un significante e un significato all'interno del segno, ha contribuito a dare al concetto di "resa" traduttiva – la buona resa di una traduzione – il senso di una sostituzione delle parole di una lingua con le parole di un'altra lingua (il significato "bue", troviamo scritto nel *Corso di linguistica generale* di Saussure, ha due significanti diversi, quando si passa da un lato all'altro della frontiera), per dire "la stessa cosa", e se non proprio la stessa cosa, "quasi la stessa cosa".

Il libro di Umberto Eco sulla traduzione si intitola proprio così: *Dire quasi la stessa cosa*. È vero che c'è una stessa cosa, quella detta nell'originale, che il testo che traduce deve dire a sua

volta, per lo meno dire "quasi"? Lo stesso Eco avverte che l'espressione "Dire quasi la stessa cosa" riferita alla traduzione non va bene, soprattutto perché ipostatizza sia ciò di cui il testo parla e che è da tradurre, sia il testo stesso e la lingua che esso impiega. E dopo aver detto nell'"Introduzione" che "il senso dei capitoli che seguono" è "cercare di capire come, pur sapendo che non si dice mai la stessa cosa, si possa dire quasi la stessa cosa", Eco aggiunge in nota: "Quanto al 'quasi', *Lo stesso altro* è il titolo che [Susan] Petrilli (2001) assegna a una raccolta di scritti sulla traduzione" (Eco: 2003: 10). Questo titolo rende meglio il senso del tradurre.

Effettivamente il titolo *Lo stesso altro* – diversamente dal titolo *Dire quasi la stessa cosa* – dice bene della situazione della traduzione non intesa come semplice e impersonale travaso di un contenuto da un recipiente linguistico in un altro, dice bene del rapporto che si viene a stabilire in una traduzione, che Derrida connoterebbe come "rilevante", fra testo originale e testo tradotto. I due testi si somigliano, ma in che cosa consiste tale somiglianza?

Si tratta di una somiglianza non banale, che Charles S. Peirce indicherebbe come "iconica" (v. Petrilli e Ponzio, "Propriedades icônicas da tradução" 2016), in quanto non si tratta di una semplice riproduzione, ma di un rapporto caratterizzato dalla differenza, dalla reciproca autonomia, dalla reciproca alterità: si potrebbe parlare di un rapporto *dialogico*. Il paradosso della traduzione consiste nel fatto che il testo *deve restare lo stesso, mentre diventa un altro*. E ciò risulta già dal semplice fatto che il testo è riorganizzato nel modo di esprimersi, di vedere, di progettare, di valutare, di immaginare, di programmare, di un'altra lingua. *Lo stesso altro*: il testo tradotto è al tempo stesso identico e diverso.

Presentare così le cose piuttosto che in termini di *Dire quasi la stessa cosa* ha evidentemente delle conseguenze sul tema, affrontato anche da Katia de Abreu Chulata nel suo libro intitolato appunto *Il traduttore. Mito e (de) costruzione di una identità* (2015) prendendo posizione nei confronti di un "mito": quello della funzione puramente tecnica del tradurre, della deresponsabilizzazione di chi traduce in base all'alibi che gli fornisce la sua identità di traduttore. Il responsabile del testo tradotto è l'autore – benché proprio il rapporto di traduzione contribuisca alla problematizzazione della stessa "funzione autore" e richieda di riconsiderarne l'"autorità" – mentre il traduttore svolgerebbe il semplice ruolo di trasmettitore, di portavoce. Il rapporto di traduzione, una volta che si demistifichi il ruolo del traduttore, si presenta come rapporto tra parola che riporta e parola riportata, e quindi con le stesse caratteristiche e problematizzazioni che presenta qualsiasi forma di discorso riportato, sia esso discorso diretto, discorso indiretto e discorso libero indiretto (Vološinov 2010).

Umberto Eco, nel libro citato, *Dire quasi la stessa cosa*, osserva che Susan Petrilli in "Traduzione e semiosi", in Id. (a cura) *La traduzione* (Petrilli 2000a: 12) – vi abbiamo già fatto riferimento –

ha una felice espressione quando dice che "la traduzione è discorso indiretto mascherato da discorso diretto". In effetti, la formula metalinguistica implicita a inizio di ogni testo tradotto è: "L'Autore tale ha detto nella sua lingua quello che segue". Ma questo avviso metalinguistico implica una deontologia del traduttore" (Eco 2003: 20, nota 8).

In realtà, il traduttore non può limitarsi a questo "annuncio". Egli riporta il discorso altrui in un'altra lingua, e deve perciò riportarlo non con le parole dell'autore, come avviene nel discorso diretto, in cui la parola riportante si deresponsabilizza e le virgolette che racchiudono il discorso altrui garantiscono la propria non intromissione nella parola riportata. Nella traduzione accade ciò che accade nel discorso indiretto: la parola che riporta deve interpretare, analizzare, esplicitare

la parola altrui, mostrarne il senso, l'orientamento, l'intenzionalità. A tutto questo va aggiunto che la lingua che impiega il traduttore nel trasportare le parole altrui, per quanto propria gli possa essere, per quanto egli ne sappia adeguatamente disporre, per quanta padronanza su di essa egli possa vantare, come osserva Katia de Abreu Chulata nell'"Introduzione" al suo libro (cit. 2015: 13), non è

un materiale, ma parte integrante di una soggettività che costituisce il soggetto traduttore nella sua specifica singolarità. La lingua attraversa il traduttore implicandolo profondamente nella realizzazione dell'oggetto, che è giusto la traduzione, la quale, ove risulti pensata in questi termini, di fatto finisce col certificarsi non già come mero oggetto, ma come specifica espressione della sua soggettività.

Ma la traduzione comporta un'ulteriore complicazione. Il traduttore non ha a che fare con *una* lingua, rapporto già difficoltoso nella traduzione endolingua – spesso richiesta dal discorso riportato nella forma indiretta per via del suo carattere esplicativo – a causa del plurilinguismo interno che ogni lingua presenta. Il traduttore deve muoversi *tra due lingue*, ciascuna fatta di molti linguaggi e di molti generi di discorso, ciascuno a sua volta con il suo linguaggio particolare. Questa situazione rende insostenibile l'idea del traduttore come una specie di copista, come quello del racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*, con la differenza che deve copiare in una lingua diversa da quella in cui il testo è originariamente redatto. Non basta la conoscenza di due o più lingue. Questo è un altro punto circa il quale va sfatato il mito del traduttore secondo l'immaginario dominante.

Michail Bachtin (1979: 103-104) a questo proposito parla di "plurilinguismo *dialogizzato*" e di "pluridiscorsività *dialogizzata*". Per la resa traduttiva, per una traduzione "rilevante", non basta la mera convivenza, in una stessa cultura, in una stessa lingua e in stessa persona, di più linguaggi e di più lingue. La traduzione non ha nulla a che fare con la capacità di passare da una lingua all'altra senza pensarci, automaticamente. La traduzione non richiede semplicemente che il posto delle lingue nella

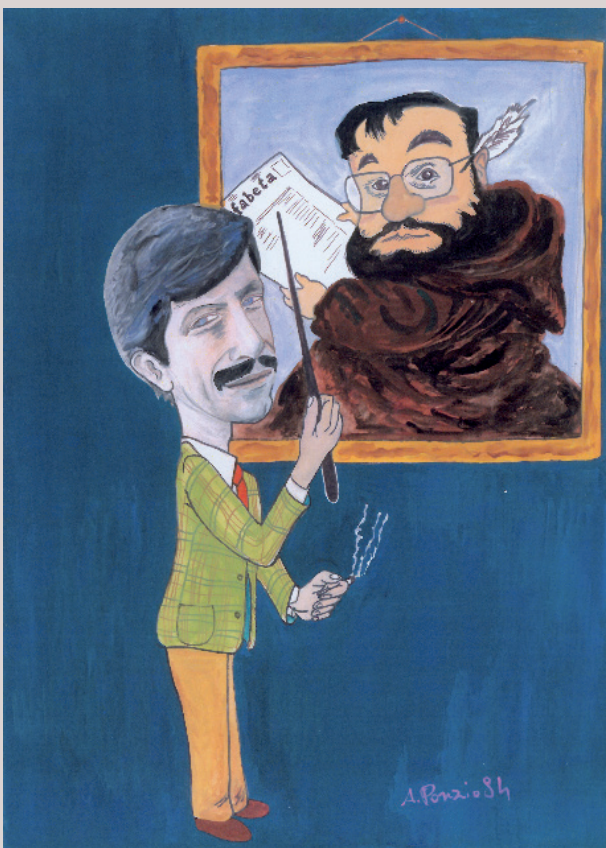
mente di un parlante sia consolidato e indiscutibile, sicché egli possa essere senz'altro considerato bilingue o poliglotta. Con "dialogizzato" si intende che tra le lingue e i linguaggi che un parlante padroneggia vi sia un rapporto di comunicazione, di confronto, di reciproca interpretazione; che è poi la condizione della possibilità di distanziamento del parlante da un certo linguaggio e da una certa lingua (vedere una lingua, un linguaggio con gli occhi di un'altra lingua, di un altro linguaggio), per poter realizzare nei loro confronti una coscienza metalinguistica e critica. Da ciò risulta che la questione del traduttore, della sua capacità interpretativa, della sua responsabilità senza alibi nel tradurre, non può riguardare l'individuo isolatamente considerato. Riguarda anche e soprattutto un contesto culturale, sociale, che preveda l'apertura all'altro, in cui si realizzi l'incontro, il confronto e la conoscenza reciproca di lingue e di linguaggi, in cui viga un plurilinguismo, sollecitato anche dall'educazione scolastica oltre che dall'incontro quotidiano, che sia un plurilinguismo dialogizzato. Le "esperienze di traduzione" a cui Eco si richiama in *Dire quasi la stessa cosa* riguardano soprattutto testi letterari, specificamente, come traduttore, Sylvie di Nerval ed *Esercizi di Stile* di Queneau e, come autore, i suoi romanzi (oltre che le sue opere di saggistica) a cominciare dal *Nome della rosa*, circa i quali ha "lavorato in stretto contatto" con i suoi traduttori (Eco 2003: 14).

Che importanza possono avere queste esperienze relative fondamentalmente a testi letterari nei confronti delle problematiche relative alla traduzione in generale? Eco presenta, fin dal titolo, il suo libro come concernente in generale il problema della traduzione, mentre le sue "esperienze di traduzione" sono in gran parte e specificamente relative a testi letterari. Nella sezione intitolata traduzioni citate (pp. 381-384) ci sono soltanto opere di scrittura letteraria. Possiamo rispondere alla domanda circa il ruolo dei testi letterari nell'ambito della teoria della traduzione in generale riferendoci a Michail Bachtin, in particolari al suo saggio del 1952-53 sui generi letterari. La questione della traduzione può riguardare testi "semplici" o testi "complessi". Tale distinzione corrisponde a quella proposta da Michail Bachtin (1952-53) tra "generi primari" e "generi secondari": i "testi semplici" sono quelli dei generi primari, cioè dei generi di discorso che non fanno parte della letteratura; i "testi complessi" sono invece quelli dei generi secondari, cioè dei generi letterari. Sono i testi dei generi secondari e "complessi", come li chiama Bachtin, a gettare luce, per ciò che riguarda tutti i problemi di semiotica del testo, ivi compreso quello della traduzione, sui secondari o "semplici", e non viceversa, alla stessa maniera in cui è l'anatomia dell'uomo a rendere comprensibile quella della scimmia, e non viceversa. Osserva Bachtin:

Se ci si orienta in modo unilineare sui generi primari, si volgarizza inevitabilmente tutto il problema (il grado estremo di questa volgarizzazione è dato dalla linguistica behaviorista). Sono l'interrelazione fra i generi primari e secondari e il processo di formazione storica di questi ultimi a gettare luce sulla natura dell'enunciazione (e, prima di tutto, sul problema complesso dell'interrelazione fra lingua e ideologia, la concezione del mondo) (ivi: 253-290).

Ci si può dunque occupare della traduzione letteraria, della questione della traduzione dei testi "complessi", o "secondari", in termini di semiotica della traduzione del testo, anche con l'intenzione di dare un contributo al problema della traduzione dei testi non letterari "semplici", "primari".

Eco si interroga sulla questione della traducibilità del testo da una lingua ad un'altra. Tale questione la troviamo sia in *Dire quasi la stessa cosa* (2003: 245 e sgg), sia nel libro del 1993, *La ricerca della lingua perfetta* (pp. 371 e sgg). Il problema è se la traducibilità sia soltanto una questione di *negoziatio-*



ne. Sembrerebbe di sì. Eco giunto verso la fine del libro *Dire quasi la stessa cosa* afferma: "Tutte le pagine che precedono si sono poste all'insegna della negoziazione". Il traduttore deve negoziare con l'autore, con il testo fonte, con il lettore, con il Lettore Modello costruito dall'Autore. Il traduttore deve negoziare anche con l'editore, soprattutto quando sia lui a proporre all'editore la traduzione del testo. Entra in gioco, inevitabilmente, nel rapporto tra testo e traduttore, il problema dei *limiti dell'interpretazione*, affrontato da Eco nel libro del 1990 che così si intitola. Il testo, soprattutto un testo letterario, ha una sua *materialità*.

La *materialità del testo* non è tale soltanto rispetto all'interprete. Il testo si realizza come *materia semiotica*, non solo nel senso che offre resistenza all'interprete, presentandogli una sua autonomia, una sua significazione che non dipende da lui e che, in certi casi, gli sfugge: il testo ha una sua materialità, un'oggettività, un'indipendenza, una capacità di resistenza e di autosignificazione *anche rispetto all'autore*. Il linguaggio (compreso il linguaggio dei generi letterari) che l'autore impiega oppone resistenza allo stesso autore, gli prende la mano, dice anche ciò che egli non ha stabilito di dire. La costituzione del testo non è diversa dalla costituzione della identità individuale, la quale è anch'essa un processo e si realizza nel rapporto di alterità. L'identità individuale è un gioco di differimenti, ma non diversa è la vita di un testo, soprattutto di un testo che vive nel "tempo grande", per usare un'espressione di Bachtin riferita al testo letterario.

La materialità del testo è la "materialità semiotica", la quale apre la significazione nel senso della *significanza* (cf. Barthes, "Le troisième sens", in Barthes 1982). Il testo ha una sua irriducibile autonomia rispetto al significato che l'interprete gli attribuisce. E ciò vale sia che si tratti dell'interprete che legge il testo e anche lo traduce in un'altra lingua, il lettore, il traduttore, sia dell'interprete che lo "produce", l'"autore". Il testo dice di un senso altro da quello conferito dall'io in quanto suo interprete, ed ha perciò una sua oggettività, una sua materialità, una capacità di resistenza rispetto alla coscienza interpretante, *significante*. È questa alterità del segno a determinare, a decidere i limiti dell'*interpretazione*, sia dalla parte dell'"autore", sia dalla parte del "lettore".

Il problema affrontato da Eco nel libro del 1990, quello appunto dei "limiti" dell'"interpretazione", in rapporto al quale riconsidera la questione dell'"opera aperta" (Eco 1962) e del ruolo del lettore, "lector in fabula" (1979), non è risolvibile facendo ricorso agli argini dell'"abito", della convenzione sociale. I limiti dell'interpretazione sono dati dall'oggettività, materialità, autonomia del testo, e cioè dalla sua alterità rispetto all'io interpretante, sia questi il "lettore", oppure chi lo produce, l'"enunciatore", l'"autore" in persona con tutta la sua autorità. Il problema dei limiti dell'interpretazione è strettamente collegato con quello dell'*alterità* e della *dialogicità* del segno, e non può essere affrontato separatamente da esso.

Il problema se sia possibile evitare la nozione di *traduzione come negoziazione*, se sia possibile andare oltre ad essa, viene affrontato da Eco facendo riferimento alla necessità di una lingua-parametro che permetta la comparazione tra le due lingue e quindi la loro traduzione. Seguendo tale ragionamento, che, procedendo per assurdo, comporta che si trovi un'altra lingua che faccia da mediazione tra la terza e le prime due e poi una quarta e così all'infinito (una specie di obiezione classica del Terzo Uomo), Eco, a un certo punto, fa riferimento al saggio di Walter Benjamin "Die Aufgabe des Übersetzers", "Il mestiere del traduttore" (1923) (tr. in Benjamin 1962).

In particolare Eco si riferisce alla "*reine Sprache*" interpretandola in termini di "lingua pura", di "lingua perfetta" (p. 346). Ciò avviene sia in *Dire quasi la stessa cosa*, sia nel libro precedente di Eco, *La ricerca della lingua perfetta* (1993: 371-372). In entrambi i testi (p. 372 in quest'ultimo, e nella pagina citata nell'altro), a un certo punto Eco dice che questa "*reine Sprache*

non è una lingua". Ma è solo per aggiungere subito che si tratta di una nozione che risente delle influenze delle fonti cabalistiche e mistiche del pensiero di Benjamin, e in cui si avverte "l'ombra assai incombente delle lingue sante, qualcosa di simile al genio segreto delle lingue pentecostali".

In effetti, secondo noi, non si tratta di una *lingua*. *Sprache* significa sia "lingua" sia "linguaggio". Tradurre con "lingua" è già interpretare il discorso di Benjamin sulla traducibilità in riferimento al "sogno di una lingua perfetta" (Eco 2003: 345). Per Benjamin, il problema della traducibilità è il problema della *destinazione del testo, dell'intenzione del testo di essere tradotto*. E si tratta del testo letterario. *Tale intenzione non va identificata con quella dell'autore*. Nei testi letterari l'autore non ha su di essi nessuna autorità (ciò a causa dell'indipendenza dell'opera rispetto al suo autore, per "la solitudine essenziale dell'opera", come si esprime Maurice Blanchot). *Tale intenzione non è neppure quella della lingua in cui è scritto*. Se la lingua consenta la traduzione del testo: è questo generalmente il problema della traducibilità, che è il problema della comunicazione tra le lingue. La lingua non è interessata a tale problema. Essa richiede soltanto che si dica, e si dica in essa. Essa *costringe a dire* (Roland Barthes 1978: "la lingua è fascista") e *a dire in essa stessa*.

Thomas A. Sebeok impiega il termine *linguaggio* (*language*) distinguendolo dal *parlare* (*to speak*) per intendere un congegno o una *procedura* (v. Ponzio 2004) – specie-specifica dell'animale umano – di *simulazione*, di *modellazione*, di costruzione di *più mondi* (a differenza delle altre specie animali il cui congegno modellante è *monologico*, sicché in ogni specie la comunicazione è relegata in un solo e unico mondo) grazie alla *sintattica* (di cui la sintassi delle lingue è una conseguenza) o *scrittura* (antecedente alla scrittura come trascrizione della *phoné*) che permette il "gioco del fantasticare" (Peirce), cioè la creatività, l'immaginazione, l'inventiva, la simulazione, l'innovazione. Il parlare ha invece una funzione specificamente comunicativa e presuppone il linguaggio come procedura di modellazione. La traducibilità riguarda il rapporto tra il testo e il linguaggio e tanto più un testo ha operato l'attraversamento della lingua nella direzione del linguaggio (è l'*attraversamento* per il quale il testo diventa letterario) tanto più non solo è traducibile, ma *esige* (Benjamin 1962: 40) la traduzione. La traduzione è "esigibile": "poiché si può affermare che se la traduzione è una forma, la traducibilità deve essere essenziale a certe opere" (*ibid*).

È per il rapporto col linguaggio che il testo non solo è traducibile, ma è destinato ad essere tradotto, e "benché", come dice Benjamin, "per quanto buona, una traduzione non possa mai significare qualcosa per l'originale [...], tuttavia essa è in rapporto all'originale in forza della sua traducibilità" (ivi: 41).

Nel caso delle opere d'arte, la traduzione non aggiunge niente alla loro vita, ma ne costituisce la "sopravvivenza". "[...] Le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma" (ivi: 46). Benjamin tiene a precisare che l'idea della *vita* e della *sopravvivenza* delle opere d'arte è da intendere "in senso pienamente concreto e non metaforico" (ivi: 41).

La traduzione dipende (nel duplice senso di "essere resa possibile" e di essere causata") dall'affinità delle lingue dovuta alla loro comune partecipazione al linguaggio nel senso suddetto. Scrive Benjamin:

Se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione dell'originale. Come è evidente, in generale, che all'affinità non deve corrispondere necessariamente una somiglianza. [...] In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue — a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole. Piuttosto ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente,

ma solo alla totalità delle loro intenzioni, reciprocamente complementari: *die reine Sprache* (ivi: 44).

Noi interpretiamo tale "*reine Sprache*" in termini di "parlare comune" o di "lavoro linguistico" nel senso di Rossi-Landi (1998 e 1991) o, se dal verbale passiamo al semiotico, in termini di "linguaggio" nel senso di Sebeok.

Spostandosi dalla lingua al linguaggio attraverso l'apertura e la messa in dialogo delle lingue, sicché "una lingua si vede con gli occhi di un'altra lingua" (Bachtin), la "traduzione è più che mera comunicazione" (Benjamin 1962: 45); e ciò risulta nella traduzione delle opere letterarie in cui la comunicazione è, come dice Benjamin, l'inessenziale.

Benché abbiamo spostato il discorso di Benjamin sulla traduzione in altre direzioni rispetto al proprio percorso e benché lo abbiamo tradotto a modo nostro e interpretato con altri linguaggi e altri testi, possiamo tuttavia concludere queste nostre considerazioni con le sue parole, che adesso però risuonano in maniera particolare per il contesto in cui le abbiamo collocate:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò assomigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricercare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe le lingue — come i cocci di uno stesso vaso — frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura elevata, dall'intento di comunicare alcunché, dal senso, e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già liberato il traduttore e la sua opera dalla fatica della comunicazione.

[...] La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della *reine Sprache*.

[...] Redimere nella propria lingua quella *reine Sprache* che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione — è questo il compito del traduttore (ivi: 49-50).

La traduzione non *rappresenta* il testo originale ma lo *raffigura*, vale a dire fa sì che di esso si dia come *ri-velazione* e non come *svelamento*, come *icona* e non come *idolo* (cfr. Luciano Ponzio

2016b) rinviando dal *detto* al *dire*, dal *dicibile* all'*indicibile*. "La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale della traduzione" (Benjamin 1962: 52).

Interpretando così quanto dice Benjamin in "Die Aufgabe des Übersetzers", "Il mestiere del traduttore", non crediamo di esserci allontanati da quanto dice Eco interpretando il lavoro del traduttore in termini di negoziazione. La traduzione è un rapporto dialogico, rapporto di ascolto, di confronto, in cui l'altro, il testo, ha una sua consistenza, resistenza, oggettività, e malgrado questo, o proprio per questo, il rapporto è di inesauribile attrazione, di sempre rinnovato interessamento. Ed è un rapporto di alterità tra le lingue tra cui avviene il passaggio tra "testo fonte", e "testo di arrivo" o di "destinazione", che Eco giustamente preferisce rispetto a *target*, *bersaglio*. Attraverso la traduzione le lingue non solo si conoscono reciprocamente, ma prendono conoscenza, coscienza di se stesse, ciascuna guardando con gli occhi dell'altra. La fallacia della *pars pro toto*, nello scambiare il mondo della propria lingua (e della propria cultura) con il mondo in quanto tale viene superata dall'incontro e dal confronto delle lingue nella traduzione.

Sicché possiamo concludere con le parole con cui Eco conclude il suo libro *Dire quasi la stessa cosa* (p. 364). E cioè dicendo che "la fedeltà" della traduzione non è un criterio che deve far credere che ci sia la traduzione, l'unica, quella definitivamente accettabile, ma è invece "la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo è stato interpretato con appassionata complicità", e sia sempre perfettibile grazie a una rinnovata capacità di dialogo e di negoziazione.

Eco aggiunge anche: "Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è *esattezza*. Ci sono *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*". Questo non è vero: "esattezza" è previsto come sinonimo (v. De Mauro, *Dizionario della lingua italiana*). E tuttavia siamo d'accordo che, nel caso della traduzione, i sinonimi di *fedeltà* sono quelli elencati da Eco, come pure *dedizione*, *devozione*. Dopo aver completata la traduzione del *Sentimental Journey* di Sterne, Ugo Foscolo, pubblicandola, dà notizie di sé chiamandosi "Didimo Chierico".

Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

Il "quasi" del *dire quasi la stessa cosa* come responsabilità senza alibi del traduttore

Augusto Ponzio

La traduzione tra teoria e pratica: riflessioni glottodidattiche

1. Premessa

Chi si accosta per la prima volta a quel campo interdisciplinare di studi sulla traduzione noto in ambito anglosassone come *Translation Studies* non può fare a meno di notare l'esistenza di un profondo iato tra teoria della traduzione da un lato e pratica della traduzione dall'altro. L'idea che, per tradurre, la competenza teorica serva meno della pratica si riscontra, invero, non solo nell'opinione dei profani. Di fatto, i traduttori professionisti navigano sostanzialmente a vista nel *mare magnum* traduttivo: seguono il proprio intuito e questo consente loro di lavorare senza il bisogno di essere teorici. Questa impressione è rafforzata anche da alcuni validi manuali di traduzione, che abbondano soprattutto di esempi pratici, riservando solo rapidi cenni alle questioni prettamente teoriche (cfr., per esempio, Scarpa 2008², Faini 2008² e, in lingua inglese, Baker 2011²). Nel lontano passato, invece, le cose stavano in modo alquanto diverso: la storia della traduzione testimonia che, nell'arco degli oltre duemila anni trascorsi dacché si è cominciato a tradurre, sono stati proprio i traduttori a elaborare – alla luce delle esperienze personali – riflessioni sistematiche sull'arte del tradurre, raggiungendo una perfetta identificazione tra le figure del teorico della traduzione e del traduttore (per una panoramica storica delle teorie della traduzione si rinvia a Nergaard 1993, 1995; sul Medioevo, in particolare, cfr. Pergola 2016). Nel corso del Novecento, e in particolare dopo la nascita e l'evoluzione dei *Translation Studies* tra gli anni Ottanta e Novanta (cfr. Bassnett 2002³), si è sviluppato un interesse sempre crescente verso la teoria a spese della pratica, a volte con un pericoloso eccesso di terminologia, che, anziché conferire maggiore trasparenza alle riflessioni sul tradurre, ha finito per diventare un ostacolo a chi di traduzione si occupa professionalmente. In un suo fondamentale studio, Steiner ha polemizzato con questo eccesso teorico contemporaneo, sottolineando come dietro l'apparente varietà di idee sulla traduzione si nasconda in realtà poca sostanza:

List Seneca, Saint Jerome, Luther, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valéry, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Quine — and you have very nearly the sum total of those who have said anything fundamental or new about translation. The range of theoretic ideas, as distinct from the wealth of pragmatic notation, remains very small. (Steiner 1998³: 283)

La figura del teorico ha finito così per emanciparsi da quella del traduttore, divenendone completamente autonoma, e si ha ormai l'impressione che le due parti procedano su binari paralleli.

Da questa condizione non trae profitto, ovviamente, la didattica della traduzione, insegnamento universitario delicato che sovente rimane relegato a un posto di secondaria importanza nell'apprendimento di un'altra lingua, tanto più che alla grande mole teorica oggi a disposizione non corrispondono riflessioni approfondite sul cosa insegnare in un corso di traduzione; continua a essere diffuso, infatti, il pregiudizio secondo cui il saper tradurre costituirebbe "un corollario 'naturale' della conoscenza linguistica (se sai la lingua straniera, sei capace di tradurre) e non richieda, perciò, una programmazione didattica mirata e sistematica" (Mazzotta 2007: 134).

L'intento di questo lavoro è di richiamare l'attenzione su alcuni degli aspetti teorici che andrebbero sistematicamente affrontati e discussi in qualunque corso di didattica della traduzione, ed è in quest'ottica che si ritiene opportuno sottolineare da subito l'esigenza di un giusto equilibrio tra teoria e pratica.

2. Cosa tradurre

In via preliminare, è il caso di provare a isolare alcuni nodi cruciali della teoria contemporanea della traduzione, iniziando proprio dal punto in genere considerato più acclarato, cioè la definizione di "traduzione".

Secondo il *Dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro (2000: s.v.), per esempio, "tradurre" equivale a

Volgere, rendere in una lingua diversa da quella originale un testo scritto od orale, o anche solo una frase o una parola [...],

mentre "traduzione" corrisponde a

Il tradurre un testo orale o scritto da una lingua in un'altra; il testo tradotto [...].

Poco più aggiunge il *Vocabolario della lingua italiana* Treccani (2009: s.v.), che così definisce i due lemmi:

1. a. Volgere in un'altra lingua, diversa da quella originale, un testo scritto o orale, o anche una parte di esso, una frase o una parola singola [...].

1. a. L'azione, l'operazione e l'attività di tradurre da una lingua in un'altra un testo scritto o anche orale [...]. b. La tecnica di tradurre, il modo in cui un testo è stato tradotto [...]. c. Testo tradotto [...].

“Traduzione”, così come *traduction*, *traducción*, *translation*, *Übersetzung*, *perevod*, è inevitabilmente una parola ambigua in quanto designa sia un processo, *nomen actionis*, sia il risultato di quel processo, *nomen rei* (De Mauro 2002²: 85). Bisogna riconoscere che se, per pura ipotesi, qualcuno non avesse un'idea anche vaga del tradurre, difficilmente potrebbe capire con precisione di che cosa si tratta basandosi sulla definizione data da un dizionario, anche perché, almeno a prima vista, questa sembra evidenziare una presunta automaticità del processo. A ben leggere, invece, ci si accorge che l'espressione “rendere in una lingua diversa” nasconde la complessità dei processi osmotici che caratterizzano le interazioni fra due distinti universi, ed è appunto questo lo zoccolo duro di ogni teoria della traduzione.

A lungo si è ritenuta la traduzione un'operazione esclusivamente linguistica, che consisterebbe nel mero trasferimento di significato da una lingua in un'altra; una convinzione che ha avuto notevoli ripercussioni sulla messa a punto di efficaci modelli didattici per insegnare a tradurre: basti pensare al vecchio, eppur longevo, metodo grammaticale-traduttivo (Vermeer 1998: 60-61). L'affermarsi dei *Translation Studies* ha contribuito a ridefinire il concetto di traduzione, inquadrandolo nel fenomeno più ampio della comunicazione interculturale, ovvero un processo che implica un trasferimento di tipo sia linguistico sia culturale (Bassnett 2002³). Le parole *colazione* e *breakfast*, infatti, benché siano equivalenti accettabili dal punto di vista linguistico, sono insoddisfacenti dal punto di vista culturale. È ormai chiaro che la formazione di un buon traduttore, alla stregua di quella di un buon mediatore linguistico, deve quindi mirare, per cominciare, all'incremento di quella che è definita competenza comunicativa, di cui fanno parte non solo la competenza linguistica – che rappresenta comunque la condizione minima – ma anche e soprattutto le competenze extralinguistiche e la competenza socio-pragmatica e (inter)culturale, le quali presuppongono una conoscenza approfondita delle diversità culturali attraverso lo studio della cinesica, prossemica, vestemica, ecc. (cfr. Balboni 2012³: 26). L'antologia curata da Bassnett e Lefevere (1990) costituisce il testo in cui si realizza quel *cultural turn* auspicato da Mary Snell-Hornby (1990) dove per la prima volta viene dato grande rilievo al ruolo della cultura nei processi traduttivi e alle relazioni che intercorrono tra *Translation Studies* e *Cultural Studies*. In glottodidattica, le attuali tendenze sottolineano come lo sviluppo di competenze extralinguistiche richieda in aula continue sollecitazioni mirate a una sensibilizzazione ai problemi culturali (cfr. Balboni, Caon 2015; cfr. anche Di Sabato, Di Martino 2011; Di Sabato, Mazzotta, Di Martino, Pergola 2012).

In traduttologia circolano diverse definizioni di traduzione. Umberto Eco ne ha proposta una radicalmente alternativa, con la quale introduce il concetto di “reversibilità”:

Il testo B nella lingua Beta è la traduzione del testo A nella lingua Alfa se, ritraducendo B nella lingua Alfa, il testo A2 che si ottiene ha in qualche modo lo stesso senso del testo A. (Eco 2003: 58)

Il concetto di reversibilità consente non solo di chiarire meglio in cosa consiste una traduzione, ma anche di distinguere la traduzione propriamente detta da altri fenomeni semiotici sovente ricondotti sotto il termine ombrello di “traduzione”. In un saggio divenuto celebre, Jakobson (1959) ha proposto la tripartizione dei tipi di traduzione in traduzione intralinguistica (o riformulazione), cioè interpretazione dei segni di una

lingua per mezzo di altri segni della stessa lingua, traduzione interlinguistica, ovvero interpretazione dei segni di una lingua per mezzo dei segni di un'altra lingua, e traduzione intersemiotica (o trasmutazione), ossia interpretazione di segni linguistici per mezzo di segni non linguistici. Il rischio di questa proposta è, però, di identificare le operazioni di riformulazione (quali parafrasi, riassunto, ecc.) e trasmutazione (un film tratto da un romanzo, ecc.) col concetto stesso di traduzione; dei tre tipi di traduzione, invece, solo quella interlinguistica corrisponde alla traduzione propriamente detta, che avviene appunto tra lingue naturali, mentre negli altri due casi l'uso di Jakobson del termine “traduzione” va inteso in senso lato. I tre fenomeni appena descritti sono tutti tipi di interpretazione e la traduzione interlinguistica è certamente una delle molteplici forme di interpretazione; si dà il caso, tuttavia, che se ogni traduzione è un'interpretazione, non tutte le interpretazioni sono a loro volta traduzioni. È il principio di reversibilità, dunque, che permette di “riconoscere” una traduzione da una non-traduzione: basterà, per esempio, provare a risalire dalla parafrasi di un canto dantesco al testo originale (o a un testo che gli assomigli) per rendersi conto di come la parafrasi sia solo un'interpretazione e non una traduzione (sulle forme di interpretazione cfr. Eco 2003: 225-237).

3. Come tradurre

Un secondo punto che merita particolare attenzione è costituito dalle strategie di traduzione, con cui si intende l'insieme delle scelte e delle tecniche coinvolte nel processo traduttivo, ivi comprese la scelta del testo e la messa a punto di un metodo per tradurlo. Tutte le strategie esistenti, sviluppate dall'antichità a oggi e che vanno sotto diverse denominazioni, possono essere ricondotte principalmente entro due macrocategorie: addomesticare e straniare. Nel primo caso si tratta di un approccio che mira ad assimilare il testo di partenza alla lingua e alla cultura di arrivo, avvicinandolo al lettore; nel secondo si procede in maniera inversa, avvicinando il lettore al testo di partenza, di cui si tenta di preservare i valori linguistici e culturali lasciando percepire chiaramente gli elementi “estranei” (Venuti 1998: 240; cfr. anche Lefevere 1992, Venuti 2008²). La posizione del traduttore derivante da queste due strategie è, di conseguenza, diversa: il traduttore che addomestica diventa “invisibile” e il testo sembra scritto direttamente nella lingua-cultura di arrivo; il traduttore che strania, invece, è percepibile nel testo di arrivo e in casi estremi può diventare persino un “terzo incomodo” nel rapporto testo-lettore. Nella breve ma densa introduzione alla sua antologia del 1992 di saggi sulla traduzione, Venuti richiama l'attenzione sulla inaccettabile invisibilità di cui soffre la figura del traduttore, condizione causata dalla cosiddetta “teoria della fluidità o scorrevolezza”, che mira all'illusione di originalità del testo tradotto. Dissente, pertanto, dalla tendenza oggi dominante, per la quale un testo tradotto

is judged successful – by most editors, publishers, reviewers, readers, by translators themselves – when it reads fluently, when it gives the appearance that it is not translated, that it is the original, transparently reflecting the foreign author's personality or intention or the essential meaning of the foreign text. [... Fluency] produces the effect of transparency, wherein the translation is identified with the foreign text and evokes the individualistic illusion of authorial presence. (Venuti 1992: 4)

Nonostante le obiezioni alla teoria della fluidità e le denunce mosse da Venuti alla condizione di marginalità del traduttore (cfr. anche Venuti 2008²), è ormai opinione comune che una traduzione sia valida proprio quando sembra un “originale”, e l'unica strategia che garantisce questo risultato resta l'addo-

mesticamento. Che si opti quasi sempre, consapevolmente o meno, per questa strategia lo dimostra un principio ben noto in traduttologia, cioè che le traduzioni, a differenza del testo originale, invecchiano inesorabilmente, proprio a causa del tentativo di avvicinare il testo di partenza al contesto di arrivo non solo linguistico e culturale, ma anche spaziale e temporale (l'avvicinamento o distanziamento spazio-temporale produce la dicotomia modernizzare/arcaicizzare: basta leggere il *Sentimental Journey* di Sterne nelle traduzioni di Ugo Foscolo e di Viola Papetti per apprezzare le rilevanti variazioni diacroniche della lingua).

Un'ulteriore conferma dell'impiego di questa strategia proviene dalla comune pratica editoriale. Nelle case editrici, indispensabile anello di collegamento tra il mondo degli autori e quello dei lettori, occupa un posto di primo piano l'esigenza di avvicinare quanto più possibile il testo al pubblico e di evitare accuratamente che una svista del traduttore possa compromettere la lettura scorrevole. Se, per esempio, nella revisione di un romanzo tradotto dallo spagnolo, si leggesse che "il mondo è un fazzoletto" (*el mundo es un pañuelo*, ovvero "com'è piccolo il mondo"), il redattore avrebbe il dovere di segnalare l'espressione impropria e pretendere chiarimenti dal traduttore.

I testi microlinguistici in particolare esigono un addomesticamento ancora più accurato, perché nella comunicazione tra specialisti di lingue diverse è fondamentale che la comprensione sia davvero ottimale (per esempio nel caso di una cartella clinica) (cfr. Balboni 2000), e questa esigenza ha delle ricadute sul piano sia traduttivo che didattico (cfr. Mazzotta, Salmon 2007).

4. Negoziare

Nella pratica quotidiana, al di là delle varie alternative offerte dalla teoria, qualunque soluzione traduttiva viene adottata, sempre e comunque, all'insegna della negoziazione. Quando si traduce un testo secondo la procedura dell'addomesticamento, per esempio, possono verificarsi singoli casi in cui si decide di straniare di proposito, lasciando invariati titoli onorifici (*mister, sir, lord*), espressioni che identificano un quartiere (*Chinatown, Barri Gòtic*), ecc.; sarebbe d'altronde un'impresa ardua optare preliminarmente per l'una o l'altra procedura e riuscire poi ad applicarla rigidamente all'intero testo, col rischio di rimanere ingabbiati in schemi teorici poco flessibili. In questi casi, come in tanti altri, la scelta dipenderà esclusivamente da un continuo e laborioso atto di negoziazione, durante il quale si valuterà caso per caso, e con dovuta ponderazione, cosa preservare inalterato del testo di partenza, cosa lasciar cadere senza che ne venga compromesso il senso complessivo e come fare a restituire l'effetto a cui mirava il testo originale. Il traduttore si pone dunque come negoziatore tra più parti:

da una parte c'è il testo fonte, coi suoi diritti autonomi, e talora la figura dell'autore empirico – ancora vivente – con le sue eventuali pretese di controllo, e tutta la cultura in cui il testo nasce; dall'altra c'è il testo d'arrivo, e la cultura in cui appare, con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori, e persino talvolta l'industria editoriale. (Eco 2003: 18)

È evidente che tutto ciò avviene solo se alla base dell'intero processo e prima dell'atto stesso del tradurre c'è stato un atto interpretativo. Ogni traduzione, pertanto, va sempre preceduta da un'interpretazione.

Può forse sorprendere che in traduttologia non esistano criteri oggettivi e universali che permettano di valutare in termini assoluti l'esattezza di una traduzione: per ogni problema traduttivo ci sono sempre, infatti, più soluzioni, che possono essere – in misura maggiore o minore – tutte valide. Se non è possibile dire quante e quali siano le traduzioni corrette di un

testo, perché sono sempre più di una, si può però sicuramente indicare quali siano quelle errate secondo norme ispirate al buonsenso, che evitano di perdersi tra mille dubbi. Gli interessi editoriali, del resto, hanno un peso tutt'altro che trascurabile nella valutazione del lavoro di negoziazione condotto dal traduttore.

5. Conclusioni

Si può quindi affermare, in conclusione, che la sola teoria della traduzione non fornisce la "ricetta" definitiva per realizzare traduzioni impeccabili, perché tale risultato si raggiunge con una lunga e costante pratica sul campo, ma una lettura attenta e intelligente del testo di partenza, una conoscenza preliminare dell'argomento, arricchita da ricerche documentate, e una consapevolezza dei problemi anche di natura teorica coinvolti nel processo traduttivo rappresentano di sicuro i passi fondamentali da compiere prima di intraprendere qualunque attività traduttiva. Nei corsi universitari di traduzione, invece, si dedica ancora poco spazio all'acquisizione di questi saperi e saper fare propedeutici e indispensabili; molto spesso, infatti, lo studente alle prime armi si ritrova da subito "in prima linea" a tradurre – armato di foglio, penna e dizionario monolingue – brani dalla e, ancora peggio, nella lingua straniera, in poche ore e senza adeguate conoscenze delle prassi traduttive. Occorre inoltre considerare che le competenze linguistiche dei parlanti non sono quasi mai simmetriche e che, di norma, un traduttore traduce esclusivamente nella propria madrelingua, evitando rischiose traduzioni nella lingua straniera, che, per quanto ben fatte, risulteranno comunque riconoscibili come non eseguite da un nativo. La traduzione in lingua straniera, anche solo a scopo di esercitazione, va, perciò, adoperata con cautela, tanto più se si tiene conto che già nella raccomandazione dell'UNESCO del 1976 si afferma che

A translator should, as far as possible, translate into his own mother tongue or into a language of which he or she has a mastery equal to that of his or her mother tongue. (UNESCO 2007: 459)

In definitiva, la teoria della traduzione ha il compito – oggi come ieri – di identificare, dare ordine e riflettere su una serie di problematiche, elaborando un bagaglio concettuale che non può non entrare a far parte della sfera di interesse della glottodidattica. Per lo studente che si accinge a un percorso di apprendimento della traduzione la teoria rappresenta la bussola che lo guida nell'impresa, aiutandolo a scoprirne la complessità e a evitarne le insidie. Come la scala, nella nota metafora di Wittgenstein, dopo essere stata adoperata per salire, può anche essere gettata via, così la teoria della traduzione, completato il cammino, potrà anche passare in secondo piano, lasciando maggiore spazio alla pratica. Ma sarebbe sbagliato se si prescindesse da essa.

Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

La traduzione tra teoria e pratica:
riflessioni glottodidattiche

Ruggiero Pergola

Giornalismo della memoria: il "Taccuino americano" di Dacia Maraini

Suddiviso in tre parti, il *Taccuino americano (1964-2016)* di Dacia Maraini, edito da Michelangelo La Luna e pubblicato nel 2016 a Rossano (Cosenza) dalla casa calabrese ConSenso Publishing come parte del progetto collettaneo di *SOPHIA*, raccoglie scritti e memorie sugli Stati Uniti che Maraini ha affidato alle maggiori testate giornalistiche italiane nell'arco di oltre mezzo secolo. Commentando eventi che si snodano dagli anni sessanta ai giorni nostri, Maraini accompagna il lettore italiano in un viaggio all'indietro nella cronaca americana, dove fatti, interviste, aneddoti e appunti personali si intrecciano a definire una raccolta alla quale Michelangelo La Luna ha voluto dare un'impronta storico-culturale, organizzandone il contenuto per temi oltre che per cronologia. La prima parte del *Taccuino*, che abbraccia il quinquennio 1964-1969, richiama infatti la memoria nazionale ad alcuni degli avvenimenti più controversi della storia americana di quegli anni, dall'assassinio di John F. Kennedy alle rivendicazioni razziali, senza tralasciare le rivolte studentesche sessantottine e l'allunaggio del '69.

A colpire in queste pagine dal tono marcatamente diaristico è l'approccio intimo che Maraini sceglie, sempre alla ricerca di un filo diretto con le persone comuni, anche quelle incrociate per caso durante i soggiorni americani e che guardano agli eventi della storia con gli occhi della quotidianità. In *Chi l'ha ucciso?*, ad esempio, la tragica fine dell'amato presidente Kennedy viene raccontata attraverso la tecnica dell'intervista privata e diretta. Maraini mira al cuore del problema. "Ma secondo lei chi è stato?", incalza senza troppi giri di parole, conversando con chi ha appena conosciuto. Le risposte arrivano senza filtri, voci del disaccordo popolare. Era davvero l'ex marine Lee Harvey Oswald il responsabile dell'omicidio di Kennedy? O forse andava cercato un altro comunista ancora latitante? O magari un fanatico di destra? Ma come si poteva non scorgere un "atto di violenza politica" nell'assassinio di Kennedy? Maraini ascolta e prende nota, lasciando che le questioni politiche si intreccino con le riflessioni personali sull'ambiente, sulla cultura statunitense, sulla razza. Nello stesso articolo su Kennedy, ad esempio, Maraini si descrive in giro per Harlem, perimetro afroamericano per eccellenza, dove gli sguardi sospettosi sono tutti rivolti a lei, audace ragazza bianca degli anni sessanta, che si aggira curiosa per il quartiere. Ma presto il racconto si infittisce di voci, quelle della strada, della Grande Mela. Le insegne luminose di Times Square si insinuano tra le

parole. Il Village. Chinatown. Stralci di conversazioni udite o scambiate con sconosciuti entrano nella narrazione, come se fossero appunti su cui imbastire poi la trama di un romanzo. Moravia, il Maccartismo, il passo allegro di Ungaretti anche lui a New York si fondono come i frammenti di un coro a più voci, multiculturale, politico: i tasselli di una storia americana che si racconta per strada, commentando quello che si vede.

Un orientamento simile ritorna spesso in altri articoli del primo *Taccuino*. *La famiglia perfetta*, ad esempio, avvicina il lettore alla realtà universitaria di Yale, prestigioso ateneo della East Coast le cui confraternite sono oggetto di interesse per Maraini, che non resiste tuttavia a divagare verso i 'tipi' comuni conosciuti nell'occasione. Oltre ai docenti, non possono mancare uno studente, un pittore, un editore, un critico letterario. Sono tutti portavoce di un pensiero che sta loro a cuore: chi prigioniero di un matrimonio, chi di un vagheggiamento o del mercato editoriale, tutti comunque testimoniano uno stralcio di America on the road, che Maraini porta con sé dall'altra parte dell'oceano per raccontarla sulle pagine del settimanale *Il mondo*. Il pezzo giornalistico è ancora una volta intimo, vario nei temi, articolato nei pensieri e nella forma. Una pagina di diario che si è di nuovo trasformata in articolo. Un reportage che nasce dalla gente e dalle loro riflessioni. Un po' come accade in *Gli americani dicono: questa Luna è un po' cara*, uno spaccato tutt'altro che edulcorato dell'avventura lunare. La voce del popolo - che stavolta ha gli accenti di un tassista, di un impiegato, di una studentessa - contesta una missione che ha speso fondi che sarebbero stati impiegati meglio diversamente, magari in ambito sociale, per sanare quelle ferite di incomprendimento e diversità che ancora piagano la collettività. In queste pagine del *Taccuino* Maraini si fa quasi assente, come se desiderasse soltanto lasciare la parola ai suoi interlocutori. Sono loro a dettare l'articolo. Lei può essere solo la mano che registra. A guardare la disposizione degli articoli nel volume, La Luna ha ben diviso la cronologia del primo *Taccuino*, isolando gli anni sessanta in un nucleo tematico a sé stante, dal quale trapela la vena politico/culturale che non abbandona mai gli scritti giornalistici di Maraini. Vale la pena infatti notare come gli scritti del '68, ad esempio, siano percorsi da un filo conduttore comune tra le due sponde dell'oceano. Mentre in Italia le sommosse studentesche miravano al ribaltamento delle istituzioni e del sistema capitalista, Maraini consegna-

va a *Paese Sera* il suo resoconto americano, portando in patria i sogni di quanti in America si impegnavano a ridefinire il concetto di libertà, che non poteva riguardare l'università se prima non riguardava la società. Sono molto intense le pagine di articoli come *È l'intera società che qui va trasformata* e *Sciopero alla Columbia*, nei quali l'attivismo studentesco si intreccia a quello politico e all'ardore per il cambiamento. "McCarthy non è meglio di Humphrey," si sfogava il corpo studentesco, a sancire uno sgomento che traduceva la delusione giovanile verso una classe politica che non ispirava fiducia. La prima parte del *Taccuino* riunisce anche gli otto articoli che *Paese Sera* commissionò a Dacia Maraini sul finire degli anni sessanta. Vi si trovano riflessioni importanti sulla violenza razziale e le proteste contro la minoranza afroamericana al potere. *Bianchi: la nostra storia è più antica della vostra* e *Così arrestarono mio marito, leader del 'Black Panther'* rappresentano un tributo alla rivolta per il riconoscimento all'uguaglianza, ma raccontano anche un frammento di vita privata, quell'avvicinamento al femminismo che Maraini riconduce all'incontro con Kathleen Neal Cleaver, prima donna a far parte dell'organico rivoluzionario del Black Panther Party. Maraini descrive in dettaglio la Cleaver, il suo aspetto, la carica emotiva, l'aggressività e perfino la spigolosità, ma sempre condividendo con il lettore la forza ideologica che emana dalle parole dell'appassionata attivista. Maraini appare colpita dalla durezza con cui la Cleaver si esprime e dalla sua tesi che "tutti i bianchi, in fondo al cuore, sono razzisti," forse maturando quella convinzione a cui accenna La Luna nella sua introduzione al volume, secondo la quale pur abbracciando il femminismo, Maraini sceglie di non chiudersi "nella trappola dell'ideologia pura." La condizione femminile, comunque, e un'idea di emancipazione di genere che vada oltre l'astio e la vendetta, restano cardini importanti nella seconda parte del *Taccuino*, che copre gli anni dal 1977 al 1997. Maraini traccia già qui le linee ideologiche che venerano i suoi romanzi, quelle che incitano le donne a reagire e a scrollarsi di dosso la passività a cui le hanno costrette cliché atavici. In questa parte del volume si nota come Maraini prenda spesso spunto dalla cronaca. In *Stuprata e stupratore*, ad esempio, violentatori pentiti si raccontano nella nefandezza delle loro azioni, vittime a loro volta di una società che inneggia ad un erotismo viziato che valida l'assioma per cui "la sessualità maschile è aggressiva e quella femminile è passiva." Tra le confessioni di questi bruti si insinuano le riflessioni di Maraini, una sorta di intervento extradiegetico che si spende a favore delle donne, senza sottovalutare la necessità di indagare perché gli uomini stuprano e il ruolo che gli stereotipi sociali giocano nel facilitare questo atto perverso. Spesso alle donne non si insegna a volersi bene, a proteggersi da meccanismi malati che hanno ricevuto in eredità loro malgrado, sembra voler dire Maraini in *Odio tra donne*, articolo nato da una conversazione sotto la pergola di un ristorante a Trastevere in compagnia di una docente di psicologia statunitense. Dalle righe emerge chiaro che a Maraini interessa spendersi per legittimare il rispetto del proprio corpo che le donne sembrano aver dimenticato, per quel diritto a sottrarsi da ciò che non si desidera che anche altri articoli, come ad esempio *Il diritto di dire basta*, richiamano alla memoria. Troppo spesso si nega un no al corpo femminile. Proprio come accade a Patty Bowman, la giovane donna della Florida degli anni '90, che del quid pro quo amoroso come antefatto dello stupro incarna il capro espiatorio perfetto. In *Patty voleva fare l'amore e lui l'ha stuprata* Maraini riflette su come perfino il sistema giuridico stigmatizzi una donna che ha 'osato' avviare "una schermaglia amorosa," atto fallace di per sé, in quanto la rende automaticamente "responsabile in partenza di un finale rovinoso e umiliante."

Questa seconda parte del *Taccuino* lascia chiaramente emergere il credo femminista di Maraini, la sua intenzione di dar voce alle donne dei reportage, a quei corpi della vita ordina-

ria in cui ognuna di noi potrebbe riconoscersi. Le note del curatore aiutano a dare un volto alle vittime di cui si parla, a far conoscere la loro storia a chi non hai mai sentito parlare di loro. I cenni biografici, i dettagli delle inchieste fanno luce su queste donne 'comuni,' che Maraini strappa all'anonimato e questo volume all'oblio.

La seconda parte del *Taccuino* pare davvero un tributo al valore della memoria. Molti degli articoli si battono contro le indegnità dello stupro, e tra queste spicca la denuncia di Maraini dell'"occultamento della verità" che piaga un paese "conservatore e imperialista." Ma soprattutto si cerca di mettere la stampa italiana in dialogo con i fatti della cronaca americana, quelli più truci o sensazionali che in patria hanno sconvolto o incuriosito l'opinione pubblica. Non possono mancare i commenti al caso di Lorena Bobbitt, la giovane maltrattata per anni che per esasperazione aveva evirato il marito, o a film come *Thelma & Louise* e *Basic Instinct*, che Maraini sente di dover riscattare da interpretazioni distorte che rischiano di contraffare il messaggio femminista. Altrimenti si avvalorano soluzioni che difendono la donna a metà, come nel caso di Lorena Bobbitt, assolta sì, ma dietro all'assoluzione del marito per stupro. Come sembra indicarci Maraini, se rimettiamo insieme tutti questi articoli, Lorena, Sharon Stone in *Basic Instinct* oppure Thelma e Louise appaiono donne libere purtroppo solo superficialmente. Su loro pesa sempre il limite del genere. Anche in uno stato *liberal* come quello americano.

La terza parte del *Taccuino* abbraccia il nuovo millennio, gli anni dal 2000 al 2016, e punta la sua lente di indagine sulla vita universitaria oltreoceano, l'ascesa di Obama, e le tante contraddizioni che definiscono il paese a stelle e strisce. Della vita nei campus universitari Maraini rimanda un'immagine attenta, frutto di riflessioni sentite e maturate durante le sue visite nei vari atenei, osservatrice arguta di chi le si muoveva davanti. Maraini riporta in Italia l'affresco di un'America dove "le stravaganze più straordinarie passano assolutamente inosservate," come ricorda nell'articolo *C'era una volta LAMERICA dei campus* scritto nel 2000 per il *Corriere della Sera* dopo una visita in Texas. Ovviamente non mancano in questa parte del volume i riferimenti ad altri atenei, tutti elogiati per la loro efficienza e la dedizione con cui si impegnano a diffondere la cultura italiana all'estero e a mantenere viva la curiosità per il Bel Paese. A colpire maggiormente in queste pagine, tuttavia, sono le parole di ammirazione che Maraini spende per la meritocrazia americana. Inevitabili i raffronti tra le due sponde dell'oceano, i riferimenti alla fuga di cervelli che da anni affligge l'Italia e la mancanza di opportunità per i giovani studiosi in modo da arginare quella che Maraini definisce la piaga della "disoccupazione intellettuale."

Certo negli articoli di questa sezione del volume non si risparmiano le critiche alla politica americana e a quei fatti di cronaca che sembrano rimettere in discussione i principi democratici per cui il paese è noto. Maraini non trattiene toni polemicamente verso l'uso improprio delle armi chimiche o le motivazioni di una guerra, come quella in Afghanistan, più che altro dettata dalla sete di vendetta. Non mancano neppure i riferimenti alla caduta delle Twin Towers e alla politica di George W. Bush in queste pagine, ma la penna di Maraini non tralascia di interessare i suoi reportage, anche quelli sui temi più seri, con annotazioni sugli stati d'animo più intimi. Ecco infatti che il discorso politico è intercalato dal monologo interiore: com'è fredda New York, che bella la neve in città e che delizia l'odore degli abeti natalizi venduti per strada. Quello che conta però è che il lettore non si sente distratto, né scambia questi inserti per una divagazione leggera da temi più seri. Ha semmai l'impressione di leggere la pagina di un diario, di essere messo a parte di un segreto intimo. Questa sensazione a dire il vero la si prova ripetutamente sfogliando il volume. Gli articoli sono vari e spesso muovono da un soggetto all'altro, per quanto su alcuni temi (femminismo,

meritocrazia, politica, vita universitaria) si ritorni più volte. Ma la varietà degli argomenti e uno stile narrativo che oscilla tra il reportage giornalistico e il *memoir* aiutano a dare un senso alle contraddizioni di un paese vasto e multiculturale come l'America e a sentirsene alleati o distanti a seconda delle tematiche che l'articolo affronta.

Il *Taccuino* integra il *corpus* di opere di Dacia Maraini. Finora erano apparse sillogi di racconti, romanzi e opere teatrali dell'autrice, ma nessuno aveva raccolto gli interventi giornalistici a cui Maraini si è dedicata per oltre mezzo secolo. Al curatore La Luna va senz'altro riconosciuto il merito di aver intravisto questa lacuna e di averla colmata con un volume che non solo offre un'esautiva carrellata sull'attivismo sociale e politico di Dacia Maraini, ma consente di rileggere la storia americana da una prospettiva italiana, con occhio critico e curioso. L'intento del *Taccuino* è infatti quello di testimoniare la continuità cronologica del contributo di Dacia Maraini alla diffusione della cultura statunitense oltre oceano. Lodevole è anche l'iniziativa di aggiungere sommari informativi all'indice degli articoli, che agevolano il lettore nella selezione dei testi. Le note a piè di pagina che arricchiscono il volume confermano l'attenzione del curatore alle esigenze di leggibilità. I riferimenti biografici ai numerosi personaggi che Maraini menziona negli articoli sono essenziali a presentare figure altrimenti sconosciute a chi non avesse familiarità con la storia americana degli ultimi cinquant'anni. Il *Taccuino* accompagna il lettore italiano per mano, guidandolo a riscoprire fatti della storia e della cronaca statunitense che hanno interessato, di riflesso, anche il destino del nostro paese.

Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

Giornalismo della memoria:

il "Taccuino americano" di Dacia Maraini

Lisa Sarti

La parodia dell'amore nella poesia erotica di Pietro Aretino

Il Rinascimento italiano è costellato da un significativo numero di autori che fanno della poesia erotica-burlesca il loro tema dominante, si pensi ad autori quali Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, Francesco Berni, Giovanni Mauro, Giulio Cesare Croce e soprattutto Pietro Aretino. Quest'ultimo, è da considerare come il più rappresentativo di un circolo di poeti che ha, attraverso l'utilizzo della satira comico-parodica, costituito un vero e proprio filone letterario in grado di lasciare il segno all'interno del Cinquecento italiano.

Se è vero che la satira burlesca nel Rinascimento italiano, prolifica grazie soprattutto agli autori sopra menzionati, è pur vero però che solo grazie alla centralità del ruolo dell'Aretino e alla sua lirica, si ha un vero e proprio stravolgimento sociale in grado di gettare una nuova luce sulla narrativa giocosa vista fino ad allora come pervicace satira della società.

Il concetto di satira d'altronde non è nuovo nel panorama letterario italiano, ma per capire meglio come questa possa essere associata alla produzione poetica aretiniana, si può considerare l'interpretazione di Raymond Waddington che in un articolo ricorda come prima della stampa del *De Satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira* di Isaac Casaubon nel 1605, l'etimologia comune facesse derivare la satira non dall'aggettivo latino *satura*, ma dal nome greco *satyros*, satiro appunto. Seguendo questa linea teorica, Massimo Ciavolella negli *Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo* puntualizza che "Per Aretino e per i suoi contemporanei il satiro rappresenta ancora la poesia satirica, è infatti una figura del poeta satirico" (52).

Non si discute qui la fama dell'Aretino nel fare satira, perché sarebbe solo un'inutile speculazione, quello che però vuol essere considerato in questa sede, è la sua capacità di andare oltre la semplice rappresentazione satirica, riuscendo infine addirittura a parodiare la società del suo tempo. In altre parole, la poesia erotica dell'Aretino non si limita a un volgare tentativo di ridicolizzazione della sessualità attraverso l'utilizzo di un vocabolario scabroso ed empio, ma mira a riproporre elementi del modello sociale in cui si muove irridendoli, stravolgendoli oppure portandoli all'assurdo. Per capire a fondo questo passaggio, è necessario fare una piccola digressione sul significato stesso della parola satira e poi metterla a confronto con quello di parodia. Secondo il dizionario italiano Treccani trattasi di

composizione poetica che rivela e colpisce con lo scherzo o con il ridicolo concezioni, passioni, modi di vita e

atteggiamenti comuni a tutta l'umanità, o caratteristici di una categoria di persone o anche di un solo individuo, che contrastano o discordano dalla morale comune (e sono perciò considerati vizi o difetti) o dall'ideale etico dello scrittore.

Invece la parodia è "una riproduzione scadente e ridicola di ciò che una cosa, una persona o un'istituzione dovrebbe essere in realtà" (Sabatini-Coletti).

Questo concetto ben si confà alla poesia erotica dell'Aretino, si pensi ai *Dubbi Ammosi*, ad esempio, dove si riscontra la pungente parodia di uomini di chiesa corrotti e senza scrupoli che praticano il coito fra loro senza inibizione alcuna, i quali attraverso una sessualità perversa ed esasperata mal rappresentano gli ideali di cui si fanno predicatori. Così, per mezzo di una satira altamente irriverente e provocatrice, sfruttando la sordida eco di organi genitali e posteriori deflorati, l'Aretino come nel caso del *Dubbio XXXIX*, inveisce violentemente nei confronti di categorie sociali che intende denigrare, danneggiare ed infine idealmente annientare:

Fottendo un frate a gambe in spalla un tratto
con un palmo di cazzo un'abadessa,
dal gran piacere in paradiso astratto
non conosceva il tondo della fessa;
onde spinto da furia come un matto,
nel tondo avendo la sua lancia messa
disse: oh che dolce di peccar cagione!
Utrum se il cazzo suo fu buggerone?
Risoluzione XXIX

D'infamia non si dee, dice Jasone,
né d'altro juxta legem incolpare
un mentecatto, che non ha ragione,
né di coglionerie puossi accusare:
onde il cazzo del frate buggerone
in conto alcuno si potrà chiamare,
quia stando fuor di sé, sol per trastulo
cacciò il suo cazzo all'abadessa in culo (XXIX).

Pare perfettamente calzante anche per i *Dubbi Ammosi* la considerazione espressa da Massimo Ciavolella a proposito dei *Sonetti Lussuriosi*, che negli *Atti del Convegno Roma-Viterbo-Arezzo* asserisce che:

Se si deve trovare una matrice per i *Sonetti lussuriosi* bisognerà ritornare a quella tradizione erotica latina [...] la quale, proprio perché conosciuta solo indirettamente, può

venire trasformata in una nuova forma di satira, profondamente trasgressiva: saranno quelle figure e quelle parole a denunciare, per chi voglia intendere, la corruzione, il marcio della società e della corte papale (59).

Per riuscire nel suo scopo denigratorio e denunciatorio, si è già visto come l'Aretino si serva immancabilmente di un vocabolario scurrile e caustico che lasci poco spazio ad interpretazioni. Stile poetico violento e deprecatorio che gli vanterà l'appellativo di "flagello dei principi" e lo consacrerà inoltre all'immortalità poetica caratterizzandolo a tal punto da farlo divenire il capostipite di un genere letterario che in molti hanno tentato di emulare ma che nessuno ha mai saputo esprimere con sì tanta efficacia. La parodia di Pietro Aretino si nutre all'interno dei *Sonetti lussuriosi* di una serie di rappresentazioni esplicite riguardanti gli organi sessuali sia maschili che femminili di cui la letteratura cinquecentesca non ricorda eguali. Si pensi già al titolo alternativo attribuito all'opera, *La Corona de i Cazzi*, all'interno della quale pullulano vibranti descrizioni di orgiastiche atmosfere ispirate alle incisioni erotiche, ritenute ai limiti della pornografia, di Marcantonio Raimondi ideate su disegni di Giulio Romano che non lasciano di certo posto all'immaginazione o all'allusione e nelle quali la sessualità che viene consumata senza troppi orpelli viene spinta limiti dell'umano sentire. In altre parole, "i *Sonetti* vogliono illuminare la realtà che sta dietro le immagini incise da Marcantonio Raimondi e non semplicemente descrivere le posizioni erotiche incise [...] essi vogliono lanciare una sfida alle immagini stesse" (Ciavolella 61). Per raggiungere tale scopo l'*escamotage* narrativo di Pietro Aretino è permeato sull'utilizzo ossessivo e ricorrente di vocaboli ed espressioni che descrivono puntigliosamente gli organi riproduttivi e l'amplesso in sé e per sé, come mette in evidenza Massimo Ciavolella:

Espressioni derivanti dal linguaggio comune – per esempio metafore prese dal mondo animale e vegetale –, dal linguaggio osceno e letterario (ad esempio dal Boccaccio e dal Fiorenzuola), e tutta una serie di eufemismi che Borsellino con felice espressione definisce eufemismi d'ineffabilità. Le espressioni, se raccolte assieme lascerebbero poco spazio ad altre aggiunte o invenzioni: l'Aretino "crea" un vero e proprio "dizionario della sessualità" (64).

Questo linguaggio sconcio ed obbrobrioso rappresenta il fulcro di una narrativa che iperbolicamente tende non solo a ridicolizzare personaggi, fatti e situazioni ma ad infliggere colpi a un sistema da cui l'Aretino prende le distanze:

Mettimi un dito in cul, caro vecchione,
e spinge il cazzo dentro a poco a poco;
alza ben questa gamba e fa buon gioco,
poi mena senza far reputazione.
Che, per mia fé quest'è il miglior boccone
che mangiar il pan unto appresso al foco;
e s'in potta ti spiace, muta loco,
ch'uomo non è chi non è bugerone.
- In potta io v'el farò per questa fiata,
in cul quest'altra, e in potta e in culo il cazzo
mi farà lieto, e voi farà beata.
E chi vuol essere gran maestro è pazzo
ch'è proprio un uccel perde giornata,
chi d'altro che di fotter ha sollazzo.
E crepi in un palazzo,
ser cortigiano, e spetti ch'il tal muoia:
ch'io per me spero sol trarmi la foia.

Il linguaggio aretiniano nella sua esagerazione, nel suo essere roboante ed incisivo diventa parossistico, assurdo, quasi carnevalesco. Questa prossemica di personaggi e azioni trova

il suo *ubi consistam* all'interno delle teorie del carnevalesco del formalista russo Michael Bakhtin che riconosce più di qualche somiglianza tra il sistema carnevalesco e il modello letterario di parodia. Secondo lo studioso, infatti, nella parodia il modello carnevalesco è più adatto a criticare e sovvertire le norme politiche, sociali e comportamentali, essendo in grado attraverso la letteratura di criticare impostazioni e regole di un ordine stabilito, attaccando, smantellando e rifiutandosi di obbedire a regole e ordini da parte di sistemi di potere predominanti che influenzano la società attraverso un insieme di principi stabiliti ed inviolabili. In *Rabelais and his world*, Bakhtin sostiene che:

The new type of carnival familiarity was reflected in a series of speech patterns [...] it is a characteristic for the familiar speech of the market place to use abusive language, insulting words or expressions, some of them quite lengthy and complex [...] The material bodily principal, that is, images of the human body with its food, drink, defecation, and sexual life plays a predominant role. Images of the body are offered, moreover, in an extremely exaggerated form (18).

Questo tipo di percorso lo porta quindi a definire il concetto di "grotesque realism" secondo il quale:

All that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable [...] Manifestation of this life refer not to the isolated biological individual, not to the private egotistic "economic man", but to the collective ancestral body of all the people. Abundance and the all-people's element also determine the gay and festive images of all characters of bodily life; they do not reflect the drabness of every day existence (19).

Il senso di grandioso viene enfatizzato dall'Aretino attraverso un copioso utilizzo di aggettivi volti ad esprimere la sontuosità, la grandezza, l'enormità dei genitali sia maschili che femminili come traspare dal *Sonetto III*, ad esempio, dove il membro maschile diventa "proprio da imperatrice", "questa gemma vale più di un pozzo d'oro" o come ancora riscontriamo nel IX apocrifo dove "questo è un cazzo" addirittura "papal". Il climax nella poesia lirica dell'Aretino è sempre ascendente tanto che nel *Sonetto V* ad un *incipit* parossistico che fa convergere tutte le attenzioni sul membro maschile segue un finale che ripropone nuovamente la parola "cazzo" come epicentro logistico e luogo di massimo accentramento del piacere:

Perch'io prov'or un sì solenne cazzo
che mi rovescia l'orlo della potta,
io vorrei esser tutta quanta potta,
ma vorrei che tu fossi tutto cazzo.
Perché, s'io fossi potta e tu cazzo,
isfameria per un tratto la potta,
e tu avresti anche dalla potta
tutto il piacer che può aver un cazzo (V).

La "*ostentatio genitalium*", così come la definisce Raymond Waddington (3), unitamente al senso di degrado cui questa viene associata ci rimandano ancora una volta al concetto di "realismo grottesco" espresso da Bakhtin secondo il quale "the essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of art and body in their indissoluble unit" (19).

Le teorie bakhtiniane utili a delimitare il campo d'azione entro cui ci si muove permettono di comprendere perché nel caso della poetica dell'Aretino sarebbe più opportuno parlare di parodia piuttosto che di semplice satira, individuando nella

satira una struttura che viene contraddistinta da elementi di ridicolizzazione della società che però non ne intaccano l'*ethos*. Nei *Sonetti Lussuriosi*, ma in generale in tutta la produzione letteraria dell'Aretino, invece è evidente il tentativo di sovvertire quelle regole, sconquassare quelle norme che rigidamente governano la società. La satira non ambisce a tanto avendo come fine ultimo quello di caricaturare un fatto, un personaggio, una situazione, per puro scopo intrattenitivo. La parodia invece, attraverso un sistema di rappresentazioni multiple basato sul principio dei vasi comunicanti, riproduce le stesse situazioni seppur modificandone l'*ethos* originario. La dinamica sociale e l'interazione dei suoi attori pertanto non possono ridursi a un mero fenomeno di banale imitazione. In altre parole, per utilizzare la chiave interpretativa adottata da Linda Hutcheon "parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of trans-contextualization and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage" (37).

La possanza della poesia erotica aretiniana non si perde con la fine del Rinascimento italiano, ma attraverso la contemporaneità delle sue tematiche viene tramandata fino ad oggi e questo in contesti non solo letterari, si pensi a quello artistico dove pittori del calibro di Édouard-Henri Avril si cimentano nella riproduzione pittorica di scene tratte dai *Sonetti lussuriosi* anche quasi quattro secoli dopo la loro prima pubblicazione. O

ancora l'ambito musicale in cui il celebre compositore Michael Nyman (famoso soprattutto per la colonna sonora di *Lezioni di piano*) ha recentemente musicato gli otto sonetti in un CD intitolato *8 Lust Songs: I sonetti lussuriosi*, interpretati dalla soprano Marie Angel. L'album è pubblicato a novembre 2008 dalla MN Records.

La parodia erotico-burlesca del mondo fatta da Pietro Aretino nelle sua poliedricità, descrive l'agire della gente, dalla più comune alla più "blasonata", nei suoi comportamenti più primordiali, nelle sue sfere più intime, attraverso gli occhi taglienti e disincantati di un osservatore che non ha molto riguardo per le convenzioni sociali e verso l'ipocrisia di un mondo che non di rado tenta di calpestarlo. L'erotismo che viene brutalmente e integralmente trasmesso nei suoi scritti in forma parodica riflette però una realtà che ha del magico, perché permette al lettore attraverso la consapevolezza illusoria di muoversi all'interno di una realtà semi-reale parodiata appunto, di fuggire l'imbarazzo imposto da una sessualità così diretta e senza filtri.

Protetto dal senso di "anonimato" fornito da questa sorta di fiction ricreativa, il lettore dei *Sonetti* si trasforma talvolta in esibizionista, talaltra in *voyeur* assecondando sempre la sua vera natura, rifugiandosi sempre dietro quel velo di protezione, quella farsa burlesca che si consuma all'interno della dicotomia *veritas-fictio* che riesce ad offrirgli solo la satira-parodica officinata ed inscenata dall'Aretino *ad hoc* per lui.

Coltivare sul bordo dell'intraducibile: la scrittura e la questione del limite in Jacques Derrida

1. Scrivere per solchi

All'interno del pensiero di Derrida, la questione della scrittura, che ne costituisce senza dubbio il fulcro, è profondamente intrecciata con l'idea della "coltivazione".

Questo intreccio appare in maniera esplicita già in *Della Grammatologia* e, in particolare, nella seconda parte, in cui Derrida lavora sulla distinzione che Rousseau stabilisce fra oralità e scrittura. Derrida mostra come in Rousseau questa distinzione sia basata sull'idea della "naturalità" dell'oralità e della "artificialità" della scrittura. Attraverso questa distinzione, Derrida lascia emergere la grande problematicità del rapporto fra Natura e Cultura nel pensiero di Rousseau.

All'interno di questo rapporto problematico fra natura e cultura, la questione della "coltivazione" è necessariamente implicata, anche a causa del doppio significato della parola francese *culture*, che, giustamente, in più occasioni, Gayatri Spivak, nella traduzione inglese di *Della Grammatologia*, traduce con "culture or cultivation".

Nella seconda parte di *Della Grammatologia* Derrida evidenzia come la scrittura sia legata, nel pensiero di Rousseau, all'idea di un "pericoloso supplemento" (ivi: 147 e sgg). La questione della "pericolosità" del supplemento è la questione dell'origine, che è cruciale nel pensiero di Derrida e che, sin dai suoi primi suoi lavori rappresenta la prospettiva dalla quale egli prende le distanze dalla fenomenologia. Il "pericoloso supplemento" è in Rousseau, per Derrida, non solo ciò che è lontano e differente dall'origine ma anche ciò che trasforma l'origine, che agisce su di essa trasfigurandola. A causa di questo "pericoloso supplemento", il ritorno all'origine diventa, dunque, non solo difficile perché ci si è molto allontanati, ma impossibile, perché questo allontanamento ha trasformato l'origine, e, anche se si tornasse indietro, il punto di partenza non sarebbe più lo stesso. Derrida usa il termine *culture* (cultura/coltivazione) *Della Grammatologia*, per indicare questa azione sulla origine, questa trasfigurazione in cui l'origine così come era originariamente non c'è più.

Derrida inizia la seconda parte di *Della Grammatologia* con una citazione dall'*Émile* in cui Rousseau descrive l'udito come l'unico dei cinque sensi che ha un organo complementare. Questo organo complementare è la voce. Essa consente di ripetere quello che si è udito, mentre nessun "organo" consente, ad esempio, dice Rousseau, di ripetere quello che si è visto. La voce, per Rousseau in questo passo "è un mezzo

in più per coltivare il primo senso (l'udito), esercitando l'organo attivo e l'organo passivo l'uno per l'altro" (143). In questa descrizione del rapporto fra voce e udito, la voce è la possibilità di coltivare l'ascolto attraverso la ripetizione "attiva" di ciò che si è passivamente ascoltato, ma questa ripetizione attiva ritorna immediatamente alla passività della percezione. Voce e udito sono legate da un movimento circolare in cui tutto ciò che fuoriesce nella direzione della exteriorità, ritorna, immediatamente e senza lasciare residui, all'interiorità.

Tuttavia, in questo movimento circolare vi è un elemento che disturba il percorso dalla voce all'udito e viceversa. Questo elemento di disturbo è costituito dal fatto che Rousseau descrive la voce come possibilità di *coltivazione* dell'udito. Nel suo rapporto stretto, diretto e circolare con la voce, l'udito viene "coltivato". Questa possibilità di coltivare l'orecchio, suggerisce che l'udito una volta entrato in relazione con la voce, non rimane lo stesso: il rapporto con la voce determina una trasfigurazione dell'ascolto.

Questa idea della trasfigurazione della passività percettiva attraverso l'attività rappresentativa introduce, nella seconda parte di *Della Grammatologia*, la questione della "pericolosità" del supplemento che Derrida lascia emergere dal discorso di Rousseau. Ciò che Derrida definisce cultura/coltivazione ha sempre a che fare con un allontanamento dall'origine. Ma in questo allontanamento, l'origine non rimane la stessa, il che rende impossibile tornare ad essa. Attraverso l'elemento della cultura/coltivazione Derrida fa apparire l'origine non solo come qualcosa di lontano e irraggiungibile ma come qualcosa che non c'è più o che non c'è mai stata. In questo senso, dice Derrida, la cultura/coltivazione è ciò in cui l'origine si assenta:

È proprio la cultura [/coltivazione] che deve supplire una natura deficiente, di una deficienza che non può essere, per definizione, che un accidente o uno scarto dalla natura (ivi: 203).

La cultura/coltivazione è ciò che supplisce alla natura laddove in essa qualcosa manca. Questa mancanza, dice Derrida, che non può essere "naturale", è un accidente, un incidente. Il supplemento è necessario poiché ciò che "per natura" dovrebbe essere presente, è assente. La "natura", l'origine, cioè, già manca quando il supplemento interviene.

Per chiarire questa dinamica complessa di origine e supplemento e di presenza e assenza, Derrida cita una delle metafore con cui Rousseau nell'*Émile* descrive la relazione tra natura e cultura. Si tratta della metafora della madre assente. Se la madre è assente, dice Rousseau, è necessario che un'altra donna possa alimentare il bambino. Questa alimentazione "artificiale", secondo Rousseau, non potrà mai sostituire quella "naturale", ma è in ogni caso meglio che niente. In questo esempio, l'originario, ciò che propriamente assolve alla funzione della alimentazione, non è "destituito", non è "rilevato", come nella dialettica hegeliana. Esso non è una presenza che viene sostituita da un'altra presenza. La cultura/coltivazione non si sovrappone alla Natura, all'origine. Il "supplemento", la "protesi" sono necessari perché l'originale non c'è, è già da sempre assente. Il supplemento, quindi, "copia", "mima", un'origine assente (*ibidem*).

Benché da una parte, dice Derrida, Rousseau cerchi di mostrare la cultura/coltivazione come ciò che deve *ricostruire* nella maniera più fedele possibile l'"edificio della natura", dall'altra egli mostra continuamente questa azione come una ricostruzione di qualcosa che non c'è, come la ricostruzione di un'origine assente.

Attraverso Saussure, nella prima parte del testo, e poi attraverso Rousseau nella seconda, Derrida mostra come la scrittura non sia altro, nel pensiero occidentale, che "significante del significante", significante della voce, che esprime a sua volta il significato. La scrittura sarebbe, dunque, in questo senso, un supplemento del supplemento, essa si trova infatti in un rapporto indiretto con il significato, mediato da un significante diretto che sarebbe quello della parola orale. Il problema della scrittura come significante indiretto, quello che ne fa un "pericoloso supplemento", sta nel suo durare più a lungo del significante diretto, e nel suo potere di portarsi più lontano dal significato. La scrittura, come *teletecnologia*, persiste ben oltre il tempo e lo spazio circoscritti in cui la voce risuona.

Una volta che la voce che la scrittura sostituisce non risuona più, la strada verso il significato originario è interrotta, ma questa interruzione, nel discorso di Derrida, invece che vanificare il senso della scrittura ne libera il potere trasformativo, libera la possibilità della *différance*.

In *Della Grammatologia*, l'interruzione del movimento continuo che, secondo Rousseau, connette l'orecchio con la voce, è ciò che lega la scrittura e la cultura/coltivazione. Entrambe sono, infatti, momenti d'interruzione di questa continuità.

All'interno di *Della grammatologia*, Derrida lavora sulla differenza tra "coltivare" e "essere coltivato". Derrida cita a questo proposito due passi, uno dall'*Émile* e l'altro dal *Trattato sull'origine delle lingue*, in cui Rousseau sostiene che il luogo dove si nasce, in qualche modo "coltiva", non è indifferente. In questi passi emerge un doppio senso della cultura/coltivazione. In un primo senso la cultura/coltivazione, è l'*essere coltivato*, che ha a che fare con la possibilità di stabilirsi, di mettere radici. In un secondo senso, la cultura/coltivazione è il *coltivare* che è la possibilità dello spostamento, dello sradicamento, dell'erranza, la possibilità di guardare oltre il proprio luogo di origine, di "cambiare terreno".

Scriva Derrida:

Ma questa cultura[/coltivazione] è anche il potere di cambiare terreno, di aprirsi ad un'altra cultura. L'uomo può guardare lontano, "non è piantato come un albero", è impegnato, dicono i due testi, nelle migrazioni e nelle rivoluzioni (ivi: 301).

È in questo secondo significato che Derrida legge il potere destabilizzante della cultura/coltivazione che si introduce nel pensiero di Rousseau. La cultura/coltivazione è, dunque, al tempo stesso, ciò che radica e ciò che sradica, ciò che permette di stabilirsi e ciò che permette di mettersi in cammino.

L'elemento di destabilizzazione è la potenzialità della cultura/coltivazione di andare al di là dell'origine trasfigurandola e mostrandola come assenza.

Questa immagine del ritorno all'origine, in una linearità circolare che è però in qualche modo "turbata" e messa in pericolo, ritorna ancora una volta, nel discorso di Derrida, quando riprende da Rousseau l'immagine della "scrittura a solchi". Rousseau utilizza questa immagine nel *Trattato sulla origine delle lingue* nel momento in cui mostra l'evoluzione della scrittura.

Scriva Derrida:

Il solco è la linea, come la traccia il contadino: la strada - *via rupta* - spaccata dal vomere dell'aratro. Il solco dell'agricoltore, come ricorderemo, apre la natura alla cultura [/coltivazione] ed è noto anche che la scrittura nasce con l'agricoltura (ivi: 381).

Derrida mostra in queste pagine di *Della grammatologia*, come Rousseau leghi a doppio filo la cultura/coltivazione con la scrittura. In primo luogo questo legame è determinato dal fatto che la scrittura, secondo Rousseau, nasce con la sedentarizzazione, che la cultura/coltivazione rende possibile. Ma in un senso più profondo, il legame di scrittura e cultura/coltivazione sta nell'idea del *solco*, che il contadino traccia sulla terra per poterla coltivare, per poterla disseminare. Le scritture bustrofediche, secondo Rousseau, sono "scritture a solchi", perché seguono, lo stesso movimento con cui il contadino guida il vomere per solcare il terreno.

Scriva Derrida:

Ora, come procede il contadino?

Economicamente. Giunto alla fine del solco, egli non ritorna al punto di partenza. Gira l'aratro e il bue, poi riparte in senso inverso.

Risparmio di tempo, di spazio e di energia. Miglioramento del rendimento e diminuzione del tempo di lavoro (382).

La scrittura a solchi è una forma della scrittura lineare che riprende, secondo Rousseau, questo movimento "economico" che arrivato al margine del solco continua a tracciarlo all'indietro, senza spezzare la linearità del movimento. La scrittura a solchi riprende dunque l'immagine di una circolarità ininterrotta, ma, ancora una volta turbata dall'elemento della coltivazione. Il movimento dell'aratro tornando indietro non lascia inalterato il cammino, ma lo modifica tagliando, scavando, incidendo la terra. Di conseguenza, quando l'aratro ritorna al punto di partenza, tutto è cambiato, niente è più come prima. Ciò che Derrida tenta di mostrare è questa azione di disturbo del solco nei confronti della continuità della scrittura, che avviene ancor prima dell'abbandono della scrittura bustrofedica, cioè ancor prima del momento in cui la scrittura inizia a spezzarsi sul margine per iniziare nuovamente sul margine opposto. L'abbandono della scrittura a solchi è per Rousseau la rottura dell'economia della scrittura con quella della coltivazione. Nel momento in cui la scrittura a solchi viene abbandonata, la linearità continua della incisione si spezza. La pericolosità di questa rottura dell'economia della scrittura con quella della coltivazione consiste, per Rousseau, secondo Derrida, nell'apertura di spazi all'interno della linea che conduce dall'origine al punto d'arrivo e viceversa. Aprendo questi spazi nella continuità della parola, articolando la voce, la scrittura la altera e la trasfigura.

L'operazione che fa Derrida in queste pagine consiste nel mostrare che ancor prima dell'abbandono della scrittura bustrofedica, prima della differenziazione fra il movimento della coltivazione e quello della scrittura, la linearità del movimento circolare da e verso l'origine è già compromessa,

minacciata e messa in questione. Questa minaccia è determinata dal nesso che la scrittura intrattiene con la cultura/coltivazione, ben prima che essa si mostri come *trascrizione*. Ciò che Derrida chiama *archiscrittura*, la scrittura come presupposto della trascrizione, la scrittura come articolazione, come decostruzione e composizione, è già implicata nel movimento della cultura-coltivazione, nell'azione del solcare la terra, dell'incidere, del tracciare qualcosa sulla superficie. In questa azione del tracciare, del solcare il terreno con il vomere, il contadino sta già scrivendo, prima di ogni forma di trascrizione. Questa immagine della lama, connessa con la attività della scrittura ritorna in moltissimi dei testi di Derrida, come ad esempio in *Glas*, o in *Sproni*, in cui egli lavora sull'idea della scrittura attraverso l'immagine dello *Style* inteso (tra gli altri molteplici significati) nel senso di "stiletto", lama affilata, che articola, apre, divide, differenzia e taglia. Questo muoversi solcando, incidendo, tagliando, costituisce, nel discorso di Derrida, il nesso originario tra scrittura e cultura/coltivazione.

2. Coltivare la pazienza del lapidario

L'immagine dell'incisione come ciò che collega cultura-coltivazione con la scrittura riappare in *La mitologia bianca*, pubblicato pochi anni dopo *Della grammatologia*, nel cui *esergo* egli scrive:

Dalla filosofia la retorica. Da un volume, pressappoco, più o meno, fare qui un fiore, trarlo fuori, montarlo pezzo a pezzo, anzi lasciarlo montar da sé, venire alla luce - allontanandosi come da se stesso, avvolto su di sé a mo' di voluta, questo fiore fa un'incisione - imparando a coltivare sul modello del calcolo del lapidario, la pazienza (ivi: 275).

In *La mitologia bianca* Derrida si occupa della questione della metafora nel testo filosofico, ossia della possibilità del linguaggio di *dare forma* alla verità.

L'idea della cultura/coltivazione è strettamente collegata, nel discorso derridiano, alla questione della *formazione*. In una nota, nel suo lavoro su *L'origine della geometria di Husserl* (p. 88), egli precisa che la parola francese *formation* può tradurre due diversi termini del testo husserliano. Il primo è la parola *Gebilde*, che è la formazione già formata, e che rimanda, come la stessa parola *formation*, all'idea della formazione geologica, costruita per stratificazioni e sedimentazioni. Il secondo termine che la parola *formation* può tradurre è invece il termine tedesco *Bildung*, che è la formazione in senso attivo, la formazione in atto, la forma che sta prendendo forma. A proposito della possibilità di tradurre *Bildung* con *formation* Derrida specifica inoltre.

Non dimentichiamo infine (ed è qui particolarmente importante) che *Bildung* ha anche in tedesco il senso generale di cultura (*ibid.*)

Attraverso questo nesso con la parola *Bildung*, la questione della cultura/coltivazione diviene la questione della formazione attiva, intesa come costruzione e rappresentazione. Questo nesso è tutto racchiuso nella metafora del *lapidario* all'interno dell'enigmatico *esergo* di *La mitologia bianca*. Per *montare* un testo che raffigura la verità è necessario, dice Derrida, imparare a *coltivare* la pazienza, sul modello del *calcolo* del lapidario. Il lapidario è colui che taglia, lavora e incide le pietre dure. L'oggetto del suo lavoro è una *formazione* geologica, una *formazione* intesa, dunque, nel senso della *Gebilde*. Ma d'altra parte, la sua attività, che avviene attraverso una operazione di *incisione*, è quella di una *formazione* nel senso della *Bildung*, nel senso di un *dare forma*, del *formare*. Il lavoro del lapidario consiste nel *dare*

forma alla materia, nel modificare la maniera in cui essa si presenta e viene rappresentata. Il suo è un lavoro di precisione, meticolosamente calcolato, poiché ogni errore nella attività di incisione è irreparabile.

Il *calcolo* del lapidario ha a che fare con un processo di *valorizzazione* della pietra: la pietra è sempre la stessa, ma attraverso il lavoro paziente di incisione taglio, levigatura e montaggio, acquisisce un valore che prima non aveva. Questo surplus di valore viene dato alla pietra, non da ciò che essa è (già), ma dalla maniera in cui viene presentata, dalla forma che le viene conferita. Il *calcolo* del lapidario consiste nello scrivere una *forma* nella materia, del *dare forma* alla materia amorfa della pietra. Il calcolo del lapidario consiste nel liberare la materia dalla propria fatticità, dall'"essere quello che è", nel calcolarne una forma a-venire.

La pietra che viene fuori da questo lavoro paziente è la raffigurazione di se stessa, la metafora di se stessa. Un diamante non è un diamante sino a che non è stato intagliato, raffigurato, composto, in una certa maniera. Ma una volta intagliato, del lavoro del lapidario, della sua capacità di *scrivere* la forma nella pietra, non vi è più traccia.

Il diamante diviene un oggetto in generale, con un certo taglio, un certo peso, e di conseguenza, un certo valore all'interno di un determinato sistema di senso. Comincia a circolare all'interno di un sistema di scambio, di un sistema in cui ogni spesa è finalizzata ad un ritorno, all'interno, cioè di quella che Derrida chiama l'"economia ristretta".

La raffigurazione che la pietra diviene, il significante prodotto dal lavoro del lapidario, non fa più segno verso la *pazienza* del lapidario, e verso il suo calcolo: esso fa segno unicamente verso il proprio valore all'interno di un sistema di senso. Questa cancellazione del lavoro di scrittura della forma nella pietra, del lavoro di *montaggio* della forma, questa cancellazione della *Bildung*, dice Derrida, avviene attraverso un processo che ha a che fare con l'*usura*. Derrida utilizza qui l'ambiguità del termine usura. Da una parte, questa parola significa "il cancellarsi per sfregamento, l'esaurimento, lo sfaldamento", che ha però luogo non casualmente ma per un calcolo (il calcolo del lapidario che incide, leviga e taglia la pietra). Dall'altra questa parola significa "il provento supplementare di un capitale, lo scambio che, lungi dal perdere di vista la posta, ne metterebbe a frutto la ricchezza primitiva, ne accrescerebbe la resa sotto forma di rendite, disinteresse addizionale, di plusvalore linguistico" (ivi: 278). In questo secondo senso l'*usura* è l'acquisizione di valore a cui il calcolo del lapidario e il suo paziente lavoro sono finalizzati.

Una volta entrato nel mercato, ridotto al proprio valore, l'oggetto generale che la pietra lavorata è diventata, cancella la storia della propria istituzione, cancella il lapidario e la sua pazienza, non ha autore, non ne porta la firma, cancella la scena che la ha prodotta, la scena in cui la materia ha acquisito grazie a un "calcolo", una forma, un "come", che è più della propria sostanza.

Ciò che si perde, e che invece bisognerebbe coltivare, è dunque la *pazienza del lapidario*, ossia il processo attraverso il quale la differenza viene prodotta e istituita. Nella pazienza del lapidario e nel suo calcolo vi è la forma nel momento della sua formazione, il testo nel momento in cui i segni, intrecciandosi tra di loro, lo stanno costituendo.

La *pazienza del lapidario*, che bisogna imparare a coltivare, dunque, all'interno del discorso di Derrida, si situa sul limite del passaggio dall'esistenza all'essere, nel momento in cui la differenza ontologica si sta producendo attraverso un'operazione di interpretazione, di incisione, di articolazione, di scrittura, di traduzione, in cui un testo prende forma.

3. Attraversare il deserto.

In *Il monolinguisimo dell'altro*, Derrida inizia scrivendo:

“Immagina, figurati qualcuno che coltivi il francese. Ciò che si chiama il francese. E che a sua volta il francese coltivi” (p. 5).

Ancora una volta emerge, sin dall'inizio di questo testo, l'ambiguità della cultura/coltivazione. Da una parte la lingua è ciò che si coltiva, ciò che attivamente si esercita e si perfeziona. Dall'altra la lingua è ciò che, prima di ogni attività già ci *coltiva*, istaurando *all'origine, nell'origine*, un movimento di modificazione. Questa modificazione agisce sulla “passività originaria”, alterandola, e annullando l'idea dell'origine come ciò che è immutabile e a cui è possibile tornare. L'impossibilità del ritorno all'origine e la dinamica del *coltivare* e dell'*essere* coltivati, costituiscono il nocciolo di questo testo, in cui Derrida riflette sul suo personale rapporto con la lingua francese, attraversato dall'esperienza della colonizzazione francese dell'Algeria.

Derrida esprime questo il suo rapporto complesso con la lingua francese attraverso una frase, che ritorna a più riprese: “Non ho che una lingua e non è la mia”, attraverso cui descrive la lingua francese come, al contempo, intima ed estranea. La questione della cultura/coltivazione si connette, all'interno di questo testo, con la questione del colonialismo. Derrida non si limita a sottolineare il raccordo etimologico tra cultura/coltivazione e colonialismo, ma li connette, in maniera più profonda, attraverso la problematica del “limite”.

Il monolinguisimo dell'altro è la lingua dell'altro, la lingua che proviene “dall'altro” e che ci coltiva prima che noi prendiamo la parola. Poiché la lingua madre ci viene in ogni caso “dall'altro”, poiché ci situa in un universo di senso prima che possiamo prendere la parola, poiché ci coltiva prima di ogni attività e prima dell'identificazione, essa è sempre un'esperienza, dice Derrida, “essenzialmente coloniale” (ivi: 45).

In questo senso il francese diventa ad un tempo intimo ed estraneo, lingua madre e lingua straniera, possibilità di espressione e strumento dell'oppressione coloniale. L'identità che in questa lingua, attraverso il racconto autobiografico, Derrida cerca di enunciare è quella dell'esperienza del francese di un francese nato in Algeria, di un francese, che ha la nazionalità francese, che parla il francese come lingua madre e che tuttavia non è francese, ma “franco-magrebino”. Non si riflette mai abbastanza, dice Derrida, sul senso del trattino che separa e allo stesso tempo unisce i due poli della espressione “franco-magrebino”, trattino che la parola orale nasconde e la scrittura mette in evidenza:

Il silenzio di questo trattino non pacifica e non calma niente, nessun tormento, nessuna tortura. Non farà mai tacere la loro memoria. Potrebbe addirittura aggravare il terrore, le lesioni e le ferite. Un trattino non basta mai a coprire le proteste, le grida di collera o di sofferenza, il rumore delle armi, degli aerei o delle bombe (ivi: 13).

Il silenzio del trattino nasconde dunque la violenza della imposizione della lingua, la violenza della guerra e del colonialismo.

L'idea che il monolinguisimo sia *dell'altro, dall'altro*, e della lingua come *protesi originaria*, decostruisce l'immagine del soggetto autocosciente, padrone del proprio linguaggio, che ha un rapporto *naturale, ontologico* con il proprio sé e che dunque può enunciare la propria identità costruendo una immagine di se stesso assolutamente trasparente e completamente aderente al proprio sé.

Derrida descrive, al contrario, la lingua come ciò che viene da altrove, come una estraneità che è già dentro al sé, un elemento improprio e inappropriabile che sta al cuore del movimento

attraverso cui il sé si riappropria di se stesso enunciando la propria identità. Derrida descrive la lingua come qualcosa che ha già colonizzato il sé, ha già alterato l'origine, ancor prima della percezione, descrive la lingua come ciò che già coltiva, prima che il sé si metta a coltivare.

La domanda a cui Derrida cerca di rispondere in questo testo è: come raccontarsi in questa lingua che viene da altrove, come tradursi in questa lingua al contempo intima e straniera che è l'unica lingua a disposizione per dire la parola “Io” e iniziare a raccontarsi? L'esperienza del raccontarsi in questa lingua dell'altro è ancora una volta descritta da Derrida attraverso una dinamica di “taglio”, di “articolazione”, di “separazione”, di “ferita” che è ciò, come abbiamo visto che connette la cultura/coltivazione con la scrittura.

Questa lingua che viene da altrove, dice Derrida, provoca nel soggetto del pensiero occidentale quella che egli chiama, riprendendo nel testo una espressione di Abdelkebir Kathibi, una “divisione attiva” (ivi: 18). Questo “divisione attiva” è il prodursi di una differenza tra ciò che all'interno del testo Derrida chiama *ipseità* e ciò che egli chiama *identità*, ossia tra ciò che si è e ciò che di sé si racconta, o viene raccontato. Il racconto traduce, in una lingua che viene dall'altro, la *ipseità* nella *identità*. Questa operazione di traduzione è descritta da Derrida come un “attraversamento del deserto” (72), come l'attraversamento di un territorio pericoloso, inospitale, senza strade segnate, e senza garanzia di successo.

Scriva Derrida:

Il miracolo della traduzione non avviene tutti i giorni; c'è, a volte, un deserto senza attraversamento del deserto (ivi: 95).

L'attraversamento di questo deserto consiste nel passaggio dell'*ipseità* nella sfera dell'essere. Questo deserto rappresenta, all'interno del discorso di Derrida ne *Il monolinguisimo dell'altro*, il limite fra l'esistenza e l'essere, il margine della differenza ontologica. L'esperienza della traduzione di sé nella lingua che è sempre la lingua dell'altro è dunque l'esperienza del limite, l'esperienza del margine. L'attraversamento del deserto, il momento di questo passaggio tra l'esistenza e l'essere è quello che Derrida chiama *scrittura*. Coltivare questo deserto è la possibilità di separare l'idea della cultura/coltivazione da quella della imposizione coloniale. La lingua dell'altro è allo stesso tempo l'imposizione violenta del “detto”, e l'apertura alla possibilità del “dire”.

Coltivare questo deserto è per Derrida la possibilità di coltivare il “dire”, la scrittura come articolazione e passaggio, come ciò che attraverso i “solchi” coltiva la *différance*. Non si tratta, dice Derrida, di coltivare l'intraducibile, poiché di ogni cosa si può tentare la traduzione. Si tratta piuttosto di evidenziare, nella scrittura, l'elemento significante al di là del significato, la singolarità del dire al di là della generalità del detto, la voce, lo stile e tutto ciò che si perde conservando il significato e sostituendo il significante.

La questione della cultura/coltivazione è dunque, da una parte, quella della violenza e del colonialismo, ma è anche, dall'altra, la questione dell'originario rapporto con l'altro, che parla prima che io prenda la parola, che mi dice prima che io dica me stesso. L'idea della cultura/coltivazione, connessa con la scrittura dall'immagine del solco, è dunque, in definitiva, l'esperienza del limite, ossia quello che, in *L'animale che dunque sono*, Derrida chiama “limitrofia”:

Lasciamo a questa parola (limitrofia) un significato insieme ampio e ristretto: ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite (ivi: 68).

“Cultivare ai bordi del limite” è il modo in cui Derrida descrive la relazione con l’altro in cui la cultura/coltivazione non coincide con l’appropriazione e lo sfruttamento, in cui, cioè, l’idea della cultura/coltivazione si separa da quella del *colonialismo* e si connette, invece, con l’idea dell’ospitalità.

In un passo di *Cosmopoliti di tutti i paesi ancora uno sforzo!* Derrida si chiede se è possibile coltivare un’etica dell’ospitalità e risponde che l’espressione “coltivare un’etica della ospitalità” è tautologica: “L’ospitalità è la cultura stessa e non è un’etica tra le altre” (ivi: 26). Connessa con la questione dell’ospitalità e sganciata dal colonialismo, la cultura/coltivazione diviene in Derrida non più riproduzione del già detto, ma apertura della possibilità dell’a-venire, apertura ad una differenza che oltrepassa il soggetto rimarcandone, da una parte, la finitudine ed il rapporto con il limite e, dall’altra, il rapporto originario con l’alterità.



Cultura & Comunicazione /

Letteratura e cultura /

Cultivare sul bordo dell’intraducibile: la scrittura e la questione del limite di Jacques Derrida

Julia Ponzio

L'alienazione e l'omologia linguaggio-lavoro. Un confronto tra Fredric Jameson e Ferruccio Rossi-Landi

1. Introduzione

La necessità di individuare un modello teorico in grado di definire le relazioni tra base economica [*Struktur*] e sovrastruttura ideologica [*Überbau*] ha da sempre catalizzato l'attenzione degli studiosi di orientamento marxista. L'affermarsi nelle scienze umane degli studi sul linguaggio e la comunicazione ha posto questioni ulteriori e – se possibile – ancora più complesse: come inquadrare i processi linguistici e comunicativi in questo “tradizionale” schema interpretativo? È possibile leggere attraverso le scienze del linguaggio e dei segni alcune delle categorie marxiane? È possibile analizzare attraverso gli studi semiotici alcuni oggetti tipici della ricerca di Marx?

Fredric Jameson (1934) e Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985) hanno dato risposte differenti a questi interrogativi. In particolare, Jameson ha mosso delle critiche ad uno di quei dispositivi analitici attraverso cui Rossi-Landi ha cercato di chiarire il ruolo dei sistemi di segni nel rapporto tra *Struktur* e *Überbau*: questo dispositivo è il concetto di *omologia*. L'omologia sarebbe – secondo Jameson – assimilabile ad una forma di *isomorfismo* o *parallelismo strutturale*; in sostanza, non sarebbe altro che un metodo per descrivere e sancire un rapporto di rispecchiamento tra linguaggio e rapporti materiali di produzione. Inoltre, la problematica dell'*alienazione* – secondo Jameson – porrebbe delle difficoltà teoriche a cui l'omologia non saprebbe rispondere: lavoro “manuale” e lavoro “intellettuale” sono *alienati* in modo diverso. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare come il metodo omologico di Rossi-Landi, in realtà, presenti degli elementi di compatibilità con quella che Jameson ha definito “*transcodificazione*”. Cercherò di mostrare, inoltre, quali siano – a mio modo di vedere – i limiti delle argomentazioni di Jameson; in particolare, il modo in cui Jameson ricorre alla teoria dell'*alienazione*, per mettere in discussione il concetto di omologia, non mi sembra coerente con il metodo marxiano.

2. Il concetto di omologia in Rossi-Landi

Cosa vuol dire esattamente “omologico”? Rossi-Landi mutua il termine dalle scienze biologiche, dove “omologia”

designa una corrispondenza di ordine genetico e strutturale fra due specie diverse (v. Rossi-Landi 1977: 72, nota 25).¹ In questa prospettiva, il metodo omologico consisterà nella costruzione di un modello teorico volto a connettere *ambiti apparentemente separati* (v. Ponzio 2008: 28) attraverso la rilevazione di determinate somiglianze o corrispondenze. Il risultato di questa operazione sarà una *totalità strutturata* le cui parti – o *sotto-totalità* – sono reciprocamente connesse. Nello specifico, il metodo omologico consiste nel “congiungere due totalità, quella della produzione linguistica e quella della produzione materiale, in una totalità più vasta, per procedere poi a indicare alcune *strutture* di questa più vasta totalità” (Rossi-Landi [1972] 2011: 244, enfasi mia). Tali *strutture* altro non sono che corrispondenze tra “*livelli di complessità* nell'ambito dei due ordini di produzione” (*ibid.*, enfasi mia), e tale *più vasta totalità* altro non è che l'essere umano, inteso marxianamente come *prodotto* o *risultato* del proprio lavoro (v. Marx 2004). In sostanza, l'ipotesi di Rossi-Landi è che la tesi marxiana sul carattere antropogenico del lavoro (su cui ha particolarmente insistito Lukács) debba comprendere in sé anche il carattere antropogenico del *linguaggio* (verbale e non-verbale). L'essere umano è il prodotto del proprio lavoro, ma è un prodotto “che in sé racchiude il linguaggio” (Rossi-Landi [1985] 2006: 125). Dunque, introducendo “la nozione di produzione linguistica quale parte della più generale nozione di produzione dell'uomo” (*ibid.*), Rossi-Landi arriva a costruire la propria categoria di totalità, cioè, la categoria di *riproduzione sociale*,

¹ Questa dichiarazione viene capovolta nella versione italiana di *Linguistica and Economics* (1977) ad opera dell'autore stesso, rimasta inedita e pubblicata nel 2016 a cura di Cristina Zorella Cappi: qui Rossi-Landi afferma, al contrario, che il suo modo di intendere l'omologia si discosta dall'accezione delle scienze biologiche, perché lì i termini “omologo” ed “omologia” si riferiscono “ad una somiglianza fondamentale dovuta a comunità di nascita, ad una corrispondenza di forme o apparenza esterna *ma non* del tipo di struttura e di origine” (Rossi-Landi 2016: 126, nota 5).

definibile come “l’insieme dei processi per mezzo dei quali una comunità o società sopravvive, accrescendosi o almeno continuando ad esistere” (ivi: 175). La tesi di partenza è che “la produzione dell’uomo è riproduzione sociale, e una parte della riproduzione sociale è linguistica” (*ibid.*). In questa prospettiva, la categoria di *riproduzione sociale* può essere intesa come il risultato del processo teorico di ricostruzione della totalità operato attraverso il metodo omologico. Venendo a coincidere con la totalità, la riproduzione sociale viene ritenuta da Rossi-Landi

[...] la categoria fondamentale, o meglio la matrice di tutte le categorie possibili, il principio sia reale sia metodologico di tutte le cose. Solo che tale principio non è una mera parte della realtà oggettivata, come l’acqua per Talete; e nemmeno è la realtà tutta intera ridotta a natura, come in ogni forma di naturalismo. Oppure qualcosa che trascenderebbe una volta per tutte la natura, come in ogni forma di idealismo. Il “principio” è la realtà stessa quale somma di fattori naturali e fattori storici: una “somma” che l’uomo è andato componendo via via che produceva e riproduceva se stesso in forme sempre più consapevoli. (Rossi-Landi [1978] 2005: 101)

Nella “Premessa alla terza edizione” (1983) de *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (1968), Rossi-Landi definisce il suo metodo omologico come un’applicazione, al campo del linguaggio e della comunicazione, della “dialettica materialistica elaborata da Marx e [delle] sue scoperte riguardanti la riproduzione sociale in generale” (Rossi-Landi [1968] 2003: 9). Difatti, in linea con le analisi condotte da Marx nell’*Einleitung* del 1857 – l’introduzione ai *Grundrisse* (Marx 1968: 5-40) –, Rossi-Landi sostiene che ogni processo della riproduzione sociale si articola nei momenti economici della *produzione*, dello *scambio* e del *consumo*; il linguaggio – inteso come processo generativo di segni verbali e non verbali – non fa eccezione. Nello specifico, il linguaggio è a) produzione di *artefatti linguistici*, cioè di *segni* e di *messaggi*; b) scambio di *messaggi*; c) consumo di *segni* e di *messaggi*. In sintesi, restando in una prospettiva marxiana, Rossi-Landi mostra come la riproduzione sociale non consista soltanto in produzione, scambio e consumo di prodotti-merci, ma anche in produzione, scambio e consumo di segni e messaggi. Questi due processi però non vanno immaginati come indipendenti, al contrario essi si compenetrano e si condizionano reciprocamente. La dialettica tra i due processi è evidente a partire da ciò che Marx individua come momento economico “egemonico” (v. Marx 1968: 15), cioè sin dalla fase di *produzione*:

L’uomo non ha mai prodotto artefatti linguistici senza al tempo stesso produrre artefatti materiali. È solo per astrazione, che prendiamo in esame gli uni senza gli altri [...]. Una civiltà “solo materiale” o “solo linguistica”, di fatto non esiste [...]. Invero, una produzione di artefatti materiali senza la concomitante produzione di artefatti linguistici, e viceversa, non è nemmeno *pensabile*. L’uomo non avrebbe potuto lavorare ad alcuno oggetto se non comunicando con altri lavoratori, e sia pure con lingue rudimentali, all’inizio ai confini del gestire. Per converso, la comunicazione verbale presuppone un mondo di oggetti reali a cui il discorso si riferisce e quindi la capacità di distinguerli e manipolarli, a cominciare (per dirla fenomenologicamente) dalla *costituzione delle cose*. (Rossi-Landi [1985] 2006: 48)

L’inseparabilità della dimensione lavorativa da quella linguistica trova i suoi fondamenti nella stessa teoria marxiana, ed in particolare nella nozione di lavoro come *zweckmäßige Tätigkeit*, cioè, come *attività conforme ad uno scopo*; per essere conforme ad uno scopo l’attività – sostiene Rossi-Landi – non può svolgersi separatamente da qualche forma di semiosi

organizzata, cioè, non può non “svolgersi secondo un programma” (ivi: 16). Inoltre, tale inseparabilità emerge con tanta più chiarezza se dal livello della produzione ci si sposta al livello dello scambio. Nello specifico, Rossi-Landi pone come sua ipotesi centrale l’astrazione secondo cui il momento economico dello scambio “ricomprenda in se stesso, a un più alto livello dialettico” (ivi: 34) la tripartizione fra produzione, scambio e consumo di segni e messaggi. In sintesi, lo scambio economico non può avvenire senza scambio di messaggi linguistici ed è in questa prospettiva che sfera linguistica e sfera economica si configurano come due processi comunicativi “sovrapposti e contemporanei” (ivi: 31).



Ferruccio Rossi-Landi

Ad ogni modo – precisa Rossi-Landi – l’omologia non è *identità*, o *isomorfismo* e lo schema omologico fa riferimento a “due tipi o branche di produzione distinti: perché se ci fosse identità non sarebbero distinti; e quindi nemmeno ci sarebbero gli estremi che rendono possibile parlare di omologia” (Rossi-Landi [1968] 2003: 187); tuttavia l’omologia non può neanche confondersi con una mera *analogia*, non può cioè ridursi ad una *rilevazione a posteriori di somiglianze* tra “situazioni eterogenee e disconnesse” (*ibid.*). Al contrario, quello omologico è un *metodo genetico* e tale genesi può essere *dedotta* (v. *ibid.*; Rossi-Landi [1985] 2006: 53) solo attraverso uno “studio strutturale delle fasi sincroniche e simmetriche dei processi” (Rossi-Landi [1968] 2003: 187).²

3. La critica di Fredric Jameson al concetto di “omologia”

Per sostenere “il primato dell’interpretazione politica dei testi letterari” (Jameson 1990: 17), Fredric Jameson apre uno dei suoi testi fondamentali, *L’inconscio politico* (1981), rileggendo problematicamente alcuni assunti fondamentali del marxismo strutturalista di Althusser; in particolare, Jameson analizza la teoria delle tre forme di causalità o “efficacia” esposta in *Leggere il capitale* (Althusser e Balibar 1968).

² A mio modo di vedere, lo studio delle fasi sincroniche e simmetriche dei processi porterà lo stesso Rossi-Landi a riconoscere che le manifestazioni della produzione linguistica e della produzione materiale diventano asimmetriche a partire da una fase logica – cioè, da una categoria marxiana – fondamentale: lo *sfruttamento*. Secondo Rossi-Landi, infatti, le dinamiche di sfruttamento linguistico si attuano in un modo talmente diverso dallo sfruttamento materiale da non poter parlare di *omologia* tra le due dimensioni (Rossi-Landi 2011 [1972]: 285). Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che l’impossibilità dell’omologia debba essere rilevata in base ad un confronto con la teoria marxiana del valore. Ciò non implica – come cercherò di mostrare nel corso della trattazione – che l’impossibilità dell’omologia si possa rilevare anche tramite un confronto con la teoria dell’alienazione. In sostanza, mi sembra che le critiche di Jameson restino infondate, nonostante i limiti della teoria di Rossi-Landi.



Fredric Jameson

La critica marxiana dell'economia politica, secondo Althusser, ha segnato una rottura epistemologica radicale sia nei confronti della *causalità meccanica* di Cartesio, che nei confronti della *causalità espressiva* di Leibniz, assunta da Hegel come fondamento del proprio sistema. Difatti, il *tutto* hegeliano è

riducibile a un unico principio di interiorità, vale a dire a un'essenza interiore i cui elementi del tutto non sono [...] che forme di espressione fenomeniche, essendo il principio interno dell'essenza presente in ciascun punto del tutto in modo che a ogni istante si possa scrivere l'equazione immediatamente adeguata: tale elemento (economico, politico, giuridico, letterario, religioso, ecc., in Hegel) = l'essenza interiore del tutto. Abbiamo qui chiaramente un modello che permette di pensare l'efficacia del tutto su ciascuno dei suoi elementi, ma questa categoria essenza interiore/fenomeno esteriore, per essere applicabile in ogni luogo e in ogni istante a ciascuno dei fenomeni nella totalità in questione, presupponeva una certa natura del tutto, precisamente la natura di un tutto spirituale in cui ogni elemento è espressivo della totalità intera come "pars totalis". In altri termini si aveva proprio in Leibniz e in Hegel una categoria dell'efficacia del tutto sui suoi elementi o sulle sue parti, ma a condizione assoluta che il tutto non fosse una struttura (Althusser e Balibar 1968: 195-198)

Marx, invece, ha impostato il problema della determinazione dei fenomeni all'interno della totalità in un modo radicalmente nuovo, facendo emergere l'idea di una *causalità strutturale*:

la struttura non è un'essenza esteriore ai fenomeni economici che modificherebbe l'aspetto, le forme e i rapporti, e che sarebbe efficace su di essi come causa assente: assente perché esteriore ad essi. [L'assenza della causa] non è il risultato dell'esteriorità della struttura rispetto ai fenomeni economici; è al contrario la forma stessa dell'interiorità della struttura, come tale, nei suoi effetti. Ciò implica allora che gli effetti non siano esterni alla struttura, non siano un oggetto o un elemento, uno spazio preesistente sul quale la struttura imprimerebbe il suo marchio: al contrario implica che la struttura sia immanente ai suoi effetti, causa immanente ai suoi effetti nel senso spinoziano del termine, che l'intera esistenza della struttura consista nei suoi effetti: in breve che la struttura che è solamente una combinazione specifica dei suoi elementi non sia per niente esterna ai suoi effetti. (ivi: 198)

Secondo Jameson, la critica di Althusser a Hegel avrebbe come bersaglio reale tutte le interpretazioni deterministiche del rapporto *Struktur-Überbau*; cioè, quei "marxismi ortodossi" che hanno dato una lettura strettamente economicista del

concetto di "modo di produzione", trasformando così il fattore in *ultima istanza determinante* nell'unico fattore *determinante* – con buona pace di Engels e delle sue celebri raccomandazioni a Joseph Bloch (v. Marx ed Engels 1973: 63). In questo senso, il determinismo di questi modelli teorici altro non sarebbe che una forma di causalità espressiva hegeliana. Criticando queste interpretazioni, Althusser riconduce al concetto generale di "produzione e riproduzione della vita reale" (*ibid.*) il concetto di modo di produzione, intendendo quest'ultimo come "la struttura di un tutto" (Jameson 1990: 38). Nel modello della causalità strutturale, infatti,

il modo di produzione strettamente economico – le forze di produzione, il processo del lavoro, lo sviluppo tecnico o i rapporti di produzione, come l'interrelazione funzionale delle classi sociali – pur essendo privilegiato, non si identifica col modo di produzione nella sua totalità, che assegna a questo livello strettamente "economico" la sua particolare funzione ed efficacia al pari di ogni altro livello. (*ibid.*)

Dunque, per Althusser

esiste *una* sola struttura: il modo di produzione stesso o il sistema sincronico di rapporti sociali nel suo insieme. È il senso in cui questa "struttura" è una causa assente, non essendo mai presente empiricamente da nessuna parte come elemento, non essendo una parte del tutto o uno dei livelli, bensì piuttosto l'intero sistema di *rapporti* fra quei livelli. (*ibid.*)

Una simile critica del determinismo – riconosce Jameson – rischia però di originare come proprio contrappeso teorico un'eccessiva insistenza sulla semi-autonomia dei differenti livelli e conseguentemente – come contrappasso accademico – di limitare la vocazione interdisciplinare dell'approccio marxista. Ma non è questa, secondo Jameson, l'intenzione di Althusser. Difatti, un'apertura al separatismo – tipico delle "scienze borghesi" – può essere intravista solo se non si è compreso quali siano le questioni teoriche che il modello della causalità strutturale sta cercando di affrontare: in generale, il riconoscimento della semi-autonomia dei livelli va interpretata – anche in questo caso – nel quadro più ampio di una critica della causalità espressiva e del marxismo "ortodosso"; in particolare, tale critica è rivolta al concetto di *mediazione*, inteso come una "instaurazione di identità simboliche fra i vari livelli, come un processo per cui ogni livello è implicato nel successivo, perdendo in tal modo la sua autonomia costitutiva e fungendo come espressione dei suoi omologhi" (*ibid.*). Lo Stato sarebbe così espressione dei rapporti economici, la cultura sarebbe espressione dei rapporti economici, giuridici e politici, e così via.

Tuttavia, pur riconoscendo la validità di una simile critica, non si può ignorare che "il concetto di mediazione [sia] stato tradizionalmente il modo in cui la filosofia dialettica e il marxismo stesso hanno formulato la loro vocazione a *rompere i compartimenti specializzati delle discipline (borghesi) e a istituire connessioni fra i fenomeni in apparenza disparati della vita sociale in generale*" (ivi: 42, corsivo mio).

A questo punto verrebbe da chiedersi se il concetto di mediazione possa mantenere questa sua "tradizionale" valenza critica senza essere interpretato in maniera deterministica. La risposta di Jameson è positiva, a patto che la mediazione venga letta come una procedura di *transcodificazione*, cioè come "l'invenzione di un insieme di termini, la scelta strategica di un particolare codice o linguaggio, tale che la medesima terminologia possa essere usata per analizzare ed esprimere due tipi del tutto distinti di oggetti o 'testi', o due livelli strutturali di realtà molto diversi fra loro" (*ibid.*). La mediazione è da intendersi in questo senso come uno *strumento analitico*,

per mezzo del quale la frammentazione e autonomizzazione, la compartimentazione e specializzazione delle varie regioni della vita sociale (la separazione, in altri termini, dell'ideologico dal politico, del religioso dall'economico, il divario fra la vita quotidiana e la pratica delle discipline accademiche) vengono superate almeno a livello locale, in occasione di un'analisi particolare. (*ibid.*)

Lo strutturalismo di Althusser si fonderebbe in realtà proprio su questo tipo di mediazioni. Difatti,

la struttura althusseriana, come tutti i marxismi, afferma necessariamente l'interrelazione di tutti gli elementi in una formazione sociale; solo che li connette attraverso la loro *differenza* strutturale e la loro distanza l'uno dall'altro, piuttosto che attraverso la loro identità ultima, come fa, ai suoi occhi la causalità espressiva. La differenza è dunque intesa qui come un concetto relazionale piuttosto che come il mero inventario inerte di una diversità irrelata. (ivi: 44)

Althusser, tuttavia, non avrebbe compreso che la sua causalità strutturale sia fondamentalmente "una pratica di mediazione, allo stesso modo in cui lo è la 'causalità espressiva' a cui si oppone" (*ibid.*) e questo perché ambedue le teorie dell'efficacia poggiano di fatto sul medesimo procedimento astrattivo: "non si possono enumerare le differenze fra cose se non sullo sfondo di una qualche identità più generale. La mediazione ha il compito di stabilire questa identità iniziale, sul cui sfondo allora – ma solo allora – può essere constatata l'identificazione o differenziazione locale" (*ibid.*).

Arrivato a questo punto della sua disamina, non riuscendo a spiegarsi come il carattere mediatore della causalità strutturale possa essere sfuggito ad Althusser, Jameson ipotizza che quest'ultimo non abbia voluto criticare esattamente "la pratica della mediazione, ma qualcos'altro, che presenta somiglianze superficiali con essa e che in realtà è un tipo di concetto molto diverso, ossia la nozione strutturale di *omologia* (o isomorfismo o parallelismo strutturale)" (ivi: 46). L'omologia, ad esempio, costituisce il meccanismo interpretativo attraverso cui Lucien Goldmann ha strutturato la propria analisi delle relazioni tra la forma *romanzo* e "la vita quotidiana di una società individualistica nata dalla produzione per il mercato" (Goldmann cit. in Jameson 1990: 47). Ma, più in generale, l'oggetto delle critiche di Jameson – e a cui possono essere applicate per estensione anche quelle di Althusser – è costituito da tutte quelle ipotesi di ricerca che si fondano "su una tacita omologia fra la 'produzione' del linguaggio, scritto e parlato, e la produzione economica" (ivi: 48) e che in base a questa corrispondenza cercano di costituire una "teoria materialistica del linguaggio" (*ibid.*). Una *tacita* omologia che limiterebbe persino "l'opera ricca e suggestiva di Ferruccio Rossi-Landi, che si rivolge esplicitamente all'esplorazione della produzione linguistica" (ivi: 117, nota 25).

Senza dubbio, escludendo le brevissime osservazioni contenute in questa citazione – tutto sommato neanche troppo sfavorevoli –, si può dire che Jameson non rivolga delle critiche circostanziate alle teorie di Rossi-Landi. E difatti, risulta difficile – a mio parere – leggere questi brevi commenti sulla teoria materialistica del linguaggio – tra l'altro inseriti nella lunga digressione sulla causalità strutturale di Althusser – come un attacco diretto al semiotico italiano. Non penso che un osservatore attento come Jameson abbia voluto attribuire a Rossi-Landi la costituzione di uno schematismo banale, fondato sulla presunzione di una perfetta specularità tra la *produzione linguistica* (produzione di testi e di concetti) e la produzione di merci; una simile operazione teorica – e a tal proposito ha di certo ragione l'autore dell'*Inconscio politico* – non potrebbe che apparire come una risposta all'esigenza ideologica di sussumere indifferentemente nella categoria di "lavoro alienato"

questi due ambiti diversi di produzione. Dice infatti Jameson:

Non si può assimilare senza disonestà intellettuale la "produzione" di testi (o, nella versione althusseriana di quest'omologia, la produzione di concetti nuovi e più scientifici) alla produzione di merci da parte di operai: scrittura e pensiero non sono lavoro alienato in quel senso, ed è senza dubbio sciocco che gli intellettuali cerchino di dare valore ai loro compiti – che possono, per la maggior parte, essere annoverati sotto il titolo dell'elaborazione, riproduzione o critica dell'ideologia – assimilando-li al lavoro concreto presso la catena di montaggio e all'esperienza della resistenza della materia quale si può fare nel vero lavoro manuale. (ivi: 48)

Inoltre, uguagliare il dispendio di energie mentali dell'"intellettuale" allo sforzo "corporale", "manuale", "fisico" dell'operaio in base ad una presunta "materialità" del linguaggio – con l'implicazione di una sua reale "resistenza" fisica –, significa, secondo Jameson, fare un uso del tutto arbitrario e decontestualizzato del termine "materia":

il termine *materia* suggerisce un secondo errore presente in queste teorie, dove ci si appella alla nozione lacaniana di "significante materiale" (in Lacan il fallo) e ad alcune deboli allusioni alla vibrazione sonora del linguaggio attraverso l'aria e lo spazio come fondamento per una concezione autenticamente materialista. (ivi: 49)

Tali teorie, impiegando queste accezioni quasi naturalistiche del concetto di "materia", finiscono per attestarsi su posizioni materialistico-meccaniciste, non indagando minimamente le relazioni tra la *materia-linguaggio* ed i rapporti sociali di produzione.

Infine, da un punto di vista teorico generale, l'affermazione di un'omologia tra produzione linguistica e lavoro è inadeguata

nella misura in cui incoraggia le soluzioni più comode (la produzione di linguaggio è la stessa cosa della produzione di beni), e previene la deviazione laboriosa – che è però sicuramente l'unica produttiva – di una teoria del linguaggio attraverso il modo di produzione come un tutto unico o, nel linguaggio di Althusser, attraverso la struttura come causa ultima visibile solo nei suoi effetti o elementi strutturali, uno dei quali è l'attività linguistica. (ivi: 49)

3 Il testo verso cui Jameson muove le sue critiche è citato in una nota de *L'inconscio politico* ed è *Language and Materialism* (Coward ed Ellis 1977); nella stessa nota Jameson esprime il proprio giudizio sulla teoria omologica di Rossi-Landi (v. Jameson 1990: tr. it. 117, nota 24). Il critico letterario americano ripropone le proprie obiezioni al concetto di omologia anche nell'ormai celebre saggio *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); facendo riferimento non a Rossi-Landi ma allo strutturalismo di Lévi-Strauss, Jameson sottolinea in questo testo le potenzialità operative del metodo omologico, affermando che "lo sviluppo discorsivo segnato dal 'momento strutturalista' o dalla 'teoria' della struttura che autorizzava la pratica dell'omologia è stato l'ampliamento dell'oggetto e la possibilità di stabilire una serie di nuovi rapporti tra materiali di specie diverse" (Jameson 2007: tr. it. 195); d'altro canto, egli mantiene la sua posizione critica, affermando che "la nozione di omologia si è rapidamente dimostrata un impiccio, un'idea tanto rozza e grossolana quanto quella di 'base e sovrastruttura', la scusa per le formulazioni più generiche e le asserzioni meno illuminanti di una 'identità' tra entità del tutto diverse per qualità e dimensioni" (*ibid.*). Jameson ha infine confermato la sua opinione su Rossi-Landi – senza avvertire la necessità di ulteriori approfondimenti – in *Valences of dialectics* (2009): l'autore continua a sottolineare come il lavoro del semiotico italiano sia "rich and interesting" (Jameson 2009: 345), pur ritenendolo insoddisfacente da un punto di vista teorico a causa della sua "unproblematic affirmation of the identity of social and linguistic forms" (*ibid.*). Ringrazio Marco Gatto per avermi indicato quest'ultima citazione e per qualsiasi ulteriore approfondimento sul pensiero di Jameson rimando al suo testo *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura* (2008).

È giusto ripetere che in queste critiche non c'è nessun riferimento diretto a Rossi-Landi;³ ciò non toglie che la sua ricerca – seppure “ricca e suggestiva” – sia stata associata da Jameson a quegli assunti discutibili su cui si fonderebbero le teorie materialistiche del linguaggio. Una svista? Come è possibile che un autore del valore di Jameson abbia dato una lettura tanto sbrigativa del lavoro di Rossi-Landi? In ogni caso, a questi interrogativi non si può certo rispondere rimanendo ancorati alle pagine dell'*Inconscio politico*. Ed infatti, piuttosto che imbastire un processo alle intenzioni (di Jameson), mi sembra più opportuno prendere direttamente in considerazione la semiotica materialistica di Rossi-Landi. Insomma, anziché comprendere se le contestazioni di Jameson possano essere davvero rivolte a Rossi-Landi, o se possano essere quanto meno “maturate” in seguito alla lettura di alcuni dei suoi testi,⁴ penso possa essere più opportuno provare a rispondere a questi interrogativi: quelle lacune che Jameson rileva nell'omologia come meccanismo interpretativo sono presenti anche nella semiotica di Rossi-Landi? E le critiche che Jameson muove al concetto di omologia sono invece coerenti con un'impostazione dialettico-materialistica del problema del linguaggio? Per cercare di rispondere, dunque, penso sia opportuno riesaminare punto per punto le osservazioni svolte nell'*Inconscio politico*.

4. Quale omologia?

A mio modo di vedere, le critiche di Jameson alla teoria materialistica del linguaggio si possono riassumere come segue: (i) le teorie materialistiche del linguaggio si fondano su di una “tacita” omologia; (ii) questa “tacita” omologia tra produzione di testi (e/o concetti) e produzione di merci non sussiste, se non come inganno o auto-inganno⁵ ideologico imbastito dagli “intellettuali”: il lavoro degli intellettuali e degli operai non è “alienato” nello stesso senso, perché gli intellettuali si occupano della elaborazione, della rielaborazione e della critica dell'ideologia; mansioni che sono incomensurabili con il *lavoro concreto* – non è chiaro se qui Jameson intenda, marxianamente, il termine opposto del *lavoro astrattamente sociale* – e con l'esperienza della materia che si fa attraverso il lavoro manuale; (iii) le teorie materialistiche del linguaggio cercano di fondare la propria validità sui pochi riferimenti al linguaggio sparsi nell'opera sterminata di Marx ed Engels; (iv) un'omologia tra produzione linguistica e produzione economica ha senso solo se inquadrata nella concezione althusseriana della struttura, di cui l'attività linguistica sarebbe un effetto. Non credo sia utile soffermarsi sulla prima questione (i). È sufficiente sotto-

lineare che il riferimento al concetto di omologia sia tutt'altro che “tacito” nella semiotica di Rossi-Landi ed è del resto – come dice lo stesso Jameson – all'esplorazione della produzione linguistica che le sue analisi esplicitamente si rivolgono. Perché annoverare allora la ricerca di Rossi-Landi tra quelle teorie materialistiche del linguaggio che si fondano su una *tacita omologia*? Questa collocazione appare quanto mai ingiustificata, considerando in quante occasioni, a partire dalla metà degli anni sessanta,⁶ Rossi-Landi si sia impegnato a chiarire, in maniera sempre più articolata e complessa, i fondamenti del proprio *metodo omologico*. Per quanto riguarda il punto (iii), penso che sia sufficiente notare che Rossi-Landi non fonda la propria omologia su qualche isolata citazione dell'opera marxiana. Certamente, anche Rossi-Landi sa bene che per Marx ed Engels il linguaggio è *coscienza reale pratica*, perché “fin dall'inizio lo ‘spirito’ porta in sé la maledizione di essere ‘infetto’ dalla materia, che si presenta qui sotto forma di strati d'aria agitati, di suoni, e insomma di linguaggio” (Marx ed Engels 1975: 20).⁷ Tuttavia, questa affascinante intuizione di Marx ed Engels non costituisce di per sé un fondamento teorico-categoriale del metodo omologico.

Per quanto riguarda il punto (iv) penso sia sufficiente ricordare come per Rossi-Landi *produzione linguistica e produzione materiale* non siano “la stessa cosa”, quanto piuttosto due processi che possono sovrapporsi pur rimanendo distinti. L'omologia consiste – come detto – nello “studio strutturale delle fasi sincroniche e simmetriche dei processi” (Rossi-Landi [1968] 2003: 187). In sostanza, anche per Rossi-Landi – si potrebbe dire, come per Althusser – è la riproduzione sociale intesa come processo complessivo a determinare l'effettualità specifica di ciascuno dei suoi livelli, perché ogni livello è contemporaneamente autonomo e condizionato dall'azione di tutti gli altri. Inoltre, l'omologia di Rossi-Landi presenta degli elementi di continuità con ciò che Jameson definisce *transcodificazione*: un dispositivo metodologico basato sulla scelta “strategica” di una terminologia che possa essere utilizzata per analizzare oggetti, testi o livelli strutturali di fatto molto diversi fra loro. *Omologamente*, Rossi-Landi ha ipotizzato che la comunicazione economica possa fornire uno schema funzionale allo studio della comunicazione verbale, e che, viceversa, si possano mutuare categorie sviluppate nello studio della comunicazione linguistica-verbale per fare emergere il carattere segnico del-

4 Oltre alla citazione che ho riportato nel testo, Jameson fa riferimento – sempre in una nota – al saggio “Per un uso marxiano di Wittgenstein” raccolto ne *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (v. Jameson 1990: 120, nota 42).

5 La formula “inganno o auto-inganno ideologico” l'ho ripresa da Rossi-Landi ([1978] 2005: 66, 72-74).

6 Il primo riferimento esplicito – seppure accennato – al concetto di “omologia” si trova nel saggio “Il linguaggio come lavoro e come mercato” (1965) (v. Rossi-Landi [1968] 2003: 77-78). Invece, le analisi più articolate si trovano in “Per uno schema omologico della produzione” (1966) (in Rossi-Landi [1968] 2003: 177-228); “Lavorando all'omologia del produrre” (1967) (in ivi: 163-176); “Estensione dell'omologia fra enunciati e utensili” (1967) (in Rossi-Landi [1972] 2011: 57-63); “Dialettica e alienazione nel linguaggio. Colloquio con Enzo Golino” (1969) (in ivi: 210-294). Le analisi sull'omologia verranno ulteriormente approfondite in *Linguistics and Economics* (1977) ed in particolare nel terzo capitolo “Homology between linguistic production and material production” (in Rossi-Landi 1977: 72-120); ed infine nel suo ultimo saggio *Metodica filosofica e scienza dei segni* (1985), particolarmente nel Capitolo 2 “Schema omologico della produzione” (in Rossi-Landi [1985] 2006: 27-45); nel Capitolo 3 “Omologia fra produzione linguistica e produzione materiale” (in ivi: 47-84); nel Capitolo 4 “Pluralità delle articolazioni” (in ivi: 85-98). Un'analisi dell'omologia è presente – ovviamente – anche nella versione italiana di *Linguistics and economics* a cura di Cristina Zorzella Cappelletti, con prefazione di Augusto Ponzio (Rossi-Landi 2016).

7 Rossi-Landi cita questo passo dell'*Ideologia tedesca*, ad esempio, in *Ideologia* (Rossi-Landi [1978] 2005: 134).

l'economia e, conseguentemente, il carattere semiotico della scienza economica (v. Rossi-Landi [1968] 2003: 115).

5. Metodo omologico come critica dell'alienazione nel linguaggio e nel lavoro

Adesso vorrei soffermarmi sul secondo ordine di questioni (ii). Il punto – provo a riformularlo ancora – è che l'omologia non potrebbe sussistere (se non come atto di disonestà intellettuale) poiché – evidentemente – operai ed "intellettuali" svolgono *lavori differenti*;⁸ in particolare, i secondi si occupano di elaborazione, rielaborazione e critica dell'ideologia. Magari entrambi i tipi di lavori sono alienati, ma sono alienati in un *diverso senso*. Non mi sembra però che Jameson spieghi in maniera esaustiva e convincente – almeno nelle pagine in questione – da che punto di vista il lavoro degli operai e quello degli "intellettuali" sia "differente", né che individui storicamente o sociologicamente le ragioni di tale differenza, né tantomeno che fondi le sue critiche su quella che Adam Schaff (1979) ha definito *teoria marxiana dell'alienazione*. Non mi sembra quindi che Jameson adduca ragioni teoricamente valide per affermare che l'omologia non abbia valore euristico o sia semplicemente un atto di disonestà intellettuale; un'accusa, quest'ultima, che di certo non può essere rivolta al percorso di ricerca intrapreso da Rossi-Landi.

Affermare che l'omologia non sia valida da un punto di vista esplicativo semplicemente perché il lavoro operaio e quello "intellettuale" sono alienati in senso diverso equivale a compiere un'*astrazione indeterminata*, cioè a *riprodurre e statuire sul piano dell'analisi una de-dialettizzazione operante sul piano degli accadimenti socialmente reali*.

È chiaro che l'organizzazione sociale del lavoro preveda la separazione tra lavoro "intellettuale" e lavoro "manuale"; anzi, la stessa divisione del lavoro "diventa una divisione reale nel momento in cui interviene una divisione fra il lavoro manuale e il lavoro mentale" (Marx ed Engels 1975: 21); ma non si riesce ad intravedere una ragione teoreticamente valida per non indagare le ragioni di tale divisione, né tanto meno si riesce a capire perché tale separazione debba assurgere a valido criterio di analisi della realtà: il lavoro alienato – originato proprio dalla separazione tra lavoro manuale ed "intellettuale" – diventa una valida categoria d'analisi perché la realtà è effettivamente divisa – in lavoro manuale ed "intellettuale" – dal lavoro alienato. Una tautologia.

Il problema di fondo consiste, a mio parere, nel modo in cui Jameson interpreta la *pratica di mediazione*, ovvero nel suo voler ripudiare qualsiasi "concezione del processo di mediazione che non ne rilevi la capacità di differenziare e di svelare opposizioni e contraddizioni strutturali attraverso un accento che prevalga sulla correlata vocazione a stabilire identità" (Jameson 1990: 45). La mediazione non deve stabilire identità, ma svelare differenze. Però, stabilendo che lavoro "intellettuale" e "manuale" siano incommensurabili, Jameson compie un'operazione delle cui conseguenze non sembra rendersi pienamente conto: riduce il piano analitico ad un riflesso della "realtà dell'apparenza" (ivi: 43), cioè ad un riflesso della realtà sociale frammentata, il "regno della separazione, della frammentazione, dell'esplosione dei codici e della molteplicità delle discipline" (*ibid.*); in sostanza, questa incommensurabilità finisce per esporre la pratica di mediazione a quelle stesse accuse di separatismo da cui Jameson cerca di difendere Althusser. Senza dubbio, Jameson ha ben presente uno degli assunti teorici fondamentali del metodo marxiano: il sociale, nella sua dimensione concreta, è "unità del molteplice" (Marx 1968: 27); così come ha presente che, per il Marx dei *Grundrisse*, il punto di partenza non può che essere una totalità indifferenziata; difatti, egli stesso sottolinea che "la vita sociale è nella sua realtà una e indivisibile, un tessuto inconsutile, un singolo processo non concettualizzabile e transindividuale, in cui non

c'è bisogno di connettere eventi linguistici e sconvolgimenti sociali o contraddizioni economiche, perché a quel livello essi non furono mai separati l'uno dall'altro" (Jameson 1990: 42-43). Ed è altrettanto consapevole che il concreto, inteso come *unità del molteplice*, deve essere il risultato teorico proprio della mediazione; se così non fosse questa pratica rimarrebbe semplicemente – per usare le sue stesse parole – "una finzione metodologica" (ivi:42). Il punto, però, è che lo stesso Jameson – a mio modo di vedere – ad arrestarsi sul piano provvisorio di questa "finzione", non spiegando come avvenga il passaggio dal "concreto" in cui la prassi linguistica è inseparabile dagli eventi economico-sociali, al "concreto" in cui la mediazione è riuscita a rendere conto di tale separazione. Jameson, in sostanza, si ferma al livello della mera *astrazione*, cioè del rilevamento – stavolta davvero hegeliano – della "cosa singola come tale, senza cogliere con ciò tutta la *concreta interconnessione* all'interno della quale la cosa realmente esiste" (Il'enkov 1961: 46). In questo caso, la ricostruzione della totalità dovrebbe prevedere la ricostruzione dei processi che – all'interno della totalità stessa – hanno portato alla separazione del lavoro manuale da quello "intellettuale". Jameson – mi sembra – si limita a riconoscere l'autonomia (e l'incommensurabilità) dei due livelli.

In questa prospettiva, non si capisce neanche che senso abbia sottolineare che la mediazione debba avere il compito – imprescindibile – di stabilire "l'identità iniziale" (Jameson 1990: 48) a partire da cui "si possono enumerare le differenze fra cose" (*ibid.*). E infatti Jameson questa identità iniziale non la individua; detto in altri termini, è come se Jameson scegliesse di fermarsi al momento *astratto* del circolo concreto-*astratto*-concreto. Difatti, affermando che a lavori diversi corrispondano biunivocamente diverse forme di alienazione si rischia non solo di ridurre "la complessa totalità del lavoro" (Rossi-Landi [1985] 2006: 11) ad un insieme disconnesso di sotto-totalità autonome, ma anche di inquadrare tale insieme in un *modello teorico* in cui non ha alcuna rilevanza l'individuazione dei processi genetici attraverso cui si strutturano le relazioni tra le diverse sotto-totalità. Allo stesso modo, sottolinea che l'alienazione si sviluppi in maniera differente all'interno delle *parti separate* significa non prendere minimamente in considerazione il fatto che l'alienazione stessa sia l'effetto della separazione tra quelle due parti, cioè l'effetto della *separazione del linguaggio dalla prassi lavorativa*.

Il metodo omologico di Rossi-Landi, lungi dal voler confondere superficialmente il processo produttivo di "concetti" con il processo produttivo di merci – magari, come lascia intendere Jameson, per espriare il tipico senso di colpa dell'"intellettuale" nei confronti del proletariato – mira

⁸ È forse nell'accezione marxiana di "lavoro differente" o "specifico" che può essere inteso l'uso del termine "lavoro concreto" da parte di Jameson.

piuttosto a ricostruire i processi che sono all'origine di tale separazione, ed è in questa prospettiva che vanno inquadrare le sue analisi – strettamente interconnesse – sulla *situazione umana alienata* e sull'*ideologia* intesa come *falso pensiero* e come *progettazione sociale*.

Penso sia condivisibile affermare che gli "intellettuali" producano, riproducano e criticino l'ideologia. Ma non mi sembra sufficientemente tematizzata quella netta scissione tra un'alienazione specifica del lavoro "intellettuale" ed un'alienazione propria dell'operaio e del lavoro manuale. Una scissione così netta da poter essere posta alla base di una evidente incommensurabilità tra la produzione di linguaggio e la produzione di beni. Cosa intende Jameson? Vuole dire che gli "intellettuali" sono alienati dalla stessa ideologia che hanno prodotto e che tale forma di alienazione non riguardi gli operai – già alienati per conto loro? L'ideologia è soltanto un problema degli "intellettuali"? Perché se così fosse, verrebbe da chiedersi se una tale critica dell'omologia non voglia – o non finisca involontariamente per – eliminare dall'orizzonte teorico del marxismo la problematica della retroazione della sovrastruttura sulla struttura. Non è forse legittimo considerare l'ideologia *prodotta* dai lavoratori "intellettuali" come una causa dell'alienazione di quelli manuali?

Inoltre, accentuando la separazione tra queste due dimensioni e non provando ad individuare alcuna mediazione – per usare la stessa terminologia di Jameson – tra *linguaggio alienato* e *lavoro alienato* non si rischia di riproporre qualche forma di causalità espressiva? Cioè, non si corre il rischio di considerare l'alienazione come un'*essenza comune* alle sfera del linguaggio e a quella dal lavoro, come se fosse un processo indeterminato che le *attraversa* articolandosi autonomamente rispetto alle relazioni tra di esse? Un processo che le determina, per così dire, dall'esterno?

In realtà, il punto è che il metodo omologico di Ferruccio Rossi-Landi non ha niente a che vedere con quell'isomorfismo o parallelismo strutturale cui fa riferimento Jameson: sebbene non siano esattamente questi i termini in cui Rossi-Landi imposta la questione, l'omologia non vuole confondere il lavoro "intellettuale" – o come lo definisce Rossi-Landi "linguistico" – con quello "manuale", ma mostrare come tale separazione sia il risultato delle contraddizioni che sono intervenute nella pratica sociale e che hanno decomposto l'essere umano in quanto totalità. L'alienazione è il risultato di queste separazioni.



- Ariani, Marco. *Tra Classicismo e Manierismo: Il teatro tragico del Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1974.
- Daniele, Barbaro. "La pratica della Prospettiva". *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo: teoria e tecnica*. A c. di Ferruccio Mariotti. Milano: Feltrinelli, 1974. 205-213.
- Bembo, Pietro. *Lettere. Collezione di opere inedite o rare. Vol. 147*. Edizione critica a c. di Ernesto Travi. 4 voll. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1987-1993.
- Caponi, Gustavo. *Di Alessandro Pazzi de' Medici e delle sue tragedie metriche*. Prato: Tipografia Giacchetti, Figlio e C., 1901.
- Cosentino, Paola. *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*. Roma: Vecchiarelli Editore, 2003.
- _____. *Oltre le mura di Firenze: percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*. Roma: Vecchiarelli Editore, 2008.
- Di Maria, Salvatore. *The Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovations*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
- _____. *The Poetics of Imitation in the Italian Theatre of the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- Doglio, Federico. *Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia*. Bologna: Guanda, 1960.
- Gallo, Valentina. *Da Trissino a Giraldo: miti e topica tragica*. Roma: Vecchiarelli Editore, 2005.
- Giovio, Paolo. *Elogi degli uomini illustri*. Edizione critica a c. di Franco Minonzio. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2006.
- Herrick, Marvin. *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana: University of Illinois Press, 1965.
- Lucas, Corinne. "Didon. Trois réécritures tragique du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVIIe siècle". *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*. A c. di G. Mazzacurati e M. Plaisance. Roma: Bulzoni Editore, 1987. 557-604.
- Mancini, Franco. "L'allestimento scenico nell'opera dei trattatisti". *Scritti in onore di Roberto Pane*. Napoli: Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, 1969-1971. 289-314
- _____. *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*. Milano: Fabbri Editori, 1966.
- Neri, Ferdinando. *La tragedia italiana nel Cinquecento*. Firenze: Galletti e Cocchi, 1904.
- Pazzi de' Medici, Alessandro. "Cyclope". In Antonio Sorella, *Alessandro de' Pazzi e il Rinascimento fiorentino. Dalle posizioni machiavelliane ai Medici e a Bembo*. Testi a c. di Annalisa Civitareale. Chieti: CISDID Editrice, 2013. 337-408.
- _____. "Dido in Carthagine". In Antonio Sorella, *Alessandro de' Pazzi e il Rinascimento fiorentino. Dalle posizioni machiavelliane ai Medici e a Bembo*. Testi a c. di Annalisa Civitareale. Chieti: CISDID Editrice, 2013. 146-239.
- Piccioli, Gianandrea. "Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine". *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Serie storia del teatro*. Vol. 1. Milano: Società Editrice Vita e Pensiero, 1968. 60-93.
- Pieri, Marzia. "La «Rosmunda» del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento". *Quaderni di teatro*. 2.7 (1980): 96-113.
- Serlio, Sebastiano. "Il secondo libro di Prospettiva". *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo: teoria e tecnica*. A c. di Ferruccio Mariotti. Milano: Feltrinelli, 1974. 190-205.
- Sorella, Antonio. *Alessandro de' Pazzi e il Rinascimento fiorentino. Dalle posizioni machiavelliane ai Medici e a Bembo*. Testi a c. di Annalisa Civitareale. Chieti: CISDID Editrice, 2013.
- Terpening, Ronnie H. "From Imitation to Emulation: The Fate of «Infelix Dido» in Cinquecento Tragedy". *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana*. 40.3-4 (1996): 316-320.
- Turner, Robert. *Didon dans la Tragédie de la Renaissance Italienne et Française*. Parigi: Fouillot, 1926.
- Varchi, Benedetto. "Lezioni". *Opere*. A c. di A. Racheli. 2 voll. Trieste: Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1859.
- Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. A c. di Licia e Carlo L. Ragghianti. Edizione del testo di G. Innamorati. 4 voll. Milano: Rizzoli Editore, 1976.

Bibliografia

Il linguaggio teatrale nella 'Dido in Cartagine', di Alessandro Pazzi de' Medici

Matteo Ugolini

- Alshenqeeti, H. (2016). Are Emojis Creating a New or Old Visual Language for New Generations? A Socio-semiotic Study. *Advances in Language and Literary Studies* 7: 56-69.
- Caprettini, G. P., Appiano, A. e Scali, A. (2000). *Comunicazione*. Milano: Vallardi.
- Danesi, M. (2013). *La comunicazione al tempo di Internet*. Bari: Progedit.
- Danesi, M. (2016). *The Semiotics of Emojis: The Rise of Visual language in the Age of the Internet*. London: Bloomsbury.
- Malinowski, B. (1948). *Magic, Science and Religion*. London: Routledge.
- Maturana, H. e Varela, F. (1973). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel.
- McLuhan, M. (1951). *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York: Vanguard.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. London: Routledge and Kegan Paul.
- McLuhan, M. e Powers, B. R. (1989). *Il villaggio globale*. Milano: Sugarco.

Bibliografia

Gli emoji e il futuro della scrittura
Marcel Danesi

Miller, H., Thebault-Spieker, J., Chang, S., Johnson, I. Terveen, L. e Hecht, B. (2016). "Blissfully Happy" or "Ready to Fight": Varying Interpretations of Emojis. *Proceedings of the Tenth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2016)*, pp.259-268.

Moschini, I. (2016). The "Face with Tears of Joy" Emoji. A Socio-Semiotic and Multimodal Insight into a Japan-America Mash-Up. *Hermes: Journal of Language and Communication in Business* 55: 11-25.

Vidal, L., Ares, G. e Jaeger, S. R. (2016). Use of Emoticon and Emoji in Tweets for Food- Related Emotional Expression. *Food Quality and Preference* 49: 119-128.

Bibliografia
L'uso dei numeri
nell'insegnamento
dell'italiano a
studenti anglofoni:
Frank Nuessel

Cerca CAP Italia - Codici di Avviamento Postale. 2016. <http://www.nonsolocap.it/>. 23 novembre 2016.

Il Codice di Avviamento Postale. 2016. https://it.wikipedia.org/wiki/Codice_di_avviamento_postale. 27 novembre 2016.

Grado Fahrenheit. 2016. https://it.wikipedia.org/wiki/Grado_Fahrenheit. 27 novembre 2016.

Bibliografia
Due maestri di
segni: Roman
Jakobson e Thomas
A. Sebeok
Luciano Ponzio

Benveniste, Émile; Chomsky, Noam; Jakobson, Roman *et alii*

1968 *Problemi attuali della linguistica*, (*Problèmes du langage*, numero speciale di *Diogenes*, 1965), tr. it. di L. del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani.

Caputo, Cosimo

2006 *Semiotica e linguistica*, Roma, Carocci.

2010 *Il fondo e la forma. La semiosi, la semiotica, l'umano*, Lecce, Pensa Multimedia.

Chlebnikov, Velimir (Viktor Vladimirovič Chlebnikov)

1989 *Poesie*, intr., tr. e cura di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi.

2009 *47 poesie facili e una difficile*, a cura di Paolo Nori, Macerata, Quodlibet.

Chomsky, Noam

1969-70 *Saggi linguistici*, 3 voll., pref. di Giulio Lepschy, Torino, Boringhieri.

1971 "La natura formale del linguaggio (1967)", in Lenneberg 1971, pp. 445-499.

Danesi, Marcel; Sebeok, Thomas A.

2000 *The Forms of Meanings. Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis*, Berlino, Mouton de Gruyter.

Deely, John

1990 *Basics of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis; trad. it. *Le basi della semiotica*, present. di S. Petrilli e A. Ponzio, Giuseppe Laterza, Bari, 2004.

Deely, John; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto

2005 *Semiotic Animal*, Toronto, Legas.

Ferrari-Bravo, Donatella

1992 "Alle fonti della semiotica nella cultura russa", in *Strumenti critici*, VII, 3, pp. 353- 406.

2000 *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, Pisa, Edizioni ETS.

Jacob, François

1970 *La logique du vivant*, Paris, Gallimard; tr. it. di A. e S. Serafini, *La logica del vivente*, Torino, Einaudi, 1971.

1974 "Le modale linguistique in biologie", *Roman Jakobson, Critique*, 322, pp. 197-205.

Jacob, François; Jakobson, Roman; Lévi-Strauss, Claude

1968 "Vivre e parler", in *Lettres françaises*, febbr., pp. 1221-1222.

Jakobson, Roman

1966 *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, tr. dall'inglese di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2a 2012.

1970a "Language in relation to other communication systems", in *I linguaggi nella società e nella tecnica*, atti del Convegno tenutosi al Museo della scienza e della tecnica di Milano nell'ottobre del 1968, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 3-16.

1970b "Linguistics", in AA. VV., *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, I, Social Sciences, Deen Haah - Paris, Mouton-UNESCO, pp. 419-463, versione ampliata di Jakobson 1969; ora in Jakobson 1974c.

1971a *Selected Writings II. Word and Language*, L'Aia, Mouton.

1971b "Linguistics in its relation to other Sciences", in Jakobson 1971a, *Selected Writings, II: Word and Language*, pp. 655-696.

1974a "Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique", relazione d'apertura al Primo Congresso della International Association of Semiotic Studies, Milano, 2 giugno 1974, tr. it. di U. Volli, "Lo sviluppo della semiotica", In Jakobson 1978, pp. 32-62.

1974b "Linguistica e poetica", in Luigi Rosiello (a cura), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, pp. 71-72.

1974c *Main Trends in the Science of Language* [1^a ed. London, Allen and Unwin, 1973], Harper and Row, New York (con indice rivisto dall'Autore).

1976b *Six leçons sur le son et le sens*, intr. di Claude Lévi-Strauss, Paris, Minuit; tr. it. di L. Lonzi, *La linguistica e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul suono e sul senso*, Milano, Il Saggiatore, 1978, 2a 2011.

1976c "Message sur Malévitch", in *Change-la Peinture*, 26/27, 1976, pp. 293-294.

1978a *Lo sviluppo della semiotica*, intr. di Umberto Eco [contiene in tr. it.: "Coup d'oeil sur le développement de

- la sémiotique" (1974), "Glosses on the Medieval Insight into the Science of Language" (1975), "Metalanguage as a linguistic problem" (1956), "Zeichen und System der Sprache" (1959)], tr. it. di U. Volli, A. La Porta, E. Picco, Milano, Bompiani.
- 1980 *Magia della parola*, a cura di Krystyna Pomorska, tr. di M. Sampaolo, Roma-Bari, Laterza. (Nuova ed. 2009: R. Jakobson e Krystyna Pomorska, *Dialoghi*, Roma, Castelveccchi).
- 1985a *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, intr. di Riccardo Picchio, Torino, Einaudi.
- 1986 *La scienza del linguaggio. Tendenze principali*, tr. it. di O. Fatica, Roma-Napoli, Theoria.. Riprende "Linguistics" (1970b) ripubblicato come *Main trends in the Science of language* (1974c).
- 1987a *Autoritratto di un linguista: retrospettive*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, tr. it. di G. Banti e B. Bruno, Bologna, Il Mulino.
- 1987b *Language in Literature*, a cura di K. Pomorska e S. Rudy, Harvard, Harvard University Press.
- 1989 *Russia, follia, poesia* (ed. orig., Paris, Seuil 1986; l'intervista a Jakobson è del 1972), pref. e cura di Tzvetan Todorov, tr. it. di Vari, Napoli, Guida.
- 2004 *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti* (1930, pubblicato nel 1931), a cura di V. Strada, Milano, SE. Jakobson, Roman; Pomorska Krystyna
- 2009 *Dialoghi. Gli ultimi suoni del Novecento* (1982), intr. di Giulia Bottero, Roma, Castelveccchi. Jakobson, Roman; Waugh, Linda R.
- 2002 *The Sound and Language*, Berlino, Mouton de Gruyter; tr. it. di F. Ravazzoli, E. Fava e M. Di Salvo, *La forma fonica della lingua*, intr. di Cesare Segre, Milano, Il Saggiatore, 1984. Lenneberg, Eric L.
- 1971 *Fondamenti biologici del linguaggio* (1967), in appendice: Noam Chomsky "La natura formale del linguaggio", tr. it. di G. Gabella, Torino, Boringhieri.
- Malevič, Kazimir S.
- 1969 *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività*, a cura di F. Rosso, Bari, De Donato.
- Morris, Charles
- 1938 *Lineamenti di una teoria dei segni*, a cura di F. Rossi-Landi, ried. a cura di S. Petrilli, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.
- 1946 *Signs, Language and Behavior*, tr. it. di S. Ceccato, *Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, Longanesi, 1949.
- 2012 *Scritti di semiotica, etica e estetica*, a cura di S. Petrilli, Lecce, Pensa Multimedia.
- Peirce, Charles S.
- 1951-1958 *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.
- 2003 *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Milano, Bompiani.
- Petrilli, Susan
- 2010 *Sign Crossroads in Global Perspective. Semioethics and Responsibility*, John Deely editor, New Brunswick (U.S.A.) e London, Transaction Publishers.
- 2011 *Parlando di segni con maestri di segni*, pref. di Thomas A. Sebeok, Lecce, Pensa Multimedia.
- 2012 *Expression and Interpretation in Language*, Foreword by Vincent Colapietro, New Brunswick (U.S.A.) e London, Transaction Publishers.
- Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto
- 2002 *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*, Milano, Spirali.
- 2005 *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes in the Open Network of Signs*, Toronto, Toronto University Press.
- 2011 *Thomas Sebeok e os Signos de Vida*, con Susan Petrilli, San Carlo (Brasile), Pedro e João Editores.
- 2016 *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Perugia, Guerra Edizioni.
- Ponzio, Augusto
- 2015 *Il linguaggio e le lingue. Introduzione a una linguistica generale*, Milano, Mimesis.
- Ponzio, Luciano
- 2004 *Lo squarcio di Kazimir Malevič*, Milano, Spirali.
- 2010 *L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica*, Milano, Mimesis.
- 2015 *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*, Milano, Mimesis.
- 2016a *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, Milano, Mimesis.
- 2016b *Visioni del testo*, Bari, Graphis, 4a ed. 2010.
- Saussure, Ferdinand de,
- 1916 *Corso di linguistica generale*, tr. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2011, 24^a ed.
- 2005 *Scritti inediti di linguistica generale*, tr. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza.
- Schaff, Adam
- 1976 *Marxismo, strutturalismo e il metodo della scienza* (1974), tr. it. di T. De Tito, Milano, Feltrinelli.
- Sebeok, Thomas A.
- 1960 (a cura) *Style in Language*, Cambridge (Massachusetts), M.I.T Press e New York, London, John Wiley & Sons.
- 1965 "Recensione a Roman Jakobson, *Selected Writings I: Phonological Studies*", *Language* 41, pp. 77-88.
- 1967 (a cura) *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, 3 voll., "Janua Linguarum Maior Series" 31-33, Deen Haag, Paris, Mouton.
- 1971 (a cura) *Writings on the General Theory of Signs*, L'Aia, Mouton.
- 1976 *Contributions to the Doctrine of Signs*, Lanham, University Press of America, 2^a ed. 1985; tr. it. di M. Pesaresi, *Contributi alla dottrina dei segni*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- 1979 *The Signs and Its Masters*, University of Texas Press, Austin; 2a ed. University Press of America, Lanham 1989; tr. it. intr. e cura di S. Petrilli, *Il segno e i suoi maestri*, Bari, Adriatica, 1985.
- 1981 *The Play of Musement*, Bloomington, Indiana University Press; tr. it. *Il gioco del fantasticare*, di M. Pesaresi, Milano, Spirali, 1984.

Bibliografia
Due maestri di segni: Roman Jakobson e Thomas A. Sebeok
 Luciano Ponzio

- 1986 *I Think I Am a Verb. More Contributions to the Doctrine of Signs*, New York, Plenum; intr., tr. it. intr. e cura di S. Petrilli, *Penso di essere un verbo, Il segno e i suoi maestri*, Palermo, Sellerio, 1990.
- 1991a *A Sign Is Just A Sign*, Bloomington, Indiana University Press; tr. it., intr. e cura di S. Petrilli, *A Sign is just a sign. La semiotica globale*, Milano, Spirali, 1998.
- 1991b *Semiotics in the United States*, Bloomington, Indiana University Press; tr. it., intr. e cura di S. Petrilli, *Sguardo sulla semiotica americana*, Milano, Bompiani, 1992.
- 2001a *Signs. A introduction to semiotics*, Toronto, Toronto University Press; tr. it. e intr. di S. Petrilli, *Segni. Una introduzione alla semiotica*, Roma, Carocci, 2003.
- 2001b *Global semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Sebeok, Thomas A.; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto
- 2000 *Semiotica dell'io*, Roma, Meltemi.
- 2004 *Semiotica globale. Il corpo nel segno: introduzione a Thomas A. Sebeok* (in coll. con Marcel Danesi e Susan Petrilli), Bari, Graphis.

Bibliografia

La resa del cronopo letterario di Sylvie di Gérard Nerval nella traduzione di Umberto Eco e Susan Petrilli

- Bachtin, Michail M.
- 1979 *Eстетика словесного творчества*, trad. it. di C. Strada Jovanovič, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland
- 1977 *Journal de Deuil*, 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2009; trad. it. di V. Magrelli, *Dove lei non è. Diario di lutto*, 26 ottobre 1977 – 15 settembre 1979, a cura di Nathalie Léger, Torino, Einaudi, 2010.
- 1979 *Vita nova*, in *Oeuvres complètes, V, Livres, Textes, Entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002.
- 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, introd. di R. Platone, Torino, Einaudi, 1980.
- 1993-2002 *Oeuvres complètes*, 5 voll., Paris, Seuil.
- 2002a *Comment vivre ensemble (1976-77)*, Paris, Seuil.
- 2002b *Le Neutre (1977-78)*, Paris, Seuil.
- 2002c “Pierre Loti; “Aziyadé” (1972), in Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, IV, 1972-1976, Paris, Seuil.
- 2003 *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979, 1979-1980*, a cura di N. Léger, Paris, Seuil; trad. it. *La preparazione del romanzo*, corsi I e II e seminari al Collège di France (1978-1979, 1979-1980), trad. it. e cura di J. Ponzio e E. Galiani, Milano, Mimesis, 2010.
- 2007 *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratiques des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*, “Les cours et les séminaires de Roland Barthes” sous la direction d'Éric Marty, “Traces Écrites”, Collection dirigée par Dominique Ségler, Paris, Seuil; trad. it. e “Introduzione all'edizione italiana” di Augusto Ponzio, *Il discorso amoroso. Seminario a l'École pratique des hautes études 1974-1975, seguito da Frammenti di un discorso amoroso, inediti*, “Filosofie”, Collana diretta da Pierre della Vigna e Luca Taddio, Milano, Mimesis, 2015.
- Blanchot, Maurice
- 1955 *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- 1969 *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Carofiglio, Vito
- 1966 *Nerval e il mito della “pureté”*, Firenze, La Nuova Italia.
- Eco, Umberto
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- 1993a *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza.
- 1993b “La traduzione”, in Eco 1993a, pp. 371-379.
- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- 1999a “Experiences in translation”, in Giovanna Franci e Siri Nergaard (a cura), *La traduzione*, numero speciale di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 82, pp. 87-108.
- 1999b Traduzione, introduzione e commento a Gerard de Nerval, *Sylvie*, Torino, Einaudi.
- 2000 “Traduzione e interpretazione”, in Nicola Dusi e Siri Nergaard (a cura), *Sulla traduzione intersemiotica*, numero speciale di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-87, pp. 55-100.
- 2001 *Experiences in translation*, Toronto, Toronto University Press.
- 2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Levinas, Emmanuel
- 1975 *Sur Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana; trad. it. di A. Ponzio, *Su Maurice Blanchot*, a cura di A. Ponzio e F. Fistetti, Bari, CaratteriMobili.
- Loti, Pierre
- 1971 *Aziyadé*, Presentazione di Roland Barthes, Milano, Franco Maria Ricci.
- Nerval, Gerard de
- 1887 *Sylvie*, tr. di Ludvic Halévi, London, Routledge.
- 1932 *Sylvie*, tr. di Richard Aldigton, London, Chatto and Windus.
- 1965 *Les filles du feu. Le chimères*, Paris, Garnier-Flammarion.
- 1999 *Sylvie*, nella traduzione di Umberto Eco, Torino, Einaudi.
- Petrilli, Susan
- 1999 (a cura) *La traduzione*, nella serie “Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura”, Milano, Meltemi.

- 2000 *Tra segni*, nella serie "Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", Milano, Meltemi.
- 2001 *Lo stesso altro*, nella serie "Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", Milano, Meltemi.
- 2009 *Signifying and Understanding. Reading the Works of Victoria Welby and the Signific Movement*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- 2010 *Sign Crossroads in Global Perspective*, Transactions.
- 2012a "Tempo di scrittura, tempo di vita nuova", in Augusto Ponzio *et alii*, *Tempo, corpo, scrittura*. PLAT. Quaderni di pratiche linguistiche e analisi di testi, n. 1/2012, pp. 85-112. Lecce, Pensa Multimedia, 2012.
- 2012b *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*, Milano, Mimesis.
- 2012c *Expression and Interpretation in Language*, Brunswick, London, Transaction.
- 2013 *The Self as a Sign, the World and the Other*, Brunswick, London, Transaction.
- 2014 *Sign Studies and Semioethics*, Berlin, Mouton De Gruyter.
- 2015 *Victoria Welby and the Science of Signs*, Brunswick, London, Transaction.
- 2016 *The Global World and Its Manifold Faces*, Bern, Berlin, Oxford, New York, Peter Lang.
- Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan
1999 *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Milano, Mimesis.
- 2003 *Views in Literary Semiotics*, Ottawa, New York, Legas.
- 2005 *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes in the Open Network of Signs*, Toronto, Toronto University Press.
- 2006 *La raffigurazione letteraria*, Milano, Mimesis.
- Proust, Marcel
1954 *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard.
- 1974 *Contro Sainte-Beuve*, trad. it. di P. Serini e M. Bertini dall'edizione critica a cura di Pierre Clarac, saggio introduttivo di F. Orlando, Torino, Einaudi (i riferimenti dei passi in italiano nel testo riguardano questa traduzione).
- 2008 *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi.
- 2013 *Contro Sainte-Beuve*, Nota al testo di Pierre Clarac, Collana "Volti", Milano, Mimesis.
- Queneau, Raymond
1983 *Esercizi di stile*, tr. di Umberto Eco, Torino, Einaudi.
- Violi, Patrizia
1982 (a cura di) *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 31/32, numero speciale, *Su Sylvie* (con contributi di Patrizia Violi, Isabella Pezzini, Beppe Cattafavi, Daniele Barbieri, Mia Pia Pozzato, studenti e ricercatori che hanno partecipato al seminario del 1976-1977, tenuto presso la cattedra di Semiotica nell'Istituto di Comunicazioni, Università di Bologna). In appendice, Gérard Nerval, *Sylvie*.

Bibliografia
La resa del cronopo letterario di Sylvie di Gérard Nerval nella traduzione di Umberto Eco Susan Petrilli

- Bachtin, Michail
1979 *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- 1980 "Per una metodologia delle scienze umane" (1974), tr. it. di N. Marcialis, *Scienze umane*, 4, Bari, Dedalo, pp. 8-16.
- 1988 "Il problema dei generi del discorso" (1952-53), in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di C. Janovič, Torino, Einaudi, pp. 245-290.
- 2014a "Per una filosofia dell'atto responsabile" (1920-24), in Bachtin e il suo Circolo 2014, tr. di A. Ponzio, con testo russo a fronte, pp. 33- 167.
- 2014b *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929), in Bachtin e il suo Circolo 2014, tr. di A. Ponzio, con testo russo a fronte, pp. 1053- 1423.
- Bachtin e il suo Circolo
2014 *Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio, trad. it. dal russo con la collaborazione di L. Ponzio, testo russo a fronte, collana "Il pensiero occidentale", Milano, Bompiani. Contiene: di M. M. Bachtin i testi del 1919-24 e del 1926, e *Problemi dell'opera di Dostoevskij*; di V. N. Vološinov, *Freudismo. Studio critico, Marxismo e filosofia del linguaggio* e i saggi del 1926 e del 1929-30; di Pavel N. Medvedev, *Il metodo formale nella scienza della letteratura*. Bachtin M.; Kanaev; I.I., Medvedev, P.; Vološinov, V. N.
- 1995 *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino alla pubblicazione dell'opera su Dostoevskij (1919-29)*, a cura di A. Ponzio, P. Jachia e M. De Michiel, Dedalo, Bari.
- Barthes, Roland
1978 *Leçon* (1977), Paris, Seuil; tr. it. di R. Guidieri, *Lezione*, Torino, Einaudi, 1978.
- 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil; tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, 2003
- 1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.
- 1984 *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil; tr. it. di B. Belletto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- 2007 *Le discours amoureux. Séminaire à École pratique des hautes études 1974-1976*, Paris, Seuil; tr. it. e cura di A. Ponzio, *Il discorso amoroso. Seminari all'École pratique des hautes études 1974-1976*, Milano, Mimesis, 2015.
- Benjamin, Walter
1962 *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.
- De Abreu Chulata, Katia
2015 *Il traduttore. Mito e (de) costruzione di una identità*, pref. di Augusto Ponzio, Milano, LED, Edizioni Universitarie di lettere, Economia, Diritto.

Bibliografia
Il "quasi" del dire quasi la stessa cosa come responsabilità senza alibi del traduttore Augusto Ponzio

Bibliografia
Il "quasi" del dire
quasi la stessa cosa
come responsabilità
senza alibi del
traduttore
Augusto Ponzio

- Derrida, Jacques
 2000 "Che cos'è una traduzione rilevante" (1998), trad. it. di Julia Ponzio, in S. Petrilli (a cura di), 2000a, pp. 25-45.
- Calabrese, Omar; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto
 1993 *La ricerca semiotica*, Bologna, Esculapio.
- Eco, Umberto
 1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
 1980 *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
 1982 *Le nom de la rose*, tr. di J.N. Schifano, Paris, Grasset.
 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
 1993a *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza.
 1993b "La traduzione", in Eco 1993a, pp. 371-379.
 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
 1999a "Experiences in translation", in Giovanna Franci e Siri Nergaard (a cura), *La traduzione*, numero speciale di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 82, pp. 87-108.
 1999b Traduzione, introduzione e commento a Gerard de Nerval, *Sylvie*, Torino, Einaudi.
 2000 "Traduzione e interpretazione", in Nicola Dusi e Siri Nergaard (a cura), *Sulla traduzione intersemiotica*, numero speciale di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-87, pp. 55-100.
 2001 *Experiences in translation*, Toronto, Toronto University Press.
 2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Jakobson, Roman
 1966 *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilman, Milano, Feltrinelli.
- Medvedev, Pavel
 2014 *Il metodo formale nella scienza della letteratura* (1928), tr. it. di A. Ponzio, in Bachtin e il suo Circolo 2014, testo russo a fronte.
- Melville, Herman
 1991 Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. it. di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Nerval, Gérard de
 1999 *Sylvie*, nella traduzione di Umberto Eco, Torino, Einaudi.
- Peirce, Charles S.
 2003 *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Milano, Bompiani.
- Petrilli, Susan
 2000a (a cura con intr.), *La traduzione*, serie "Athanon. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", X, n.s. 2, Roma, Meltemi.
 2000b (a cura con intr.), *Tra segni*, serie "Athanon. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", XII, n.s., 3, Roma, Meltemi.
 2001 (a cura con intr.), *Lo stesso altro*, serie "Athanon. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", n.s., 4, Roma, Meltemi.
 2003 (a cura con intr.) *Translation Translation*, Amsterdam, New York, Rodopi.
 2012 *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin*, Milano, Mimesis.
 2014 *Sign Studies and Semioethics. Communication, Translation and Values*, Berlin, Mouton de Gruyter.
 2016 (a cura) *Semioetica e comunicazione globale*, serie "Athanon. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", XXIV, 17, Milano, Mimesis.
- Petrilli, Susan; Ponzio Augusto
 2005 *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes in the Open Network of Signs*, Toronto, Toronto University Press.
 2016a *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Perugia, Guerra Edizioni.
 2016b "Propriedades iconicas da tradução", in Aguiar, Queiroz orgs. 2006, pp. 135-198.
- Ponzio, Augusto
 1990 *Man as a Sign*, introd. trad. ingl. e cura di Susan Petrilli, Berlino, New York, Mouton de Gruyter.
 1993 *Signs Dialogue and Ideology*, raccolta di saggi a cura di Susan Petrilli, Amsterdam, John Benjamins.
 1997 *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Bari, Levante Editori.
 2003 "The Same Other: The Text and Its Translations", in Petrilli 2003, pp. 55-68.
 2005 *Testo come ipertesto e traduzione letteraria*, Rimini, Guaraldi, 2005.
 2007 *Linguistica generale, scrittura letteraria e teoria della traduzione*, Perugia, Guerra.
 2009 *L'Écoute de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2009
 2010 *Rencontres de paroles*, Paris, Alain Baudry & C^{ie}.
 2015a *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani (Campo semiotico),
 2015b *Il linguaggio e le lingue*, Milano, Mimesis.
 2016a *Lecture del linguaggio letterario senza confini nazionali*, Roma, Aracne.
 2016b "Giambattista Vico: Language, Mind, and Culture", in Luca Tateo (a cura), *Giambattista Vico and the New Psychological Science*, New Brunswick and London, Transaction.
- Ponzio, Augusto; Petrilli Susan
 2000 *Il sentire della comunicazione globale*, Roma, Meltemi.
 2001 *Sebeok and the Signs of Life*, London, Icon Books.
 2002 *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*, Milano, Spirali.
 2003a *Semioetica*, Roma, Meltemi.

- 2003b *Views in Literary Semiotics*, Toronto, Legas.
- Ponzio, Luciano
- 2015 *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*, Milano, Mimesis.
- 2016a *Visioni del testo*, Lecce, Pensa Multimedia.
- 2016b *Icona e raffigurazione*, Milano, Mimesis.
- Queneau, Raymond
- 1983 *Esercizi di stile*, tr. di Umberto Eco, Torino, Einaudi.
- Rossi- Landi, Ferruccio
- 1984 "L'autore tra riproduzione sociale e discontinuità", *Lectures*, 15 (pubbl. nel 1985), pp. 149-172.
- 1992b *Between Signs and Non-Signs*, a c. di Susan Petrilli, Amsterdam, Amsterdam, John Benjamins.
- 1998 *Significato, comunicazione e parlare comune* (1961, 1980), a cura di A. Ponzio, Venezia, Marsilio.
- 2003 *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (1968 e 1983), a cura di A. Ponzio, Milano, Bompiani.
- 2016 *Linguistica e economia* (1974), a cura di C. Zorzella Cappi, present. di A. Ponzio, Milano, Mimesis.
- Saussure, Ferdinand de
- 1972 *Corso di linguistica generale* (2016), intr. tr. e comm. di Tullio De Mauro, Bari, Edizioni Laterza.
- Sebeok, Thomas A.
- 1998 *A Sign is just a sign. La semiotica globale*, tr. e cura di S. Petrilli, Milano, Spirali.
- 2001 *Segni. Introduzione alla semiotica*, Roma, Carocci.
- Sterne, Lawrence
- 1983 *Viaggio sentimentale*, tr. it di Ugo Foscolo, a cura di G. Sertoli, Milano, Mondadori.
- Vološinov, Valentin N.
- 2010 *Parola propria e parola altri nella sintassi dell'enunciazione*, a cura di A. Ponzio, collana "Il segno e i suoi maestri", Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

Bibliografia
Il "quasi" del dire
quasi la stessa cosa
come responsabilità
senza alibi del
traduttore
 Augusto Ponzio

- Baker M., 2011², *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London, Routledge.
- Balboni P.E., 2000, *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, Torino, UTET.
- Balboni P.E., 2012³, *Le sfide di Babele: insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, UTET.
- Balboni P.E., Caon F., 2015, *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio.
- Bassnett S., 2002³, *Translation Studies*, London, Routledge.
- Bassnett S., Lefevere A. (a cura di), 1990, *Translation, History and Culture*, London, Pinter.
- De Mauro T., 2002², *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza.
- Di Sabato B., Di Martino E., 2011, *Testi in viaggio: incontri fra lingue e culture attraversamenti di generi e di senso traduzione*, Torino, UTET.
- Di Sabato B., Mazzotta P., Di Martino E., Pergola R., 2012, *Apprendere a tradurre, tradurre per apprendere: la traduzione come obiettivo e strumento di apprendimento in ambito microlinguistico*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Eco U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Faini P., 2008², *Tradurre: manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci.
- Jakobson R., 1959, "On Linguistic Aspects of Translation", in BROWER R.A. (a cura di), *On Translation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, pp. 232-239.
- Lefevere A., 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.
- Mazzotta P., 2007, "Riflessioni glottodidattiche sulla traduzione delle microlingue", in Montella C., Marchesini G. (a cura di), *I saperi del tradurre: analogie, affinità, confronti*, Milano, Franco Angeli, pp. 133-145.
- Mazzotta P., Salmon L. (a cura di), 2007, *Tradurre le microlingue scientifico-professionali: riflessioni teoriche e proposte didattiche*, Torino, UTET.
- Nergaard S. (a cura di), 1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.
- Nergaard S. (a cura di), 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- Pergola R., 2016, *I luoghi del tradurre nel Medioevo: la trasmissione della scienza greca e araba nel mondo latino*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Scarpa F., 2008², *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale*, Milano, Hoepli.
- Snell-Hornby M., 1990, "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany", in Bassnett S., Lefevere A. (a cura di), *Translation, History and Culture*, London, Pinter, pp. 79-86.
- Steiner G., 1998³, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- Unesco, 2007, "Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to Improve the Status of Translators", in *Standard-Setting in UNESCO: Conventions, Recommendations, Declarations and Charters Adopted by UNESCO (1948-2006)*, v. 2, Paris-Leiden, UNESCO-Martinus Hijhoff, pp. 454-459.
- Venuti L. (a cura di), 1992, *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London, Routledge.
- Venuti L., 2008², *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge.
- Venuti L., 1998, "Strategies of Translation", in BAKER M. (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, pp. 240-244.
- Vermeer H.J., 1998, "Didactics of Translation", in BAKER M. (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, pp. 60-63.

Bibliografia
La traduzione tra
teoria e pratica:
Riflessione glottodi-
dattiche
 Ruggiero Pergola

Bibliografia

La parodia dell'amore nella poesia erotica di Pietro Aretino
Maurizio Scontrino

- Aretino, Pietro. *Dialogues*. Trans. Raymond Rosenthal. Toronto: Toronto UP, 2005. Print.
- _____. *Dubbi Amorosi*. Bologna: Sampietro, 1966. Print.
- _____. *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita: atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 Settembre-1 Ottobre 1992), Toronto (23-24 Ottobre 1992), Los Angeles (27-29 Ottobre 1992)*. Roma: Salerno, 1995. Print.
- _____. *Sonetti Lussuriosi* [s.l.] Romei, Danilo (a cura di). Raleigh: Lulu, 2013. Print.
- Bakhtin, Mihail Mihajlovič, Iswolsky Hélène, Krystyna Pomorska, and Michael Holquist. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- "Dizionario Enciclopedico". :*documenti, foto e citazioni nell'enciclopedia Treccani*. N.p., n.d. Web. 20 Dec. 2014.
- "Dizionario Italiano". - *Vocabolario italiano*. N.p., n.d. Web. 20 Dec. 2014.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 2000. Print.
- Waddington, Raymond B. *Aretino's Satyr Sexuality, Satire and Self-projection in Sixteenth-century Literature and Art*. Toronto: Toronto UP, 2004. Print.

Bibliografia

Coltivare sul bordo dell'intraducibile: la scrittura e la questione del limite in Jaques Derrida
Julia Ponzio

- Derrida, Jacques
1969 *Della Grammatologia*. Milano, Jaca Book.
- 1976 *Éperons. Les styles de Nietzsche / Spurs. Nietzsche's styles / Sporen. Die Stile Nietzsches / Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Venezia, Corbo & Fiore.
- 1987a *Introduzione all'origine della geometria*. Milano, Jaca Book.
- 1987b "La mitologia bianca", in *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi.
- 1987c *Cosmopoliti di tutti i paesi, ancora uno sforzo!*, Napoli, Cronopio.
- 2004 *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, Milano, Cortina.
- 2006 *Glas*, Milano, Bompiani.
- Ponzio, Julia
2015 *L'altro corpo del testo. Il modello sintattico dell'interpretazione in Jacques Derrida*, Milano, Mimesis.

Bibliografia

L'alienazione e l'omologia linguaggio-lavoro. Un confronto tra Fredric Jameson e Ferruccio Rossi-Landi
Giorgio Borrelli

- Il'enkov, Eval'd Vasil'evich
1975 *La dialettica dell'astratto e del concreto nel Capitale di Marx*, Milano, Feltrinelli.
- Gatto, Marco
2008 *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino.
- Jameson, Fredrich
1991 *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti
- 2007 *Il postmoderno, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi.
- 2009 *Valences of Dialectics*, Londra-New York, Verso.
- Marx, Karl
1968 *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica 1857-1858*. Volume I, Torino, Einaudi.
- 2004 *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi.
- Marx, Karl e Friedrich Engels
1973 *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Roma-Bari, Laterza.
- 1975 *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti
- Ponzio, Augusto
2008 *Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rossi-Landi*, Milano, Mimesis.
- Rossi-Landi, Ferruccio
1977 *Linguistics and economics*, L'Aia-Parigi, Mouton.
- 2003 [1968] *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e dell'alienazione linguistiche*, Milano, Bompiani.
- 2005 [1978] *Ideologia*, Roma, Meltemi.
- 2006 [1985] *Metodica filosofica e scienza dei segni. Nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano, Bompiani.
- 2011 [1972] *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani.
- 2016 *Linguistica ed economia*, a cura di Cristina Zorzella Cappi, con una prefazione di Augusto Ponzio, Milano, Mimesis.