

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

RAUL MORDENTI, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Editori Riuniti University Press 2013, pp. 224, € 19,50.

Ci sono momenti in cui è impossibile negare la realtà dei fatti e urge assumersi le proprie responsabilità, quasi ne andasse della nostra sopravvivenza; che poi la spada di Damocle penda sulla letteratura e non sulla vita *tout court* poco cambia: ne va di mezzo la conoscenza, l'esercizio stesso di una ragione che, se intorpidita, potrebbe generare dei mostri. Il richiamo al dipinto goyesco non è casuale, proprio perché apposto in copertina al libro di Raul Mordenti: *L'altra critica*, uscito nel 2007 per Meltemi e poi ristampato nel 2013 per i tipi di Editori Riuniti University Press. Una seconda venuta al mondo – verrebbe da dire – per un testo che, dopo cinque anni, trova ancora il suo orizzonte di attesa in un clima inquieto per le *humanae litterae*, attraversato sempre più dalla parola 'fine'. Una precarietà, questa, tipica del campo del letterario, recalcitrante a demarcazioni e paletti che ne ostacolerebbero la natura fluida, in fermento, dove letteratura e critica vivono in un rapporto ambiguo, in cui l'una è infettata dall'altra, alla stregua di un parassita. Ma si tratta di un male necessario: lo scotto che l'opera paga per ottenere la patente della letterarietà. Eppure, allo stato attuale, questo binomio ha perso la sua valenza, ed è da qui che dobbiamo partire, dalla «fine della critica letteraria e della letteratura, come furono definite dalla modernità»: un termine *post quem* – si badi bene – che non paventa la scomparsa delle opere poetiche o narrative, ma la «crisi irreversibile di una costellazione epistemica che, ritagliando il campo della letterarietà, aveva consentito e fondato in Occidente la letteratura e la critica letteraria quali noi le abbiamo conosciute».

Nel capitolo eponimo che apre il volume, Mordenti ricostruisce questa 'idea' di letteratura e ne situa l'origine alla metà del XVIII secolo, oltretutto al parcellizzarsi del *mare magnum* testuale, delimitato e circoscritto in nome del 'bello': quando nasceva, insomma, la letteratura come noi la conosciamo. Una creazione, beninteso, che si accompagna all'ermegere di altre discipline, dall'economia – con Genovesi e Smith – all'estetica (con Baumgarten). Fenomeni, questi, su cui aleggia il nuovo concetto di 'critica', intesa nella sua accezione illuministica: il «tribunale» kantiano atto a garantire la ragione «nelle sue pretese legittime». Ma per Mordenti – sulla scia di Michel Foucault – non si tratta esclusivamente di un processo epistemico, bensì del «compito politico più arduo e grandioso che l'assetto borghese» si sia prefissato: un vero e proprio sistema disciplinare, che guida i corpi e le menti; un ordine diadico,

ché produttivo di senso ma «anche di merci e valore». Non è un caso che l'eco del potere si riverberi sulla parola scritta (ma Mordenti non esclude neppure l'amministrazione della memoria sociale), germinante quel 'meta-discorso' che è la critica. Un discorso che, da subito, rende desuete le glosse, i *marginalia* e tutte le antiche forme di rapporto e scambio col testo: spodestato il commento, il testo diviene discorso. L'autore non manca di porre l'accento su un aspetto fondamentale e precipuo: il canone, adesso, è scevro da criteri o normative di tipo religioso. La tradizione, di conseguenza, prende il largo dallo stesso campo del letterario, sulla scorta di un valore estetico (cui è legato il fattore stesso di 'letterarietà') ma altresì idealistico, in cui il concetto di *ars gratia artis* rivela una contraddizione di fondo: «proprio l'epoca e la classe che hanno fatto dell'utile la ragione di tutte le cose riservano il più ambiguo e il meno innocente degli omaggi alla presunta inutilità delle cose, la innalzano anzi su nuovi e laici altari, e la definiscono 'arte'». Fatto sta che la fondazione della letteratura (arte «senza nome» nella *Poetica* di Aristotele) e della critica letteraria porta a un'ennesima coercizione: viene meno lo statuto orale del testo, quella natura mobile tale da renderlo *work in progress* costante, adibito a un realizzarsi performativo. Bloccato allo stato di *ne varietur*, lo scritto *manet*, si distanzia dal corpo, in nome di una lettura silente, estensiva, che lo estromette da quel macrotesto collettivo – prima biblico, poi medievale: polla inesauribile di altre opere. Con la fine dell'*ancien régime*, il *liber* segna uno stacco epocale, accompagnato anche dalla diffusione dei primi giornali e dalla presenza di un pubblico che, ormai, diviene «soggetto decisivo del fatto letterario». Il fruitore si fa quasi *monstrum*: un policefalo e collettivo lettore-destinatario, atto a recepire (e, in futuro, digerire) l'opera scritta. Mordenti rielabora lo schema avanzato da Jakobson nei *Saggi di linguistica generale* e interpone – fra autore e lettore – un terzo elemento, atto a regolare la ricezione: il tassello mancante è proprio la critica letteraria, pronta a intervenire sugli ultimi anelli della catena, ovverosia la fruizione e il consumo della letteratura. «L'antico 'rapporto a due'», sostiene l'autore, «diviene un vero e proprio 'triangolo', al cui centro resta sempre in qualche modo il testo, ma il cui vertice superiore è occupato dalla critica. Si direbbe che anche la lettura delle opere letterarie diventi, nel libertino Settecento, un *ménage à trois*». Si arriva, allo stato presente, a un definitivo esaurirsi del «paradigma del letterario»: un momento – sostiene il critico – dove risultano ormai inattuabili: 1) la base estetica – su cui tale paradigma si fonda; 2) la storiografia letteraria di stampo desanctisiano – originante un canone –; 3) la netta distinzione fra i generi.

Stando alle parole di Mordenti, una prima soluzione è rappresentata dall'«Altro», da una letteratura che non sia solo tollerante, bensì in procinto di un incontro frontale, dialogico, *face to face*. Non è un caso che l'autore, in

merito agli ultimi decenni, parli di *big bang* del campo letterario, dove i sentieri impraticabili si sono fatti via via percorribili: quel corpo, estromesso dal *liber*, sembra adesso fare ritorno, in nome di una critica che sia ‘altra’ – cioè di rottura – e dell’alterità stessa – in quanto pronta a reagire a desueti apparati categoriali.

Va da sé che alla fine della letteratura italiana sia connaturata la crisi della stessa identità nazionale: Mordenti – nel secondo capitolo – ne ricostruisce le origini proprio partendo dall’Ottocento, ove le tradizioni prendono corpo, in vista di una funzione identitaria. Non siamo poi così lontani da quelle che Jean-François Lyotard chiamò «metanarrazioni»: discorsi onnicomprensivi, mediante cui il potere si autorappresenta, legittimando i propri apparati repressivi. Nel definire l’identità nazionale italiana «binaria» – «al tempo stesso guelfa e ghibellina» – Mordenti ne sonda il carattere artificioso, il suo essere stata costruita a tavolino, mediante l’ausilio di un testo scolastico. Entra in gioco, di conseguenza, la *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis, lontana dalla «storia dell’origine e dei progressi delle scienze», pubblicata dal Tiraboschi nel 1772. Nel disegno desanctisiano, continua Mordenti, non siamo dinanzi a una «banale ricostruzione, ma a una vera e propria “fondazione”, “invenzione” della tradizione letteraria italiana», portata avanti dalla linea crociana: una letteratura, insomma, concepita quale «ethos della nazione». Ciononostante, all’autore non sfugge l’inattualità del paradigma idealistico-desanctisiano – un corpus scolastico lontano anni luce dagli studi letterari – e, sulla scorta di Walter Benjamin, la Storia si fa rottura continua, avulsa da qualsivoglia teleologismo. Di nuovo, torna in ballo l’alterità, volta a scardinare una didattica attualizzante della letteratura italiana: modello «non solo inefficace e frustrante, [ma] anche del tutto falso da punto di vista culturale».

Ed è nel terzo capitolo che l’aspetto didattico viene ulteriormente passato al vaglio. Mordenti cita, quali metri di paragone, *Vent’anni dopo* (1845) e *Il Visconte di Brangelonne* (1848-50), entrambe opere di Dumas. Ma se nel primo libro – sostiene il critico – la modernità è ancora all’attivo e il tempo scorre in nome di un progresso evolutivo; il secondo romanzo, *per contra*, già mette in luce la crisi e le avvisaglie del post-moderno, dove la Storia si arresta e cede il passo a una semantica del residuo. Le spinte esogene – i moti del ’48 – hanno ancora una volta agito sul testo, in nome di una temporalità frammentata e sconnessa. Ma è proprio da queste brecce, apertesì sul narrato, che ‘l’altra critica’ deve emergere: trans-cultura e intercultura – continua Mordenti – non riguardano solo «i nostri rapporti con i popoli immigrati e con i loro figli», ma si candidano a divenire veri e propri *modi docendi*, originanti un assetto dialogico quale «base necessaria del nostro insegnare letteratura». Nel suo diramarsi, questa nuova letteratura vagheggia quattro prospettive,

tutte applicabili: oltre alla già citata interculturalità, Mordenti annovera il campo dei *Cultural Studies* (dai *Women* ai *Gay and lesbian*); l'ambito della trans-codifica e, problema cogente, l'impatto dell'informatica.

Va da sé che la crisi non riguardi solo il paradigma letterario, bensì lo stesso concetto di testo: il *liber* – responsabile di avere fissato e inibito la natura performativa della scrittura – deve adesso fronteggiare la più grande delle sue sfide. L'informatica attraversa le nostre esistenze e, alla luce di questo, il concetto di 'testo' quale «tessuto linguistico di un discorso» – avanzato da Cesare Segre – deve essere ripensato. Fondante, a tal proposito, si fa l'idea consegnata dalla tradizione chirografica, pronta a vedere nella parola scritta una stabilità di tipo segnico, ma altresì un potenziale semantico, realizzantesi solo nell'atto della lettura. Echeggiano, in simili considerazioni, le parole di Sartre: «L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura e dura quanto la lettura può durare» (*Che cos'è la letteratura?*). E l'informatica – sostiene Mordenti – viene in nostro aiuto, ci fa propensi a ri-definire e ri-pensare il 'testo', la sua natura; in un'ottica che richiama la pratica chirografica e una scrittura «fluida, 'morbida', sempre aperta alla correzione del lettore». Il testo informatizzato, per certi aspetti, non differisce poi così tanto dal manoscritto di tipo medievale, dove chi legge ri-scrive e interviene su esso. E se il libro a stampa vive in un regime di «monomedialità», l'iper-testo informatico – nel suo essere multimediale (e già di per sé trans-codificato) – richiama in tutto e per tutto gli antichi manoscritti pre-gutemberghiani. Si pensi, a tal proposito, al *Grande Evangelario di San Columba* – meglio conosciuto come *Libro di Kells* – e all'abilità con cui parole e immagini sono state incorporate fra loro: non semplice paratesto, ma vero e proprio alter-testo. Alla luce di simili considerazioni, il concetto tradizionale di *textus* deve essere rielaborato: come afferma Mordenti, «il tessuto è iconico, non verbale; è per sua natura bidimensionale [...], laddove il testo scritto, almeno nella nostra lettura alfabetica, segna invece il trionfo della linearità unidirezionale». Se il testo, nella nostra tradizione, era fuso con l'idea della scrittura, a noi spetta il compito di dimidiare una tale coappartenenza, riscattandolo dal giogo gutemberghiano. E l'esempio – addotto dall'autore – del Barthes di *S/Z* sembra essere di buon auspicio.

Il capitolo conclusivo si apre guardando indietro, e precisamente al cosiddetto «decennio d'oro» della critica e della teoria della letteratura, inaugurato – nel 1962 – dall'*Angelus Novus* di Walter Benjamin (traduzione e scelta di saggi che fu curata da Renato Solmi). Ma basta poco per passare al tempo contemporaneo e all'epoca del cosiddetto 'berlusconismo', ovvero al «capitalismo semiotico dei nostri tempi, [un] capitalismo finanziario [...] che residua dopo i processi di de-industrializzazione e la rottura di ogni patto socialdemocratico

fra capitale e lavoro». Si assiste, a tale altezza, a una nuova trasformazione (o, forse, sarebbe meglio dire ‘deformazione’, financo ‘teratogenesi’) della cultura, assoggettata a quella che l’autore definisce quale «nuova dea»: la pubblicità, di cui i mass media sono *intrumenta et servi*. Va da sé che la critica muoia, soppiantata dal suo esatto opposto: una modalità discorsiva che non contempla – e benché meno tollera – alcun esercizio critico. Da una funzione metalinguistica, si passa a un grado conativo *tout court*, atto a impedire la riflessione sul codice stesso. Volendo citare il Volponi di *Con testo a fronte* – e tali parole sono state tristemente profetiche: «il tempo / delle borse è la ragione / che fonda l’istituzione / principio strutture funzioni / delle umane statali economiche stazioni». Inattuabile appare qualsivoglia cultura critica; ma va contemplato altresì il rischio cui il testo va incontro, specie nell’era di Internet e del cyberspazio: spezzatasi la ‘filiera’ editoriale (che Robert Escarpit analizzò nel suo *Sociologia della letteratura*), la libreria si fa *supermarket*; il paratesto deborda sul testo stesso in nome di «libri-immagine, pubblicizzati nei programmi televisivi» o «libri tratti da film» e «da programmi televisivi di successo». Il dominio del letterario, ormai simile a un millimetrico cono d’ombra, cede il passo a una letteratura concessa e prezzolata, dove l’extraletterario la fa da padrone; e se il ‘margine’ e l’alterità tornano sulla pagina, si piegano alla provocazione aleatoria, a uno scandalo da teatrino televisivo. Il mutamento della percezione – dell’*aisthesis* – coincide con un’estetica edulcorata – sotto narcosi –, dove il critico-recensore si riduce a «propagandista sinergico dei libri/film delle case di produzione legate al proprio giornale o alla propria azienda». Ed è qui che, ancora una volta, deve entrare in gioco l’esercizio critico: perché «ci sono fasi della storia in cui la cosa più importante è cercare di capire cosa diavolo sta succedendo [...] [:] non ridere, non piangere, ma capire».

DIEGO SALVADORI

Palazzeschi traduttore di Stendhal

STENDHAL, *Rosso e nero*, Traduzione di Aldo Palazzeschi, a cura di Francesca Mecatti, Premessa di Massimo Colesanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2012 («Carte Palazzeschi»), pp. CX-478, € 78,00.

Le carte del Fondo Palazzeschi lasciate dallo scrittore all’Università di Firenze per volontà testamentaria conservano, tra gli altri, un manoscritto prezioso e curioso: l’inedita traduzione di *Le Rouge et le Noire* di Stendhal,

con il titolo *Rosso e nero. Cronache del 1830*, ora pubblicata nella collana «Carte Palazzeschi» delle Edizioni di Storia e Letteratura. Sono oltre 400 fogli sciolti di taccuino, scritti su entrambe le facciate, per quasi 900 carte – carte tormentate, ricche di ripensamenti e varianti, vergate a Roma, nella drammatica primavera del 1944 (tra il marzo e il maggio, come precisamente attestano le date apposte in margine all'edizione francese utilizzata). Il volume curato da Francesca Mecatti offre un'eccellente *Introduzione* (pp. XV-LXXIII), con *Bibliografia* (pp. LXXV-LXXXI), un'accurata *Nota al testo* (pp. LXXXIII-CX) e, negli *Allegati* (pp. 399-465), l'edizione critica dei capitoli I-X del romanzo, che permette di ricostruire le modalità di lavoro del traduttore e, attraverso l'ampia gamma di correzioni e varianti, misurare «la sensibilità con cui Palazzeschi si pone in emulazione con l'originale francese» (p. 401).

L'impresa non è venale, come per il precedente impegno traduttorio dei tre romanzi del *Tartarin* di Alphonse Daudet per Mondadori, nel 1931; l'opera resta anzi nel cassetto, deliberatamente, nonostante le occasioni che si presentano, ad esempio tramite l'amico francesista Trompeo, che la vorrebbe per i «Classici stranieri tradotti» della Sansoni. Un manoscritto segreto: di cui quasi non resta traccia, in interviste, dichiarazioni, confidenze epistolari. Quale la molla che spinge Aldo al confronto serrato con le pagine stendhaliane, «un'occupazione silenziosa, assidua, custodita con felina riservatezza» (p. XXXVIII), nei cupi mesi dell'occupazione nazista? «La fatica della traduzione e l'attraversamento di un testo di così intenso egotismo costituiscono senza dubbio un'ancora di salvezza di fronte all'abisso infernale del presente», scrive Mecatti; «ma non si può fare a meno di chiedersi se la *chasse au bonheur* e il desiderio di vivere di Julien Sorel, a costo di parere frivoli e sconvenienti, non siano stati, proprio in quei giorni, più che una consolazione, una riaffermazione delle ragioni della vita su quelle della morte anche per l'uomo Palazzeschi» (p. XL).

È il personaggio di Julien a porsi in immediata profonda sintonia con la sensibilità di Aldo, come un compagno di vita, sottratto all'abituale riservatezza in una prosa memoriale del 1954, *Domenica parigina* (sul «Corriere della sera», poi nel *Piacere della memoria*, Milano, Mondadori 1964), testo chiave per comprendere la dedizione palazzeschiana a Stendhal. Aldo vi racconta una visita alla tomba dello scrittore nel cimitero di Montmartre, per deporvi due garofani scarlatti: «“Stendhal!”. In questo momento ho l'impressione che sia vivo, ed è vivo per me e accanto a me giacché un suo personaggio come un amico fedele m'ha accompagnato durante tutta la vita: Julien Sorel. Esiste in corpo ed anima e io ne seguo lo sguardo, il passo, ne odo la voce; gli parlo, discuto con lui, e per quanto ne so seguita a vivere» (cit. a p. LI).

Traduzione di «un romanzo dal valore emblematico per la sua storia personale» (p. CV), affrontata in giorni di lutto «come paradossale e intensis-

sima espressione di amore per la vita» (p. LXXII), *Rosso e nero* è giocoforza più di una traduzione. Così si eliminano completamente i paratesti, le epigrafi poste da Stendhal all'inizio di ogni capitolo: una precisa «strategia di lettura», osserva Mecatti; «come un moto centripeto verso il testo, un corpo a corpo con il romanzo, un'attrazione per la vicenda e i personaggi che si concentra sull'essenziale, [...] tralasciando ciò che appare secondario rispetto al godimento degli accadimenti narrati» (p. LIV). L'analisi della versione palazzeschiana, accortamente condotta dalla curatrice, evidenzia dettagli che «testimoniano quanto la traduzione ambisca a essere una geniale appropriazione dell'originale, un suo minuzioso rifacimento» (p. LXI): attraverso processi di amplificazione o semplificazione del testo, fino a casi di «omaggio e tradimento al tempo stesso», in cui il traduttore «prende la parola da narratore sul canovaccio del romanzo prediletto» (p. LXVIII). Alla settecentesca economia di mezzi della scrittura di Stendhal si fa fronte con la policromia, tendente a rendere *humor* e *pathos* dell'originale con efficacia e naturalezza: un'apparente infedeltà, che però interpreta coerentemente lo spirito di atmosfere, ambienti, stati d'animo allusi o sottintesi, «fino a creare un testo di arrivo nuovo, infedele, eppure stendhaliano» (p. LXVI).

Come osserva Massimo Colesanti – traduttore dello Stendhal viaggiatore e polemista – nelle pagine premesse al volume (*Del tradurre Stendhal*, pp. IX-XIV), dall'operazione di Palazzeschi non risulta «una riscrittura anche assai personale, come è normale che sia», ma «una sonata a quattro mani, con i suoi accordi all'unisono eppure intrecciati e come sovrapposti; una composizione [...] densa d'interventi, variazioni, fughe, intermezzi, e con omissioni o aggiunte opportune e calzanti»: «un romanzo antico e nuovo, identico eppure reinventato e riscritto con diverso scopo, e con combinazioni, raccordi, sfumature altrimenti originali» (p. IX).

Rosso e nero illumina anche sulla personale attitudine di lettura di uno scrittore quant'altri mai determinato a offrire di sé l'immagine dell'«omo senza lettere», a opporre a libri e biblioteche la vita e la strada all'origine di una scrittura che di lì scaturirebbe come necessità fisiologica, libero impulso naturale. Uomo di letture ampie, invece, seppur accortamente dissimulate; per cui la lettura non è esercizio professionale, accademico, ma confronto esistenziale, guidato da singolari intime ragioni di sensibilità individuale.

IRENE GAMBACORTI