

**LETTERATURE COMPARATE**

a cura di Ernestina Pellegrini

***Testualità plurali: contatti, migrazioni, simbologie***

«Symbolon», anno IX, nn. 5-6 nuova serie - 2014-2015, ISSN 1126-0173, Lecce, Milella 2015, € 30,00.

In una conferenza tenuta all'Università di Oxford nel 1994, pubblicata col titolo *Che cosa è la letteratura comparata?*, George Steiner rilevava l'essenza comparativa dell'atto percettivo, poiché nell'accostarsi «all'intelligibilità [...] non vi è mai un'innocenza assoluta, una nudità adamitica» (Id., *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti 1997, 2008<sup>2</sup>, p. 86): questo perché, «l'interpretazione e il giudizio estetico, per quanto si esprimano con spontaneità, per quanto siano provvisori e persino errati, nascono nella camera di risonanza di presupposizioni e ricognizioni storiche, sociali e tecniche» (*ibid.*); di conseguenza, al crocevia tra «la nostra sensibilità e il testo o l'opera d'arte», soggiace «una promessa di un deciframento futuro, di una valutazione informata» (*ibid.*), sotto la guida di una tensione ermeneutica. E le considerazioni di Steiner bene si prestano a introdurre il numero 5-6 della rivista «Symbolon», destinato ad accogliere gli Atti del seminario interuniversitario promosso dalla 'Consulta universitaria di Critica letteraria e Letterature comparate – tenutosi dal 3 al 5 ottobre 2013 presso il Palazzo Comi di Lucignano, in provincia di Lecce – dal titolo *Metodologie di lettura, per una cultura europea: testi - letterature - interpretazioni*. Sotto la cura di Carlo Alberto Augieri, Francesca Petrocchi e Paolo Proietti, il volume traccia una panoramica esaustiva intorno «all'attraversamento comparatistico della scrittura letteraria» (p. 9), prestando fede a una triplice prospettiva d'analisi: intertestualità estetica, cui risponde un comparatismo di tipo interartistico; interpretazione e lettura testuale, legata dunque a un «comparatismo ermeneutico»; pluralità delle pratiche traduttive e conseguenti contaminazioni interlinguistiche. Un dialogo, insomma, fatto di incontri, attraversamenti e s/confini, magistralmente introdotto dall'intervento di Giovanni Puglisi, dove il ricordo di Edward W. Said (1935-2003) richiama *in nuce* lo spirito della stessa comparatistica letteraria, in virtù della sua identità plurale, per aver «fatto della sua storia personale e culturale l'icona della sua stessa vita [...]. E per essere stato maestro di giovani comparatisti che possono ancora oggi trarre il gusto della libertà, ancor prima che il piacere del testo» (p. 14). Nel soffermarsi, in seguito, sulla natura contraddittoria della coscienza europea, Puglisi rileva come questa nasca dall'incontro con l'altro da Sé: ecco perché, a un'immagine monolitica e uniformata, è preferibile guardare «a diverse, molteplici culture europee, le

quali, incontratesi nello spazio e succedutesi nel tempo, hanno dato forma e sostanza alla tradizione culturale europea» (p. 17). Eppure,

oggi l'Unione europea sconta la propria incapacità di incarnare, nella gestione delle proprie vicissitudini politico-economiche, la lunga e variegata tradizione culturale europea, portatrice di quei valori fondativi nei quali, in vario modo, tutti i cittadini europei si riconoscono, e in primo luogo, l'idea di uno spazio culturale, prima che di un mercato, comune: quella 'società degli spiriti' che era al fondo del primo convinto europeismo. (p. 18)

Va da sé che il testo letterario diventi «palestra privilegiata nella quale esercitare il metodo filologico, attraverso l'interpretazione tanto della lettera del testo quanto della sua dimensione allegorica» (p. 210): la scrittura aderisce a una cassa di risonanza e osservatorio privilegiato, multi prospettico, rivelatore di contraddizioni e aporie, il che aumenta la responsabilità degli studiosi di Letterature comparate, «sia nella formazione di nuovi docenti che nella redazione di libri di testo e manuali» (p. 23), con l'auspicio di tener fede il più possibile alla «nuova ampiezza dell'orizzonte» (*ibid.*), senza perdere di vista il paradigma della differenza.

La prima sezione degli atti – curata da Francesca Petrocchi e incentrata sul rapporto tra la letteratura e le altre arti – vede comparatismo ed estetica estendere i propri campi d'applicazione, in bilico tra imagologia e intertestualità. L'intervento della curatrice – *Immagine e testo: intorno al "quadro" di Ardengo Soffici ed alla "fantasia" di Dino Campana* – si propone di rintracciare l'intima osmosi tra il componimento *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici* – contenuto nei *Canti orfici*, ma escluso da *Il più lungo giorno* – e il dipinto di Soffici, poi andato distrutto, *Tarantella dei pederasti*, presentato il 30 novembre 1913 all'Esposizione Futurista di "Lacerba", presso la Libreria Gonnelli di Firenze. Una 'comune' sparizione (o contrappasso, verrebbe da dire, se pensiamo allo smarrimento del manoscritto de *Il più lungo giorno* da parte di Soffici, rinvenuto solo nel 1971), che tuttavia permette di fare chiarezza intorno al legame tra *verba* e *pictura*, in quanto *Fantasia su un quadro* – rileva Petrocchi – «ha agito primariamente come "bussola" in indagini impegnate a far luce sul rapporto diretto stabilito dal poeta con il circuito di "Lacerba" e con i suoi protagonisti di spicco» (p. 30) quali Soffici e Papini. Ma – sottolinea la curatrice – il rapporto tra poesia e quadro pittorico dischiude una rete di risposdenze più articolate, dal momento che la memoria poetante sfrutta la carica dell'immagine – la sua essenza proiettiva e, oltremodo, evocante. *Tarantella dei pederasti*, dunque, ha richiamato in Campana i ricordi del viaggio in Sudamerica, sino a sfociare in quella « forza emotiva sprigionata dal linguaggio musicale e dal linguaggio fisico, corporeo» del tango (p. 50), una «fulminea sequenza di cerimonia, di rito

[...] fatto di corteggiamento, di passione, di melanconici abbandoni, di rabbia, di gelosia» (p. 51). Su tutt'altro versante, si muove lo scritto di Fabio Vittorini – *Born in the USA. Appunti sulla narrativa statunitense contemporanea* –, dove l'eco del brano di Bruce Springsteen riporta al 1984, evocante non solo il romanzo di George Orwell ma altresì il lancio del computer Apple Macintosh. Vittorini, in un'ottica transmediale, porta avanti una comparazione tra lo spot pubblicitario di Apple – avente come *tagline* «*Apple computer will introduces Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like "1984"*» – e il *battage* pubblicitario della rivale IBM che, a partire dal 1981, aveva lanciato i pc di largo consumo, servendosi dello Charlot di *Tempi moderni* in veste di 'testimonial', «trasformando ordine, automazione, efficienza e rapidità in ideali da perseguire» (p. 57). Stando all'interpretazione dello studioso, si assiste a una collisione di miti, entrambi legati al tentativo di imbrigliare la natura nelle maglie totalizzanti della Storia: «Apple cerca di ripristinare il carattere orwelliano dell'avversario per potersi configurare come alternativa libertaria» (p. 58), accreditandosi così come «campione dello stesso sapere postmoderno» (p. 59). Ecco perché il PC, in seguito a una simile rivoluzione, diventa protesi, appendice mentale e corporea, sino allo stato attuale dove risulta pressoché impossibile dirimere i confini tra *body* e *machine*. Jean-François Lyotard, in fondo, si era già soffermato sulla natura inarrestabile (ma oltremodo 'instabile') di una simile contaminazione, fino a una

radicale exteriorizzazione del sapere rispetto al “sapiente”, qualunque sia la posizione occupata da quest'ultimo nel processo della conoscenza. L'antico principio secondo il quale l'acquisizione del sapere è inscindibile dalla formazione (*Bildung*) dello spirito, e anche della personalità, cade e cadrà sempre più in disuso. Questo rapporto fra la conoscenza e i suoi fornitori ed utenti tende e tenderà a rivestire la forma di quello che intercorre fra la merce ed i suoi produttori e consumatori, vale a dire la forma di valore. Il sapere viene e verrà prodotto per essere venduto, e viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: i entrambi i casi, per essere scambiato. (Id., *La condizione postmoderna* [1971], Milano, Feltrinelli 1981, p. 12).

Nel guardare al romanzo di William Gibson *Neuromancer* – uscito sempre nel 1984 e poi eletto a manifesto del *cyberpunk* – Vittorini individua come la tecnologia sia «il principio di piacere liberato dalla gabbia natura della riproduzione, [...] desiderio senza funzione, celebrazione incondizionata del sé, di cui si propone come in(de)finito prolungamento» (p. 68). All'ambito dei *Fashion Studies* guarda invece lo scritto di Maria Catricalà – *Dal vestema al word design: modelli di lettura e d'analisi linguistica a confronto* – che analizza il legame tra lessico e abbigliamento alla luce di due fenomeni recenti: la sua

deterritorializzazione (chiaro è il riferimento a Gilles Deleuze e Félix Guattari) e, sempre in rimando alle nuove tecnologie, la natura protea e fermentante del discorso «di moda e sulla moda» (p. 75). Nel rintracciare la necessità di una visione olistica e onnicomprensiva, tesa a salvaguardare e tenere fede alla multi-culturalità del campo, Catricalà propone un cambio di prospettiva: ovvero, il passaggio dal concetto barthesiano di 'vestema', «in base a cui gli studi sulla moda possono essere svolti secondo un unico punto di vista» (p. 79), a una Word Design Theory che, nell'arricchire l'idea del dato linguistico quale simbolo e entità olistica (il *profiling* verbale avanzato da Ronald Langacker), miri a «ridefinire una nuova classificazione del lessico [...], fondata sulla relazione tra le tipologie testuali e le strategie discorsive e retoriche» (p. 82); non a caso – prosegue Catricalà – «il termine design, meglio di altri, può evidenziare il piano progettuale del parlante e il ruolo costruzionale che alla parola egli stesso affida» (*ibid.*). Sull'importanza dell'immagine e del testo iconico verte l'intervento di Michele Rak – *Transiti. Testi e oggetti della nuova Europa. Sulla migrazione testuale come fattore del mutamento* –, in quanto «le immagini sono tra i testi più interessanti della comunicazione interculturale» (p. 94); i punti fermi di una migrazione ermeneutica, transdisciplinare, sorgenti di un dialogismo inesauribile e fermentante:

L'ipotesi di lavoro [...] è questa: ogni testo (oggetto/merce) è portatore di idee, modelli, icone, costumi, valori e altro e il suo contatto o transito non è privo di effetti sull'immaginario delle comunità. Anche il passaggio dei viaggiatori, il modo di vestire e parlare, i loro acquisti e commerci alterano in modo strisciante il costume, le tradizioni, le mentalità, le pratiche di cui fanno uso le comunità contattate. (pp. 87-88)

La seconda parte del volume, curata da Carlo Alberto Augieri, è invece incentrata sul comparatismo del senso, a cominciare dalle argomentazioni avanzate da Giovanni Bottioli in *Teorie del significato e analisi dei testi*, tese a individuare la vera natura dell'atto interpretativo, fermo restando l'assunto che «se vogliamo capire che cos'è un'interpretazione, dobbiamo cominciare con il respingere l'idea, molto diffusa, secondo cui essa consisterebbe semplicemente in una iniezione di senso» (p. 98), a fronte di un'epoca, come quella postmoderna, dove il molteplice è sfociato nell'indecidibile, attribuendo all'interpretazione una patina di fallacia e fraintendimento. Se «la comprensione è il saper fare delle inferenze» (p. 101), allora la lingua, materia prima dell'opera letteraria, trascende la sua stessa natura di codice, rendendo l'atto di decodifica insufficiente alla comprensione dell'enunciato. Distinguendo le inferenze in rigide-brevi e prolungate-flessibili, Bottioli ascrive le prime all'ambito della comunicazione quotidiana, in una sorta di contrazione delle durate; per poi

introdurre il concetto di «densità semantica» (p. 103), la quale non andrà confusa

con la vaghezza o l'indeterminatezza, benché sia innegabile una qualche somiglianza tra tutte le forme comunicative che appaiono reticenti alla strutturazione [...] [;] la densità non è una condizione privativa, lacunosa; al contrario essa corrisponde a una condizione di ricchezza.

La densità è un fenomeno *relazionale*, e non referenziale. Le semantiche referenziali, e in particolare ogni teoria che attribuisca al riferimento diretto un ruolo privilegiato, non possono che ignorare o minimizzare la densità. Nella densità si manifesta l'autonomia del linguaggio rispetto all'effettualità. Un'autonomia che non si limita ad alcune relazioni logiche, previste dal pensiero separativo, ma che costituisce un serbatoio [...], un insieme di virtualità. (*ibid.*)

Per Bottioli, la densità di un testo (o di un discorso) è inversamente proporzionale alla sua capacità di trascendere l'*intentio auctoris*. Si tratta, nella fattispecie, di una virtualità intrinseca – quasi una sorta di *élan vital*, volendo attingere dal pensiero di Henry Bergson –, in base a cui «interpretare è articolare la densità» (p. 104), ovverosia «il senso implicito potenzialmente non-esauribile» (*ibid.*). L'esempio letterario posto a suggello dell'intervento – l'abdicazione nel *King Lear* di Shakespeare – dimostra non solo come alcune opere siano più dense di altre, quanto piuttosto l'atto di decodifica compiuto da Lear, sulla base di inferenze dirette e elementari: il silenzio di Cordelia equivale, per il sovrano, all'ingratitude, che si dimostra così incapace d'interpretare, perché «Lear non abdica solo alla corona: abdica, nello stesso tempo, alle possibilità maggiori del linguaggio». Sul versante italiano si orienta, *per contra*, lo studio di Paolo Leoncini, dal titolo *L'eclissi dell'interpretazione critica italiana del '900*: in risposta a un atteggiamento generalista, scaturito dalle ipoteche crociane, Leoncini individua una linea eterodossa che, da Da Sanctis e Serra, approda a Debenedetti e Contini, tesa a riscattare la filologia dal ruolo ancillare nei confronti della 'critica'. Soprattutto Contini, nel creare uno «spazio ermeneutico aperto» (p. 117), ha saputo connettere filologia e critica, conciliando discipline e approcci conoscitivi da sempre antitetici nella tradizione novecentesca: è il fenomeno stesso della lettura a consentire tale attraversamento, mediante cui l'opera letteraria si fa atto e, soprattutto, ambito conoscitivo. In opposizione a Croce, la poesia è dunque reinserita nei flussi della vita e della storia, proprio per la sua natura essenzialmente rivoluzionaria, in nome di «un'istanza dinamico-correlativa [...] [che] si riflette nella dimensione dello stile critico, che assorbe filologia e critica in una compresenza di linguaggio e di metodo, di stile e di scienza» (p. 125). Leoncini non manca di ravvisare l'intima rispondenza tra Contini e De Sanctis e, nella fat-

tispecie, il «risalimento al nucleo germinale» (p. 127) – «se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non com'è fatta, ma come è nata», scriveva De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* a proposito dell'Alfieri – il che ci porta a

cogliere uno dei filoni qualificanti della critica italiana del '900: un filone eterodosso, non-allineato, che prende avvio dal primo '900 di Cecchi e di Serra [...] e che si concretizza, secondo modalità diversissime ma complementari, sul piano della lettura interpretativa, dell'ermeneutica letteraria, in Gianfranco Contini e in Giacomo Debenedetti: sul versante della “superficie” testuale, nel primo, attraverso una contrazione ellittica, linguistico-filologica; nel secondo, attraverso una dilatazione ricostruttiva, freudiano-junghiana. (p. 127)

E, dalla lezione continiana, muove le fila anche l'intervento di Carlo Alberto Augieri – *Per una stilistica interpretativa: il segno grammaticale come indizio-germe di senso suggerente* – a cominciare dall'“in-cammino” del testo (p. 140), intimamente legato a tre relazioni ermeneutiche: la parola, intesa – sulla scorta della *Grammatica Filosofica* di Wittgenstein – come dotata di un'anima; l'attuazione significativa del linguaggio, ragion per cui alcuni vocaboli sono preferiti, all'interno di un testo, ad altri; e, infine, il «vissuto dei testi nella diacronia della cultura» (*ibid.*), laddove ogni opera aderisce a varco per ulteriori orizzonti. L'anima della parola, sotto certi aspetti, richiama il concetto di densità testuale già avanzato da Bottioli (*infra*, p. 103): un'eccedenza, scrive Augieri, che deborda oltre lo specifico significato, rinviando di conseguenza a un «“orizzonte” semantico-ermeneutico [...] un mondo interpretato, più che ad uno spazio storico riflettuto» (p. 141). Se l'opera d'arte genera spazi ‘esotopici’ – alla stregua dei “mondi possibili” di Maria Corti –, va da sé che la parola sia dotata di una propria *vis* o energia semantica, tale da essere comburente al combustibile della *langue*. Nell'individuare le zone del testo entro cui il *verbum* incontra la propria anima, Augieri, sulla scorta di Contini, guarda agli «eventi testuali, viventi, animati, entro l'operare espressivo del testo, [...] in cui la scrittura [acquisisce] una propria spiritualità» (p. 142), in quanto «i primi sintomi testuali strettamente connessi con i nuovi contenuti proposti in un testo sono le innovazioni grammaticali» (*ibid.*). Dal momento che l'ideazione della natura è tracciata da una grammatica che segmenta la realtà e il continuo fluire dell'esperienza, è necessario soffermarsi sullo scarto, attuato da alcune zone del testo, rispetto alla norma. Si approda a una critica testuale che

dovrebbe non essere soprattutto commentativa, in quanto non si tratta di ‘doppiare’ il testo con parole deboli, normali, che farebbero perdere alla scrittura letteraria l'energia semantica e il suo orizzonte di senso.

La lettura non deve farsi portavoce dell'eco del testo, ma della sua rifrazione; la parola critica potrebbe porsi non come specchio del testo, che ne riporti la significanza fedelmente, a guisa di superficie speculare trasparente, ma come lampada nel testo, con cui riconoscere le increspature semantiche della scrittura (p. 145).

Nelle figure di Charles Bally e Gianfranco Contini, Augieri individua i veri precursori di una stilistica ermeneutica, la quale ha esteso non solo la nozione stessa di grammatica oltre un ambito «funzionalmente razionale» (p. 146), quanto piuttosto allargato il dominio della semantica fino al sistema pre-grammaticale, «là dove le parole già significano [...] come materiale fonico, nel mentre cominciano a formarsi come 'materia' grammaticale» (p. 147). In tal caso, è impossibile prescindere dalla lettura continiana della lingua del Pascoli, dove i tre piani del linguaggio – pre-grammaticale, grammaticale, post-grammaticale – convergono in simultanea sulla pagina scritta. Citiamo le considerazioni dello stesso Contini:

Pascoli ha cercato di sopprimere una frontiera [...] che, se non era proprio quella di musica e poesia, era la frontiera sua parente fra la grammaticalità della lingua e l'evocatività della lingua. Questa frontiera, che in lingua normale è obbligatoria, fra pre-grammaticalità e semanticità, Pascoli l'ha infranta, come ha annullato, e questo è forse un risultato più importante, il confine tra icasticità, cioè tra fluido corrente, continuità del discorso, e immagini isolate autosufficienti. In una parola, egli ha rotto la frontiera fra determinato e indeterminato. (G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1988, p. 229)

E se il *lògos* non resta immutato, allora, prosegue Augieri sul finire del suo contributo:

L'anima 'posseduta' dalla parola è l'emozione enunciativa del parlante, racchiusa nel modo grammaticale in cui è impresso il gesto ermeneutico di lui come soggetto-autore: in effetti, è con l'*ècart* grammaticale che egli 'cuce' il vocabolo 'scucito' dalla *langue* nella tela di senso del testo, composizione del dire tensivo entro il detto virtuale dell'insieme semantico della cultura.

Seguire la grammatica di un testo significa, pertanto, osservare la cucitura della tela compositiva, secondo la quale si creano le forme 'su misura' del contenuto da significare: ogni "goccia" grammaticale rappresenta un punto connettivo cucito nella stoffa verbale, lungo la direzione di senso, di disegno ermeneutico, da imbastire e rifinire come scrittura rispondente ad uno stile, espressione intenzionale di un voler dire autoriale costitutivo della referenza 'aperta' al 'possibile', secondo la lingua della letteratura. (p. 166)

Posto a chiusura della seconda sezione, l'intervento di Raul Mordenti, dal titolo *L'altro e il senso del testo*, muove le fila dal constatare «l'essere-per-il-senso» dell'uomo, 'senso' inteso non solo in un'ottica aristotelica (facoltà percipiente) o cartesiana (capacità di giudizio), quanto piuttosto nell'accezione di orientamento, direzione da perseguire:

dunque questo senso è anche direzione, verso, orientamento. Forse proprio quest'ultimo significato, quello che ha a che fare con lo spazio (apparentemente così modesto se confrontato agli altri), è invece quello fondamentale e originario: "cercare un senso" potrebbe essere anzitutto trovare per la propria posizione nel mondo un dentro e un fuori, un sopra e un sotto, una destra e una sinistra, insomma cercare di *darsi* un senso, dopo che con il parto siamo stati proiettati irrimediabilmente fuori da una situazione meravigliosa in cui nessuna di queste dimensioni esisteva per noi. (p. 171)

Ed ecco che il linguaggio e il dominio testuale si fanno «il luogo privilegiato di dare senso alle cose del mondo» (p. 176), in base a cui il racconto – il testo narrativo *tout court* – instilla, attraverso la propria narratività, un significato alla realtà esperienziale, sottraendola in tal modo a una deriva caotica. Ma il *récit* è pronto altresì a giocare col tempo, in nome del legame tra narratività e lettura che consente, in tal modo, di scompaginare la linearità cronologica. Successivamente, nell'indagare il ruolo rivestito dalla letteratura entro il rapporto fra l'Io e "l'altro", Mordenti rileva come il discorso si faccia subito «particolarmente impervio e delicato, giacché non c'è dubbio che la letteratura (o almeno la nostra letteratura occidentale) abbia molto a che fare con l'"io", e forse troppo»: un Io le cui scaturigini sono da rinvenire nella concezione del poeta immobilizzato nel proprio solipsismo demiurgico, dove la scrittura – intesa quale creazione *ex nihilo* – si fa oggetto di pura contemplazione (infiaciando, però, le dinamiche ricettive). Il critico traccia dunque l'*iter* per decostruire l'idea romantico-idealistica della poesia e della letteratura: è necessario, non a caso, tornare all'energia connaturata alla produzione artistica, partendo «dalla consapevolezza che la poesia si fa sempre con la poesia, che la letteratura rielabora sempre la letteratura (altro che creazione *ex nihilo*!)» (p. 186).

La terza e ultima sezione del volume, curata da Paolo Proietti, guarda al contatto interletterario portato avanti dalla pratica della traduzione: il testo tradotto, afferma il curatore nel suo intervento – *Dall'imagologia alla traduzione: percorsi di costruzione dell'identità* – è caratterizzato da una natura ibrida e mista, laddove a un vociferare di fondo e una molteplice *intentio* (dell'autore, del traduttore e dell'editore) si affianca l'affioramento costante di immagini e proiezioni de "l'altro", fondamentale nel transito dal 'prototesto' al 'metatesto' (facciamo nostra la terminologia avanzata da Bruno Osimo

in *Corso di traduzione*, Guaraldi, Modena 2000). Se la traduzione è contrappunto dialogico, un atto – nell’ottica di Josè Ortega y Gasset (1939) – di miseria e splendore, teso rilevare la parte implicita, lacunosa e non dicibile del testo, ecco che, continua Proietti, «il processo imagologico si apre naturalmente all’interdisciplinarietà e, parallelamente, investe questioni di poetica entrando nel processo creativo dell’opera letteraria» (p. 191): ragion per cui «l’interazione fra immagine da un lato e traduzione dall’altro può verificarsi e produrre effetti a diversi livelli, interessando aspetti come la scelta dei testi che si vogliono tradurre, la loro interpretazione, le scelte traduttive prese» (p. 193). Fatta chiarezza sul ruolo formante e formativo dell’immagine, nella pratica della traduzione interlinguistica, il critico individua tre momenti entro i quali è possibile cogliere tale influenza: il primo, antecedente al processo traduttivo stesso, riguarda le aspettative e le interferenze tra proto e metatesto in quelli che sono l’immaginario e l’orizzonte d’arrivo (di conseguenza, il metatesto si fa «espressione di dinamiche che si sono prodotte preliminarmente alla sua stessa scelta, p. 194); un secondo livello, *per contra*, è situato nell’atto stesso della traduzione, dal momento che il traduttore attua un «processo di significazione» (*ibid.*), guidato dalle *images* o *mirages* presenti nel prototesto; ultima tappa, infine, è costituita dalla ricezione e l’atto della lettura. In questa fase, continua Proietti

la partita del successo all’estero di un testo o di un autore spesso si gioca anche attraverso l’utilizzazione delle immagini dell’“altro” ad esso collegate più radicate ed attese nell’immaginario del pubblico dei lettori: immagini tradizionali, stereotipi, cliché, diventano quasi norme che affiorano nei processi di valutazione di testi ed autori entrando effettivamente nei processi di ricezione, dalle strategie di comunicazione del testo ai canali utilizzati, dalla critica ad esso relativa alla propaganda (p. 195).

Simili considerazioni conducono, nel successivo intervento di Emilia di Martino – *Incontri, attraversamenti, contaminazioni: riflessioni etiche sul testo letterario in traduzione* –, a soffermarsi su quella che è l’etica *tout court* del processo traduttivo, dal momento che «ogni traduttore dovrebbe essere in grado di ingaggiare un ragionamento morale» (p. 206), guardando anche agli strumenti della teoria narrativa, i quali «aiuterebbero il traduttore ad identificare l’interagire di molteplici narrazioni, spesso in aperta contraddizione e competizione, che struttura ogni evento (anche traduttivo)» (*ibid.*). Di Martino si sofferma sull’interazione linguistica in un testo specifico, *The Uncommon Reader* (1934), romanzo di Alan Bennett, tradotto da Monica Pavani per i tipi di Adelphi (*La sovrana lettrice*, 2007): lo stile, in tal caso, «rappresenta l’elemento centrale nella costruzione dell’identità sociale dei personaggi e le specifiche scelte linguistiche diventano indici di vari livelli di vicinanza/inclusione e

distanza/esclusione» (p. 212). Per la studiosa, la lingua del metatesto prende le distanze dall'idioletto originario e guarda, piuttosto, al film *The Queen* (diretto da Stephen Frears nel 2006), probabilmente in risposta anche dinamiche editoriali, nel tentativo di sfruttare una prossimità intersemiotica (ed eccoci ritornare al terzo livello individuato da Proietti nel ruolo svolto dalle *images* letterarie entro il processo di traduzione, *infra* p. 195). Ecco perché:

Sarebbe ovviamente auspicabile (e, soprattutto, utile) disegnare un *framework* ad uso del traduttore, come una sorta di punto di riferimento che aiuti ad identificare più chiaramente le zone 'delicate' di un testo e a fare i conti con le stesse. E però mi chiedo se ciò sia davvero possibile, in primo luogo perché ciò che il singolo traduttore considererà come questione morale cambierà certamente a seconda della teoria cui questi sente di dover aderire: in breve, come si fa ad individuare quali considerazioni morali sono più importanti al fine di indirizzare ad esse (e non ad altro) l'attenzione del traduttore? E come si può pensare di guidare la sensibilità morale del traduttore? Il ragionamento morale dipende chiaramente dalla teoria della traduzione (e dalla teoria etica) adottata per l'individuazione di problemi e di possibili strategie atte a risolverli, oltre che per spiegare i diversi modi in cui i fattori impliciti nelle scelte da farsi interagirebbero in vari contesti. (pp. 218-219)

Ma tradurre significa anche ri-dire il *pathos*, renderlo interpretabile in un altro linguaggio: in *Tradurre le emozioni*, Paolo Maria Nosedà rileva come ognuno sia preso in uno stato costante di traduzione e offre al lettore il prezioso punto di vista dell'interprete, che si avvicina alla parola «come un chirurgo maneggia il proprio bisturi» (p. 226), diventando

la «voce» della persona che deve tra-durre (condurre oltre!) ma non solo. Per pochi minuti, per ore o giorni, egli è il tramite della comunicazione e, del suo soggetto, deve anche saper cogliere e comunicare il cuore. Questa è appunto una delle caratteristiche salienti e meravigliose del mio lavoro, ma è anche una grande difficoltà: da un lato occorre non «tradire» la personalità, i contenuti e l'immagine di colui o colei di cui devo gestire la comunicazione; dall'altro devo sempre comprendere dove si colloca il confine fra creatività e realtà. È necessario calarsi in chi si traduce, e tuttavia senza esagerare. (p. 231)

A chiusa dell'intero volume, si pone l'intervento di Tim Parks, *La traduzione dello stile nell'era della globalizzazione*, che guarda nuovamente alla realtà italiana, dove la traduzione letteraria ha svolto un ruolo ancipite: da un lato, in seguito all'unificazione nazionale, ha agito quale 'collante' linguistico; dall'altro, specie negli anni Ottanta e Novanta, è andata incontro a una vertiginosa accelerazione, di modo che «il lettore che raggiunge la maturità intel-

letturale negli ultimi due decenni, in Italia, ma non solo, si trova in un mondo dove la letteratura non è più percepita come nazionale», laddove l'atto traduttivo si fa latore di uno scambio inter e multiculturale, quasi auspicando a una nuova *Weltliteratur*. Parks attua una comparazione *in vivo* tra l'incipit del romanzo di Henry Green *Party Going* (1939) e due traduzioni in italiano, rispettivamente a cura di Flora Bonetti e Carlo Bay: la prima, rifiutata dalla casa editrice, tiene fede agli stilemi dell'originale; la successiva, al contrario – poi accettata da Adelphi (*Partenza in gruppo*, 2000) – vi rinuncia, a tal punto che «le stranezze dell'inglese vengono tradotte in un italiano standard» (p. 250). Va da sé che, dinanzi a uno stile troppo marcato, la globalizzazione influenzi l'atto traduttivo portando a un livellamento dell'idioletto:

Solo uno scrittore che scrive rivolgendosi a un pubblico che parla la sua stessa lingua e che conosce bene la propria tradizione letteraria può sviluppare uno stile molto marcato, complesso e apprezzato. In traduzione, o anche semplicemente se letto da chi non conosce il contesto letterario, lo stile subisce inevitabili appiattimenti. (p. 252)

Appiattimenti che, anche nella narrativa contemporanea, prendono inizio già a livello del prototesto, giungendo in tal modo a uno stile che è prosciugato, sostanzialmente semplice e lineare: la traduzione, di conseguenza, sarà *global-oriented*, sino al completo sfumare della dominante del testo. Il confronto tra l'incipit di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti e la relativa traduzione inglese (*I'm not scared*, 2004) è abbastanza eloquente: «se non si sapesse qual è l'originale sarebbe davvero arduo stabilirlo guardando questi due testi. Semplicemente, la lingua è tutta standard, ma anche molto semplice. Non c'è assolutamente nulla di 'marcato'» (p. 255). Le conclusioni di Parks, sotto certi aspetti, ci riconducono allo stato attuale, dove la comparatistica e la teoria devono muoversi, per prospettive mai stabili, bensì plurime e in ridefinizione costante:

In conclusione, se il virtuosismo linguistico e i dettagli legati alla cultura locale sono diventati impedimenti a una diffusione su scala internazionale, ecco che vengono privilegiate altre strategie; o uno stile così semplice da sembrare trasparente, o il dispiegamento di tropi altamente visibili e immediatamente riconoscibili come “letterari” e “fantasiosi” [...]. Insomma, lo stile ricco del Modernismo e del primo Postmoderno sembra destinato a cadere vittima di un nuovo uso della letteratura come collante di una comunità internazionale di lettori. Per ammettere tutti nella conversazione, la conversazione stessa, almeno a un livello strettamente linguistico, deve diventare più semplice. (p. 256)