



trame

*di letteratura
comparata*

NATURA SELVAGGIA

a cura di
Maria Teresa Giaveri e
Roberto Baronti Marchiò

trame

di letteratura comparata

*Natura
Selvaggia*

*a cura di Maria Teresa Giaveri
e Roberto Baronti Marchiò*



Nuova Editrice
Universitaria



trame di letteratura comparata

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

ISSN 1720-5417

© 2017 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine di copertina:

© “Pacific Sea Monster” di Natalie Reynolds per Imago Mundi |

Luciano Benetton Collection

Logo TRAME e TECNAL:

© FABRICA, centro di ricerca sulla comunicazione di Benetton Group

Editore: Nuova Editrice Universitaria



Via Colonnello Tommaso Masala, 42 – 00148 Roma

e-mail: nuovaeditriceunivers@libero.it

web: www.nuovaeditriceuniversitaria.it

ISBN 978-88-95155-59-3

Sommario

LA VOCE	11
MARIA TERESA GIAVERI, <i>Premessa</i>	13
FRANCO BUFFONI, <i>Into the Wild: riflessioni e analogie</i>	19
JO ANNA ISAAK, <i>Man in the Open Air: The Role of Writers and Artists in the American Environmental Movement</i>	27
DIMORE	45
BARBARA LIVEROTTI e ROSELLA TINABURRI, <i>La natura selvaggia attraverso le immagini di Imago Mundi</i>	47
ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, <i>Natura Selvaggia tra wilderness e wasteland</i>	55
CARLA RIVIELLO, <i>La “natura selvaggia” nella poesia in antico inglese: dalla descrizione del visibile alla rappresentazione del sensibile</i>	79
SAVERIO TOMAIUOLO, <i>Conrad e la natura selvaggia: lo scrittore come antropologo in Heart of Darkness</i>	103
AMEDEO DI FRANCESCO, <i>Pusztá. Per una visione selvaggia del paesaggio ungherese</i>	125
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>Ferite, discariche, fosse comuni ed altri luoghi scellerati</i>	147
VINCENZO SALERNO, <i>Nóstos, álgos. Nostalgia di Ermanno Rea</i>	163
MARZIA BIANCHI, <i>To the Lighthouse Relief. Reportage from Lesvos Island</i>	175
CALEIDOSCOPIO	181
ILARIA MAGNANI, <i>Uno sguardo sull’Antartide</i>	183
CRISTIANA PUGLIESE, <i>No Safe House: Homes, Houses and Their People in Save the Reaper by Alice Munro</i>	189
OFFICINA	207
EDDIE VEDDER, <i>Into the Wild. Music from the Motion Picture</i> (selezione) a cura di Saverio Tomaiuolo.....	209
ANTARES, <i>La Vida en el Polo</i> a cura di Ilaria Magnani	215

POIEIN	221
EMILIO ISGRÒ	
a cura di Maria Teresa Giaveri.....	223
OTTAVIANO GIANNANGELI	
a cura di Andrea Giampietro.....	238
SAPORI DI-VERSI CONSERVATI	
a cura di Vincenzo Salerno.....	247
FINESTRE	263
Giuseppe Montesano, <i>Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi</i> (Vincenzo Salerno)	265
Papa Francesco, <i>Laudato Sì: Enciclica sulla cura della casa comune</i> (Nicola Bottiglieri).....	267
Edoardo Zuccato, a cura di, <i>L'Immagine dell'artista nel mondo moderno</i> (Vincenzo Salerno)	271
Michela Marroni, <i>Dialoghi traduttologici: il testo letterario e la lingua inglese</i> (Francesca Crisante)	273
Micaela Latini, <i>Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard</i> (Teodosio Orlando).....	277
Carla Forno, <i>Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore</i> (Vincenzo Salerno)	280
Roberta Grandi, <i>Il corpo di Jane Austen. Incarnazioni letterarie e filmiche</i> <i>tra desiderio e repressione</i> (Cristina Di Maio)	282
Michele Stanco (a cura di), <i>La letteratura dal punto di vista degli scrittori</i> (Giuseppe De Riso).....	284
Nicola Bottiglieri, <i>La Tomba del Tuffatore</i> (Maria Teresa Giaveri)	288
Rossana Gheno, Andrea Pasquino, <i>Valéry e la scatola nera</i> (Francesca Romana Capone)	290
AGORÀ	295
NOTE BIOGRAFICHE	301

FINESTRE

GIUSEPPE MONTESANO, *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi*, Milano, Bompiani, 2017, p. 192.

Il rischio che si corre, iniziando la lettura di *Come diventare vivi* di Giuseppe Montesano, è di pensare che questo testo di circa duecento pagine costituisca un'appendice a completamento del più corposo volume *Lettori selvaggi*. Non è però sbagliato suggerire che il «vademecum per lettori selvaggi» – così come recita il sottotitolo del nuovo libro – debba essere letto tenendo bene in mente la “traccia” argomentativa di quello precedente. Lo confermano, abbastanza chiaramente, le citazioni poste, a mo' di epigrafi o di coordinate di lettura, in apertura di libro. La prima: «Quando non ci sentiamo vivi ci visita l'orrendo incubo di essere asser-viti a potenti immaginari che sono analfabeti emotivi e mentali, spettri presuntuosi che sanno leggere solo i propri tweet. Ma i lettori selvaggi leggono per vivere, e sono liberi dall'incubo». E l'ultima: «Allora presto, beviamo e mangiamo con tutti i sensi la bellezza e la verità che ci sono in Platone, Mozart, Leopardi, Van Gogh, Einstein, Bob Dylan, o saremo grassi di bugie come oche da sgozzare nelle cucine del futuro: i lettori selvaggi sanno che nessuno si salva da solo, che il tempo per salvarsi non c'è mai stato, che il tempo per salvarsi è *ora*». La lettura continua ad essere, dunque, la sola strada per la sopravvivenza: è ciò che aiuta a ritrovare la via smarrita della vita vera; è ciò che ospita la vera “casa” della vita; soprattutto, è ciò che permette di imparare, attraverso le vite degli altri, anche «qualcosa sull'amore». Per Montesano il lettore selvaggio deve infatti votarsi al dio Amore/Eros e seguire, come Socrate “scolareto” la lezione di Diotima e quanto raccontato nel *Simposio*: Eros è la divinità che, morendo e rinascendo, sempre desidera quello che non ha; il solo dio a permettere l'ingresso nella conoscenza; l'unico a rendere possibile la congiunzione di due tempi: «Il tempo della lettura è come il tempo dell'amore », in equivalenza al fremito che genera desiderio e apre «i pori della mente alla comprensione». La lettura va però sempre indirizzata verso e contro sé stessi con la consapevolezza, di nuovo socratica ma anche ispirata alla cinematografia di Stanlio e Ollio, di non sapere oppure di non essere «sufficientemente analfabeti». Questa coscienza critica è ciò che rende gli uomini (e i lettori) veramente liberi: distinguendoli dai dogmatici, dagli idolatri e dai fideisti, allo stesso tempo

preservandoli dalla trasformazione in pensatori che si esercitano nella pratica, ormai superata, della dialettica illuminista. In tal senso si capisce la citazione presa in prestito da Rimbaud sulla necessità di essere lettori «assolutamente moderni», anch'essa portatrice di una duplice consapevolezza: una lettura ormai imprescindibile da supporti della tecnologia (display di cellulari e monitor di computer); ma anche il pericolo di diventare «analfabeti emotivi e sentimentali», non riuscendo più a filtrare quanto si riceve leggendo attraverso i media e i dispositivi elettronici. Il pericolo più grande sta nella selezione dei materiali di lettura. In maniera egoistica molti lettori contemporanei, infatti, rischiano di trasformarsi in *doxosophoi* (di nuovo la traccia è quella socratica), i nuovi «sapianti solo nel dire la loro opinione» che prendono parte al diffusissimo gioco social della «chiacchiera digitale di massa». Occorre, tuttavia, precisare che Montesano non muove nessuna critica alla multimedialità contemporanea come supporto alla lettura, riflettendo piuttosto sull'opportunità di cogliere i vantaggi della straordinaria capacità degli esseri multimediali: «Il tempo per vivere non appartiene al passato e non appartiene al futuro: il tempo per vivere è *ora*». Il compito dei lettori selvaggi sta, in definitiva, nella sintesi tra passato e presente, testimoniata ancora dalla potente manifestazione dell'immaginazione che, storicamente, si traduce attraverso le espressioni creative e leggibili delle pitture rupestri, della scienza, della musica e della poesia. «Leggere per vivere significa agire attraverso le metamorfosi che moltiplicano e modellano la nostra personalità, esercitandoci nella scienza esatta dell'immaginazione: e poche azioni sono paragonabili a questo risveglio ebbro che assorbe tutta intera la persona e la fa vibrare di energia, sprofondandola nell'amore per il mondo e trascinandola fuori dall'ora dell'illusoria attualità, l'ora che ignora di essere già passata».

Vincenzo Salerno

PAPA FRANCESCO, *Laudato Si: Enciclica sulla cura della casa comune*, Introduzione di Carlo Petrini, Edizioni San Paolo, Città del Vaticano, 2015, p. 233.

L'enciclica *Laudato si*, che prende il nome dall'*incipit* del *Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi, fu pubblicata il 18 giugno 2015, qualche mese prima che i capi di stato di molti paesi della terra si riunissero a Parigi dove, nel mese di novembre dello stesso anno, fu lanciato l'appello per la salvaguardia del clima sul nostro pianeta. Un appello che, come sappiamo, è stato sconfessato di recente dagli Stati Uniti d'America, attraverso le dichiarazioni del suo presidente Trump.

L'enciclica è rivolta a tutti gli uomini della Terra, affinché prendano atto che il modello di sviluppo economico, coniugato con le abitudini di vita, procurano una incessante distruzione dell'ambiente in cui viviamo. Tuttavia, non condurranno alla scomparsa del pianeta, ma alla dissoluzione della civiltà come noi la conosciamo. In fondo, tutte le sue pagine sembrano voler dare una risposta alla domanda "Che tipo di mondo desideriamo trasmettere a coloro che verranno dopo di noi, ai bambini che stanno crescendo?"

L'introduzione del libro porta la firma di Carlo Petrini, Presidente e fondatore di *Slow Food*, sottolineando in questo modo che i valori del cibo e la pratica di uno stile di vita "più lento", viene condiviso dalla Chiesa, la quale si sente vicina anche alle organizzazioni laiche che hanno a cuore un diverso modello di sviluppo del pianeta.

– Niente di questo mondo ci risulta indifferente –

Le parole dell'enciclica si aprono con un omaggio alla figura di San Francesco d'Assisi, il quale nel celebre *Canto delle Creature* definisce la Terra madre comune: «Laudato si', mi' Signore, per Sora nostra madre Terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi frutti con coloriti fiori et herba». Una madre che diventa anche sorella, perché sia la Terra che gli uomini abitano una stessa casa, vivono sotto lo stesso cielo, condividono una comune esistenza. Una madre-sorella che ci ricorda come il nostro corpo sia costituito dagli elementi presenti nello stesso pianeta: l'aria, l'acqua, i frutti che mangiamo, la "terra" comune al pianeta ed al corpo di cui disponiamo all'atto della nostra venuta al mondo.

La lezione di San Francesco, figura che resta sempre sullo sfondo di

queste pagine in quanto ispiratore di una “ecologia integrale”, è utile anche per chiarire che la conoscenza della terra non deve avvenire solo attraverso le scienze esatte o la biologia – né tantomeno attraverso un consumo sfrenato delle sue risorse – ma impegnandosi a praticare una vera e propria strategia dell’amore nei confronti della natura, lo stesso sentimento che portava “il poverello d’Assisi” a parlare con i fiori, gli uccelli o i pesci. Un amore non inteso in senso romantico come rifiuto della tecnologia, fuga della civiltà, ricerca dell’orrido o del pittoresco, ma ad ascoltare i gemiti della terra, come stupore perenne nei confronti del creato, scoperta della rete meravigliosa che lega ogni creatura alla stessa famiglia umana. Stupore, meraviglia, fraternità, bellezza, “divinità” del creato, questi i termini del paradigma che l’uomo deve declinare per una vera e propria «ecologia integrale», per riconoscersi figlio virtuoso e non «figliolo prodigo» delle ricchezze che la madre Terra gli ha lasciato.

L’enciclica è articolata in sei minuziosi capitoli e due preghiere finali. La prima è intitolata “Preghiera per la nostra terra” e la seconda “Preghiera cristiana con il creato”. Da notare l’uso dell’aggettivo, in modo che essa possa essere recitata da ogni confessione cristiana non necessariamente seguace del magistero della Chiesa di Roma.

Il primo capitolo intitolato “Quello che sta accadendo alla nostra casa” è una riflessione sullo stato di salute del pianeta, con particolare attenzione al clima visto come bene comune, all’inquinamento ed all’uso indiscriminato delle acque. Il secondo ha un carattere spiccatamente teologico “Il vangelo della creazione” che riguarda la natura “divina” del pianeta, il mistero dell’universo, il racconto della creazione nei testi sacri. “La radice umana della crisi ecologica” è il tema del terzo capitolo che analizza il rapporto fra l’uomo e la tecnologia, rapporto sempre problematico, oscillante fra estremi contraddittori. Essa può essere di aiuto ma anche invadente, una risorsa per lo sviluppo ma anche strumento di dominio fra chi la possiede e chi ne è privo, uno spartiacque fra la tecnologia che “accompagna” la natura e quella che vede il pianeta come un immenso laboratorio dove sperimentare nuove forme di vita, di convivenza, di umanità. Nel quarto, intitolato “Un’ecologia integrale”, l’uomo viene visto come un anello della rete che comprende natura, uomini ed animali. Una componente di quell’ecosistema nel quale tutte le creature sono relazionate fra loro. Ma per riconoscere il proprio posto in questo equilibrio instabile vie-

ne richiamata la funzione «dell'umanesimo che fa appello ai diversi saperi, anche quello economico, per una visione più integrale ed integrante». Il quinto capitolo dà indicazioni concrete sulle “Linee di orientamento e di azione” per un percorso dialogante con le forze politiche ed economiche, infine il sesto ha una dichiarata funzione pedagogica, in quanto il titolo recita: “Educazione e spiritualità ecologica”.

Al di là di alcune indicazioni di carattere religioso (anche se qui la religione è vista come fulcro per sollevare problemi di carattere sociale) l'enciclica «sulla cura della casa comune» ha le prerogative di un manifesto che auspica una vera e propria «rivoluzione culturale» nel rapporto fra l'uomo e l'ambiente. Come abbiamo detto essa è rivolta a tutti gli uomini siano essi credenti o non-credenti poiché la natura dei problemi è di tale portata per cui nessuno si deve sentire escluso o indifferente. Il carattere “rivoluzionario” dello scritto è dato dallo sguardo totalizzante della Chiesa per cui essa non vede i problemi dell'ambiente in modo isolato ma l'ambiente in relazione agli uomini che lo abitano ed alla società da essi costruita. Non si può, infatti – sembra dire il papa – porre la questione ecologica senza interrogarsi sul senso dell'esistenza, sui valori della vita, sul senso stesso della creazione dell'uomo, sulle disuguaglianze che esistono nel mondo. L'uomo del terzo millennio vive in un mondo profondamente squilibrato, con comportamenti francamente dissennati. Le conseguenze di questo squilibrio possono generare guerre per l'accaparramento delle risorse che si stanno esaurendo e pertanto «è arrivata l'ora di accettare una certa decrescita in alcune parti del mondo procurando risorse perché si possa crescere in modo sano in altre parti». Questa affermazione, come è evidente, propone un diverso modo di intendere il progresso: «uno sviluppo tecnologico ed economico che non lascia un mondo migliore e una qualità di vita integralmente superiore, non può considerarsi progresso».

Gli assi portanti di questa vera e propria «rivoluzione culturale» sono da vedersi nell'intima relazione tra i poveri e la fragilità del pianeta, nella convinzione che tutto nel mondo è intimamente connesso, nella grave responsabilità della politica internazionale e locale nei confronti dell'ambiente ed infine nella “cultura dello scarto” imperante in gran parte del mondo occidentale che da un lato consuma risorse senza fine e dall'altro esclude gran parte dell'umanità che ad esse vorrebbero accedere.

Il libro indica molti spunti di riflessione ma vale la pena mettere in ri-

salto un passaggio del capitolo quinto (paragrafo 178) perché illustra una visione della politica in modo pieno e lungimirante. Il paragrafo può essere riassunto nella massima “il tempo è superiore allo spazio”.

Il dramma di una politica focalizzata sui risultati immediati, sostenuta anche da popolazioni consumiste, rende necessario produrre crescita a breve termine. Rispondendo ad interessi elettorali, i governi non si azzardano facilmente a irritare la popolazione con misure che possono intaccare il livello di consumo o mettere a rischio investimenti esteri. La miope costruzione del potere frena l’inserimento dell’agenda ambientale lungimirante all’interno dell’agenda pubblica dei governi. Si dimentica così che “il tempo è superiore allo spazio”, che siamo sempre più fecondi quando ci preoccupiamo di generare processi, piuttosto che dominare spazi di potere. La grandezza politica si mostra quando, in momenti difficili, si opera sulla base di grandi principi e pensando al bene comune a lungo termine. Il potere politico fa molta fatica ad accogliere questo dovere in un progetto di Nazione.

La lettura di questo passo fa venire in mente le fotografie ed i documentari che testimoniano della presenza delle isole della spazzatura (*garbage islands*) in molti oceani e mari della Terra. Isole fatte in prevalenza dai residui della plastica che, come sappiamo, impiega molti decenni per essere smaltita. Come sarà possibile ripulire le acque marine da questa sciagura prodotta dall’economia di scarto se non si applica una severa politica di restrizione all’uso della plastica? Ma è possibile pensare al nostro mondo senza questo materiale che pur avendo pochi decenni di vita ha infestato il mondo? È possibile pensare ad una coalizione di Stati che si impegnano a ripulire i mari ed allo stesso tempo modificare i modelli di sviluppo economico dei loro paesi?

Non è possibile rispondere a queste domande in modo frettoloso, resta la consapevolezza che poche sono ancora le voci che si levano in difesa dell’ambiente, pochi sono i decenni che abbiamo davanti prima della catastrofe finale. Il futuro è alle porte e la strada è lastricata di immondizie!

Nicola Bottiglieri

EDOARDO ZUCCATO, a cura di, *L'Immagine dell'artista nel mondo moderno*, Milano, Marcos y Marcos, 2017, p. 268.

«Sublime specchio di veraci detti,/mostrami in corpo e in anima qual sono:/capelli, or radi in fronte, e rossi pretti;/lunga statura, e capo a terra prono;/sottil persona in su due stinchi schietti;/bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono;/giusto naso, bel labro, e denti eletti;/pallido in volto, più che un re sul trono:/or duro, acerbo, ora pieghevol, mite;/irato sempre, e non maligno mai;/la mente e il cor meco in perpetua lite:/per lo più mesto, e talor lieto assai,/or stimandomi Achille, ed or Tersite:/uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai». Porta la data del 9 giugno 1786 la composizione del sonetto CLXVII di Vittorio Alfieri. Undici anni più tardi lo si trova copiato sul retro di un ritratto del poeta astigiano eseguito dal pittore spagnolo Xavier Fabre. In questo caso il testo poetico è, per Valerio Magrelli, la testimonianza emblematica di una lunga “filiazione” letteraria che da Petrarca (si prenda ad esempio il sonetto dello “specchio”, CCCLXI del *Canzoniere*) arriva fino alla *Quartina fotografica* apposta da Paul Valéry ad un suo ritratto del 1924. Alle modalità di rappresentazione – e di autorappresentazione – dell'artista (anche se prevalentemente si tratta dello scrittore, in prosa e di versi o più in generale di un «autore di opere con finalità estetica») è dedicata la selezione di tredici saggi raccolti nel volume *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, a cura di Edoardo Zuccato.

Il rimando alla modernità suggerito nel titolo rischia forse di essere fuorviante a discapito di un interessantissimo percorso di ricerca che, fin dai primi scritti, copre invece un arco temporale ben più ampio. Basti citare, in tal senso, gli scritti introduttivi a firma di Tommaso Casini e di Simona Moretti che muovono dall'antichità classica latina (da Plinio il Vecchio e dall'interpretazione dell'autoritratto pittorico come l'inizio stesso dell'arte) alla «screziata fisionomia dell'artista medievale» idealmente rappresentato, con immagini e parole, nei secoli successivi. Per Zuccato «le immagini dell'artista e dello scrittore che i singoli autori incarnano hanno una componente di base psicologica che non muta nel tempo. Tuttavia, quello che cambia sono i modi in cui queste inclinazioni caratteriali vengono elaborate nel campo artistico, adattandosi alle aspettative del mercato e della società». Il cambiamento al quale Zuccato al-

lude costituisce lo spartiacque cronologico della “modernità”, inequivocabilmente testimoniato nel suo saggio da due figure archetipiche della nuova era che supera l’*evo* antico e l’età di mezzo: William Wordsworth e George Gordon Byron. Dall’Ottocento europeo – inglese ma anche spagnolo con la poesia di Gustavo Bécquer – si passa poi a discutere la diversa immagine pubblica costruita *ad hoc* dagli scrittori e dagli artisti moderni a cavallo tra Ottocento e Novecento (T. S. Eliot ed Ezra Pound) e contemporanei (Philip Roth e Don De Lillo) con nuove questioni che riguardano lingua ed “identità autoriali”: le differenti forme di scrittura degli artisti provenienti dai mondi anglofoni e francofoni post-coloniali (James Graham Ballard, Zadie Smith); la narrazione automitologica della romanziera italiana Alba de Céspedes del Novecento; il “caleidoscopio” testuale di Pierre Michon.

A testimonianza, scrive ancora Zuccato in conclusione dell’introduzione al volume, «di come le vite, in mille modi anche secondo il contesto culturale, continuano a suscitare tanto interesse al punto di sovrastare le opere d’arte come oggetti principali dell’attenzione del pubblico».

Vincenzo Salerno

MICHELA MARRONI, *Dialoghi traduttologici: il testo letterario e la lingua inglese*, Chieti, Solfanelli, 2018, p. 203.

Dialoghi traduttologici è un libro con un suo punto di vista che bene viene espresso dal titolo: la traduzione è un'attività dialogica nel senso che, oltre a mettere in contatto due lingue (quella di partenza e quella di arrivo), stabilisce un ponte fra le due culture di riferimento, dando così vita a qualcosa che va ben oltre il lavoro traduttivo stesso. In questa direzione, la traduzione – non importa se fedele o infedele, se vincolata alla parola o libera – rimane un'operazione linguistica che ha a che fare con la conoscenza e lo sviluppo del dialogo fra culture, terre e popoli diversi. Alla base della monografia di Michela Marroni vi è questo atteggiamento positivo verso l'attività del traduttore che, in ogni caso, è rappresentato come un mediatore culturale il quale, soprattutto nel caso del testo letterario, svolge un compito importante pervenendo, in casi eccezionali, a esiti paradossali. In tal modo, scrive l'autrice, «può capitare che una traduzione sia così capace di ricreare l'originale da chiarire quelle zone oscure che, in un certo senso, sembrano non corrispondere al disegno dell'opera» (p. 23). In realtà, Marroni si sta riferendo alla traduzione del *Vathek* (1785) che William Beckford aveva scritto direttamente in francese. La versione in inglese fu affidata a Samuel Hanley che, con un certo piglio creativo, riuscì a «interpretare fino in fondo e al meglio lo spirito del romanzo» (p. 23). Di qui il famoso paradosso di Borges che, dopo aver confrontato l'originale di Beckford con la versione inglese, dichiarò che «l'originale [era] infedele alla traduzione» (citato a p. 22).

Tuttavia, il caso più frequente è che la traduzione non sia e non possa essere fedele all'originale ed è innegabile che in ambito traduttologico l'equivalenza sia un'utopia. Ma, in fondo, non è la fedeltà che si chiede a una traduzione e lo stesso concetto di fedeltà non appare pertinente perché, come osserva l'autrice a proposito delle grandi opere della letteratura mondiale, «non esiste una traduzione definitiva dei classici. Vero è invece che il sistema culturale di una nazione avrà sempre bisogno di nuove versioni come segno della permanente trasformazione nel tempo delle conoscenze, dei costumi e del linguaggio» (p. 41). In altri termini, se la lingua e la cultura di un popolo si evolvono, anche le traduzioni effettuate in questa lingua non possono che evolversi – il lettore cambia nel tem-

po e la traduzione, per così dire, lo (in)segue. In aggiunta, Marroni è ben consapevole che al giorno d'oggi più che di culture si debba parlare di un incrocio molteplice di culture e linguaggi. E, in questa ottica, non manca di citare il Terry Eagleton di *After Theory*, che scrive: «One has only to think of the great names of twentieth-century literature, almost of whom moved between two or more national cultures» (citato nella nota 27 a p. 43). Quindi, si può e si deve parlare di multiculturalismo e transnazionalismo anche in fatto di traduzioni letterarie che, alla luce di tale instabilità e oscillazioni di saperi e culture, non potranno non essere una rappresentazione prismatica di un mondo in rapido cambiamento.

Un altro aspetto che caratterizza lo studio è l'idea che la traduttologia debba essere considerata un'interdisciplina, cioè un tipo di attività intellettuale che non solo mette in campo più discipline ma richiede anche una particolare competenza in termini di preparazione interdisciplinare da parte dei traduttori. Ovvero, un simile compito impone, per molti aspetti, una prospettiva interdisciplinare in grado di far fronte ai molteplici percorsi che contraddistinguono un testo a prescindere dalla sua tipologia. Non importa se si tratta di una traduzione specialistica o letteraria – il dato fondamentale è che chi traduce deve potersi muovere avendo contezza di quello che sta traducendo e, al tempo stesso, possedendo almeno un'idea di tutte le discipline che il testo da tradurre chiama in causa: «[...] il concetto di interdisciplinarietà – scrive Marroni – è iscritto in ogni evento traduttivo. Ed è proprio l'ampiezza del problema, insieme al numero di discipline coinvolte, a stimolare la ricerca di un quadro teorico che elabori una spiegazione plausibile del tradurre e del suo significato ai vari livelli della comunicazione e nel suo variegato manifestarsi sia nei microcontesti che nei macrocontesti» (p. 11).

Sebbene l'autrice non presenti il suo lavoro come una ricerca sulla *gender translation*, di fatto l'organizzazione seguita pone una serie di interrogativi che rivelano un approccio alla tematica che mira a dare ampio risalto alla "politicità" del tradurre e all'uso che il potere ha fatto dell'atto traduttivo in chiave patriarcale e antifemminile. In particolare, le pagine dedicate alle traduzioni di George Eliot mostrano come la giovane Mary Ann Evans (questo il vero nome) sia riuscita a prendere parte al dibattito intellettuale solo grazie al suo lavoro di traduttrice. Traducendo dal tedesco *Das Leben Jesu* (1846) di David Friedrich Strauss e *Das Wesen des Chri-*

stentums (1841) di Ludwig Feuerbach, e misurandosi con i grandi temi dibattuti in quegli anni, Eliot si rende conto dei pregiudizi che l'opinione pubblica ha nei confronti delle donne che scelgono la scena culturale anziché lo spazio domestico. In anni in cui si riteneva che una brava donna dovesse pensare in primo luogo alla maternità e alla famiglia, l'autrice di *The Mill on the Floss* mostra come invece fosse del tutto giusto riconoscere alle donne la capacità di essere intellettualmente sullo stesso livello degli uomini e che, contrariamente alle idee diffuse dalla pseudoscienza, non esiste nessun limite fisiologico o cerebrale tale da rendere la donna debole e incapace di sostenere un impegno intellettuale di lunga durata. Affrontando l'ostica e impegnativa traduzione di *Das Leben Jesu* la scrittrice mostra che anche l'intelletto femminile è in grado di affrontare – spesso anche con più rigore e passione – le attività di ricerca che si ritengono appartenere esclusivamente al territorio maschile. Nel capitolo “‘Translation does not often demand genius’: George Eliot e il ruolo del traduttore vittoriano” (p. 121-150), con una ricca documentazione (corrispondenza e saggiistica, innanzitutto) e precisi riferimenti agli ambienti filosofico-letterari vittoriani, Marroni esplora questi temi in modo da far emergere la dimensione politica del discorso traduttivo.

Nel capitolo precedente su Sarah Austin – anche lei come George Eliot traduttrice dal tedesco – la stessa tematica viene affrontata in tutta la sua ambivalenza, visto che Austin muove da posizioni giovanili di ribellismo ed eterodossia a una maturità fatta di conservatorismo e di atteggiamenti sostanzialmente antifemministi. Per motivi di sopravvivenza, Sarah Austin si vede costretta a negoziare con il potere proprio perché deve vivere di traduzione – per lei l'attività di traduttrice diviene una vera e propria professione: «Nel rapporto fra *gender* e potere politico-economico, si potrebbe concludere che Sarah Austin si presenta come un caso in cui la negoziazione con il potere editoriale è influenzata da una serie di fattori concomitanti: dalla situazione più strettamente personale (necessità di vivere come traduttrice) a un'adesione autentica e solo parzialmente subordinata a un pensiero tradizionale che vede nel rapido cambiamento del ruolo femminile e nella politicizzazione del femminismo, non tanto un valore con cui affrontare le sfide del futuro, quanto una minaccia alla stabilità socioeconomica della nazione» (p. 111).

Anche la scelta di incentrare il capitolo finale sul monologo di Molly

Bloom e sulle varie traduzioni che, nel corso dei decenni, si sono succedute, sembrerebbe essere in coerenza con l'immagine femminile come paradigma del cambiamento. Il libro delinea la transizione dalla donna costretta dentro le mura domestiche a vivere il ruolo assegnatole dall'ortodossia religiosa e culturale a un personaggio come Molly Bloom che, in chiave modernista, rimette tutto in discussione e, in pari tempo, colloca in primo piano la voce femminile e il diritto di tutte le donne di esprimere la propria personalità senza restrizioni di sorta e senza il controllo patriarcale. Questo, come suggerisce l'autrice, vale anche per l'attività traduttiva che, nella sua valenza dialogico-culturale, va ben oltre l'idea di un'opposizione maschile-femminile ma si pone come spazio di confronto e non-disgiunzione dei generi. In tale rappresentazione dello spazio traduttologico, il volume prende in considerazione teorici e teorie della traduzione, sempre cercando di evitare un linguaggio troppo specialistico a favore di un'esposizione comprensibile delle varie scuole di pensiero. La ricchezza e la complessità del dibattito intorno alla traduzione di questi primi decenni del terzo millennio dimostrano che il discorso su traduzioni e traduttori è tutt'altro che esaurito. Per molti aspetti, inserendosi in questo dibattito, *Dialoghi traduttologici* cerca di rispondere a una serie di domande riguardanti il lavoro del traduttore e, insieme, di approfondire la valenza specifica della traduzione letteraria nel quadro di una prospettiva multiculturale e transnazionale.

Francesca Crisante

MICAELA LATINI, *Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017, p. 277.

Die Korrektur des Lebens. Studien zu Th. Bernhard (*La correzione della vita. Studi su Th. Bernhard*) è il titolo che Micaela Latini ha scelto per il volume che raccoglie, in traduzione tedesca e in una edizione aggiornata le sue due opere sullo scrittore austriaco Thomas Bernhard (1931-1989). Si tratta dei testi apparsi nelle edizioni originarie italiane con i titoli *La pagina bianca* (Mimesis, Milano-Udine, 2010) e *Il museo degli errori* (Albo Versorio, Milano, 2011) e in cui confluiscono le ricerche condotte da Latini negli archivi e nelle biblioteche austriache, grazie al sostegno della ÖAD (Österreichische Austauschdienst) e della Thomas Bernhard Stiftung.

Il libro si concentra su vari aspetti tipici della narrativa bernhardiana, ma lo spazio maggiore è dedicato al tema del “fallimento” (in tedesco *das Scheitern*, che più propriamente vuol dire “naufragio”), a partire dal romanzo *La fornace* (*Das Kalkwerk*, 1970) fino a *Estinzione* (*Auslöschung*, 1986) e *Antichi Maestri* (*Alte Meister*, 1985), ma senza tralasciare testi meno noti, romanzi brevi come *Ja* (1978) e *Ungenach* (1968), racconti come *Die Mütze* (1986), o anche la sua produzione teatrale (*La forza dell’abitudine* [*Die Macht der Gewohnheit*], 1974; *L’ignorante e il folle* [*Der Ignorant und der Wahnsinnige*], 1972). Ripercorrendo i luoghi nei quali Bernhard, attraverso i suoi personaggi, s’interroga sulla questione del “compito” e sul suo insuccesso, l’autrice intende gettare luce sulle potenzialità implicite nella nozione di fallimento: esso non può essere considerato alla stregua di un’impotenza creativa, ma piuttosto come un’occasione per ripensare il linguaggio nella sua intera dimensione teoretica, fino a farne un fecondo serbatoio di possibilità altre. Il fallimento in quell’impresa costituita dalla propria vita è la condizione di possibilità del darsi del successo, così come il silenzio è l’orizzonte della parola stessa, e non la sua negazione. Questo spiega anche il “dannarsi” dei personaggi di Bernhard quando si sforzano di eseguire il loro compito, ovvero quando si protendono verso un senso irraggiungibile e tuttavia inevitabile, un senso che corre continuamente il rischio di tramutarsi in non-senso. È proprio il dualismo perenne tra questi due poli a restituire le coordinate entro le quali va collocato, nella trama

narrativa bernhardiana, il tema centrale e ricorrente del compito (in tedesco *Aufgabe*), che deve essere eseguito ma che di fatto si rivela ineseguibile. Ecco allora che il rapporto tra opera e fallimento costituisce un referente esemplare rispetto ad alcune questioni di evidente rilevanza e attualità: il rapporto tra parola e silenzio, tra arte e vita, e in primo luogo lo scambio di maschere tra senso e non-senso (p. 84-6).

Nella prima sezione del libro (p. 17-158) questi temi fondamentali gravitano come satelliti intorno al nodo problematico della scrittura, che gode di una condizione ancipite e quasi contraddittoria: sul piano empirico non riesce a darsi, ma sul piano ideale, tuttavia, “deve” darsi. Ciò che Bernhard intende focalizzare, attraverso la difficoltà della stesura di un testo, è l'impossibilità per l'opera d'arte di redimere l'esistenza umana, destinata comunque a quel fallimento inevitabile che è la morte. Ed è proprio la questione della fine a segnare il collegamento con la seconda sezione dello studio di Micaela Latini. Se la prima parte del volume è dedicata ad indagare il tema del fallimento della scrittura nell'opera di Bernhard, al centro della seconda sezione (p. 159-254) è invece la ricerca dell'errore nel romanzo *Alte Meister*. Quest'opera narrativa, insieme con *Estinzione*, copre l'arco temporale più tardo della produzione bernhardiana, e si configura quasi come un testamento, che raccoglie alcuni temi di ampia risonanza: tra questi, potremmo citare il rapporto tra l'esistenza e la morte, tra arte e vita, tra amore e odio, tra artificio e natura. Di rilievo appare anche la questione dell'intreccio di verità e menzogna o di originale e falso, di commedia e tragedia. L'autrice si sofferma altresì sui giochi di riflessi tra i vari personaggi presenti nelle opere narrative e lo scrittore come spettatore esterno, sul rapporto controverso di Bernhard con la sua patria e su alcuni problemi che investono la dimensione estetica: la nozione di *ékphrasis ex negativo* (ossia la descrizione di immagini che non vengono lodate, ma demolite nel loro valore), la problematica dell'“auraticità” dell'arte nel mondo della riproducibilità tecnica (secondo la ormai celeberrima tesi di Walter Benjamin), la questione della *mimesis*, il confronto spietato con l'arte “accreditata” dall'accademia – e con l'istituzione museo –, la polarità tra totalità e frammento, e infine la dialettica tra perfezione e fallimento. Sono questi soltanto alcuni dei nodi teorici innervati nel tessuto della narrativa di Bernhard, da intendersi come riflessione globale sull'arte, o meglio come “apologia-affossa-

mento” della dimensione artistica. Ma soprattutto, al centro dei suoi romanzi si trova una geometria di sguardi, *pendant* di quell’orchestrazione della scrittura su tre punti di appoggio (l’autore, l’io narrante e il protagonista) che costituisce – come sappiamo dal romanzo *Korrektur* – la sigla più autentica della narrazione bernhardiana.

Teodosio Orlando

CARLA FORNO, *Le amate stanze. Viaggio nelle case d'autore*, Aracne Editrice, Roma, 2015, p. 784.

Un viaggio immaginario in alcune delle più celebri case della letteratura europea, partendo dal Piemonte e, lungo la penisola, giù verso Firenze, a Roma e più a sud in Campania. Poi, fuori dall'Italia in Germania, in Francia e nel nord dell'Europa in Danimarca. Un viaggio immaginario e pretestuoso – la cui occasione è data all'autrice Carla Forno dalla ricostruzione, in forma di racconto, degli incontri con Tomomi, una giovane studentessa di Kyoto venuta in Italia per approfondire i suoi studi su Vittorio Alfieri – scandito dalle tappe che tracciano il percorso seguito nei diciannove capitoli che compongono l'indice de *Le amate stanze*.

Non è perciò affatto casuale che la narrazione di questo viaggio letterario abbia inizio e fine proprio nel Piemonte alfieriano: Carla Forno è, del resto, una delle maggiori studiose italiane del poeta - nato da «nobili, agiati ed onesti parenti nella città di Asti» – oltre ad essere dal 1986 direttore del Centro Nazionale di Studi Alfieriani.

«Le amate stanze» spiega Forno nell'introduzione al suo imponente lavoro – più di settecento pagine ed in aggiunta una puntuale ed aggiornata bibliografia e l'utilissimo indice dei nomi per potersi meglio orientare nei rimandi e nelle numerose citazioni – «sono pertanto quelle varcate durante i colloqui immaginari che si snodano nel libro: luoghi di spazio e di tempo; rappresentazioni di infanzia e vecchiaia, di vita e di morte; testimoni di solitudine o mondanità. Interni da contrapporre a esterni di città o campagna. Interni protettivi, nei quali difendersi dalla Storia, o affollati di incubi e ossessioni. Di volta in volta, la casa si identifica con la biblioteca, il salotto, il giardino, il teatro, la tomba. Con il raccoglimento della scrittura o con il rito della *civil conversazione*; luogo privato, votato all'intimità, o meta sfuggente dell'inesausta ricerca di sé da parte di autori diversi». Un interlocutore immaginario, dunque, per seguire principalmente le tracce e i luoghi dell'anima del viaggiatore Vittorio Alfieri, ma non solo: frequenti sono infatti le visite in altre celebri dimore della letteratura se si pensa al «nodo indissolubile di affetti» rappresentato dalle residenze di Giovanni Pascoli a San Mauro di Romagna e a Castelvecchio; oppure le stanze di casa Manzoni, fra via Morone e Brusuglio. Case della letteratura, studi, biblioteche, e giardini, così come pure case della

musica e della pittura, per dipingere e comporre: si ricordino, almeno, gli spazi suggestivamente e fedelmente ricreati per ospitare Richard Wagner e Franz Liszt; Vincent Van Gogh, Giacomo Puccini e la dimora, lontano dai clamori e vicina alle acque dell'Ongina, di Giuseppe Verdi. Si aggiunga, infine, come ulteriore valore di questo lungo viaggio, il corredo iconografico di immagini poste in apertura di ciascun capitolo o ad integrazione del testo fatto di disegni, riproduzioni di quadri, fotografie d'interni d'epoca.

«Credo di poter seguire dei percorsi trasversali», dice la giovane Tomomo alla sua guida Carla Forno, prima di congedarsi nelle pagine conclusive del libro-viaggio, «ho appunti da riordinare, idee da organizzare. Abbiamo attraversato luoghi concreti, luoghi della memoria, luoghi interiori. Abbiamo attraversato tante vite».

Vincenzo Salerno

ROBERTA GRANDI, *Il corpo di Jane Austen. Incarnazioni letterarie e filmiche tra desiderio e repressione*, Editpress, Firenze, 2017, p. 252.

A poco più di duecento anni dalla morte della celebratissima autrice inglese, Roberta Grandi si interroga sulla presenza e le potenzialità rappresentative che la corporeità ha nell'opera di Jane Austen, e lo fa con una prosa elegante ed intensa che esamina tanto romanzi, quanto adattamenti cinematografici ad essi ispirati più o meno liberamente, non disdegnando più moderne riscritture, quali *memes*, *sequels*, *biopics* e *fanfiction*. Il libro si configura come un'appassionata risposta all'affermazione del Cardinale Newman, citata in epigrafe e nell'introduzione, che nel 1837 lamenta la mancanza del *corpo* nella narrativa austeniana: col suo studio, Roberta Grandi intende smentire e, al tempo stesso, complicare questa prospettiva per così dire "canonica", che vede Austen come un'autrice che nasconde, imbriglia, silenzia la passione, attenendosi ai dettami di una posata estetica neoclassica. Il libro conduce il lettore/la lettrice attraverso un percorso di *close reading* e "*close watching*" che, snodandosi tra la carta e la pellicola, rintraccia e riscopre una carne sublimata eppure evidente, il «correlativo oggettivo del desiderio», come scrive Grandi stessa, sempre nell'introduzione.

Il corpo di Jane Austen, avvalendosi di numerose letture critiche sia classiche (basti citare Michel Foucault, Gilbert e Gubar, Judith Butler) che recenti, si lancia alla riscoperta di tropi e tecniche stilistiche che censurano e al contempo traslano la resa estetica del corpo e delle sue pulsioni in una rete di sottili eppure, a ben vedere, palesi allusioni; esaminando gli inestinguibili rossori, i pallori improvvisi e le tensioni sessuali metaforizzate nel ballo, Grandi costruisce un'approfondita analisi della traduzione intersemiotica delle tracce che il corpo austeniano lascia tanto nei romanzi quanto nelle loro trasposizioni filmiche. Particolarmente interessante il quarto ed ultimo capitolo, che esplora le rappresentazioni del corpo in tutte le più recenti, variegata e sicuramente originali declinazioni della "Austenmania": da Mollywood (film di e per la chiesa mormone) a Bollywood, passando per Kollywood (cinema prodotto nell'area del Chennai, India), *sequels* e *fanfiction*, Grandi ci mostra come il corpo – con le sue passioni e pulsioni, le sue ragioni ed i suoi sentimenti – resta imprescindibile protagonista di una narrazione che comincia con Austen

e la oltrepassa, traghettandola verso i prossimi duecento anni di riscrittture e riletture.

Cristina Di Maio

MICHELE STANCO (a cura di), *La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 335.

Con *La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, Michele Stanco propone un volume diverso dai tradizionali studi di teoria e critica letteraria. Molto più che un mero annuncio programmatico o di intenti, la variazione prospettica anticipata nel titolo contiene una richiesta rivolta direttamente al lettore: l'invito a "partecipare" alla scrittura. I venti saggi in cui il volume si articola non rappresentano, infatti, semplici tessere inserite a comporre un variegato mosaico raffigurante, infine, l'ampio panorama letterario inglese dalla seconda metà del XVI secolo ad oggi. Ciascun contributo prova a seguire gli sviluppi letterari intercettando le riflessioni, le idee, e persino gli stati d'animo di alcuni degli autori più importanti. Guardare un'opera letteraria dal punto di vista di chi l'ha scritta rifugge l'approccio "disinteressato" generalmente assunto dal pensiero critico. Chiedendo di identificarsi con gli autori e le autrici discusse nel volume, lo sforzo compiuto da chi li presenta consiste nel coglierne il respiro della scrittura, registrarne i movimenti, le loro tensioni e distensioni nella misura in cui consentono di rilevare, e non rivelare, ansie, timori, aspirazioni, conflitti e strategie che hanno animato i processi comunicativi dietro un testo nel suo complesso. Il volume non si offre quindi come mero prodotto o contenitore di analisi e nuclei tematici, ma come sentiero percorribile sempre aperto a nuove mete di significato. Si prova qui ad interrogare la scrittura, non a comprenderla, ad accompagnarla piuttosto che governarla; oltre ai "cosa", si discutono soprattutto i "come" e i "perché" idee e fatti vengono narrati; la ricercata aderenza ai dibattiti e alle questioni che hanno animato la scrittura nei diversi periodi storici presi di volta in volta in considerazione non li piega o comprime sotto il peso di questa o quella interpretazione particolare.

Argomenti e finalità delle varie parti che compongono il volume sono illustrati nell'introduzione di Michele Stanco, per poi essere espansi a inedite dimensioni di significato in una riflessione successiva, firmata da Massimo Fusillo, secondo cui la tendenza degli scrittori a riflettere sulla loro condizione autoriale rappresenta essa stessa un'estetica mai propriamente riconosciuta come tale. La ragione, secondo Fusillo, andrebbe ricercata proprio dalle irregimentazioni prescrittive di quei "generi" ca-

nonici che hanno costretto la produzione letteraria fino al XIX secolo, e da cui le ambizioni autoriali hanno provato, con successo crescente, a uscire. Il volume curato da Stanco intende raccogliere precisamente i benefici di tali sforzi e dell'emancipazione che ne è seguita.

Il libro si divide in tre parti, ciascuna intesa a sondare un diverso livello di profondità. I saggi presenti nella prima, intitolata *Saggi e paratesti*, trattano le riflessioni che gli autori presi in esame hanno inserito in sezioni separate, o comunque "autonome", rispetto al testo dall'opera principale, a cui si accompagnano a seconda dei casi come saggi, introduzioni, note, prefazioni o dediche. Si tratta, quindi, di testi di approfondimento nei quali l'autore si ritaglia un proprio spazio per riflettere apertamente sulla sua opera e sulla sua attività di scrittore, spesso con la consapevolezza specialistica che contraddistingue il critico. La sezione si avvia con un saggio (firmato da Rocco Coronato) relativo all'avversione di John Milton per la rima, ritenuta dal poeta limitante in aperta polemica con la maggior parte degli scrittori dell'epoca. La necessità di tenersi liberi da pastoie e zavorre, d'altra parte, sarebbe stata vista anche da Samuel Johnson come la preconditione necessaria affinché uno scrittore potesse efficacemente seguire la relazione di reciprocità tra letteratura e vita, così come i mutamenti culturali e del gusto nelle società umane (Luciana Piré). Comincia a emergere la centralità del rapporto tra l'attività di scrittore e l'identità del suo pubblico che avrebbe trovato prima un efficace strumento espressivo nella scrittura pionieristica di Wilkie Collins (Mariacconcetta Costantini) e, successivamente, un valido fondamento nell'attitudine alla "sincerità" con Joseph Conrad, sincerità intesa come capacità dello scrittore di riconoscere il primato della percezione individuale nel processo creativo (Marina Lops). Rilevanza che una lettura attenta di T.S. Eliot consente di rintracciare anche nelle epigrafi disseminate nei suoi testi poetici (Mario Marino).

I saggi riassunti fin qui danno voce all'ansia crescente di sottrarre il testo letterario a rigide impalcature, alla intransigente aderenza a criteri di realismo e oggettività che sotto l'impulso e la diffusione crescente delle teorie psicoanalitiche, avviata negli anni a ridosso del Novecento, erano ritenuti ormai illusori se non addirittura fuorvianti, certamente incapaci di cogliere il flusso caotico e informe di impressioni che stimolano la mente, così come i percorsi che questa è in grado di compiere. Questi,

infatti, non erano più necessariamente assoggettati o limitati a una visione euclidea dello spazio e ai principi di derivazione cartesiana quali linearità cronologica o “coerente” ripartizione strutturale. Cresceva l’aspirazione “modernista” di cogliere le pulsioni profonde dello spirito che avrebbe trovato in Virginia Woolf una così magistrale interprete. Flora de Giovanni discute una illuminante analogia tra convenzioni letterarie e buone maniere tesa a inquadrare, metaforicamente, l’autrice di un testo come una padrona di casa le cui scelte devono accogliere il lettore, accorciare le distanze e favorire il dialogo. Lucia Esposito estende questa considerazione alle logiche della nuova comunicazione letteraria tramite computer per valutare l’importanza che guadagna la “risposta” del pubblico a un’opera letteraria nel nuovo contesto digitale. Si tratta del recupero di una dimensione attuata, o meglio performata, che Alessandra Ruggiero esalta nella poesia dub di Benjamin Zephaniah, frutto dell’esigenza di “svecchiare” la poesia dal rigido contesto della pagina scritta.

La transizione dalla prima alla seconda parte del volume, *Disseminazioni*, porta con sé un approccio differente: le informazioni trattate non vengono prese attingendo da elementi esterni alle opere di cui si discute, ma passando queste ultime al setaccio. Si prova qui a separare elementi diegetici da quelli extradiegetici al fine di “rintracciare” quei momenti di riflessione che gli scrittori si ritagliano all’interno delle proprie opere (e non al di fuori di esse) per esprimersi in forza di una condizione di invisibilità. Quest’ultima è garantita dall’impiego consapevole del testo letterario come schermo o scudo per nascondersi. È il caso, proposto da Michele Stanco, della visione poetica di Shakespeare diluita dal drammaturgo nei suoi *Sonnets*, dello scardinamento delle convenzioni teatrali operato da Thomas Middleton nelle sue tragicommedie (Tommaso Continisio), degli sforzi di Dante Gabriel Rossetti «di fissare l’ineffabile, l’essenza insondabile del vero» (Paolo Pepe), della lunga digressione sulla fedeltà della narrazione che George Eliot si concede in *Adam Bede* (Maria Teresa Chialant), dell’esperienza estetica di I. A. Richards intesa come momento “d’incontro” intersoggettivo (Patrizia Fusella).

Il volume si chiude con una terza sezione, *Maschere d’autore*, dedicata a quelle opere in cui l’autore parla al lettore sotto mentite spoglie, con l’adozione di un travestimento o pseudonimo. Non più al riparo di uno schermo, com’era stato per i testi trattati della sezione precedente,

l'autore interpella chi legge indossando i panni di un suo personaggio o una maschera. Ci vengono così mostrati, ad esempio, il pastorello Colin Clout come l'intermediario privilegiato che Edmund Spenser sceglie per illustrare le proprie teorie letterarie (Michele Stanco), Laurence Sterne nella sua veste di chierico-arlecchino con Tristram Shandy (C. Maria Laudando), le molteplici maschere in stile byroniano di Letitia Elizabeth Landon (Serena Baiesi), la messa in discussione di ogni pretesa autenticità individuale che Oscar Wilde portava avanti con i suoi processi di costruzione e self-fashioning (Pierpaolo Martino), lo sdoppiamento di George Gissing in due *personae* distinte (Maria Teresa Chialant), la presunta "fusione" di James Joyce con il suo Stephen Daedalus (Gino Scatasta), Joseph Anton come maschera iperletteraria dietro cui Salman Rushdie si nasconde in seguito alla condanna a morte decretata dall' Ayatollah Khomeini (Rossella Ciocca).

Non si tratta di un volume che guarda alla letteratura da lontano, con uno sguardo contemplativo proiettato sul testo come suo "oggetto"; che abbia, in breve, l'ambizione di tratteggiare un panorama letterario nel quale venga di volta in volta messo in risalto questo o quell'elemento significativo. Più propriamente, invece, il libro curato da Stanco rappresenta un momento d'incontro, una zona di contatto, persino di pericolo, nella quale il lettore è esposto al "tocco", a volte energico, a volte lieve, dei dubbi, delle aspirazioni, degli entusiasmi, delle preoccupazioni, dei fremiti autoriali che hanno portato alla stesura dei più importanti testi letterari della storia inglese. In tal modo, il volume di Michele Stanco non rappresenta solo una preziosa miniera di informazioni a cui lo specialista può attingere, ma un intenso momento di condivisione affettiva e intellettuale, un atto di creazione dinamica sostenuto da ogni anelito vitale dei suoi lettori.

Giuseppe De Riso

NICOLA BOTTIGLIERI, *La Tomba del Tuffatore*, Multimedia, Salerno, 2018, p. 160.

Dieci anni or sono aprii un libro di cui mi aveva colpito il titolo, *Tristissimi Tropici*. E subito fui impressionata non solo dalla cruda e precisa descrizione di quello che il tempo e la storia avevano fatto dei *Tristes Tropiques* di Lévi-Strauss, ma dalla qualità della scrittura. Secca quando accostava dati di economia e di politica, commossa nell'enumerazione di elementi psicologici, sapiente nei riferimenti letterari, costruiva mondi di fugace fascinazione. La ritrovai poi in altre pagine di Nicola Bottiglieri, ove il tema odeporico si era tradotto in saggio, in romanzo, in contributo giornalistico, in sceneggiatura: *Le case di Neruda*, viaggio commosso e partecipe (Bottiglieri già professore ordinario di Letterature Ispano-americane) nelle dimore cilene del poeta, *Aflore*, romanzo ispirato dall'esperienza personale di docente di italiano a Mogadiscio, *A sud del sud*, tributo d'amore alla Terra del Fuoco.

Le sue precise tematiche si riaffermano anche in quest'ultimo volume di racconti, che tracciano un periplo ideale da Salerno ("Fuggire, fuggire, da questa città bisogna fuggire.") verso le sponde del Mediterraneo e più oltre, fin dove può essersi disseminata l'inquietudine di Ulisse. È un'Odissea composita, dove la lezione di Lévi-Strauss risuona infinitamente amplificata. Se l'antropologo francese aveva scritto nel 1955 «Capisco la passione, la follia dei racconti di viaggio. Essi danno l'illusione di cose che non esistono più», ora, dopo mezzo secolo di turismo di massa, di banalizzazione turistica o di involuzione politica ed economica, ancor più deturpate o impercorribili appaiono le terre dell'*altrove* (o meglio, del sogno di un *altrove*). Ricordando la nascita della parola "nostalgia" – quando più di tre secoli or sono, uno studente di medicina in un'Università svizzera conìò il colto termine in cui si traduceva la sofferenza, a volte mortale, della lontananza dal proprio paese – potremmo dire che ora l'*algos*, il dolore, è piuttosto nel *nostos*, il ritorno ai luoghi che un tempo furono cari al viaggiatore. E non a caso *Nostos* è il nome della barca «riproduzione fedele di una nave greca» con cui – in uno dei primi testi del libro, un navigatore moderno, Ulisse, si prepara a sfidare i mari. Il viaggio comincia a Villa Itaca («Costiera amalfitana, dalle parti di Ravello») e prosegue intrecciando realtà contemporanee a nomi e forme del

mito classico: ecco, oltreoceano, un «villaggio greco [...] che ripete il profilo del tempio di Atene, il Partenone. Fra le colonne doriche di plastica vi è una raccolta di barche dei Caraibi, costruite in scala ridotta». E sono proprio i lacerti dei miti e del mondo che li seppe materializzare in versi e marmi (la bellezza di una testa d'Apollo ripescata dalle acque, la permanenza di un nome o di un profilo ellenico) che sembrano riscattare per breve tempo l'avvilimento delle terre e le vane illusioni degli abitanti e dei visitatori.

Anche per noi lettori sembra darsi lo stesso sortilegio: per il breve tempo di qualche paragrafo, la citazione di un oggetto di pura meraviglia ci traduce in quel mondo di bellezza e permanenza che giustamente i Greci definivano terribile. Prendiamo per esempio l'*incipit* del libro, quella *Tomba del tuffatore* che dà il titolo alla raccolta:

Il suono della parola tuffo rende molto bene il senso dell'azione che stiamo facendo. La t ricorda la terra, il trampolino di partenza, le due effe trasmettono il rumore dell'entrata veloce in acqua, la rotondità della o il senso di vuoto abissale che il mare trasmette. In una sola traiettoria vi sono riuniti tre elementi naturali, terra, aria, acqua, perciò fare un tuffo significa attraversare frontiere, perdersi nel mare del tempo.

Già i greci di Paestum 2500 anni fa misero la pittura dell'uomo che si tuffa all'interno della parete di una tomba, "la tomba del tuffatore" visibile proprio nel Museo Archeologico di Paestum. Il tuffo voleva sintetizzare cosa era stata la vita di quell'uomo, un veloce passaggio da un mondo conosciuto, la terra, ad uno sconosciuto, il mare. Fra la terra e il mare c'è l'aria, l'unico spazio dove l'uomo, per pochi istanti, è simile ad un uccello. Nel momento in cui l'uomo non ha più i piedi per terra e comincia a cadere, solo in quel momento egli può trasformare la sua caduta in un gesto esemplare, cioè in arte. Poi la caduta sarà irreversibile, ingoiato dalla profondità del mare. Solo l'arte può dare ebbrezza alla vita, solo la vertigine della caduta può dare vitalità all'arte.

Maria Teresa Giaveri

ROSSANA GHENO, ANDREA PASQUINO, *Valéry e la scatola nera*, Mesogea, Messina, 2015, p. 155.

Lo studio dei rapporti tra scienza e letteratura si muove, sostanzialmente, entro due possibili linee di ricerca. Nel primo caso, l'indagine è volta ad analizzare, sotto il profilo storico o concettuale, il modo nel quale le idee della scienza hanno trovato una sistemazione estetica in ambito letterario. Il secondo filone, sviluppatosi negli ultimi decenni del Novecento, cerca invece nella scienza strumenti atti ad affrontare il testo letterario: è il caso del ricorso alle scienze cognitive e alle neuroscienze nell'esplorazione della narrazione. A questo secondo filone fa senz'altro riferimento il saggio di Rossana Gheno, dedicato al complesso rapporto tra linguaggio matematico e linguaggio letterario nell'opera di Paul Valéry (il volume contiene, oltre al lungo saggio della Gheno, che dà il titolo all'opera, un breve testo di Andrea Pasquino dedicato alla cultura cyberpunk. Pasquino è anche autore della prefazione al testo).

I testi di Valéry – e, soprattutto, le note dei *Cahiers* – si prestano in modo particolare all'indagine pluridisciplinare: il pensatore francese esplora, nei suoi appunti, approcci diversificati a quello che per lui rappresenta “il” problema, ovvero il meccanismo del funzionamento mentale. In tal modo, egli non fa che anticipare, muovendosi entro un contesto poetico, ciò che le scienze cognitive realizzeranno sullo scorcio del secolo scorso. La mente, dagli anni '50 del Novecento in poi, diventa per la scienza un campo di indagine da sondare attraverso una molteplicità di strumenti presi in prestito dalla biologia, dalla matematica, dalla psicologia e, anche, dalla critica letteraria.

Al centro del saggio della Gheno sta proprio la consapevolezza che il lavoro portato avanti in solitudine dal poeta francese ha trovato, al suo emergere tra gli anni '50 e gli anni '70, un terreno fertile negli intrecci interdisciplinari chiamati in causa dai movimenti critici come dagli orientamenti scientifici. Così il ricco corpus di note dedicato da Valéry a quel complesso che egli riassume sotto l'acronimo CEM (*corps/esprit/monds*), diviene l'arena del confronto tra i linguaggi della poesia e della scienza e trova una chiave in quello che acutamente Gheno definisce come il «linguaggio matematicamente incarnato», dove «meccanismi biologici, fe-

nomeni cognitivi e realtà esterna [...] si ritrovano perfettamente sintetizzati». Questo approccio trova un'eco nella visione autopoietica della conoscenza messa a punto da Marturana e Varela: i processi di trasformazione e adattamento del vivente si identificano nell'intreccio biologico e cognitivo dell'incontro tra la mente e il mondo esterno. Una visione complessa che supera il modello cibernetico della macchina di Turing, pure analizzato dalla Gheno in parallelo all'opera di Valéry *Agathe ou le manuscrit trouvé dans une cervelle*. Non a caso, lo scavo critico nelle diverse versioni del testo, nonché nel manoscritto, ha permesso alla studiosa di evidenziare «un cambiamento del progetto iniziale dell'opera nel senso di passaggio da un'interpretazione computazionale della mente all'idea di cognizione inscindibilmente legata alla dimensione biologica dell'essere umano».

Come abbiamo anticipato, è il linguaggio il primo banco di prova per il poeta-pensatore. La riflessione muove, allora, intorno a un sistema che è, insieme, rigidamente regolato e passibile di infrazioni cariche di valore. Come spiega Gheno, per Valéry tali infrazioni sono fonte di «libertà che, allo stesso tempo, sinteticamente, definisce “illusoires et précieuses” perché, se per un verso, restando in metafora, tutto ciò che non rientra nelle regole del gioco è considerato un non-senso o meglio un vuoto di senso, tutt'al più una parentesi gratuita, ludica, dall'altro è all'origine del lavoro letterario». I valori linguistici sono allora sempre provvisori, esposti alle convenzioni così come alla soggettività dei parlanti e non consentono la verbalizzazione di un pensiero che aspiri all'oggettività scientifica: è questo uno dei quesiti fondamentali che Valéry si pone, «comment faire pour penser», come connettere il linguaggio verbale e non verbale o, nei termini dell'autore, *Poésie e Pensée abstraite*.

La continua osservazione dei meccanismi della propria mente porta Valéry a teorizzare, per l'emergere delle idee più profonde, un meccanismo che Gheno chiama di “causalità inversa”. L'autore sostituisce infatti alla “rigida connessione deterministica [...] l'idea di causalità intesa come una sorta di struttura logica che caratterizza il nostro modo di ragionare, che non può essere considerata universale e necessaria”. È l'uomo che introduce, a parere di Valéry, una concatenazione casuale nei fatti della natura: essi seguono invece una logica che – come spiega l'autore

nel saggio *L'homme et la coquille* – genera forme e armonie estranee al pensiero euclideo e cartesiano. In tale riflessione Gheno sottolinea la somiglianza con l'analisi promossa da Bachelard in *Le nouvel esprit scientifique*, volta ad evidenziare la distanza che si è allargata, nel pensiero scientifico novecentesco, tra i processi fisici naturali e la loro spiegazione assiomatica. «Per cui – spiega Gheno – alle due logiche inferenziali del metodo deduttivo, basato su postulati a priori o anipotetici, e del metodo induttivo o a posteriori, [...] si sostituiscono le infinite verità e “dialectiques de la rationalisation active”».

Alla luce di questa prima indagine sulla complessità e modernità del pensiero di Valéry, l'autrice concentra l'attenzione sull'interesse tutt'altro che superficiale che il poeta ha dimostrato verso la matematica. La lettura degli *Elementi* di Euclide è allora lo spunto per riflettere sul rapporto tra verità, senso comune e libertà, e di definire quale *nous* geometrico la mente creativa che «fonda sulla libertà del soggetto la nozione di verità». Il *nous* geometrico è proprio ciò che, secondo Valéry, «accomuna le matematiche alla letteratura» e ha la funzione di «realizzare l'uguaglianza ipotesi=verità in ragione del fatto che la mente creativa sceglie di attribuire valore di verità a qualsivoglia proposizione per libera scelta». La letteratura è allora sempre portatrice di verità, in quanto fondata sulla libera scelta e non definita da un apparato esterno di regole che ne possano decidere il valore. Tuttavia la geometria greca è anche la disciplina che definisce il proprio linguaggio in termini di regole di funzionamento e cerca corrispondenze tra strutture della teoria e organizzazione della natura. Si fa, insomma, portatrice di quel «linguaggio matematicamente strutturato» che Valéry ha a lungo vagheggiato per poter trasformare la realtà in una creazione fantastica.

Il nodo epistemologico delle meditazioni di Valéry attorno alle operazioni matematiche, riassume Gheno, è «Se esse descrivano cioè una ipotetica struttura dell'immaginario che dà vita a delle realtà comunque apparenti, per quanto siano rigorosamente deduttive, oppure se incarnino attraverso formule apparentemente astratte proprio il mondo esterno». Una domanda che tocca anche la letteratura, in quanto capace di costruire autentici mondi possibili, svincolati dall'immediata referenza al reale. Come afferma Gheno, «come le matematiche, anche la letteratura è un esercizio della mente e non la descrizione del mondo reale». Così «La

fonte della verità non risiede in questo caso nei concetti che il linguaggio si farebbe carico di esprimere ma nelle regole di funzionamento linguistico». Non a caso, la prima definizione di conoscenza elaborata da Valéry nel 1895 è formulata come «luogo, come virtualità geometrica, cioè come tessuto di connessioni che legano quanto conosciuto nelle maglie di una non meglio definita proprietà comune».

Ma il tema della conoscenza si intreccia col problema del funzionamento della mente e del dualismo tra pensiero e fisicità: argomenti che, come abbiamo visto, saranno al centro della riflessione delle nascenti scienze cognitive. Se le neuroscienze, da cui pure la riflessione cognitivista prende le mosse, si sono tradizionalmente occupate dei meccanismi biologici alla base dei processi mentali (e, non a caso, non hanno riconosciuto alla riflessione dello scrittore francese alcuna validità), lo sviluppo delle scienze cognitive ha ampliato la visione, includendo una molteplicità di dimensioni da indagare attraverso numerose discipline. Valéry appare, allora, lontano da una lettura riduzionista, mentre la sua continua interrogazione sul funzionamento della mente risulta analoga a quella di Turing. Come il matematico con l'apparato ideale della sua macchina, Valéry si propone, con *Agathe*, di verificare la possibilità di descrivere in termini formalizzati l'organizzazione del pensiero. Si tratta di un approccio analogo a quello funzionalista nelle scienze cognitive, che prescinde, nello studio della mente, dal sostrato fisico del cervello. *Agathe* è dunque una sorta di esperimento, centrato sul trapasso tra sogno e veglia e sugli stati mentali associati. La centralità del sogno è legata al fatto che in esso «si verifica la sospensione del dubbio, [...] che associata alla libertà di combinazione fra elementi della serie inferenziale è alla base della concezione della letteratura valeriana».

Il primo progetto di Valéry era di costruire, con *Agathe*, una «scienza della mente di rigore matematico, degna dei cibernetici», ma il manoscritto segnala come tale programma sia cambiato in corso d'opera, mettendo in discussione «l'efficacia del pensiero astratto slegato da qualsiasi rapporto con la dimensione corporale». Anche in questo movimento, il poeta agisce parallelamente alle scienze cognitive che, con la lettura autopoietica di Maturana e Varela, si basano sulla «circolarità o causalità inversa che, trasferita dall'ambito astratto delle matematiche a quello della biologia, consiste nella spiegazione del vivente in termini di “produ-

zione del sé”». Si può allora concordare con Andrea Pasquino che, nella prefazione al volume, sottolinea come il merito della Gheno sia quello di evidenziare come il pensiero di Valéry vada «molto al di là del razionalismo stretto, aprendosi a un dialogo tra conoscente e conoscibile che lo rivelano come un anticipatore dell’auto-poiesi cognitiva».

Il percorso tracciato dalla studiosa nelle dense pagine di questo libro, come la stessa materia su cui si esercita, è tutt’altro che lineare: esso si costruisce secondo una logica vicina a quella “causalità inversa” messa in luce nel caso di Valéry. Ne emerge con forza l’estrema coerenza attraverso la quale Valéry ha perseguito lo studio del funzionamento mentale, ricorrendo, di volta in volta, agli strumenti poetici, critici e scientifici che la sua polimorfa cultura gli poneva a disposizione. Per questo la sua opera può diventare un documento eccezionale a disposizione di chi indaga la mente e la conoscenza: essa costruisce un ponte tra concreto e astratto che solo la letteratura sa attraversare. «Toute antiquité, toute causalité, toute principe des choses sont inventions fabuleuses et obéissent aux lois simples. Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n’existe pas?»

Francesca Romana Capone