

Energia, linguaggio, tempo: la parola letteraria in *Le avventure dell'interpretazione* di Alessandro Serpieri

Giovanni Bottioli
Università degli Studi di Bergamo

Abstract

Recensiamo: *Le avventure dell'interpretazione. Leggere i classici oggi*, ETS, Pisa 2015.

Parole chiave

Interpretazione; classici

Contatti

giovanni.bottioli@unibg.it

1.

Per Alessandro Serpieri la letteratura è anzitutto, e in maniera permanente, *energia*. Questa nozione acquista particolare rilievo nel capitolo che Serpieri dedica alle teorie del caos come prospettiva epistemologica mediante cui lo studioso di letteratura può osservare il proprio oggetto, e cioè il testo. Non vi è contrasto tra genesi e risultato: il linguaggio in generale è «*energia enunciazionale* (sia soggettiva sia sociale) che si fa massa di grafemi, morfemi e frasi nella scrittura» (47). La parola letteraria è «un'energia che crea mondi, testi come mondi» (47). Quanto alla lettura, essa consiste nell'esplorare «la superficie dei testi e quindi la loro profondità dove è racchiusa un'energia inventiva che attende solo di sprigionarsi per mettere in pieno risalto gli assi portanti di una immaginazione in atto» (51).

Insistendo su questa prospettiva, dovremmo considerare con attenzione il modo in cui si manifesta una forza che “attende di sprigionarsi”: nel caso della letteratura, essa non si esaurisce nel contesto in cui ha assunto una forma. Non sfocia in un *ergon* consumabile e usurabile, che potrà venir ripreso solo come documento storico, è piuttosto *enérgeia*, che, una volta traslata in nuovi contesti, si rinnova – o meglio può rinnovarsi. Non è scontato infatti che ciò avvenga, e non è detto che il ripetersi dell'attenzione a un testo corrisponda alla sua forza. Il libro di Serpieri è anche una riflessione sui destini delle opere letterarie, in quanto trascinati nel tempo.

2.

Evidentemente non è un caso che questo libro si apra con il problema dei classici, e del canone. Che cos'è un classico, se non un testo che è entrato in una sorta di permanenza? Esso sembra aver raggiunto «un presente fuori dal tempo» (Gadamer), una densità semantica inesauribile («Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire,» Calvino); esso suscita «interpretazioni senza fine» (Borges). Grazie a quali virtù? Nella difficoltà a formulare una risposta iniziamo a cogliere la complessità dell'opera d'arte. Da un lato, possiamo riconoscere ancora una certa validità ai criteri indicati, per esempio, da Eliot: indubbiamente, un classico riesce a manifestarsi quando la mente dell'autore è matura, quando la sua lingua è matura. *Maturità* vuol senz'altro dire capacità di «far provare emozioni e pensare pensieri che i lettori non erano stati in grado di concepire prima» (Eliot, citato a

p. 21). E anche di far vedere ciò che la percezione normalmente non offre. Oggi siamo abituati a incontrare nell'ambito del cognitivismo la tesi di una grana più fine della percezione rispetto al linguaggio verbale: in prima istanza, la tesi appare plausibile – come potrebbero i concetti fotografare le innumerevoli sfumature che la percezione rende disponibili? Ma nella letteratura si fa strada la possibilità di rovesciare il primato a cui la percezione ambisce per la sua finezza di grana: le metafore, per esempio, ci offrono immagini che non potremmo incontrare nel mondo dell'effettualità, e dei sensi. La ricchezza e la finezza dell'elaborazione linguistica sembrano caratteristiche indispensabili per "diventare un classico". Assai meno indispensabile appare invece il senso della proporzione (affermato da Eliot, citato a p. 22), e difficile da chiarire l'universalità: tanto più difficile oggi, dato che il canone occidentale non aspira più a un primato, e certamente non a un primato che si fondi su presupposti di carattere ideologico.

I classici sono diventati fragili? In una certa misura sì. Ma l'indebolirsi della loro monumentalità non dovrebbe indurre a considerarli come monumenti anch'essi corrosi dal tempo, bensì come opere, la cui appartenenza al tempo va ripensata: non si tratta di rimpiangere una permanenza intesa come staticità, e inevitabilmente destinata a offuscarsi, a logorarsi, quanto piuttosto di assumerli nella loro inesauribile dinamicità. Questo è il compito dell'interpretazione.

Serpieri fa riferimento a un racconto di Henry James, *The Figure in the Carpet*, come a un differenziatore degli atteggiamenti che possono venire assunti dalla critica e dalla teoria letteraria. Il primo consiste nel ritenere che la «complex figure» introdotta dall'autore nel suo testo appartenga all'ordine del nascosto, se non dell'ineffabile. All'estremo opposto, l'impossibilità di accedere al segreto genera la tesi dell'alterità assoluta: «per il decostruzionista la lettura non trova nel testo la *cosa* semplicemente perché *non c'è*, mentre *c'è altro*» (37); alterità che consiste nella deriva del senso, nello scivolamento interminabile, nella dissoluzione del testo a favore di una intertestualità illimitata. Un tempo il contestualismo riguardava l'autore, il suo humus psichico e sociale – e questo orientamento viene oggi riproposto dai *cultural studies*, attenti ai pregiudizi ideologici, sessuali, razziali, che l'opera manifesterebbe in forma esplicita o sintomale (i pregiudizi attribuibili a Shakespeare in *The Tempest* o a Joseph Conrad in *Heart of Darkness*, per esempio). Negli ultimi decenni, soprattutto per l'influenza di Jacques Derrida, il contestualismo ha modificato il suo orientamento dirigendolo sul lettore, e sulla moltiplicazione delle possibilità di senso. «Il testo tende conseguentemente a defilarsi, a perdere la propria stessa salda consistenza immaginativa ed espressiva per diventare una variabile fluida e *indecidibile* sotto l'occhio scettico del lettore che va ad assumere egli stesso lo statuto dello scrittore» (58).

Al contestualismo autoriale e socio-culturale (dal *New Historicism* ai *gender studies*, ecc) si può facilmente rimproverare un'insuperabile e fallimentare *tangenzialità* rispetto al testo (59): tutt'al più esso riesce a chiarire alcuni segmenti di senso (60), con il rischio peraltro di forzature di cui non è illegittimo ipotizzare la genesi nel "risentimento". Più complesso da valutare risulta invece l'atteggiamento del decostruzionismo e di ogni ermeneutica radicale, che manifesta nei confronti dell'opera un'attenzione a prima vista apprezzabile. Per quali motivi il testo si disfa rapidamente nelle mani di questo tipo di lettore? E come evitare una disseminazione che depotenzia il testo, lo priva delle sue virtualità cognitive e della sua forza modellizzante, e lo consegna a una intransitività sterile?

Questi problemi vengono affrontati da Serpieri a partire dalla consapevolezza per cui il testo è una *grandezza dinamica*, che vive nel tempo dell'interpretazione, e non un oggetto di cui rimirare feticisticamente i pregi. Nello stesso tempo, però, il testo è una costruzione di

cui va riconosciuta la «complessità solidale» (59), insomma l'organizzazione. Lo strutturalismo aveva insegnato a rompere la linearità del testo, a coglierlo come una superficie, un tessuto semantico dai molti fili intrecciati. In Derrida e nei suoi epigoni i molti fili tendono a “disintrecciarsi”, a disporsi in un ventaglio di alternative divergenti.

Ritrovare la complessità del testo, la sua duplice valenza organizzativa e dinamica, è l'interesse principale di Serpieri. Proviamo a riprendere il racconto di James, abitato da un vuoto (il segreto) che rilancia la curiosità e le ipotesi dei lettori, in particolare degli specialisti. Il vuoto non è un'illusione da dissolvere nell'assenza di senso, un esperimento che si sottrae a ciò che verrà poi chiamato logocentrismo, bensì la forza che conferisce una forma al testo, è il racconto stesso. È la letteratura come «organizzazione del vuoto,» secondo la formula di Lacan nel Seminario VII. *The Figure in the Carpet* può venir considerato come un'allegoria della scrittura letteraria, o un metatesto, che mette in evidenza il funzionamento di ogni opera letteraria, anche di quelle (e sono la maggior parte) illusoriamente “piene”. Un'opera *degni del canone* è, lo si è detto, virtualmente in espansione: non ha mai finito di dire quel che ha da dire, è destinata a suscitare nuove interpretazioni; dunque è statica e dinamica al tempo stesso, completa e incompleta. Possiamo aggiungere: caotica e organizzata.

3.

Con l'espressione “perdita del centro” Serpieri indica il movimento peculiare alla modernità, non solo letteraria: un movimento che sembra essere scandito nella successione delle ferite narcisistiche, enunciata da Sigmund Freud: la ferita copernicana, quella darwiniana, poi quella psicoanalitica, fanno apparire la condizione umana come decentrata, infondata, priva di adeguata padronanza su se stessa. È cambiata la percezione che l'uomo ha di sé, e si è modificata anche la percezione di ciò che egli ha prodotto per riconoscersi. I grandi testi sono sempre stati dinamici, dissonanti e conflittuali, assai più di quanto la critica e l'estetica tradizionali fossero in grado di accorgersi. È vero però che molti testi del Novecento presentano una minor compattezza e organicità rispetto ai classici del passato: per esempio, in un'opera come *l'Ulisse* la tecnica del flusso di coscienza sembra rinunciare a quel principio di selezione di cui, a partire da Aristotele, è stata riconosciuta la funzione necessaria per la nascita di qualunque opera letteraria. In un fluire dominato dalla paratassi ogni inserzione sembra possibile: se qualcosa può entrare nello *stream*, vi entrerà. Lo testimonierebbero le continue espansioni del testo joyciano, prima della redazione finale (paragonabile a una sorta di interruzione). Si arriva così, ad esempio, nella lettura sociologizzante e perciò contestualista di Franco Moretti (*Opere mondo*, 1994), a descrivere il flusso di coscienza come una duplicazione, e tutt'al più come una difesa, contro il pulviscolo percettivo creato dall'esperienza metropolitana. Viene quasi completamente trascurato il lavoro dello scrittore nel conferire allo *stream* un ritmo che l'esperienza quotidiana ignora, e nel creare sottili isotopie che danno coerenza all'opera. Forse non è vero che tutto ha un significato nell'*Ulisse*, come afferma Nabokov, ma certamente Joyce non è il maestro dell'insignificanza, come crede Moretti.

Anche in un'opera smisurata e debordante come *l'Ulisse* il lettore – un lettore agguerrito, dotato di buona memoria, capace di rilevare quei sottili percorsi semantici (e non il grossolano ripetersi dei motivi) che sono le isotopie – ritroverà una tensione verso la coerenza: una coerenza che viene a patti con forze caotiche, senza dubbio. Il flusso di coscienza, almeno in Joyce, andrebbe considerato come *il contromovimento dell'arte che si oppone al nichilismo* frenetico delle percezioni – per usare una formula di Nietzsche.

Ho scelto di utilizzare questo esempio perché mi sembra che confermi la concezione testuale di Serpieri, ispirata all'equilibrio tra ordine e disordine (46). Armonia e simmetria, oggi rivalutate in una prospettiva che attinge alle scienze, sono costantemente contraddette da variazioni, dissonanze, interferenze. E tuttavia, almeno in letteratura, il testo collassato, o che si avvicina troppo all'informe, appare privo di un interesse che non sia puramente transitorio. Chi volesse seguire le istruzioni di Tristan Tzara su come scrivere una poesia dadaista – fare a pezzettini un articolo di giornale, infilarli in un sacchetto, ordinarli così come vengono successivamente estratti e considerare il risultato come un testo – giungerebbe a un risultato misero, e in ogni caso abissalmente lontano dal disordine apparente dell'*Ulisse*. Non si può che condividere, perciò, quanto scrive Serpieri a proposito del testo più celebre di T.S. Eliot: «la *Terra desolata*, l'emblema stesso della disgregazione novecentesca, un informe caos come apparve in un primo momento agli occhi di molti, e anche a quelli di sottili critici, resta uno dei testi più alti, e più strettamente integrati, di una *diversa* rappresentazione del senso» (54).

4.

Sinora abbiamo considerato l'opera letteraria come costituita da un *artefatto*, il testo così come lo leggiamo nella sua lingua d'origine, e da un insieme di *virtualità*, la dimensione semantica che trova nei suoi interpreti la possibilità di espansioni e trasformazioni. Insomma, l'opera come una macchina che viaggia nel tempo, che attraversa le epoche, sempre invariata per quanto riguarda il suo assetto significante. Ma il dinamismo testuale viene considerato da Serpieri in una prospettiva più ampia, che comprende la varietà delle redazioni di un medesimo testo, e le traduzioni.

È abitudine degli scrittori tornare sui loro testi, tentare delle nuove soluzioni, rompere degli equilibri con l'intento di giungere a esiti esteticamente più pregevoli, e con il rischio però di indebolire la propria opera. Non tutte le varianti equivalgono infatti a perfezionamenti reali. Serpieri discute diversi esempi (Emily Dickinson, la Marianne Moore, William Wordsworth) e si sofferma sul caso di Shakespeare, il più complesso di tutti dal punto di vista filologico. In questa sede non si può entrare nei dettagli; vale la pena di rilevare come il testo teatrale sia istituzionalmente fluido, e quindi mai definitivo (85), in quanto la sua esecuzione scenica offre continuamente all'autore la possibilità e la tentazione di introdurre varianti. Si delinea così l'immagine di un "testo mobile", a più redazioni, mutevole anche in quanto artefatto. Ancora una volta, però, Serpieri non sceglie l'enfatizzazione di un dinamismo peraltro innegabile e preferisce ricondurlo a una dimensione più determinata (non per questo più ristretta). Il lavoro dell'artista che interviene sul proprio testo "mostra la tenuta di un *sistema* di fondo, le cui avventure e le cui configurazioni e riconfigurazioni attestano la solidarietà e *non* la dispersione di un universo immaginativo. Il testo si trasforma perché cerca la sua 'perfetta' forma e il suo 'compiuto' senso attraverso varianti locali o redazioni plurime che convergono alla soluzione più soddisfacente" (89).

Che la molteplicità delle scelte, nello scrittore e nel lettore, non debba condurre a una proliferazione illimitata, in quanto c'è meno ricchezza nell'illimitato che non nel limite, è una delle tesi che meglio caratterizzano la ricerca di Serpieri, e la ritroviamo anche nel momento in cui egli discute le teorie della traduzione. Tra i numerosissimi testi tradotti in altre lingue soltanto pochi diventeranno dei classici; sono i classici della poesia, peraltro, a far sorgere i maggiori ostacoli per chi tenta di trasportarli dalla lingua in cui sono stati scritti in un'altra lingua. Dopo aver ricordato le posizioni principali in un dibattito, ai cui estremi troviamo la tesi di intraducibilità ("La poesia è ciò che si perde nella traduzione", Robert

Frost) e quella opposta, rappresentata ad esempio da Goethe (proprio la grande poesia è traducibile), Serpieri indica la via dell'ibridazione. Con le parole del poeta Michel Deguy "Il testo d'arrivo, tormentato dallo sforzo traduttivo, si presenta per quel che è: un testo fuori posto, un ibrido. La lingua ospite sussulta e scricchiola per lo sforzo" (p. 118).

Non si tratta di far germogliare nuovamente il seme, da cui è nata l'opera, e neanche di riprodurre la pianta in un vano sforzo di duplicazione: entrambe le vie sono illusorie. Rimane la via, sempre imperfetta e rinnovabile, di una ibridazione che va intesa come un esercizio possibile/impossibile: il traduttore non potrà riprodurre mimeticamente la qualità musicale della poesia, ma cercherà di rendere innanzitutto la ricchezza semantica, sintattica e retorica dell'originale, in un'articolazione ritmica che non punta mai alla riproduzione esatta, e mira piuttosto alla suggestione – una suggestione simile a quella dell'originale (122) – preservando la densità del testo.

Alessandro Serpieri – anglista, teorico della letteratura e traduttore – è stato tra i protagonisti di una stagione culturale in cui la letteratura ha potuto esprimere tutta la sua fascinazione anzitutto come linguaggio intransitivo, come bellezza formale, inaccessibile senza che venisse finalmente riconosciuto il primato (e comunque il ruolo determinante e costitutivo) del significante. Ma egli non ha mai optato per un formalismo in cui tende ad imporsi un aspetto inevitabilmente ludico, e che promette un piacere privato o elitario. La letteratura, per Serpieri, è esperienza, energia vitale che travalica il contesto d'origine, e fa irruzione in nuovi spazi, in nuove culture, in soggetti capaci di riceverne l'impulso allo straniamento, non però come impulso gratuito. Nelle pagine dedicate ai Sonetti di Shakespeare – il classico per eccellenza, oggi (25-26) – emerge un Io che si cerca e si trasforma perché mira all'autenticità, e che lotta per non essere avvolto dalla parola altrui: non è forse questa la condizione permanente dello scrittore, dal punto di vista estetico ma anche da quello etico? L'autonomia del testo letterario non è la frontiera dell'intransitivo, ma l'energia che si sprigiona da forme, complete per la loro capacità di attrazione e seduzione, ma anche incomplete, parzialmente vuote, per la loro esigenza di metamorfosi. E l'Io che incontriamo in un testo avrà una portata esistenziale tanto più ampia in quanto non sarà un Io "coincidente". «Io sono quel che sono» (Shakespeare) – coerentemente con la prospettiva critica di Serpieri – è affermazione dinamica, rivendicazione orgogliosamente agonistica, non il sostare nella medesimezza.