





Edoardo Esposito

# Indagini sul Novecento

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing  
Via Boselli 10, 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*

Prima edizione: luglio 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-740-3

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading



# *Indice*

## I. CRITICA E TEORIA

Intorno al testo poetico	11
Sulla categoria di “modernismo”	25
La filosofia della poesia	39
Critica e comparatistica	47

## II. DI ALCUNI AUTORI

Aporie dell’intertestualità (a proposito di Verga)	55
Ordine e disordine nel testo gaddiano	65
La guerra girata altrove	75
Scrivere il magma	81
Sulla costituzione degli <i>Strumenti umani</i>	95
Pasolini “in forma di rosa”	109
Intorno a Fortini	115

## III. DEL TRADURRE

Tempo (e modi) del tradurre	123
Montale traduttore di Yeats	135
Sereni e Pound	149

Una nota per <i>Spoon River</i>	159
Sullo “stile da traduzione”	165

#### IV. LETTERATURA E SOCIETÀ

Roman Jakobson e l'Italia	175
Libri stranieri nell'Italia nel Novecento	191
Letteratura e riviste dopo la Liberazione: casa Einaudi	205
Nota	219
Indice dei nomi	221



I

Critica e Teoria



## *Intorno al testo poetico*

1. Delle molte questioni che la nozione di *testo poetico* propone dal punto di vista filosofico, letterario, metrico, si toccheranno qui pochi punti, a ricordare nodi e snodi di un dibattito che non si può dire concluso, e che la critica corrente non pare aver sempre adeguatamente recepito.

Testo e linguaggio poetico sono stati a lungo fra i protagonisti del discorso critico-teorico del Novecento, sia perché nella distinzione saussuriana tra *langue* e *parole* proprio il linguaggio poetico sembrava rappresentare il momento di massima divaricazione, e quello dove la grammatica doveva cedere il campo alla stilistica, sia perché, negli stessi anni, i formalisti russi mettevano a punto il concetto di “scarto dalla norma”, che avrebbe portato addirittura all’idea di una “violenza organizzata” della lingua poetica nei confronti di quella comune.

Forti di un alfiere come Roman Jakobson, instancabile agitatore non meno che acuto indagatore della realtà linguistica e artistica, sono stati proprio i formalisti – anche se le loro idee furono colte spesso più negli accenni di esasperazione polemica che nella fecondità degli spunti – a suscitare la maggiore eco, fino a che tutto è sembrato riassumersi e concludersi nella brillante formulazione con cui proprio Jakobson definiva la funzione poetica come «accento posto sul messaggio per se stesso» e, recuperando concetti di Saussure e di Hjelmslev, ne specificava l’operato: «La funzione poetica proietta il principio d’equivalenza dall’asse della selezione all’asse della combinazione», avvertendo per altro che «limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe soltanto una ipersemplicificazione ingannevole».<sup>1</sup>

Sono proprio le semplificazioni, tuttavia, a camminare con gambe più lunghe.<sup>2</sup> Non per nulla i formalisti furono detti tali benché non negassero affatto l’importanza della storia o del “contenuto”, e solo ritenevano opportuno, in quel momento storico, mettere sulla “forma” l’accento, chiarire al di sopra degli ideologismi quale parte la forma avesse nella comunicazione artistica. Cosa che non sembrava necessaria solo a loro, del resto; ricordava Leo Spitzer nell’ultima sua famosa conferenza<sup>3</sup> che

<sup>1</sup> ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 189, 192 e 190.

<sup>2</sup> E il rapporto poesia/funzione poetica è stato inteso infatti come un’equazione, oppure e semplicemente rifiutato.

<sup>3</sup> LEO SPITZER, *Les études de style et les différents pays*, in *Langue et Littérature. Actes du*

Ce qui doit frapper l'historien de notre science, c'est qu'en somme par trois fois, indépendamment et à l'insu l'une de l'autre, trois écoles de critique, peut-être la russe d'abord vers 1915, l'allemande, plus hésitante, ensuite, et, plus tard, vers 1930, l'américaine, ont tenté une description de l'œuvre littéraire sans recours à l'irrationnel romantique, description au contraire rationnelle, pour ainsi dire technique, de l'œuvre faite de telle ou de telle façon – et trois fois, consécutivement, la langue particulière de l'œuvre, son style, a attiré l'attention des critiques.

### Aggiungeva Spitzer che

Les trois mouvements critiques suivent en somme l'esthétique de poètes antérieurs qui semblent s'insérer dans une ligne qui conduit de Poe à Baudelaire, à Mallarmé et à Valéry : l'antiromantisme de « comment le manteau de Gogol a été fait » suit, en somme, à presque un siècle de distance, l'antiromantisme de Poe expliquant comment il avait *fait* son « Corbeau » : ici les critiques ont été retardataires par rapport aux poètes.<sup>4</sup>

Certo, si trattava di poeti 'decadenti'. Ma è sempre all'inizio del Novecento che sull'importanza della forma nel processo comunicativo insiste uno studioso che non era né poeta né letterato, Sigmund Freud; le sue osservazioni, anzi, nascono al di fuori di ogni considerazione artistica, anche se arrivano, nell'opera sul *Witz*, a mettere in luce processi importanti nel quadro della comunicazione interpersonale, mostrando come, quanto meno nel caso dell'arguzia, sia proprio la specifica formulazione di un concetto a garantirne l'efficacia: comica in prima battuta, e quindi liberatoria in senso profondo e pulsionale.<sup>5</sup>

L'importanza del discorso freudiano, ovviamente dal punto di vista che qui ci interessa, era soprattutto da vedersi nel rapporto che veniva indicato tra il gioco linguistico e l'antica soddisfazione infantile della lallazione e poi della libera associazione linguistica:<sup>6</sup> perché la poesia, nei molti modi in cui essa è tuttavia praticata,

*VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Paris, 'Les Belles Lettres', 1961, pp. 23-38.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>5</sup> SIGMUND FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1975. Osservava specificamente Freud che non era sul 'contenuto' che ci si poteva basare: «Ricorderemo infatti che tutte le volte che riuscivamo a ridurre un motto, cioè a sostituire la sua espressione con un'altra conservandone accuratamente il significato, distruggevamo non solo il suo carattere arguto ma anche l'effetto d'ilarità, e quindi il diletto che ci procurava» (p. 119).

<sup>6</sup> Ivi, pp. 152-153.

si realizza proprio attraverso il gioco, l'artificio; è articolazione *diversa* secondo molte diverse possibilità – e intesa comunque a destare stupore e meraviglia – del linguaggio che usiamo per innumerevoli altri scopi.

Non è solo questo, naturalmente. Mi è sempre sembrata molto istruttiva l'opposizione che è possibile istituire, a distanza, tra un Goethe che riteneva che una poesia intraducibile non fosse una poesia veramente bella, e uno Jakobson che ha sostenuto da parte sua che «la poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice».<sup>7</sup> L'opposizione non riguarda, infatti, la questione del tradurre, la cui difficoltà è comunque riconosciuta, ma una concezione della poesia per la quale, da un lato, la vera poesia può sopportare di perdere qualcosa nella traduzione, senza perdere se stessa; mentre dall'altro lato si ritiene che la perdita è comunque tale che è meglio tendere a una nuova poesia.

Se tornassimo in proposito a chiedere aiuto a Freud, troveremmo una distinzione fra i motti detti 'verbali' e quelli 'concettuali': i primi risolti per lo più in ciò che diciamo 'gioco di parole' e privi della sostanza di pensiero che caratterizzerebbe i secondi. Anche se i motti verbali non mancano di una specifica efficacia, nel loro caso la forma è tutto; e tutto perderemmo se dovessimo sottoporli a traduzione – analogamente a quanto sostiene Jakobson per la poesia. Ma nel caso dei motti concettuali è possibile pensare, con Goethe, che al di là della irrecuperabile perdita formale permanga un nucleo semantico di qualche valore, così come di certe poesie si può continuare ad apprezzare l'idea, il motivo ispiratore, non solo quando tradotte ma anche quando volte in prosa.

L'antica distinzione della retorica tra figure di parola e figure di pensiero articola su un diverso piano lo stesso tipo di problematica; ma questa doppia rubricazione non va esente da un sospetto di meccanicità e di semplificazione che si è più volte messo in luce. Non è possibile, infatti, separare i due piani, se non nel processo di approssimazione alla realtà che si indaga e che impone didascalicamente alcuni passaggi alla nostra riflessione, in attesa di una riconsiderazione unitaria e sintetica del processo stesso. Che vuol poi dire 'idea' o 'motivo ispiratore'? non è anche questo un meccanico dividere un ipotetico momento concettuale dalla sua rappresentazione *in verbis*? E che diremo del *Cimetière marin*, poema quanto mai concettoso e di cui tuttavia Valéry (poeta decadente anche lui, però) ritrovava l'ispirazione o piuttosto «l'intenzione» in «una figura ritmica vuota, o riempita di vane sillabe, che venne a ossessionarmi per un certo tempo» e che si identificava con la misura del *décasyllabe*?<sup>8</sup>

<sup>7</sup> JAKOBSON, *op. cit.*, p. 63.

<sup>8</sup> PAUL VALÉRY, *Au sujet du 'Cimetière marin'*, «Nouvelle Revue Française», 1 mars 1933; cito da IDEM, *Il Cimitero marino*, traduzione di Patrizia Valduga, con un saggio di Elio Franzini, Milano, Mondadori, 1995, p. 46. Ma è solo uno dei tanti riferimenti possibili.

Ricordiamo un'altra distinzione freudiana, quella fra motto «innocente» e motto «tendenzioso», il primo che non sarebbe «subordinato ad alcuna intenzione particolare»,<sup>9</sup> e il secondo («quello che provoca la maggiore ilarità»)<sup>10</sup> caratterizzato invece da tendenza ostile o oscena nei confronti di qualcuno. Freud avverte bensì che «Motto verbale e concettuale da un lato, e motto astratto e tendenzioso dall'altro, non stanno in un rapporto di reciproco influsso» e costituiscono «due suddivisioni dei prodotti dell'arguzia interamente indipendenti l'una dall'altra»<sup>11</sup> ma ammette che «come gli orologiai corredano di solito un meccanismo particolarmente preciso con una cassa preziosa, può succedere anche nel motto che le battute più spiritose servano a celare i pensieri più profondi»<sup>12</sup> e sottolinea che «noi riceviamo da una frase spiritosa un'impressione complessiva, nella quale non possiamo dissociare la parte svolta dal contenuto concettuale da quella del lavoro arguto»,<sup>13</sup> arrivando in conclusione della sua analisi a negare che queste distinzioni abbiano davvero valore dirimente. Anche là dove il motto, infatti, «soddisfa soltanto un interesse intellettuale puramente teorico»<sup>14</sup> esso manifesta comunque la sua natura eversiva originaria in quanto mina la presunzione di affidabilità del linguaggio operando corrosivamente, in analogia con i motti che Freud chiama «cinici» o «scettici», nei confronti di quella che è un'istituzione sociale fondamentale. Non è prerogativa dell'infanzia, e pur attuata con l'immediatezza e la semplicità che contraddistinguono questa (e che anzi, proprio per ciò si realizza), di mostrare che il re è nudo?

È ciò che avviene nel linguaggio della poesia (lingua 'materna' o piuttosto lingua 'infantile' del genere umano?), che in molti esempi della sua dimensione popolare e folclorica non si conforma affatto ai principi della logica e della grammatica e si compiace invece di ripetizioni e perfino di contraddizioni cui il successivo raffinamento cercherà comunque di ovviare. Anche ai suoi stadi più evoluti, del resto, è il suo stesso principio compositivo ad ammettere e ad incoraggiare reticenze e ambiguità (i «sette tipi di ambiguità» di Empson), o comunque a rendere costitutiva quella polisemia su cui insisteva Jakobson:

La sovrapposizione della similarità alla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica che intimamente la permea e la organizza; quell'essenza che è suggestivamente adombrata da Goethe: *Alles*

<sup>9</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 114.

<sup>10</sup> Ivi, p. 160.

<sup>11</sup> Ivi, p. 115.

<sup>12</sup> Ivi, p. 117.

<sup>13</sup> Ivi, p. 118.

<sup>14</sup> Ivi, p. 157.

*vergängliches ist nur ein Gleichniss* («Tutto ciò che passa non è che immagine»). Cioè, in termini tecnici: ogni elemento della sequenza è una similitudine. In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura metonimica.<sup>15</sup>

L'«immagine» mostra e suggerisce, ma non dimostra né argomenta. Jakobson giunge a dire che «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo»:<sup>16</sup> cosa che mi pare accettabile nei termini di una possibilità piuttosto che di una tendenza. Ma è certo vero che «In poesia, ogni evidente similarità fonetica è valutata in termini di similarità e/o dissimilarità semantica»,<sup>17</sup> e la critica lo ha fatto osservare infinite volte in relazione alle associazioni più o meno avventuratamente stabilite dalle rime e utilizzate ai fini più diversi dalla poetica dei singoli.

Proprio sulla rima può valer la pena, per la sua evidenza ed emblematicità, di soffermarsi, tenendo presente che Lotman la definisce «una coincidenza sonora di parole o di loro parti, con marcata non coincidenza di significato»,<sup>18</sup> assegnando alla distanza semantica il valore di un discrimine concettuale. In realtà criterio necessario e sufficiente per la funzione rimica si è dimostrata nella storia della poesia la coincidenza semplicemente fonica, anche se non si può negare che l'effetto sorpresa che spesso ne scaturisce giochi un ruolo importante sotto il profilo conoscitivo (non a caso Lotman si rifà alla teoria dell'informazione), e costituisca per questa via uno degli elementi determinanti dei messaggi (espliciti e non) che il testo poetico invia. Funzione non insostituibile neanche questa, naturalmente, ma che non è facile esercitare con la stessa immediatezza e pregnanza, perché non è facile ottenere con altri mezzi la «condensazione» (termine notoriamente freudiano) che la rima attua con una sconcertante e apparentemente alogica semplicità fra significati e realtà magari lontanissimi. William K. Wimsatt ha efficacemente sottolineato, del resto, che l'alogico

acquista valore estetico solo sposandosi con il logico. Le parole di una rima, con la loro singolare armonia di suono e differenza di significato, sono un amalgama di sensoriale e di logico, o un arresto e una precipitazione del logico in forma sensoriale; sono l'icona in cui l'idea resta fissata.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> JAKOBSON, *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>16</sup> Ivi, p. 209.

<sup>17</sup> Ivi, p. 211.

<sup>18</sup> JURIJ M. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta* [1970], trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 151.

<sup>19</sup> WILLIAM K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* [1954], trad.