

Alessandro Serpieri

Avventure dell'interpretazione

Leggere i classici oggi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2015

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674227-8

Per cominciare: da Omero a Platone, e a oggi

Una delle ironie della storia letteraria è che del primo grande classico della tradizione occidentale, vissuto in Grecia tra il nono e l'ottavo secolo a.C., e di nome Omero, si conosca poco o nulla. La tradizione vuole che componesse sia l'*Iliade* che l'*Odissea*, anche se è dubbio che l'autore del secondo poema fosse lo stesso del primo. Come che sia, questa grande poesia in esametri – un metro che, oltre alla suggestione auditiva, aveva il merito di aiutare la memoria del cantore con il suo ritmo e le sue scansioni – fu per decenni, o meglio per secoli, al centro di un'attenzione popolare collettiva. Per la prima e poi per ennesime altre volte, in cui modificava, ampliava o tagliava quel testo orale, l'autore-aedo (o chi gli seguiva) raccontava la storia di grandi eventi collettivi e di straordinarie imprese individuali che sembravano riguardare un po' tutti.

E se, nella stessa epoca, potevano risuonare, ancora non scritti, canti nuziali (imenei) o celebrativi (peana) o funebri (treni), erano già possibili montaggi di spettacoli, ancora non formalizzati, a rappresentare riti già noti perché basati su miti più volte raccontati e ora trasformati in azioni.

Chi era l'inventore di tutto ciò? Forse uno solo, all'inizio, cui seguirono altri e altri ancora ad apportare modifiche, espansioni, e nuovi testi tramandati oralmente. Per molto tempo non si conobbe, né forse si cercò di conoscere il primo vero o supposto autore che stava all'origine di tutto ciò. Scorrevano storie o rappresentazioni nelle cui svolte si spingevano un udito e una vista immaginari, pronti a seguire le avventure grandiose o disastrose di qualche eroe o di tutto un popolo, nonché la nascita e la trasformazione dei cieli, l'origine dell'umanità, gli interventi degli dèi – come nel caso di Esiodo, con tutta probabilità il primo autore individuato storicamente e collocabile all'inizio del VII secolo a.C.

A quel tempo, la scrittura era già stata importata in Grecia e usata sia per ragioni pratiche che per le prime stesure letterarie che tramandarono appunto la *Teogonia* e *Le Opere e i Giorni* di Esiodo, come poi i versi di Alceo, Saffo, Anacreonte, Pindaro ecc.; testi o frammenti di filosofi come Pitagora, Eraclito, Parmenide, Anassagora; storie di Erodoto, Tuciddide o Senofonte; nonché drammi di grandi autori teatrali, come Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane. Questi ultimi furono tutti, tranne forse l'ultimo, riguardati da Platone come

‘poeti tragici’, in quanto dovevano molto a Omero, che egli definiva, appunto, «il poeta sommo e il primo dei poeti tragici» (*Repubblica X*, 607a)¹.

Ed è sul controverso rapporto ideale tra Platone e Omero che intendo soffermarmi brevemente per discutere che cosa sia la scrittura letteraria, quali funzioni vitali rappresenti nella vita delle culture e che dialogo intrattenga con la lettura. Ne dipende ogni testo e, in particolar modo, di qui derivano i concetti sia di *classico* che di *canone*.

Più volte nei suoi scritti Platone critica la scrittura e spesso la svaluta, se non la denigra; e questo malgrado il fatto che egli si prendesse cura attenta ed esauritiva nel trascrivere tutte le sue opere, e perfino le lettere – in ciò tradendo l'eredità orale del suo grande maestro Socrate, il quale non aveva mai scritto nulla. D'altra parte, gli fu quanto mai fedele mettendolo in scena, come sua voce o alter ego, in gran parte dei celebri *Dialoghi*. Da lui aveva imparato la grande arte della dialettica in quanto strumento argomentativo essenziale nella ricerca della verità. Era il metodo socratico della maieutica, etimologicamente «arte della levatrice», inteso a far ‘partorire’ ai propri allievi, tramite un progressivo scambio su questo o quell'argomento, ciò che altrimenti non sarebbero mai arrivati a individuare, e quindi a *sapere*. La conoscenza non doveva dipendere dalla retorica magistrale della persuasione, che restava, invece, il campo privilegiato della sofistica: doveva venire alla luce nella progressione di un confronto di idee su questo o quel tema basilare, il cui esito era, o mirava ad essere, la verità.

Naturalmente tale metodo, affidato alle parole parlate, confliggeva con la scrittura in quanto veicolo di parole fermate sulla pagina o su un rotolo di papiro. Il lato negativo della scrittura *tout court* Platone lo fa argomentare al suo Socrate già nel *Fedro*, dove, come d'abitudine, a un certo punto del dialogo presenta il suo pensiero tramite un racconto mitico. Che è quello di una divinità egizia, Theuth, grande inventore di scienze, come la geometria e l'astronomia, nonché, e soprattutto, di quella scrittura che andò a proporre al re Thamus vantandone la conoscenza come «farmaco della memoria e della sapienza». Ma sarebbe stato deluso dalla risposta del re il quale respinse l'offerta argomentando che

[...] per la mancanza di esercizio della memoria, produrrà nell'anima di coloro che la impareranno la dimenticanza, perché fidandosi della scrittura ricorderanno dal di fuori mediante caratteri estranei, non dal di dentro e da se stessi; perciò tu hai scoperto il farmaco non della memoria, ma del richiamare alla memoria. Della sapienza tu

¹ Trad. di Giovanni Caccia, in Platone, *Tutte le opere*, a cura di E.V. Maltese, Roma, Newton Compton, 2013⁴, p. 2165.

procuri ai tuoi discepoli l'apparenza, non la verità: ascoltando per tuo tramite molte cose senza insegnamento, crederanno di conoscere molte cose, mentre per lo più le ignorano, e la loro compagnia sarà molesta, poiché sono divenuti portatori di opinioni anziché sapienti (275a-b)².

Nel prosieguo del dialogo con Fedro, Socrate tratterà più specificamente lo stesso concetto comparando il difetto della scrittura a quello identico della pittura:

Socrate – Allora chi crede di tramandare un'arte con la scrittura, e chi a sua volta la riceve nella convinzione che dalla scrittura deriverà qualcosa di chiaro e di saldo, dev'essere ricolmo di molta ingenuità, e ignorare realmente il vaticinio di Ammone, se pensa che i discorsi scritti siano qualcosa di più [275d] del riportare alla memoria di chi già sa ciò su cui verte lo scritto.

Fedro – Giustissimo.

Socrate – Poiché la scrittura, Fedro, ha questo di potente, e, per la verità, di simile alla pittura. Le creazioni della pittura ti stanno di fronte come cose vive, ma se tu rivolgi loro qualche domanda, restano in venerando silenzio. La medesima cosa vale anche per i discorsi: tu potresti anche credere che parlino come se avessero qualche pensiero loro proprio, ma se domandi loro qualcosa di ciò che dicono coll'intenzione di apprenderla, questo qualcosa suona sempre e solo identico. E, una volta che è scritto, (275e) tutto quanto il discorso rotola per ogni dove, finendo tra le mani di chi è competente così come tra quelle di chi non ha niente da spartire con esso, e non sa a chi deve parlare e a chi no. Se poi viene offeso e oltraggiato ingiustamente ha sempre bisogno dell'aiuto del padre³, poiché non è capace né di difendersi da sé né di venire in aiuto a se stesso⁴.

Ed è qui il fraintendimento di Platone sulla scrittura, anche quella artistica, perfino del suo comunque amato Omero, poiché, al pari della pittura, essa non sarebbe altro che una silente *imitazione* di immagini e/o di eventi che comunicano sempre *la stessa cosa*. Non tiene per niente conto, Platone, della qualità dinamica e dialogica sia della pittura come della scrittura, che con le rispettive implicazioni e sovradeterminazioni instaurano, eccome, con il lettore o con lo spettatore una dialettica di comprensione attiva e problematica, che è l'ermeneutica, destinata a non acquietarsi mai in una conoscenza certa e definitiva. Ma su questo torneremo.

Di fatto, a confronto con quella conoscenza che si fa sapienza attraverso la dialettica propugnata come strada prediletta, o addirittura unica, della ricerca

² Ivi, p. 983.

³ Sembra intendere l'autore.

⁴ Platone, *Tutte le opere*, cit., p. 985.

filosofica del reale e del vero, Platone sta svalutando *tutta l'arte*, vista soltanto come *imitazione* che non consentirebbe in alcun modo il necessario scambio argomentativo e ideativo.

E questo Platone lo ribadisce nel decimo e ultimo Libro della *Repubblica*. La poesia «si fonda sull'imitazione», e qui sta il suo limite – anche di Omero per il quale, tuttavia, ammette di nutrire «una certa amicizia e reverenza [...] sin da ragazzo» (595b)⁵. E a Omero poi imputa, in allocuzione diretta, la mancanza di una funzione che non poteva competergli, ma che, per il disegno della 'città ideale', era il suo vero obiettivo:

Caro Omero, se è vero che non sei terzo in distanza dalla verità quanto a virtù, ovvero non sei artefice di parvenza secondo definizione di imitatore, ma vieni almeno al secondo posto e sei stato capace di conoscere quali attività rendono migliori o peggiori gli uomini nella vita privata e pubblica, puoi dirci quale città è stata amministrata meglio grazie a te, come Sparta grazie a Licurgo? (599d)⁶.

L'arte della scrittura, insomma, non è altro che *imitazione* e, quel che è peggio, lo è delle emozioni e delle passioni, che molto spesso sono tutt'altro che nobili. Ed è questa un'altra ragione per cui va respinta «la Musa corrotta della poesia lirica o epica»⁷ (602a-607a). Il dialogo filosofico è al contrario, e per la sua stessa natura, appassionato sì, ma in quanto coinvolge più menti a mirare verso qualcosa di così alto da non poter mai essere definitivamente rivelato. E Platone esplicita questo concetto nella *Lettera VII*:

Questo ho da dire su tutti quelli che hanno scritto e scriveranno, quanti sostengono di conoscere l'oggetto delle mie indagini, sia per averlo ascoltato da me sia da altri sia per averlo scoperto da se stessi: non è possibile, a mio parere, che costoro abbiano capito niente dell'argomento. Certamente non esiste un mio scritto sul tema né mai esisterà. Infatti non può essere enunciato in nessun modo come gli altri insegnamenti; ma in seguito a una lunga frequentazione del suo oggetto, e dal conviverci, all'improvviso, come una luce che si accende da una scintilla di fuoco, compare nell'anima e si nutre ormai da se stesso (341c-342a)⁸.

Paradossalmente Platone sembrerebbe sottrarre alla scrittura tutte le sue opere, o la loro cifra essenziale, nel nome di questa metaforica luce infuocata della rivelazione conoscitiva che nasce e permane solo in chi l'ha scoperta e vissuta come tale. Ma sta proprio in questo estremo segreto, l'incomunicabile

⁵ Ivi, p. 2145.

⁶ Ivi, pp. 2151-3.

⁷ Ivi, p. 2165.

⁸ Trad. di Umberto Bultrighini, in Platone, *Tutte le opere*, cit., p. 2931.

di tutti suoi grandi dialoghi svolti alla ricerca della verità, che egli si dimostra non solo un eccelso maestro del pensiero filosofico, ma anche, a sua volta, un classico della letteratura. La fiamma, infatti, lo accende, sì, nell'argomentazione, ma anche, e certo non meno, nella *forma letteraria* dei suoi discorsi, che spesso sono a loro volta *imitativi* (al pari di quelli di Omero e dei cosiddetti 'poeti tragici') in quanto ricorrono artisticamente a celebri narrazioni di alto livello immaginifico – quali, per menzionarne solo alcune, il mito dell'Androgino nel *Simposio* 189d-191d, il mito di Atlantide nel *Crizia* 21e-25d, la celeberrima allegoria della Caverna nella *Repubblica* VII, 514b-516a, oppure il viaggio mortale e la rinascita di Er in conclusione della stessa *Repubblica* X, 614b-621d.

Dunque Platone è un classico a doppio livello. È ermeneuta e artista, e perfetto esempio di combinazione di scrittura e lettura, malgrado la sua denigrazione della scrittura letteraria, e della pittura, riguardate come passive imitazioni che non avrebbero detto altro che se stesse a chi le leggeva o le guardava. Il fatto è, invece, che di fronte alle arti, che si affermavano come visibili grandi prodotti nella cultura greca, non poteva non nascere l'arte o la tecnica dell'interpretazione. Il testo scritto, a differenza di quello orale di Omero e dei primi cantori, non coinvolgeva più, se non nella realizzazione teatrale di testi drammatici, un ascolto collettivo, ma si rivolgeva a menti individuali che, a loro volta, potevano essere indotte a comunicare ad altre menti quale senso ritenevano che si sprigionasse da *quel* testo; e così lo rimettevano, in altro modo, al centro di un circolo di fruitori.

Nasceva l'ermeneutica a prospettare itinerari di senso e anche a stimolare altri temi e modi di scrittura creativa. Lo scambio diveniva inevitabile e si mostrava molto fruttuoso sul piano sia speculativo che immaginativo. Gli scaffali delle prime biblioteche dovevano ospitare testi di scrittura sia primaria, creativa, che secondaria, interpretativa. Ma gli autori secondi non mostravano mai, allora!, la presunzione di poter prevaricare sui primi.

Dunque, il testo letterario interpella sempre chi lo legge, avendolo cercato di proposito o incontrato per caso. Per prima cosa gli suscita attenzione, e presto gli pone tacitamente domande cui cercherà di rispondere. Vuole sapere che cosa gli arriva chiaro e che cosa no, perché qualsiasi testo possiede una sua complessità o segretezza, e qualsiasi lettore vuole scoprire come la svolge o la implica. Le risposte non saranno mai definitive.

In fondo, il testo, e soprattutto il classico, è una sorta di oracolo – ma molto singolare, visto che, allo stesso tempo, si fa interrogare e interroga sul senso che contiene. Quali perplessità sorgono e quali accenni di risposte in tale scambio? Riguardano innanzitutto il fatto che, come il lettore non riesce a cogliere *tutto* il senso di quel testo in maniera incontrovertibile, così l'autore stesso, nel crearlo,

quel *pieno senso* lo teneva segreto o forse non lo conosceva mai del tutto. Ma sta proprio qui la ricchezza alchemica della parola letteraria, quel tanto di inesauribile che si annida nella scrittura e si prospetta alla lettura, non autorizzando tuttavia la liceità di *qualsiasi* interpretazione o la sentenza di una fatale *deriva* del suo senso.

L'artista inventa *oltre* un programma o disegno tutto razionale, *oltre* ciò che *già sa*, al fine di afferrare il proprio mondo reale-simbolico-immaginario trasponendolo e riconfigurandolo in 'mondi' testuali. Il lettore, o più professionalmente il critico, è chiamato a fare il percorso inverso: dalle strutture linguistiche evidenti, e non oblitterabili nella loro configurazione, alla individuazione della *energia* immaginativa-immaginaria che tiene profondamente insieme l'articolazione espressiva dell'opera. Quell'articolazione è l'energia che presiede alla tramatura letteraria e si riattiva a ogni lettura – passata, contemporanea o futura. Ci sono molti modi per rispettare le rivelazioni e i segreti di un testo: molti, ma non infiniti. E certo, a mio parere, non quei modi che riguardano il testo come una scrittura ricca, sì, ma sperduta nel mare di qualsiasi interpretazione *ad libitum* – e quindi non più con la *sua* alchimia al centro.

È vero, il testo, e soprattutto il classico, è orgoglioso, e di solito ne ha ben ragione, ed è allo stesso tempo curioso: vuole non solo approvazione, ma anche interrogazione e, possibilmente, scoperta di qualcosa che si portava dentro fin da quando era stato licenziato ed edito, anche se forse vorrebbe sempre difendere le scelte dell'autore. Il testo è una macchina di invenzioni che non esaurisce mai l'energia che ha dentro, e mal sopporta che il critico voglia interpellarlo non tanto per scoprire *le sue domande* quanto per sovrapporgli *le proprie risposte*, a prescindere da *quelle* domande; e tutto questo per formulare o per seguire teorie ermeneutiche secondo cui quel testo non costituisce più il fuoco dell'attenzione, in quanto si apparenta ad altri documenti e ad altri argomenti culturali (antropologici, sociologici, storici, filosofici ecc.) di tutto rispetto e tuttavia eccentrici: elementi partecipi, sì, ma non determinanti in relazione al *proprium* dell'arte letteraria.

Di tutto questo si parla in vari modi e da diversi punti di vista in un volume in cui, oltre a scritti inediti, sono raccolti, e in parte rivisti, alcuni articoli e saggi apparsi in libri collettanei o in riviste. La discussione che ne risulta è necessariamente parziale, data la vastissima produzione teorico-critica che ha attraversato gli studi letterari in ogni parte del mondo, in particolare a partire dalla metà del Novecento. Non solo: parziale è anche il campo letterario applicativo di cui qui si tratta, dato che l'autore ha competenze quasi del tutto limitate alla letteratura inglese e americana.

Nella Prima Parte, vengono presentate, da varie angolature, riflessioni critiche

e metacritiche che discutono modi e itinerari delle principali teorie ermeneutiche dal moderno al postmoderno.

Nella Seconda Parte sono raccolti esercizi di lettura che comportano rilevanti problematiche da cui è investita sia la scrittura che l'interpretazione (compresa quella autoriale).

Nella Terza Parte, infine, sono proposte alcune considerazioni su quella scrittura di secondo grado che è la traduzione, veicolo essenziale per la diffusione internazionale delle opere letterarie, e in particolare dei classici.

Indice

Per cominciare: da Omero a Platone, e a oggi 5

Prima Parte Percorsi della critica

Il classico, i classici 15

La questione del canone tra genealogie e ibridazioni:
da quali lingue vogliamo essere parlati? 27

Le perdite del centro, la teoria del caos e l'energia della parola letteraria 39

Altre note sull'ermeneutica e la critica letteraria 55

Seconda Parte L'autore all'opera

Un testo, più testi: l'autore come creatore e critico 69

Shakespeare contro Iago: l'io testuale e l'impronta dell'autore 91

Terza Parte Interpretare e tradurre

Due parole per cominciare 111

Tradurre poesia 113

Libertà e vincoli nel tradurre il linguaggio drammatico 131

Bibliografia 139

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di maggio 2015