

**Alma Mater Studiorum – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

DOTTORATO DI RICERCA in  
SCIENZA DELLA TRADUZIONE

Ciclo XXIII

SETTORI SCIENTIFICO-DISCIPLINARI DI AFFERENZA: L-LIN 13, L-LIN 14

SETTORE CONSORSUALE 10/M1

Cotutela di Tesi Internazionale con

**HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN**

«PRÄZISE, DOCH UNGENAU»

TRADURRE IL SAGGIO

Un approccio olistico al *saggio poetico* di Durs Grünbein

PRESENTATA DA  
SILVIA RUZZENENTI

COORDINATORE DOTTORATO  
PROF. PAOLA PUCCINI

RELATORI  
PROF. GIULIA CANTARUTTI  
PROF. HARTWIG KALVERKÄMPER  
PROF. DIETER KATTENBUSCH  
PROF. LORENZA REGA

Esame finale 2012

«PRÄZISE, DOCH UNGENAU»  
TRADURRE IL SAGGIO  
Un approccio olistico al *saggio poetico* di Durs Grünbein

**DISSERTATION**  
zur Erlangung des akademischen Grades  
**doctor philosophiae**  
**(Dr. phil.)**

eingereicht an  
der Philosophischen Fakultät II  
der Humboldt-Universität zu Berlin  
von  
M. A., SILVIA RUZZENENTI  
geboren am 25.07.1981 in Brescia, Italien

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät II  
Prof. Dr. Helga Schwalm

Gutachterinnen/Gutachter:

Prof. Dr. Giulia Cantarutti  
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper  
Prof. Dr. Dieter Kattenbusch  
Prof. Dr. Lorenza Rega

## Introduzione

<b>I. Saggio e traduzione: un genere di confine e i confini delle teorie</b> ....	<b>14</b>
<b>I.1. Una <i>teoria</i> per la traduzione?</b> .....	<b>14</b>
<b>I.2. Uno spazio <i>riflessivo</i> e <i>operativo</i> sul tradurre</b> .....	<b>15</b>
<b>I.3. Armonia e rigore nella terminologia</b> .....	<b>19</b>
<b>I.4. Un genere tra traduzione letteraria e traduzione specializzata</b> ..	<b>23</b>
I.4.1. <i>Vive la différence</i> , ma senza automatismi .....	23
I.4.2. Inevitabili cenni alla questione dei generi .....	25
<b>I.5. Tipo testuale, genere testuale o genere letterario?</b>	
<b>Generalismo vs Integratività</b> .....	<b>27</b>
I.5.1. Le categorie letterarie e l'avvento della linguistica testuale .....	29
I.5.2. Tra estetica e pragmatica .....	31
<b>I.6. Verso un orizzonte condiviso: criteri di classificazione e</b>	
<b>definizioni operative</b> .....	<b>35</b>
<b>I.7. Tassonomie testuali e traduzione</b> .....	<b>48</b>
I.7.1. <i>Texttypen</i> : pregi e limiti della semplificazione.....	48
I.7.2. L'integrazione prototipologica: il <i>continuum</i> dei testi .....	50
<b>I.8. Il saggio: (in)definibilità e traduzione</b> .....	<b>56</b>
I.8.1. Stato <i>dell'arte</i> : difficoltà definitorie e <i>desiderata</i> traduttologici ....	56
I.8.2. Il panorama internazionale.....	57
I.8.3. Il <i>versante</i> italiano .....	59
I.8.4. Perché lacune così vistose? .....	62
<b>I.9. Il saggio e la sua collocazione</b> .....	<b>63</b>
I.9.1. Tra forma letteraria e <i>Zweckform</i> .....	63
I.9.2. Il <i>saggio</i> entro le dimensioni del <i>Denkhandeln</i> : una tipologia .....	68
<b>I.10. Il saggio, l'«anti-genere»</b> .....	<b>74</b>
I.10.1. <i>Cornice</i> : una forma transculturale .....	74
I.10.2. Etimo.....	76
I.10.3. <i>Essais</i> : tradurenti e complessi concettuali .....	77
I.10.4. Nomi e cose .....	78
I.10.5. «Una forma letteraria sfuggente».....	79
I.10.6. L'«anti-genere» moderno e l'età dei Lumi .....	82
I.10.7. <i>Que sais-je?</i> Critica e impulso antisistemico .....	88
<b>I.11. <i>Offene Form</i> e connettività tra generi</b> .....	<b>90</b>
I.11.1. La forma <i>aperta</i> del saggio: tratti stilistico-strutturali.....	91
I.11.1.1. Ordo fortuitus et neglectus .....	92
I.11.1.2. Desultorietà ed ellissi.....	94
I.11.1.3. Il nuovo <i>genus humile</i> .....	97
<b>I.12. Il saggio nella comunicazione specialistica</b> .....	<b>98</b>
I.12.1. Saggio e specialismo scientifico.....	106
I.12.2. Lingua speciale e modalità discorsive.....	108
<b>I.13. Il saggio e il <i>limes</i> tra arte e scienza</b> .....	<b>110</b>
I.13.1. Marginalia e intersezioni.....	110
I.13.2. Il saggista, l' <i>amateur</i> .....	111

I.13.3. La critica di Adorno: «aus einer Form der großen Philosophie zu einer kleinen der Ästhetik» .....	116
I.13.4. Luci e abbagli .....	120
I.13.5. <i>Wissenschaft</i> e estetica fenomenologica.....	121
I.13.6. La specola delle scienze naturali in poesia.....	122
<b>I.14. «Sulla prosa del saggio» .....</b>	<b>125</b>
I.14.1. Max Bense e il saggio come <i>Zwischenfall</i> .....	125
I.14.2. Una forma di letteratura sperimentale.....	130
I.14.3. <i>Ars combinatoria</i> tra prosa e poesia .....	131
<b>I.15. <i>Definitio per proprietates</i>: per un accerchiamento operativo del saggio.....</b>	<b>137</b>
<b>I.16. Estetica e riflessione nel saggio moderno e contemporaneo ...</b>	<b>142</b>
I.16.1. Sul potenziale conoscitivo di <i>poeticità+saggismo</i> .....	142
I.16.2. Sul potenziale conoscitivo della poeticità .....	146
I.16.3. Saggio d'autore o letterario .....	148
I.16.4. Saggio poetizzato .....	150
I.16.5. Approssimazioni al <i>saggio poetico</i> .....	152
<b>II. Tradurre il saggio: una prospettiva olistica <i>ad hoc</i>.....</b>	<b>156</b>
<b>II.1. L'urgenza della complessione.....</b>	<b>156</b>
<b>II.2. Fondamenti per un paradigma traduttologico olistico.....</b>	<b>158</b>
II.2.1. <i>Holon</i> e traduzione .....	158
II.2.2. Il nesso <i>episteme-téchne-praxis</i> : un paradigma epistemologico... 162	
II.2.3. Dimensione antropologica.....	164
II.2.4. <i>Communis esse</i> : identità – alterità .....	165
II.2.5. <i>Diá-logos</i> .....	168
II.2.6. Comparazione e <i>translatio</i> .....	169
II.2.7. Comprensione.....	173
II.2.8. Contrassegni disciplinari.....	176
II.2.9. «Eine praxisrelevante Verknüpfung».....	182
<b>II.3. Un orientamento per tradurre il saggio – uno sguardo d'insieme.....</b>	<b>184</b>
II.3.1. Modello processuale e componenti.....	186
II.3.1.1. Dimensione culturale e <i>Kulturspezifiek</i> .....	189
II.3.1.2. Il traduttore.....	197
II.3.1.3. Il traduttore di saggistica – una competenza complessa. 200	
II.3.1.4. La competenza linguistica tra <i>Sprachgefühl</i> e <i>Sprachsinn</i> .... 207	
II.3.1.5. <i>Vernetztes Denken</i> .....	210
II.3.1.6. <i>Dialogbereitschaft</i> : dialogo tra poetiche e coerenza .....	214
<b>II.4. Il processo traduttivo: orizzonti e abissi.....</b>	<b>217</b>
II.4.1. L'orizzonte ermeneutico: lettura ed interpretazione poetica . 219	
II.4.2. La lettura intertestuale e gli abissi del saggio poetico.....	224
II.4.2.1. Intertestualità: da iperconcetto a <i>medium</i> operativo .....	228
II.4.2.2. La lettura intertestuale come <i>medium</i> ermeneutico.....	232
II.4.2.3. Una tassonomia per l'analisi e la resa intertestuale del saggio 237	

<b>II.5. Analisi e formulazione retorico-stilistica: punti d'orientamento.....</b>	<b>242</b>
II.5.1. Stile, stilistica e traduzione .....	243
II.5.2. Saggio e stile: la traduzione e il frammento perduto.....	247
II.5.3. Sullo stile saggistico.....	249
II.5.4. <i>Proprietates</i> : configurazione e <i>Anschauung</i> .....	251
II.5.5. Stile e ordine delle parole .....	254
<b>II.6. Comparazione interlinguistica e articolazione informativa .....</b>	<b>256</b>
II.6.1. L'ascendenza concettuale del binomio tema-remà.....	260
II.6.2. Verso la prospettiva transfrastica.....	263
II.6.3. La progressione tematica.....	266
II.6.4. Struttura informativa: riflessioni stilistico-contrastive in ottica traduttologica .....	267
<b>III. Tradurre il <i>saggio poetico</i> di Durs Grünbein: un caso di studio .....</b>	<b>271</b>
<b>III.1. Il modello traduttologico olistico e la sua applicazione.....</b>	<b>271</b>
III.1.1. Modello traduttologico: sintesi operativa ed applicabilità.....	272
<b>III.2. Il saggista. Durs Grünbein, «a world poet» .....</b>	<b>274</b>
III.2.1. Coordinate biografiche .....	277
III.2.2. Coordinate storico-letterarie: lirica e saggistica in dialogo .....	281
III.2.2.1. Il caso letterario .....	287
<b>III.3. Il saggio di Durs Grünbein .....</b>	<b>292</b>
III.3.1. Stato dell'arte.....	293
III.3.2. <i>Poesie und Essay</i> : coordinate poetologiche.....	295
III.3.3. La lingua del saggio poetico.....	301
<b>III.4. <i>Corpus</i>: le opere al centro del processo traduttivo .....</b>	<b>306</b>
<b>III.5. Il saggio poetico <i>Den Körper zerbrechen</i> .....</b>	<b>306</b>
III.5.1. Analisi poetica.....	306
III.5.1.1. La terza via.....	306
III.5.1.2. Scrittura e nervo.....	309
III.5.2. Analisi retorico-stilistica e applicazione traduttiva .....	317
III.5.2.1. Sintassi e punteggiatura .....	317
III.5.2.2. Lessico: termini specialistici, prestiti e <i>realia</i> .....	320
III.5.2.3. Tessuto metaforico.....	324
III.5.2.4. Rimandi intertestuali: interpretazione e strategie traduttive	326
<b>III.6. Il saggio poetico <i>Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen</i> .....</b>	<b>328</b>
III.6.1. Analisi poetica.....	328
III.6.2. Analisi retorico-stilistica e applicazione traduttiva .....	330
III.6.2.1. Sintassi e punteggiatura .....	330
III.6.2.2. Variatio.....	331
III.6.2.3. «Ipotassi “paratattizzata”».....	337
III.6.2.4. Espressioni metaforiche .....	339
III.6.2.5. Rimandi intertestuali: interpretazione e strategie traduttive	343

III.7. Il saggio poetico <i>Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen</i> .....	349
III.7.1. Analisi poetica: l'insieme compositivo del <i>Langessay</i> .....	349
III.7.2. Analisi retorico stilistica: la struttura informativa .....	350
III.7.2.1. Strumenti operativi .....	350
III.7.2.2. Tematizzazione e dislocazione a sinistra .....	352
III.7.2.3. Frasi scisse ( <i>Spaltsätze</i> ) .....	361
III.7.2.4. Progressione tematica a tema costante .....	362
<b>IV. Exkursus: Saggio e intervista – una tessera di studio</b> .....	<b>365</b>
<b>IV.1. Una Textsorte tra giornalismo e letteratura</b> .....	<b>370</b>
IV.1.1. Critiche e <i>desiderata</i> .....	370
IV.1.2. L'intervista come genere giornalistico .....	372
IV.1.3. Un appunto sulle forme di <i>feuilleton</i> .....	378
<b>IV.2. L'intervista: tre tipologie</b> .....	<b>380</b>
<b>IV.3. L'intervista letteraria</b> .....	<b>383</b>
IV.3.1. Criteri compositivi e stadi processuali .....	384
IV.3.2. <i>Occasio</i> : intervista letteraria e contingenza .....	386
IV.3.3. <i>Inter-vista</i> ' tra scrittori .....	389
IV.3.4. Tra <i>Dialog</i> e <i>Gespräch</i> .....	391
<b>IV.4. Il processo di traduzione dell'intervista letteraria</b> .....	<b>396</b>
IV.4.1. Intervista letteraria <i>de visu</i> e trascrizione .....	399
IV.4.2. Trascrizione e dinamica semiotica .....	401
<b>V. Conclusioni</b> .....	<b>408</b>
<b>VI. Traduzioni</b> .....	<b>416</b>
<b>VI.1. Durs Grünbein, <i>Spezzare il corpo (Den Körper zerbrechen)</i></b> .....	<b>417</b>
<b>VI.2. Durs Grünbein, <i>I bar di Atlantide (Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen)</i></b> .....	<b>434</b>
<b>VI.3. Estratti da <i>Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen</i> e <i>Il primo anno. Appunti berlinesi</i></b> .....	<b>500</b>
<b>VII. Bibliografia</b> .....	<b>508</b>

### *Nota editoriale – convenzioni grafiche<sup>1</sup>*

Utilizziamo le virgolette basse o sergenti (« ») per circoscrivere un discorso diretto o per le citazioni brevi, di norma inserite all'interno del flusso testuale. A seconda dei contesti, quelle alte (“ ”) indicano che il termine tra virgolette va inteso in senso lato o in un'accezione ben precisa; inoltre, nelle note a piè pagina, le virgolette basse racchiudono il riferimento (titolo, citazione, etc.) all'interno del titolo di un'opera. Il titolo stesso viene invece segnalato tipograficamente in *corsivo*. Evidenziamo in *corsivo* anche le parole straniere, così come i termini tecnici nel momento della loro prima occorrenza, nonché per dare corsivo. Facciamo uso delle virgolette semplici o apici (‘ ’) per indicare il significato di una parola o di una frase, introdurre il riferimento ad un esempio. Di norma gli indici numerici appaiati alle relative note a piè pagina (ex. 1, 2, ect.) sono inseriti *dopo* i segni di interpunzione, fatta salva la seguente precisazione riguardo al punto fermo: inseriamo gli indici dopo il punto fermo nel caso in cui la nota si riferisca all'intera frase precedente; li inseriamo invece dopo una precisa parola, un sintagma, etc. all'interno di una proposizione, nel caso in cui la nota si riferisca specificatamente a quella determinata parola, a quel certo sintagma, etc..

---

<sup>1</sup> Le convenzioni seguono le indicazioni dell'Accademia della Crusca (BIFFI, 2002) e di (MORTARA GARAVELLI, 2003b).

## Sigle adottate per le opere di Durs Grünbein

A	<i>Atlantis als Modell</i>
AG	<i>Ameisenhafte Größe</i>
AF	<i>Aus einem alten Fahrtenbuch</i>
ASP	<i>An Seneca. Postskriptum</i>
BA	<i>Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen</i>
CT	<i>Der cartesische Taucher</i>
DB	<i>Drei Briefe</i>
DKZ	<i>Den Körper zerbrechen</i>
DS	<i>Dichtung als Schifffahrt</i>
EJ	<i>Das Erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen</i>
F	<i>Flaschenpost</i>
FF	<i>Falten und Fallen</i>
G	<i>Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen</i>
GG	<i>Gedicht und Geheimnis</i>
GM	<i>Grauzone morgens</i>
LG	<i>Das Lächeln des Glückgotts</i>
K	<i>Kosmopolit</i>
KE	<i>Kopfsprung in die Ewigkeit</i>
KB	<i>Kurzer Bericht an eine Akademie</i>
KM	<i>Katze und Mond</i>
M	<i>Meerfahrt mit Dante</i>
MbH	<i>Mein Babylonisches Hirn</i>
MH	<i>Moderne Hölle</i>
NdS	<i>Nach den Satiren</i>
PM	<i>Il primo anno. Appunti Berlinesi</i>
RE	<i>Reflex und Exegese</i>
RG	<i>Rat der Garnelen</i>
SBL	<i>Schädelbasislektion</i>
TB	<i>Transit Berlin</i>
TW	<i>Tod durch Wasser</i>
U	<i>Unterwassermuseum</i>
VK	<i>Vulkan und Gedicht</i>
ZX	<i>Zwischen Antike und X</i>





## *Introduzione*

Da sempre la traduzione letteraria si configura come l'ambito traduttologico di maggior complessità, dove la convergenza dei saperi e la sinergia delle discipline risultano cruciali. La natura stessa del suo *obiectum* colloca il sapere traduttologico in una dimensione multidisciplinare a tutto campo: di qui l'esigenza di una riflessione teorico-descrittiva e di una pratica traduttiva capaci di abbracciare orizzonti scientifici plurimi, dalle acquisizioni delle scienze filologiche a quelle della storiografia letteraria comparata, della filosofia del linguaggio, della linguistica contrastiva e pragmatico-testuale. Solo in tale modo può attuarsi una reale integrazione delle linee di ricerca in feconda alternativa alla dicotomia tra approccio ermeneutico-letterario e approccio linguistico. Questa esigenza ormai scientificamente accertata appare tanto più viva quando l'oggetto della traduzione è rappresentato da una forma che è un topos definire «forma di confine» collocata tra filosofia, scienza e letteratura – un ambito, quest'ultimo, che a sua volta ha, diacronicamente, confini assai mutevoli. Né è un caso che le riflessioni più fertili sul saggio come «peculiare confine tra prosa e poesia» siano offerte da Max Bense, studioso di provenienza matematica, alieno da definizioni di tipo normativo quanto sensibile alla pluridimensionalità interpretativa. In ottica traduttiva l'urgenza di un modello descrittivo in grado di offrire punti di riferimento per l'analisi, la messa a fuoco delle principali problematiche e la delineazione di strategie procedurali in merito a questa *Grenzgänger-Textsorte* è avvertita su più fronti. Tuttora, infatti, la traduzione saggistica si profila in buona sostanza come *terra incognita*: approcci traduttologici multidisciplinari programmaticamente orientati all'elaborazione di linee teorico-metodologiche per la traduzione di generi testuali trascurano i cosiddetti *Mischtypen*.

Il presente lavoro mira a enucleare un modello traduttologico olistico per la traduzione del genere testuale saggio concentrandosi sulla variante testuale del «saggio poetico».

Nella prima sezione del lavoro si stabiliscono le coordinate teorico-metodologiche di riferimento, problematicizzando i concetti di teoria e genere in una prospettiva che mira a congiungere ed armonizzare le componenti dell'orizzonte teorico-letterario e componenti dell'orizzonte linguistico-testuale. Su questa base si offrirà una sistemazione del genere testuale saggio e delle sue sette varianti principali, dal *saggio specialistico* (*fachlicher Essay*) al *saggio poetico* (*poetischer Essay*) sul *continuum* delle forme testuali comprese nelle tre dimensioni principali (scientifica, pragmatica ed estetica) del *Denkhandeln*. La configurazione evidenzierà le interconnessioni (*Vernetzungen*) tra il saggio, le sue varianti ed i generi testuali prototipologicamente affini. L'accerchiamento del genere testuale procederà quindi attraverso un'indagine del suo contesto genetico nell'alveo della tradizione letteraria, tracciando al contempo un quadro delle svariate intersezioni saggistiche tra arte e scienza. I contributi teorici della *Essayforschung*, in particolare la riflessione bensiana, permetteranno di correlare la dimensione scientifica alle modalità logico-argomentativa ed estetico-stilistiche del saggio. Sarà così possibile formulare per il saggio una *definitio per proprietates*, operativamente preziosa per l'indagine traduttologica del genere.

La seconda macrosezione del lavoro verte sulla presentazione del nostro modello traduttologico olistico per la traduzione del saggio. Vagliati i presupposti teorici ed il paradigma traduttologico di riferimento, si sviluppa un modello processuale *ad hoc*, di cui vengono analizzate le singole componenti e le fasi ricorsive. Qui, assumono preciso rilievo le fasi di ricezione olistica, analisi ermeneutico-interpretativa e analisi retorico-stilistica. Successivamente si mettono a fuoco i tratti di particolare interesse per il processo traduttivo di una tra le componenti costitutive del saggio che più necessitano di un congruo supporto ermeneutico: l'intertestualità. Si affronta quindi il nodo problematico dello stile illustrando nella loro valenza traduttologica per la coppia italiano-tedesco le relazioni intra- ed

interlinguistiche che legano intenzione espressiva e stile. A tale fine si fa ricorso a categorie sintattico-pragmatiche enucleate dal funzionalismo linguistico (l'articolazione informativa e la progressione tematica).

La terza macrosezione è incentrata sull'impatto applicativo delle riflessioni traduttologiche esposte nel corso del presente lavoro: terreno di verifica di tali linee procedurali per la traduzione saggistica è il «saggio poetico» (*Poetischer Essay*) di una delle massime voci della letteratura tedesca contemporanea, Durs Grünbein (Dresda, \*1962). L'avvicinamento ermeneutico alla complessità dell'opera grünbeiniana, al cangiante ibridismo nonché multiformità tematica del saggio poetico costituisce il punto di partenza del processo traduttivo, che non può prescindere dalla messa a fuoco della poetica dell'autore sullo sfondo dei suoi nessi storico-culturali e della sua ardua collocazione nel panorama letterario contemporaneo. Sulla scorta di parametri macrotestuali (composizione, riferimenti intertestuali, macrosintassi) e microtestuali (sintassi, punteggiatura, lessico, espressioni metaforiche) si presenteranno esempi d'analisi e traduzione su un *corpus* rappresentativo costituito, in ordine cronologico, da *Den Körper zerbrechen* (1995), da *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001) e *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009). Si fa quindi il punto sulle problematiche rilevate e più generale sulle procedure rilevanti per affrontare la traduzione di questa peculiare «forma di confine».

La parte conclusiva è costituita dalla nostra traduzione di saggi poetici di Durs Grünbein, finora inediti in lingua italiana.

Intraprendiamo questo percorso di avvicinamento traduttologico al saggio con piena coscienza della sua natura di approssimazione asintotica:

*Das hat Duchamp sehr treffend formuliert, die künstlerische Präzision ist anders als die wissenschaftliche Genauigkeit:  
«präzise, doch ungenau»  
(GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2008).*



## I. Saggio e traduzione: un genere di confine e i confini delle teorie

### I.1. Una *teoria* per la traduzione?

«Del modo di ben tradurre ne parla più a lungo chi traduce men bene», scrive Giacomo Leopardi. La citazione è tratta dalle riflessioni che Antonio Prete, poeta e traduttore de *Les fleurs du mal*, raccoglie sotto il titolo suggestivo *Il fantasma della teoria*. «L'affermazione», aggiunge, «dovrebbe sconsigliare i traduttori di prosa e di poesia di avventurarsi nel campo *normativo* e ideale o nelle pieghe di una teoria del tradurre» (PRETE, 2011: 53-56). In queste pieghe, tuttavia, fioriscono gli studi più svariati, talvolta più prossimi alla variante di una linguistica applicata alla pratica della traduzione, talaltre più vicini alla varianti che, muovendo da premesse estetiche tra loro diverse, tentano di delinare «paesaggi e forme» (*ibid.*) di una *traduttologia*.<sup>2</sup> La citazione leopardiniana, con la sua venatura ironica, richiama invece la centralità dell'esperienza e suggerisce che lo spazio della riflessione sul tradurre ha valore *solo* sulla proiezione di ciò che accade nel vivo della traduzione.

Dal vivo di questo processo, nelle sue *Esperienze e divagazioni militanti* sul tradurre, Susanna Basso scrive: «La traduzione è una forma di lettura, o di ascolto, ad alta intensità», dove l'attenzione è tutta per il ritmo della scrittura, per i caratteri stilistici più reconditi, «per indizi infinitesimali, per simmetrie, opposizioni, enigmi, reticenze e bugie». Qui, in una confessione saggistica dalla prosa delicata e vivissima, la traduttrice – tra gli altri, di Ian McEwan – racconta come, a fronte delle roccaforti di associazioni lessicali preconfezionate e delle torri di carta dei dizionari, «lo strumento migliore, o più decisivo, nel corso di una traduzione», sia invece *l'attesa*:

---

<sup>2</sup> Riguardo alla terminologia adottata ed alle problematiche annesse cfr. § I.3. del presente lavoro. Qui basti anticipare che s'intende indicare la 'riflessione teorica sulla traduzione' con il termine *traduttologia* – originariamente introdotto da Antoine Berman per denominare «la riflessione che la traduzione fa su se stessa, a partire dal fatto che essa è un'*esperienza*», cfr. (BERMAN, 1985: 39), citato e tradotto in (NERGAARD, 1995: 11).

Fidarsi di un meccanismo speciale della *memoria*, in grado di farci ricordare qualcosa che, personalmente, non conosciamo [...] la *memoria* può da lontano guidarci alla scelta più giusta, o, se non altro, farci percepire quella sbagliata [...] perchè non si tratta di acquisire forme lessicali, bensì di assorbire un contesto fino a *ricordare come tradurlo* (BASSO, 2010: 1-10 passim)[corsivo, S.R.].

La *memoria*, dunque, l'*attesa* del suo affiorare alla mente, il suo manifestarsi nel *tempo*, è il bisturi del traduttore, lo strumento di precisione in grado di incidere la carne del testo trasformandolo in modo dirimente – in grado di incidere sulla sua qualità.

Fatte salve queste preziose riflessioni dal cuore dell'officina poetico-traduttiva, resta da chiedersi *se* esista, *quale* e *come* possa essere lo *spazio della teoria* in questo campo di forze dominato dall'ascolto e dalla reminiscenza creatrice. Se è vero che gli esseri umani sono «“theory-bilders”» (BEAUGRANDE, 2000), che all'uomo è connaturata la tendenza a sviluppare le proprie idee e ad organizzare le proprie pratiche nella costruzione teorica, è necessario cominciare ad allentare il nodo gordiano di *quale* possa essere la natura della *teoria della traduzione*, una teoria atta a descrivere il fenomeno traduttivo e ad orientare il traduttore nel suo difficile compito. Da qui muoveremo verso lo specifico problema del *saggio* come *obiectum* della traduzione – e caso limite.

## **I.2. Uno spazio *riflessivo* e *operativo* sul tradurre**

La possibilità di tracciare una teoria della traduzione, e, nella fattispecie, una teoria della *traduzione letteraria* va di pari passo con la tesaurizzazione di una suprema premessa: l'imprescindibilità di superare ogni poetica traduttologica di carattere normativo. *In primis*, è evidente, perchè dogmatismo e fissità mal si conciliano con il pensiero critico. Del resto l'attività di *krinein*, (gr. 'separare', 'distinguere', 'discernere') è di assoluta centralità per la materia oggetto di teoria. Il *krinein* è invero essenziale per l'intero processo traduttivo: dalla *lettura interpretativa* del testo di partenza –

gioco forza legata alla fase *cognitivo-ermeneutica* di *comprensione, distinzione e scelta* di precisi aspetti dell'opera –, alla fase di *formulazione* del testo di arrivo e di messa a punto e completamento del *traslato*<sup>3</sup>, dalla *revisione* alla stessa *critica* della traduzione. In secondo luogo, perché l'idea di una poetica normativa è – con Emilio Mattioli – un residuo di «un'idea sbagliata di traduzione», l'idea cioè di «traduzione come copia, come riproduzione e di una incoerenza del pensiero estetico che pretenderebbe di conservare un'isola di normatività» (MATTIOLI, 2007: 6). Giacché, se al traslato è oramai riconosciuta la piena dignità di testo<sup>4</sup> – ben oltre il cono d'ombra di una certa linguistica strutturalistica che vedeva il processo traduttivo come *transcodificazione* (APEL, KOPETZKI, 2003: 5; NERGAARD, 1995: 5sg.) – allora l'unica via percorribile per una riflessione teorica sul tradurre è un cammino lontano dalle definizioni essenzialistiche, un percorso da compiersi nell'orizzonte fenomenologico, dove la teoria deve poter accogliere una pluralità di metodi «senza cadere in un giustificazionismo illimitato, in un relativismo privo di ogni rigore» (MATTIOLI, 2007: 6). Per scegliere entro questo ampio spettro il miglior *methodos* (KALVERKÄMPER, 2009a: 67sg.)<sup>5</sup>, il traduttore, dalla prospettiva linguistico-culturale in cui si colloca, deve pertanto saper esplorare l'orizzonte testuale in cui si trova ad agire, tentando

---

<sup>3</sup> Usiamo il termine secondo la terminologia «*Original* (Ausgangstext) und *Translat* (Zieltext)» chiarita entro la cornice della dimensione di ricezione della *Translation als interkulturelle Praxis in wissenschaftlicher Reflexion* da Hartwig Kalverkämper, cfr. (KALVERKÄMPER, 2009b: 41) [corsivo, S. R.]. Una terminologia per altro adottata nella maggior parte degli studi che hanno rivestito una grande importanza per il nostro lavoro (cfr. ad esempio (STOLZE, 2003)), (ben distinta da quella pertinente ad altri ambiti, quali, ad esempio, la *Valenzgrammatik*) ed attestata in ambito italiano, come dimostrano, tra gli altri, i lavori di Bruno Osimo, [ad esempio in (CATALANO, SCOTTO, 2001: 50-60)] e il recentissimo lavoro del grande teorico e traduttore Antonio Prete, cfr. (PRETE, 2011), in particolare pp. 56-59 (*Trasmutazioni*).

<sup>4</sup> Talvolta, tuttavia, a dover essere tradotte sono singole frasi o parole, come specifica Lorenza Rega «Das ist z.B. nicht nur bei Listen der EU-Volkswirtschaftlichen Gesamtrechnung beim Statistischen Amt der EU der Fall, oder auch bei Bildunterschriften, die manchmal vom Übersetzungsauftraggeber ohne das dazugehörige Bild geliefert werden; mit der Einführung der Translation Memories können dem Übersetzer auch partielle Textstücke gegeben werden». Il concetto di testo, del resto, non va ridotto ai soli *media* verbali: le immagini trasmettono spesso informazioni complementari e funzionali alla coerenza testuale (REGA, 2006: 84, nota 81).

<sup>5</sup> Per la delimitazione del paradigma della *Translatiowissenschaft* proposto da Hartwig Kalverkämper e fondamentale per il nostro lavoro si tornerà ampiamente nell'ambito della definizione del paradigma traduttologico di riferimento: cfr. specie II.2.8.



di entrarvi, comprenderlo e proiettarlo entro la prospettiva in cui gli è dato muoversi. Il metodo deve dunque farsi un cammino *ad hoc*, coerente e flessibile.<sup>6</sup>

Un cammino corroborato dalla propria *poetica*<sup>7</sup> di traduzione (MATTIOLI, 2004). Il concetto della *poetica del traduttore* verrà approfondito nell'ambito della descrizione del modello traduttologico che proporremo (capitolo II), per ora ci limitiamo a tracciarne alcuni contorni. Lo stesso Mattioli esorta appunto a «rimeditare» la lezione della fenomenologia estetica – da Georg Simmel e Edmund Husserl, fino ad da Antonio Banfi a Luciano Anceschi – nei termini di un superamento *definitivo* delle categorie essenzialistiche, *massime* sul piano della traduzione letteraria (MATTIOLI, 2001: 100).<sup>8</sup> Mattioli rileva come questa prospettiva, che unisce fenomenologia ed ermeneutica, sia in straordinaria consonanza tra la definizione di *poetica* data da Anceschi e il concetto di poetica alla base della 'riabilitazione' della *poetica del traduttore* compiuta da Antoine Berman nel suo grande studio traduttologico sulla *critique*, che cita:

Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine "conception" ou "perception" qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un *discours historique, social, littéraire, idéologique* sur la traduction (et l'écriture littéraire)(BERMAN, 1995: 74)[Corsivo, S.R.].

---

<sup>6</sup> «La traduzione implica trasferimento, spostamento, cambiamento, l'identità di due testi in campo letterario è un plagio e, d'altra parte, anche la logica nega l'identità assoluta, l'idea della copia è la negazione della qualità artistica e letteraria; insomma, l'identità della traduzione con l'originale è altrettanto ingenua che quella di lettura esaustiva di un testo» (MATTIOLI, 2007: 7).

<sup>7</sup> È bene inoltre tenere presente i termini della definizione che Luciano Anceschi dà della poetica, che, «nata con la poesia», «rappresenta la riflessione che gli artisti e i poetici esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali» (ANCESCHI, 1983: 46).

<sup>8</sup> «La famosa sostituzione della domanda metafisica (che cosa è l'arte) con quella fenomenologica (com'è l'arte?) consente di cogliere i tratti specifici della letteratura (dell'arte) nel loro variare e quindi individuare un ambito che si presenta aperto a continui mutamenti» (MATTIOLI, 2001: 20). La fenomenologia è intesa da Anceschi come «un operare infinito per il riconoscimento dell'organicità della vita dell'arte nel rilievo continuo e tentato con attenzione fedele alle minime sfumature dei processi di intergrazione, in cui l'altre e la riflessione sull'arte convivono: integrazione fra poesia, poetica e filosofia» (*ibid.*).

Solo radicando la riflessione in questo terreno si può muovere verso una teoria fondata, una teoria che si pregi di premesse descrittive, derivate dall'osservazione, e sia dunque in grado di opporre una duplice resistenza: al pericolo interno della speculazione arbitraria, e all'accusa di pseudoscientismo sul fronte esterno. Contro l'inconsistenza dei costrutti traduttologici, del resto, ha rivolto una veemente critica persino George Steiner – non da ultimo per il suo pensiero traduttologico, una delle voci eccellenti del panorama contemporaneo:

credo che parlare di “teorie della traduzione” sia un arrogante abuso linguistico. Il prestigio della teoria nell'ambiente attuale degli studi universitari umanistici deriva da un tentativo quasi pietoso di scimmiettare il successo e la nomea delle scienze pure e applicate. I diagrammi e le freccine con cui i teorici della traduzione ornano le loro proposte sono fasulli. Non possono provare alcunché. Dobbiamo invece esaminare le *descrizioni*, purtroppo rare e non sistematiche, che i traduttori hanno lasciato del loro artigianato (STEINER, 2000: 120).<sup>9</sup>

La prospettiva da privilegiarsi per uscire dalla *impasse* dello scientismo “fasullo” è dunque, anche per Steiner, un deciso ritorno all'osservazione ed alla descrizione, che proceda oltre le strettorie di categorizzazioni teoriche e grafiche – così ben stigmatizzate ne «i diagrammi e le freccine» – rigide, cristallizzate: in sé *incongrue* al loro oggetto. Perché lo spazio riflessivo sul tradurre possa essere *in primis* plausibile e, come si auspica, «un momento dell'energia conoscitiva propria del linguaggio e della scrittura», la teoria deve mostrarsi «come costellazione di posizioni in movimento e interrogative», evitando di raggelarsi in «assiomi soddisfatti di sé o in pretese di arroccata scientificità» (PRETE, 2011: 55).

Anche sul versante della riflessione accademica non mancano critiche aperte alla possibilità di tracciare dei sistemi teorici e soprattutto alla loro pretesa di validità. Con maggior pragmatismo si denuncia poi una proliferazione teorica poco rigorosa: una proliferazione dovuta ad uno slancio teorico che, per una mal assecondata vocazione alla

---

<sup>9</sup> Il passo, tratto da *Errata* (1997) di George Steiner, è riportato in (REGA, 2001: 12, nota 19).

*transdisciplinarietà*,<sup>10</sup> sembra aver perso di vista il suo *obiectum* (ZYBATOW, 2009a: 239).<sup>11</sup> Se è tanto naturale quanto auspicabile che la ricerca sulla traduzione si tengano presenti le riflessioni maturate in altre aree disciplinari, siano esse contigue o meno, è altresì decisivo che questa transdisciplinarietà sia funzionale ed integrata in un quanto più congruo approccio teorico e metodologico alla traduzione, con un decisivo recupero di pertinenti orizzonti teorici linguistici e letterari.

### **I.3. Armonia e rigore nella terminologia**

Agli antipodi del sincretismo teorico che pervade il terreno della traduzione, rendendosi foriero del «giustificazionismo illimitato» e privo di rigore paventato da Mattioli, si pone l'appello di Lorenza Rega per una chiarezza terminologica che nell'ambito degli studi italiani è ancora carente. A

---

<sup>10</sup> Per una problematicizzazione del concetto di *trans-disciplinarity* in relazione al *transfert* culturale di veda (KAISER-COOKE, 2000).

<sup>11</sup> Le critiche di Lew. N. Zybatow sono figlie della convinzione, fermissima, che linguistica e scienze della letteratura debbano tornare ad essere alfa ed omega della traduzione letteraria. Una convinzione che si colloca agli antipodi delle sempre più numerose, svariate impostazioni teoriche che ne attraversano il campo. Solo in quest'ottica è possibile comprendere – ed in parte condividere – la sua feroce critica al respiro interdisciplinare evocato dal *Nuovo orientamento* dei *Translation Studies*: «Denn seit der so genannten „Neuorientierung“ der Translationswissenschaft (siehe Snell-Hornby 1986), die mit einer dezidierten Abkehr von Linguistik und Literaturwissenschaft und mit der Ausrufung einer transdisziplinären Geisteswissenschaft verbunden war, fehlt es der selbständig gewordenen Disziplin Translationswissenschaft heute eigentlich an allem, was die Translationswissenschaft zu einer Wissenschaft macht: an einer klaren Definition ihres Gegenstandes, an einer wissenschaftlichen Bestimmung ihrer Grundgrößen, an eigenen Untersuchungsmethoden und an einer eigenen Theorie. Das Paradoxe besteht darin, dass sich die modernen translationswissenschaftlichen Ansätze – im wahrsten Sinne des Wortes – um alles zwischen Himmel und Erde kümmern, nur nicht um eine wissenschaftlich objektivierte Beschreibung bzw. theoretische Abbildung der komplexen Vorgänge beim Übersetzen und Dolmetschen. Eine Folge dessen ist, dass die Kluft zwischen Ausbildung und späterer Profession der Übersetzer und Dolmetscher einerseits und den modern sein wollenden theoretischen Ansätzen andererseits, immer größer wird» [«Perché dal cosiddetto *Nuovo orientamento* delle scienze della traduzione (si veda Snell-Hornby 1986), legato ad un deciso distacco da linguistica e scienze della letteratura e ad una vocazione per le scienze umane transdisciplinari, alla disciplina ormai autonoma delle scienze della traduzione oggi in realtà manca tutto ciò che ne fa una scienza: manca una chiara definizione del suo oggetto, una determinazione scientifica delle sue grandezze fondamentali, un proprio metodo d'indagine e una propria teoria. Il paradosso consiste nel fatto che o moderni approcci – nel vero senso della parola – delle scienze della traduzione si preoccupano di tutto tranne che di fornire una descrizione obiettivata ossia un'illustrazione teorica dei complessi processi che hanno luogo nella traduzione e nell'interpretazione. Ne consegue il divario, tra la formazione del traduttore ed interprete e la successiva professione da un lato, e gli approcci teorici che vogliono farsi moderni dall'altro, diventa sempre più grande»].

differenza di «*Translation Studies* nel mondo di lingua inglese, *traductologie* in Francia e *Übersetzungswissenschaft* in Germania» (BUFFONI, 2011: 61), in Italia la stessa denominazione della *disciplina* accademica che ha per oggetto la traduzione è lontana da una terminologia condivisa, e continuano piuttosto a coesistere diverse forme: talvolta si trova *scienza della traduzione* o *teoria della traduzione*, talaltre la ripresa dell'inglese *Translation Studies* (ULRYCH, 1997a: 214)<sup>12</sup> e spesso *traduttologia* (GORLÉE, 1997: 150).

Segnatamente proficua risulta la proposta di Rega, che al “più corrente” *scienza della traduzione* (BUFFONI, 2007), preferisce *scienze della traduzione e dell'interpretazione* in quanto «denominazione unica e neutrale» per «le teorie, gli orientamenti, gli studi in generale portati avanti al suo interno, dalla critica della traduzione ai *Translation Studies*, alla didattica della traduzione e dell'interpretazione» (REGA, 2001: 12). La terminologia *scienze della traduzione ed interpretazione* è peraltro in linea con quanto di più attuale in area tedesca, dove la denominazione disciplinare *Translationswissenschaft* sussume *Übersetzen* e *Dolmetschen* (KALVERKÄMPER, 2009a).<sup>13</sup> Un aspetto di convergenza da tenere in grande conto considerata l'urgenza, sempre più avvertita, di un'armonizzazione della terminologia internazionale – specie oggi, in un momento in cui il processo di internazionalizzazione accademica è quanto mai auspicato e perseguito. Con l'unica deroga al termine *traduttologia* ed i suoi derivati, che utilizzeremo alternativamente per indicare nello specifico il pensiero teorico sulla traduzione nato «dall'esperienza» (BERMAN, 1985: 39), scegliamo dunque di porci in questo orizzonte ed accogliere *scienze della traduzione e dell'interpretazione* – laddove la specificazione relativa al grande ambito del *Dolmetschen*, non attinente al nostro quadro d'indagine, verrà tralasciata per amore di brevità.

---

<sup>12</sup> Margherita Ulrych accoglie la denominazione inglese *Translation Studies* «anche in contesto internazionale» richiamandosi a quanto espresso già Siri Neergaard, specie nell'ambito delle due sillogi da lei curate: (NERGAARD, 1993, 1995). Neergaard, ricorda Ulrych, preferisce l'espressione inglese «poiché la considera il nome più appropriato per la nuova disciplina invece di teoria o scienza della traduzione» (ULRYCH, 1997a: 214, nota 214).

<sup>13</sup> Cfr. con (SOFFRITTI, 2004: 105, nota 101), dove Marcello Soffritti per il termine *Translationswissenschaft* indica come traduttore privilegiato «mediazione linguistica».

Nel termine *scienze* è inoltre inconfondibile l'antico concetto di 'scienze umane' (*Geisteswissenschaften, Humaniora*), che slega la denominazione della disciplina dalla criticità raggiunta invece da termini quali *scienza della traduzione* o *Übersetzungswissenschaft*. Una connotazione su cui pesa la pervasività dello *scientismo* promulgato da una parte della prima pioneristica *Übersetzungswissenschaft*: si pensi agli studi sulla traduzione automatica degli anni Cinquanta oppure alle modalità in cui la *scienza della traduzione* si è sviluppata in seno e con gli strumenti della linguistica contrastiva e della linguistica generativa trasformazionale fino agli anni Settanta (APEL, KOPETZKI, 2003: 3-7; NERGAARD, 1995: 5-9).<sup>14</sup>

Da un lato, è bene ricordare con Mary Snell-Hornby che lo spettro semantico del termine *Wissenschaft* e, seppur con minor apertura, quello dell'italiano *scienza*, sono ben più ampi dello spettro semantico dell'inglese *science*, che, in generale, è «limited to the exact or natural sciences and implicitly excludes literary studies and the arts subjects in general» (SNELL-HORNBY, 2006: 42). Dall'altro, è necessario rilevare con Rega che *l'idea* sottesa alle riserve verso l'utilizzo del termine *scienza* nella denominazione della disciplina, è un'*idea di scienza* in sé datata, in qualche modo gravata dal peso storico della terminologia cui si è accennato. Il «disagio» nel denominare gli studi sulla traduzione come *scienza* «considerando l'impossibilità di conseguire il rigore postulato dalla scienza» sottende inoltre un ragionamento fallace,

troppo legato all'idea di scienza come termine che indica qualcosa di tecnicamente esatto e testabile, mentre la parola «scienza» indica comunque un percorso di studi e pensiero e tale significato è ben presente ad esempio al plurale italiano in «scienze umane», dove anche in molti casi non è possibile pervenire a formulazioni di tipo

---

<sup>14</sup> Con questo non si vuole affatto svilire l'importanza dei pioneristici studi che, hanno fatto, tra tutte, dell'Università di Lipsia un sito di riferimento per la nascita delle scienze della traduzione: su *Die Anfänge oder der Glanz der Translationswissenschaft* con particolare attenzione agli studi di Otto Kade ed alla Leipziger Schule: (ZYBATOW, 2010), specie pp. 207-210. Non va dimenticato, inoltre, che proprio sul finire degli anni Sessanta, nello stesso alveo della linguistica si sono sviluppati gli studi di carattere funzionale e testuale che tuttora costituiscono un viatico primario per i nuovi approcci della *Translationswissenschaft*: (MORINI, 2007: 20).

matematico (si pensi solo alla *impossibilità di individuare in modo unanime quali testi pertengano alla letteratura in quanto tale*) (REGA, 2001: 10) [corsivo, S.R.].

Giacchè, se la lezione della fenomenologia estetica illustra come la pretesa di definire l'essenza della letteratura sia del tutto illusoria, la linguistica, seppur da differenti prospettive, mostra che anche nello specifico ambito della *lingua letteraria*<sup>15</sup> le definizioni essenzialistiche non portano lontano: sia che si ricorra a quanto espresso, talvolta *ex negativo*, da Roman Jakobson, sia che si affronti la *vexata quaestio* attraverso la linguistica di Eugenio Coseriu, è «impossibile arrivare a una definizione univoca» «su *cosa sia* la lingua letteraria».<sup>16</sup>

Sul piano della traduzione tali aspetti hanno un'incidenza precisa, che si articola delineando tutta una serie di problematiche. Innanzitutto, rilevata «l'impossibilità di individuare in modo unanime quali testi pertengano alla letteratura in quanto tale», è necessario interrogarsi circa la valenza delle differenziazioni che permettono di distinguere l'ambito degli studi pertinenti la traduzione letteraria da quello degli studi pertinenti la traduzione specializzata. Nella fattispecie, il *focus* della problematica investe appieno i generi testuali di carattere misto, 'ibrido': *Mischformen* (CANTARUTTI, SCHUMACHER, 1986), *genres mineurs* (NIES, 1978) o *generi marginali* (BAGNI, 1997; CANTARUTTI, 1993) che si collocano tra letteratura, scienza, giornalismo e testi pragmatici. Testi che attraversano le dimensioni comunicative, facendosi amplissimi *reservoirs* di forme. Testi che, conseguentemente, sul piano della traduzione, e prima ancora su quello della

---

<sup>15</sup> La questione verrà ripresa in II.3.13. del presente lavoro. Per approfondimenti: (REGA, 2001: 51-60), *Il problema della lingua letteraria*.

<sup>16</sup> (REGA, 2008a: 90sg.): sulla scorta della linguistica testuale del linguista di origine rumena, si illustra la posizione contraria all'assunto, essenziale per la stilistica dello scarto, che il linguaggio poetico rappresenti una mera deviazione dal linguaggio quotidiano: «a prescindere dalla dimensione dell'alterità» cui pertiene, il linguaggio poetico include la piena realizzazione del «complesso delle funzioni del parlare», laddove le altre forme di uso linguistico ne contengono forme di deattualizzazione o automatizzazione. Riprendendo le *Lezioni* di Jakobson, invece, si evidenzia come le *modalità* del linguaggio poetico non siano da considerarsi nei termini di una deviazione da precise norme, ma di «processi di determinate varietà stilistiche che rappresentano dei sotto-codici di un codice generale» (JAKOBSON, 2002: 75).

letteratura ermeneutica e dell'analisi linguistico-stilistica, esigono una competenza traduttiva quantomai ampia e poliedrica, da attingersi *idealiter* tanto sul terreno della letteratura, quanto su quello dello specialismo.

Per accerchiare le questioni sollevate da questi «secondary genres» complessi (BAKTHIN, 1986: 62),<sup>17</sup> sarà ineludibile una preliminare, rapida escursione sullo scosceso versante degli studi sui generi testuali.

#### **I.4. Un genere tra traduzione letteraria e traduzione specializzata**

##### **I.4.1. *Vive la différence*, ma senza automatismi**

All'interno delle scienze traduttologiche l'individuazione di tassonomie atte a distinguere diversi tipi di traduzione è da tempo oggetto di un vivace dibattito. Il ventaglio delle differenziazioni tipologiche distinte dalla ricerca del resto è molto ampio<sup>18</sup> e non manca di stimolare riflessioni e critiche. Lo dimostra la posizione di Margherita Ulrych, che rigetta la contrapposizione «traduzione letteraria *versus* 'altri' tipi di traduzione, tradizionalmente scientifici o tecnici» ritenendole tutte «su un unico piano» in termini di genere testuale, «ognuna con una funzione predominante che richiede un trattamento specifico in accordo con alcuni principi fondamentali» (ULRYCH, 1992: 9).<sup>19</sup> Lo dimostrano le osservazioni di Friedmar Apel ed Annette Kopetzki che, riportando la tradizionale macrosuddivisione in *traduzione specializzata* (*Fachübersetzung, technisches und wissenschaftliches Übersetzen*)<sup>20</sup> vs. *traduzione letteraria* scorta della distinzione operata dalla *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT), toccano un punto nevralgico:

Obwohl unstrittig ist, daß die verschiedenen Übersetzungsarten verschiedenen Anforderungen an den Übersetzer stellen, ist die *Abgrenzung* in der Forschung z.T. *übertrieben* worden. Bei einigen Ansätzen kann dabei der Verdacht nicht abgewiesen werden, daß man sich aufgrund von Abgrenzungen der Kernproblematik der Übersetzung, der Frage nämlich, wie übersetzt werden kann, wenn

<sup>17</sup> Citato in (PONZIO, 2003: 56).

<sup>18</sup> Christina Schäffner lo dispiega con chiarezza nel suo contributo sinottico (SCHÄFFNER, 2004).

<sup>19</sup> Citato e tradotto in (NERGAARD, 1995: 4, nota 4).

<sup>20</sup> Citiamo la dicitura 'technisches und wissenschaftliches Übersetzen', corrispondente all'italiano 'traduzione tecnico-scientifica': (APEL, KOPETZKI, 2003: 2).

das Bedeutete nicht unmittelbar vorhanden ist, sondern in der *spezifischen sprachlichen Form* sich erst konstituiert, entledigen wollte (APEL, KOPETZKI, 2003)[corsivo, S.R.].<sup>21</sup>

Aggiungeremmo che la «specifica forma linguistica» in cui tali significati prendono corpo è, inscindibilmente, anche specifica forma *testuale e culturale*.<sup>22</sup> La precisazione non intacca, bensì rafforza il nostro assenso alla riserva espressa riserva nei confronti di una settorializzazione *netta* all'interno delle scienze della traduzione. Tenendo ben salda la coscienza che i vari tipi di testo specialistico afferenti a diverse discipline «presentano occorrenze micro- e macrotestuali» specifiche, grazie alle quali «consentono più facilmente la sistemazione della didattica della traduzione» (REGA, 2008a: 99), la specificità dei fenomeni testuali complessi mette in luce l'esigenza di indagare *opportunamente* le forme della comunicazione specialistica,<sup>23</sup> nella lucida consapevolezza della poliedrica complessità dei temi e della *specificità dei saperi* che concorrono alla costituzione delle *opere letterarie*.

Non si tratta affatto di delegittimare le riflessioni teoriche che rilevano nell'ambito della *traduzione specializzata* un approccio marcatamente cognitivo-razionale al testo di partenza, un testo in cui domina la funzione informativa e l'univocità semantica. Si tratta piuttosto di coniugare tali riflessioni con una più avvertita sensibilità al fenomeno traduttivo *lato sensu*. Se non si tenesse conto del *genere*, almeno come segnale di continuità e permanenza di un «patto formale», per quanto mutevole ed aperto, «fra autori e pubblico», fra artisti, scienziati ed ambiente sociale, il linguaggio

---

<sup>21</sup> «Sebbene sia indiscutibile che i diversi tipi di traduzione richiedano al traduttore cose diverse, la ricerca ha in parte *esagerato* nella *delimitazione* [dei vari ambiti]. Osservando alcuni approcci non si può non avere il sospetto che sulla base della delimitazione ci si voglia sgravare della problematica primaria, ossia la questione di come tradurre quando il significato non è immediatamente dato, ma si costituisce proprio nello *specifico della forma linguistica*».

<sup>22</sup> Sul nesso lingua-cultura, nella fattispecie sul difficile tema dei *realia* – ossia delle espressioni «culturo-specifiche» – nell'ambito della traduzione letteraria, cfr. il prezioso, recente studio: (BAZZANINI, 2011).

<sup>23</sup> Ci atteniamo alla terminologia attestata, laddove sono coerentemente in uso i termini *traduzione specializzata* per *Fachübersetzung* e *comunicazione specialistica* per *Fachkommunikation*, cfr. (REGA, MAGRIS, 2004), specie p. 12; pp. 87-88, cfr. (KALVERKÄMPER, 1990), specie pp. 85- 91 *passim*, Tabelle A, B, Modell C.



artistico, come quello scientifico, precipiterebbero «nell'impenetrabilità di un idioletto» (BERARDINELLI, 2008: 160). Schematizzare le tipologie dei testi come insiemi omogeni e stabili<sup>24</sup>, dall'altro lato, preclude la possibilità di dare conto dei fenomeni *liminari*, risultando operazione intrinsecamente incompatibile con il fatto che ogni testo, in maggiore o minore misura, è il prodotto di una creazione e dunque, di per sé, un *unicum*. Senza la presunzione di poter in questa sede anche solo tentare di sciogliere i nodi di una tale *Urproblematik*, sarà opportuno cercare di dipanarne alcuni fili.

#### **I.4.2. Inevitabili cenni alla questione dei generi**

Questi aspetti permettono di rilevare come la *vexata quaestio* dei generi «recentemente tornata all'ordine del giorno» (ibid.) sia a dir poco innervata nel paradigma delle scienze della traduzione. Non va del resto dimenticato che la traduzione delle Sacre Scritture e la traduzione dei testi letterari sono intrinsecamente legate alla nascita ed allo sviluppo della riflessione teorica «prescientifica» (NERGAARD, 1993) e che «fino a circa quarant'anni fa la traduzione letteraria era il tema per antonomasia delle riflessioni nell'ambito delle scienze della traduzione» (REGA, 2008a: 99). Nè si possono misconoscere l'importanza degli studi traduttologici su generi testuali cadendo nella *naïveté* di una indifferenziata «eine allumfassende, für alle Arten der Translation (auch Fachübersetzen, Dolmetschen, multimediale Translation usw.) geltende Allgemeine Translationstheorie» (ZYBATOW, 2009a: 238).

Non solo, ma tantopiù a fronte della intrinseca interculturalità della nostro ambito d'indagine, sarà bene indugiare dapprima su alcuni aspetti che intrecciano la questione alla peculiarità del contesto italiano. Ci aiuta un'attenta diagnosi di Umberto Eco risalente 1963, che si sofferma su un fattore di complicità proprio alla tradizione italiana del dibattito sui generi

---

<sup>24</sup> Si fa riferimento, tra tutte, alla teoria funzionalistica sviluppata da Katharina Reiß (cfr. (REISS, 1983)), cfr. anche del presente lavoro. Per una sintetica differenziazione si veda (BUSCH-LAUER, 2004).

letterari: la stigmatizzazione del concetto di genere storicamente legata per eccellenza al nome di Croce. Laddove l'esaltazione dell'assoluta originalità creativa e della sottovalutazione del codice comunicativo sono peraltro aspetti che pertengono anche al pensiero linguistico crociano, oltre che a quello estetico. Lo ripete anche Hans Robert Jauß nel suo *Alterità e modernità della letteratura medievale*, affermando che l'opera d'arte crocianamente «unita di intuizione ed espressione» potrebbe assurgere ad essere «assoluta, cioè isolata da tutto ciò che è prevedibile, soltanto al prezzo di rimanere oscura» (JAUB, 1989: 222).<sup>25</sup> È così tanto più lucido l'invito che Eco ha affidato al suo contributo per il «Times Literary Supplement» con piena coscienza della differenza storica tra la tradizione italiana rispetto e tradizioni quali, appunto, quella anglosassone, tedesca e francese. L'invito, una volta superato «il presupposto [crociano] dell'inconciliabilità tra libertà artistica e influenze o convenzioni sovraindividuali», a rivalutare i generi nelle loro «differenze storiche e empiriche, le loro “retoriche” specifiche, la loro destinazione pratica e sociale» sviluppando gli studi intorno ai singoli generi, alle loro tecniche e funzioni storiche.<sup>26</sup>

L'invito di Eco non ha perso di urgenza e d'attualità. Paolo Bagni sostiene un trentennio più tardi che la riflessione sui generi è tutt'oggi da intendersi proprio come una vera e propria 'questione dei generi' perché sono ancora da ricercare «i significati che alla *specifica complessità* della nozione di genere si correlano» (BAGNI, 2001: 61). *Singularità e storicità* dell'arte sono i poli di un dibattito novantico su come sia possibile conciliare la consapevolezza del carattere individuale dell'opera e l'adozione di 'identità' di genere.<sup>27</sup> Nega ad

---

<sup>25</sup> Citato in (BERARDINELLI, 2008: 159), che aggiunge: «Così, il prudente umanista che era Croce, tanto alieno dalle oscurità e dagli estremismi individualistici della modernità, era di fatto teorico di un'arte priva di lingue e di codice stilistico che, se avesse ubbidito ai suoi precetti, sarebbe risultata oscura, anti-sociale e del tutto astorica».

<sup>26</sup> L'articolo è stato ripubblicato con il titolo *Un consuntivo metodologico* nel 1972 (ECO, 1972), citato in: (PENNING, 1999: 9).

<sup>27</sup> Il nominalismo crociano sembra riverberare – anche se debolmente – in alcune posizioni poststrutturalistiche. In particolare nella distinzione tra «teoria dei generi» e «semiotica

esempio risolutamente che l'epoca contemporanea sia approdata «'beyond genre'» David Duff, sostenendo la non circoscrivibilità del concetto di genere all'ambito letterario e linguistico-testuale. Esso sarebbe infatti capace di fungere quale «valorising term, signalling not prescription and exclusion but opportunity and common purpose: genre as the enabling device, the vehicle for the acquisition of competence» (DUFF, 2000: 3).

### **I.5. Tipo testuale, genere testuale o genere letterario? Generalismo vs Integratività**

La complessità della nozione di *genere* ha un preciso impatto sul piano concettuale e, in prosieguo, sul piano terminologico. Sia sul versante letterario sia su quello linguistico-testuale, il discorso sui *generi letterari* (*Gattungen*) e sui *generi testuali* (*Textsorten*)<sup>28</sup> si connota infatti per una caratteristica “instabilità”:

In modern literary theory, few concepts have proved more problematic and unstable than that of genre,

epitoma David Duff aprendo la sua documentazione antologica della coscienza teorica attorno alla questione dei generi (DUFF, 2000: 1). E Klaus W. Hempfer, tra i massimi studiosi della moderna *Gattungstheorie* tedesca, osserva:

Unabdingbare Voraussetzung für eine sinnvolle Diskussion der Gattungsproblematik ist die Überwindung der Begriffsanarchie (HEMPFER, 1973: 221).<sup>29</sup>

---

dell'*écriture*», laddove la prima è egida di una estetica di continuità e tradizione, la semiotica dell'*écriture*, invece, designa una estetica di rottura e ed emancipazione dalla tradizione: un distinguo, cioè, dettato dalla visione nominalistica che attribuisce ai concetti di genere una funzione normativa (SCHNUR-WELLPOTT, 1983: 233), citato in (MÜLLER-DYES, 2005: 324); (DUFF, 2000: 2), [«termine valorizzante, che indica opportunità e finalità anziché prescrizione ed esclusione: il genere in quanto dispositivo abilitante, veicolo per l'acquisizione di competenza»].

<sup>28</sup> Non esiste una terminologia univoca che permetta di identificare un termine italiano corrispondente al tedesco *Textsorte*, indifferentemente tradotto come «tipologia testuale» e «genere testuale». Auspicando maggior chiarezza possibile, scegliamo di tradurre il termine tedesco *Textsorte* con l'italiano *genere testuale*, riservando il termine *tipologia* per l'identificazione di modelli e proposte di ordinamento dei generi testuali.

<sup>29</sup> «Presupposto imprescindibile di una discussione sensata circa la problematica dei generi è vincere l'anarchia dei concetti».

La questione è un rimando obbligato ogni volta che si tratti di *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* – con una rivelante predilezione per la metafora dell'«anarchia», ovvero, con le parole di Bice Mortara Garavelli, «apparente anarchia nell'uso di un'espressione a cui intuitivamente sembra facile dare un contenuto preciso» – non da ultimo, anche per la pervasività dell'uso preteorico di molti termini e concetti legato alla loro natura intuitiva (GÜLICH, RAIBLE, 1972: 2).<sup>30</sup>

Un esempio eclatante: è l'espressione *tipo di testo*. Invalsa in ambito linguistico dagli anni Settanta come corrispettivo del termine tedesco *Textsorte*, essa viene utilizzata indifferenziatamente per indicare classi e insiemi di testi a vari livelli di astrazione: «tipi e sottotipi, generi e specie, forme e modi di attuazione del discorso» (MORTARA-GARAVELLI, 1988: 157). E la situazione non si limita alle due aree di studi più direttamente implicate nella nostra disamina, come dimostra quanto postulato da Anna Trosborg prefacendo la silloge *Text Typology and Translation* (1997): «In this book, *text type* is used in a broad sense to refer to *any* distinct type of text and the notion *includes genre*» (TROSBORG, 1997a: VIII).<sup>31</sup>

Laddove non dà luogo a vere e proprie aporie a livello terminologico,<sup>32</sup> l'alto grado di generalismo ed elasticità dei termini può minare la coerenza e la congruenza delle ricerche, nonché la potenziale convergenza dei risultati. Sarà dunque necessario delineare un orizzonte

---

<sup>30</sup> Cfr. anche (HEINEMANN, 2000: 9sg.), dove, in proposito, si rileva: «Ebenso wenig Konsens wie über die begriffliche Kennzeichnung besteht unter Linguisten im Hinblick auf die Methoden, mit deren Hilfe man die einzelne Textsorten zureichend erfassen kann. Offen ist auch, welche Kriterien für die Abgrenzung von Textsorten untereinander herausgezogen werden» [«Allo stesso modo, tra i linguisti è carente anche il consenso circa la caratterizzazione concettuale dei metodi con cui descrivere adeguatamente i singoli generi testuali. È tuttora aperta anche la questione su quali criteri debbano essere chiamati in causa per differenziazioni tra i diversi generi»].

<sup>31</sup> [Corsivo S.R.]

<sup>32</sup> Lo sottolineano nella loro ampia *Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* Neumann e Nünning (*ibid.* p. 3), ricordando il significativo titolo di uno dei testi divenuti ormai classici nel campo della semiotica dei generi di lingua tedesca, *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht* (1983) di Margit Schnur-Wellpots (pp. 1-31).

teorico sufficientemente ampio da contemplare le istanze delle diverse discipline inerenti il nostro complesso ambito di ricerca sulla traduzione del saggio, che possa altresì svolgere la funzione di una *cornice terminologico-concettuale* per un'integrazione interdisciplinare armonica, chiara e rigorosa.

### **I.5.1. Le categorie letterarie e l'avvento della linguistica testuale**

Il discorso sulla valenza delle categorie letterarie *tout court* – e, come vedremo a breve, nella fattispecie sulla *Textsorte* saggio – interseca su molteplici piani delle linee di sviluppo della *Textlinguistik* internazionale, e non solo nei termini di *critica vs scienza del testo* di cui dà ampio conto Berardinelli, ma altresì nell'ancor più complesso contesto delineatosi *all'interno* dell'area di ricerca della linguistica del testo. Qui, accanto agli approcci più 'scienziati', fioriscono studi che fanno della *linguistica del testo* una disciplina dove stilistica e retorica, sgravate del loro peso normativo, abbracciano la dimensione individuale del tessuto testuale letterario, come nei pionieristici *Sprache in Texten* (1976) o in *Tempus* (1978) del grande Harald Weinrich.<sup>33</sup> O addirittura, come nel caso della *Textlinguistik* di Eugenio Coseriu, fanno della disciplina una forma coincidente «con la filologia rettamente intesa» come *ars interpretandi*, ermeneutica (COSERIU, 2008: 62). Poiché,

se dell'universale si dà aristotelicamente scienza, l'individuale nella sua 'ineffabilità' si sottrae ad ogni analisi scientifica reclamando, per sua stessa natura, una *ermeneutica* [...] in quest'ultima, che è sempre irriducibilmente soggettiva, si scopriranno, esplorando il testo, nuovi procedimenti che, a loro volta, verranno accolti nella lista dei procedimenti, dei *modi possibili*, con uno sforzo di oggettività che solo qui può avere efficacia e valore [...] Viene evitato così l'errore dell'antica retorica che voleva predire i modi possibili e offrire un metodo universalmente valido di produzione e interpretazione dei testi. Per questa via si giunge invece all'individuazione di *specie testuali* che, pur senza 'spiegare' davvero nessun testo concreto, rappresentano nondimeno delle *coordinate* nella varietà infinita dei testi (DI CESARE, 2008: 17)[Corsivo, S.R.].

---

<sup>33</sup> Tradotti in numerosissime lingue, i 'classici' del pensiero di Weinrich sono disponibili in preziose edizioni italiane, cfr. (WEINRICH, 1978); (WEINRICH, 1988).

Kalverkämper nota del resto come la filologia stessa abbia intrapreso un processo di mutazione sin dagli anni Sessanta, quando i concetti di ‘comunicazione’, ‘testo’ e ‘pragmatica’ le danno impulsi nuovi (KALVERKÄMPER, 1990: 79). Ma il panorama internazionale e, nella fattispecie, di area tedesca, è tutt’altro che omogeneo *non solo* all’interno della disciplina che Weinrich, con una formula tanto pragmatica quanto felice, ha chiamato *Textlinguistik* (WEINRICH, 1967). In Germania, «ancora agli inizi degli anni Settanta», la disaffezione della germanistica accademica nei confronti del *saggio* e, in generale, delle forme che esulano dalla triade aristotelica, resta percorsa dal basso costante dell’*Ästhetik* di Hegel senza «equivalenti nelle storiografie degli altri paesi» (CANTARUTTI, 2008a: 28). Laddove «la coscienza contemporanea diffida di ogni totalità della dialettica che la costituisce», nella germanistica più settoriale resta l’idea, così perfettamente condensata da Claudio Magris, che «ciò che è discontinuo e non integrabile, gli interstizi vuoti della totalità», restino, come le chiamava Hegel, «schifozze» (MAGRIS, 1999b: 22).

Non è un caso che a segnare un punto di svolta per l’accerchiamento teorico dei *generi liminari* sia proprio la linguistica testuale inaugurata da Weinrich, ossia la linguistica del *nesso tra estetica e pragmatica*, come accenneremo nel prossimo paragrafo. Del testo lo stesso Weinrich, ricorda Lea Ritter Santini nella sua luminosa introduzione all’edizione di *Metafora e Menzogna*, è un «Kombinatoriker»: <sup>34</sup> in lui si ritrova ciò che «A. W. Schlegel voleva nello scrittore associato al *Witz* scientifico», ossia tutta la pienezza del saggista (RITTER SANTINI, 1976: 13). È del resto lo stesso Weinrich che, nel discorso che pronuncia in qualità di neoaccolto dell’Accademia delle Scienze di Düsseldorf, confessa:

Dopo alcuni anni ho dovuto riconoscere che le affollate università con la rapina del tempo che perpetrano ai danni dello studio non consentono più un campo di ricerche e di lavoro così ampio [ comprendente *Textlinguistik* e scienze letterarie *lato sensu*]. Ho

---

<sup>34</sup> Sarà proprio il concetto di *Kombinatorik* che Max Bense porrà al centro del suo capitale scritto su *La prosa del saggio* (1947), cfr. I.14. del presente lavoro.

deciso così di concentrarmi sulla linguistica ed esercito di tanto in tanto la scienza della letteratura nella forma, *in questo paese negletta*, della *saggistica* (WEINRICH, 1976: 15) [corsivo, S.R.].

### I.5.2. Tra estetica e pragmatica

Il problema dell'analisi dei testi e della loro classificazione è del resto antico quanto la poetica stessa, a ennesima riprova dello strettissimo nesso tra *estetica* e *pragmatica* (KALVERKÄMPER, 1983b), poiché

Wie bei allen angeblichen Gegenüberstellungen als gedanklichen Hilfskonstruktionen für eine Ordnungstiftung gibt es auch hier ein geistiges Band, eine Brücke des Gemeinsamen: nämlich das *Handeln* [...] *Ästhetik und Pragmatik* sind, die Texte betreffend, im Konzept des Handelns verschränkt (KALVERKÄMPER, 1998b: 718).<sup>35</sup>

A partire dagli ultimi decenni del Novecento, sullo sfondo di questa riscoperta, radicata nel terreno della poetica e della retorica antiche,<sup>36</sup> si disegna un fenomeno di portata e potenzialità straordinarie: il recupero da parte della linguistica applicata degli insegnamenti della retorica, nella fattispecie dei postulati della stilistica concernenti l'*aptum*, ossia la qualità dell'appropriatezza, «la “convenienza” o congruenza coi fattori esterni e interni alla produzione del discorso» (MORTARA GARAVELLI, 2003a: 115).<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> «Come per tutte le apparenti opposizioni, utili in qualità di costruzioni ausiliarie per stabilire ordine, esiste anche qui un nesso spirituale, un ponte di comunione: ossia *l'agire*. In relazione ai testi, *estetica* e *pragmatica* sono unite nel concetto dell'*agire*».

<sup>36</sup> Lo studioso insiste sul nesso tra il concetto aristotelico di *Dramma* come «Ort des (spezifischen) Handelns (und griech. *δραμα drama* 'Tat', 'Handlung'; *δραγ dran* 'handeln' rechtfertigen dies auch etymologisch). Und die antike Rhetorik (z.B. Cicero [106-43 v. Chr.], Quintilian [35-96 n. Chr.]) und Poetik [z.B. Horaz [65-8 v. Chr.]) haben neben Funktionen des *delectare* ('Erfreuen', 'Begeistern') und *docere* ('Belehren') bzw. *prodesse* ('Nutzbringen', 'Sinnbelehren') auch die des *movere* 'in Bewegung bringen', 'Einfluß Einüben', d.h. "Reaktion provozieren") – als die pragmatischen Prozesse und Konsequenzen – erkannt und beschrieben». Quanto alle moderne scienze della letteratura – tra cui conta sociologia della letteratura, estetica della ricezione e scienze della ricezione, ermeneutica letteraria, etc. –, rileva come queste tutte riconoscano, in maggior o minor misura, l'*aspetto azionale* della letteratura (*Tätigkeitsaspekt*), per il quale le categorie di «,Verhalten', 'Handeln', 'Beeinflussen', 'Verändern', '(Verständnis) Erarbeiten', 'Prozeß'» sono fondamentali tanto per l'autore, quanto per il testo ed il destinatario (*ibid.*). Per una esaustiva panoramica degli aspetti essenziali della stilistica in area romana dal Rinascimento ad oggi: (KALVERKÄMPER, 2009c).

<sup>37</sup> Nella retorica classica l'*aptum*, che i greci chiamavano *prépon*, rappresenta una delle quattro qualità o "virtù" dell'espressione (*virtutes elocutionis*) e nella fattispecie la «virtù, essenzialmente pragmatica», di un discorso di «essere adatto [...] al raggiungimento dei fini prefissi e, in generale, alla situazione, oltre che conforme alle regole». Le altre qualità, ricordiamo con

L'ideale della *perspicuitas* quale viene ottimamente descritto in questo ormai canonico manuale si correla così con facilità a ciò che oggi la linguistica designa con «Textverständlichkeit», ricorrendo a una nozione incentrata sull'interlocutore e legata sin dall'antichità alla dimensione estetica. Kalverkämper mette ben in luce a proposito delle scelte stilistiche della *elocutio* (*in verbis coniunctis*) che esse «devono trarre ragion d'essere dai propri effetti e impatti pragmatici, che sono poi principalmente retorici (*aptum* situazione retorica, partecipanti, intenzione oratoria, pubblico e reazione del pubblico, *actio*, *pronunciatio* etc.)» (KALVERKÄMPER, 2009c: 29): indaga le condizioni pragmatiche della realizzazione del linguaggio appuntando l'interesse sulle situazioni comunicative, ovvero su fattori *extra-testuali*<sup>38</sup> che, accanto alla pura grammaticalità e alle relazioni interfrastiche, sono elementi costitutivi della testualità.<sup>39</sup> All'interno dell'operazione metacomunicativa

---

Morara Garavelli, sono 1) la correttezza lessicale e grammaticale, «cioè il rispetto di un'ideale integrità della lingua [...] detta dai greci *hellénismós* (“grecità”) e dai romani *latinitas*, *sermo purus o puritas*, “purezza della lingua”. 2) L'*ornatus*, «cioè la bellezza derivante da un lusso sapientemente regolato dai mezzi e ornamenti», la virtù meno necessaria, ma «poiché la bellezza di un'espressione è un fattore non trascurabile della sua accettabilità formale (dominio della *puritas*) e anzi può trasformare un errore in una licenza, cioè in una deviazione consentita [...], mentre produce o aumenta nel discorso la capacità di fare presa e di imprimersi nella mente (scopi della *perspicuitas*), può irradiarsi – e di fatti si irradia – anche sulle applicazioni delle altre virtù» cfr. (MORTARA GARAVELLI, 2003a: 115sg.). Infine, 3) la chiarezza o perspicuità (*perspicuitas*).

<sup>38</sup> In senso semiotico, si tratta dell'estensione del significato del linguaggio fuori dal testo, *extratestuale* appunto (e complementare dell'estensione nel testo o *intratestuale*), che comprende «1. I fatti cui il testo si riferisce; 2, le intenzioni di chi partecipa alla comunicazione, sia in veste di mittente che in veste di destinatario», così che «definiamo un uso pragmatico l'insieme delle estensioni di senso non testuale di un'espressione, e definiamo pragmatica sia l'abilità di produrre e di capire queste estensioni extratestuali, sia lo studio dei modi in cui si manifestano [...] Possiamo definire la pragmatica come estensione di senso extratestuale, anche se tale estensione si produce e si comprende solo attraverso il testo», (PRAMPOLINI, 1999: 119-127 passim).

<sup>39</sup> Sarà buona cosa ricordare, con Siegfried J. Schmidt, ciò che differenzia *testualità* e *testi*. La prima è da intendersi come «struttura prescritta in tutti i sistemi di comunicazione osservabili in quanto forma normativa per ciò che deve essere enunciato in senso comunicativo [...] il modo di manifestazione universale, sociale e obbligatorio in tutte le lingue per l'esecuzione della comunicazione». La *testualità* a) è dunque «tratto strutturale delle azioni socio-comunicative (e quindi pure linguistiche) di/tra partecipanti della comunicazione»; i *testi* b) sono da intendersi come «corrispondenti realizzazioni concrete della struttura testualità in un determinato mezzo di comunicazione». Di conseguenza i testi sono «sempre degli insiemi di segni linguistici enunciati in una testualità, cioè in una funzione socio-comunicativa e, perciò, testi-in-funzione collocati entro giochi d'azione comunicativa», (SCHMIDT, 1982: 172), citato in (CICALESE, 1999: 170). Nello stesso senso, De Beaugrande e Dressler definiscono il testo come *occorrenza comunicativa* regolata da *sette condizioni di testualità*: condizioni di carattere strettamente



della classificazione, la categoria di *genere* ed i *segnali di appartenenza ad un determinato genere* ([*Signale der*] *Gattungs-, Textsortenzugehörigkeit*)<sup>40</sup> divengono punti di riferimento essenziali della «Klassifikation des umfassenden Ganzen», del *testo* in quanto *segno linguistico primario*. Di qui la funzione esercitata sia per l'emittente, sia per il ricevente:

*Textproduktion* und *Textrezeption* sind sinnvollerweise, und deshalb notwendigerweise, in wichtigen Züge vorstrukturiert. *Gattungszugehörigkeit* als nicht notwendig explizite, vom *Zusammenspiel der Teile* getragenes Mehr an *Signalisation des Textganzen* steuert klassifizierend die Textproduktion und erleichtert über die Klassifizierung die Textrezeption [...] Dies bedeutet für den Sender, dass er gewisse verbindliche Richtlinien berücksichtigt und beachtet; für den Empfänger seinerseits stellt eine mit dem Text signalisierte Klassenzugehörigkeit eine wertvolle Hilfe bei seiner Rezeptionsleistung dar, sich in der Vielfalt der auf ihn einstürmenden Texte, in dem „Textkosmos“ (R. Harweg) oder „Textuniversum“ (R. Jakobson) zu orientieren (KALVERKÄMPER, 1983b: 92) [Corsivo, S.R.].<sup>41</sup>

Il legame – inoppugnabile, eppure spesso misconosciuto – tra la moderna linguistica e la retorica antica che si rivela nelle componenti pragmatiche della classificazione testuale è fondamentale ai fini dello sviluppo del presente lavoro, che intende considerare i concetti di *genere letterario* (*Gattung*) e *genere testuale* (*Textsorte*) nell'ottica di un'armonizzazione tra teoria della letteratura e linguistica testuale (KALVERKÄMPER, 1983b: 98, ). Preciso di usare il termine “armonizzazione” nel senso forte in cui Kalverkämper parla

---

linguistico, quali *coerenza* e *coesione*, e condizioni pertinenti le modalità in cui gli utenti prendono parte all'attività comunicativa del testo, quali *intenzionalità*, *accettabilità*, *informatività*, *situazionalità*, *intertestualità*: (BEAUGRANDE, DRESSLER, 1994).

<sup>40</sup> In ambito letterario tali segnalizzazioni esplicite (*explizite Signalgebungen*) fungono da «segnali codificati» che determinano specifiche disposizioni nella produzione e ricezione testuale. Weinrich indica l'insieme di questi elementi, tra cui «l'appello al pubblico, il sipario a teatro, la disposizione tipografica nelle poesie, l'indicazione esplicita del genere testuale/letterario», con il termine «“Codewechsel-Code”»: (KALVERKÄMPER, 1983b: 93).

<sup>41</sup> «Importanti aspetti della produzione testuale e della ricezione testuale sono significativamente e necessariamente prestrutturati. In *qualità di quel surplus di segnalizzazione dell'insieme testuale*, anche non esplicito, *prodotto dall'interazione delle parti*, l'*appartenenza ad un genere testuale* dirige la produzione testuale classificandola e, attraverso la classificazione, facilita la ricezione testuale [...] Per l'emittente, ciò significa prendere in considerazione e tener conto di determinante direttive vincolanti; per il ricevente il fatto che il testo segnali la sua appartenenza ad una classe testuale rappresenta un aiuto prezioso per la sua attività di ricezione, aiutandolo ad orientarsi nella molteplicità di testi che gli piovono addosso, nel “Textkosmos” (R. Harweg) o “Textuniversum” (R. Jakobson)».

di «Übereinstimmung» avanzando fin dal 1983 la proposta che questo lavoro fa propria: «Übereinstimmung» – c'è appena bisogno di dirlo – non è confusione di approccio, teoria della letteratura e linguistica testuale sono e rimangono realtà diverse: diverse ma non contrapposte, diverse, ma *correlate*. In tale prospettiva il *genere* si pone al centro della comunicazione e la classificazione, anziché essere strumento di prescrizione, diviene, con Alastair Fowler, strumento di «significazione» (FOWLER, 1982: 22).<sup>42</sup> La stessa retorica, con le sue specifiche risorse, si configura come *trait d'union* fra estetica e pragmatica: «*Ästhetik* (wie sie sich in das Literatur niederschlägt) und *Pragmatik* (als Einflußnahme auf Interaktion)» (KALVERKÄMPER, 1998b: 718).<sup>43</sup>

A questo punto, occorre enucleare subito un vantaggio specifico dell'approccio scelto. Notoriamente, la definizione dei generi testuali e letterari rientra in un quadro di sterminata ampiezza, dove le interazioni stesse *tra* i generi danno luogo a configurazioni molteplici: se Bachtin insiste sulla relazione di conflitto tra romanzo e sistema dei generi (BACHTIN, 1979 [1938 1941]), è l'ordine stesso dei generi a presentarsi agli occhi di Harald Bloom come «un'enorme lotta tra testi», una lotta con tanto di vincitori e vinti, dove i vincitori sono i generi di volta in volta considerati più canonici di altri (BLOOM, 1996: 33).<sup>44</sup> Un notevole vantaggio della proposta di Kalverkämper è che la qualità comunicativa della *letterarietà* mostra contorni relativamente stabili, sia 'verso l'interno', in quanto catalogo di caratteristiche di identificazione, sia 'verso l'esterno', come delimitazione rispetto ad altre forme e modalità di rappresentazione comunicative linguistiche e non-linguistiche. Kalverkämper puntualizza che queste modalità di comunicazione si qualificano *ex negativo* rispetto alla letterarietà, riconoscendo a quest'ultima uno *status* in base a quattro precisi fattori:

---

<sup>42</sup> Citato in: (BAGNI, 2001: 87).

<sup>43</sup> «*Estetica* (come si riflette nella letteratura) e *pragmatica* (come influenza sull'interazione)».

<sup>44</sup> (BLOOM, 1996: 33), citato e commentato in (BAGNI, 1997).

1. aus der gesellschaftlichen Hochschätzung als Kunstausübung, 2. aus der Außergewöhnlichkeit des Produkts, 3. aus der Herausgehobenheit des Autors aus der Masse der Produzenten von Texten (was sich begrifflich zeigt in Ausdrücken wie 'Poet', 'Dichter', 'Schriftsteller', 'Künstler', und 4. aus einem besonderen (elitären, gehobenen, kenntnisreichen, 'insider') Selbstverständnis des Publikums (KALVERKÄMPER, 1998b: 171).<sup>45</sup>

Come ambito d'indagine privilegiato per le diverse forme di "contaminazione" tra comunicazione specialistica e letteratura si distinguono la poesia didattica (*Lehrdichtung*) e il dialogo scientifico-letterario). Quest'ultimo si configura come l'ambito di maggior interesse, unitamente alla nozione del *non-finzionale*, mentre la letteratura si precisa come *belle lettere*, (*Schöne Literatur*, *Belletristik* o, con il termine coniato da Hans Robert Jauß: *Höhenkamm-Literatur*); *factio* ed estetica ne rappresentano caratteristiche fondamentali, in quanto «Ergebnis von rhetorischem Können» e oggetto poi di codificazione nelle pèoetiche, felicemente definite da Kalverkämper «in den „Handwerkslehren“ ingeniösen künstlerischen Sprachschaffen» in base all'etimo greco di *poiesis*.

## **I.6. Verso un orizzonte condiviso: criteri di classificazione e definizioni operative**

Per fissare operativamente i concetti di *genere testuale* (*Textsorte*) e *genere letterario* (*Gattung*), nonché di *tipo testuale* (*Texttyp*), attraverso una serie di definizioni compatibili e complementari, è necessario stabilire criteri di classificazione altrettanto armonizzabili, iscritti in un quadro comune. A questo scopo, grande importanza assumono gli orizzonti teorici entro cui le classificazioni stesse e le definizioni che ne tracciano i contorni sono concepite.

---

<sup>45</sup> Si veda anche: (KALVERKÄMPER, 1996) [«1. Dalla alta stima sociale come esercizio d'arte, 2. Dalla straordinarietà del prodotto, 3. Dal fatto che l'autore si distingue della massa dei produttori di testi (come concettualmente attraverso espressioni quali 'poeta', 'autore', 'scrittore', 'artista') e 4. Da una particolare concezione di sé che pubblico (elitario, alto, colto, 'insider')»].

La *Textlinguistik* offre un panorama sufficientemente ampio per ospitare una riflessione al contempo generale e differenziale. Gode ormai di unanime consenso la celebre formulazione di Peter Hartmann, che nel suo *Text, Texte, Klassen von Texten* (1964) definisce i *generi testuali* come «Mengen von Texten mit bestimmten gemeinsamen Eigenschaften» (HARTMANN, 1964: 23), specificando in seguito che

*Textsorten* sind Teilmengen von Texten, die sich durch bestimmte relevante *gemeinsame Merkmale* beschreiben und von anderen Teilmengen abgrenzen lassen» (HARTMANN, 1971: 22).<sup>46</sup>

È evidente la necessità di precisare con attenzione ulteriori criteri definitivi, senza i quali la storica definizione, con il suo altissimo grado di generalità, risulta di per sé poco significativa per la distinzione di diversi e specifici generi testuali (HEINEMANN, 2000: 11). E non stupisce che nel corso dei decenni in cui si sono sviluppate le ricerche sul campo della *Textsortenlinguistik*, le cosiddette «gemeinsamen Merkmale» abbiano assunto diverse connotazioni e coinciso con molteplici contenuti. Com'è evidente, assumendo come base criteri diversi è possibile identificare una varietà pressoché infinita di tipologie testuali.<sup>47</sup> Grande importanza riveste allora la riflessione su quali siano i *criteri di classificazione* più pertinenti, poiché l'impossibilità di postulare in astratto quale sia la tipologia migliore di riferimento vien da sé: l'adeguatezza e la pertinenza di una classificazione è valutabile solo entro l'orizzonte teorico-analitico in cui si sceglie di impiegarla, sulla scorta della sua esplicitezza e soprattutto, *conditio sine qua non*, della sua *coerenza interna* (LAVINIO, 2000: 125). Del resto il panorama delle proposte di classificazione dei generi testuali è di estrema eterogeneità e, come si è rilevato, la stessa terminologia presenta infelici oscillazioni. La sinossi di Wolfgang Heinemann *Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des*

---

<sup>46</sup> «Quantità di testi von determinate caratteristiche comuni»; «i *generi testuali* sono quantità parziali di testi che si possono descrivere e distinguere da altre quantità parziali attraverso determinate e rilevanti caratteristiche comuni» [corsivo, S.R.].

<sup>47</sup> Così, ad esempio, privilegiando come criterio il mezzo o canale, si avrà una tipologia diamesica che distingue i testi in scritti o parlati, per poi differenziarli ulteriormente rispetto ad altri criteri interni, quali il grado di pianificazione del testo, la sua destinazione, e così via.

*Kommunizierens*, funge perfettamente da *Rückschau und Ausblick* circa lo stato dell'arte nell'area linguistica nata degli studi sulle *Textsorten*. Analizzando le diverse *individuazioni* del concetto di *genere testuale*, lo studioso elenca e passa a vaglio critico quattro concezioni fondamentali, ognuna approntata sulla scorta della selezione di precisi criteri:

-«Textsorten als grammatisch geprägte Einheiten»: dove i criteri sono indizi intralinguistici, ossia segnali formali e strutturali (pronomi, morfemi temporali, la partitura testuale, etc.), talvolta in combinazione con altri segnali di superficie. Rivelatasi insufficiente per la determinazione degli aspetti salienti di caratterizzazione e distinzione dei generi (le diverse caratteristiche intralinguistiche possono essere ugualmente rilevanti per molteplici generi, e dunque non segnatamente ricorrenti in un determinato genere), alcuni studiosi – tra tutti Gülich e Raible – hanno incluso nella disamina anche alcuni fattori extratestuali. Nonostante il valore dell'ipotesi compositiva (circa l'unione di fattori intra-ed extratestuali), questo approccio si dimostra ancora squisitamente grammaticale.<sup>48</sup>

- «Textsorten als semantisch-inhaltlich geprägte Einheiten»: <sup>49</sup> qui l'accento si pone sulle strutture testuali complesse e sui loro complessi semantici. Vengono identificate «idealtypische Normen für die Textstrukturierung» di carattere semantico, ossia dei *Texttypen* o *Textstrukturierungstypen* (nella fattispecie: tipo narrativo, descrittivo, espositivo, argomentativo, istruttivo), in seguito appaiati a specifici generi testuali.

- «Textsorten als situativ determinierte Einheiten»: <sup>50</sup> secondo cui il principale – o unico – criterio di distinzione dei diversi generi testuali doveva essere la situazione comunicativa. Fatto salvo il pregio dell'approccio pragmatico, i limiti di questa concezione sono evidenti: il postulato secondo cui i testi generati in una stessa situazione comunicativa appartengono allo stesso genere non ha validità e la mancata considerazione

---

<sup>48</sup> «Generi testuali come unità caratterizzate dal punto di vista grammaticale».

<sup>49</sup> «Generi testuali come unità caratterizzate dal punto di vista semantico-contenutistico».

<sup>50</sup> «Generi testuali come unità determinate dal punto di vista situativo».

degli aspetti linguistici e contenutistico-semantici rappresenta un'involuzione.

- «Textsorten als durch kommunikative Funktion determinierte Einheiten»:  
<sup>51</sup> nell'ambito di questa concezione i generi testuali sono individuabili attraverso l'analisi della loro specifica funzione comunicativa, dell'intenzione dell'emittente (in molti casi basata sulla tassonomia degli atti illocutori di Searle) o a seconda dell'orientamento del testo nei confronti del ricevente. Resta dunque problematico come, quali e quante funzioni individuare, inoltre – rileva Heinemann – al centro dell'analisi non si pongono i testi nella loro interezza, «sondern vielmehr hypothetische und abstrakte (im Grunde satzzentrierte) Basishandlungen), so dass Textsorten in diesem Verständnis auf sehr vage Komplexionen von determinierende Illokutionen reduziert werden» (HEINEMANN, 2000: 12-15 passim).

A fronte della complessità del problema, l'inevitabile parzialità di ognuna di queste prospettive definitorie esorta a preferire per il genere testuale un *concetto integrativo*, che sappia superare la monodimensionalità dei singoli approcci. La prismaticità del concetto di genere necessita cioè di essere inquadrata entro una congrua cornice, garantita solo da modelli pluristratificati: «durch multidimensionale Zuordnungen von prototypischen Repräsentationen auf unterschiedlichen Ebenen» (HEINEMANN, VIEHWEGER, 1991: 147).<sup>52</sup> Sulla scorta dei quattro approcci presentati, lo stesso Heinemann appronta un modello integrativo che si pregia di quattro livelli differenziali interrelati: *livello grammatico-formale, contenutistico-tematico, situativo e funzionale* (HEINEMANN, 2000: 19).<sup>53</sup> A questi quattro livelli, che

---

<sup>51</sup> «Generi testuali come unità determinate a seconda della funzione comunicativa»; «quanto piuttosto azioni-base ipotetiche e astratte (fondamentalmente incentrate sulla frase), cosicché, in questo senso, i generi testuali sono ridotti a vaghissime complessi determinati dalle illocuzioni».

<sup>52</sup> «Attraverso l'associazione multidimensionale di rappresentazioni prototipiche su diversi livelli».

<sup>53</sup> «I generi testuali sono insiemi limitati di testi con specifici elementi comuni. Tali elementi comuni riguardano contemporaneamente molteplici livelli della costituzione testuale: caratteristiche particolarità della struttura e della formulazione [...], aspetti contenutistici e tematici, condizioni situative e la funzione comunicativa. Le caratteristiche, che vanno

rappresentano costituenti testuali e di genere testuale *fondamentali* per qualsiasi descrizione e proposta tassonomica circa le *Textsorten*, possono eventualmente aggiungersi ulteriori aspetti *ad hoc* e rappresentati dalla flessibile diramazione in specifici sottolivelli. L'esaustiva e sinottica definizione proposta da Klaus Brinker delinea una prospettiva d'insieme:

*Textsorten* sind konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen und lassen sich mit jeweils typischen Verbindungen von *kontextellen* (situativen), *kommunikativ-funktionalen* und *strukturellen* (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben. Sie haben sich in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt und gehören zum Alltagswissen der Sprachteilhaber. Sie besitzen zwar eine normierende Wirkung, erleichtern aber zugleich den kommunikativen Umgang, indem sie den Kommunizierenden mehr oder weniger feste Orientierungen für die Produktion und Rezeption von Texten geben (BRINKER, 2001: 132).<sup>54</sup>

È questa una prospettiva che, sul versante italiano, collima produttivamente con quella proposta da Cristina Lavinio, che appronta la sua definizione di *genere testuale* sulla base di tre parametri combinati: «il tema o argomento di cui si parla (piano del *contenuto*), il modo di trattarlo (piano dell'*espressione*) e la situazione *comunicativo-pragmatica* in cui il testo stesso è prodotto (LAVINIO, 2000: 128) [corsivo, S.R.]. Emerge dunque una cornice costituita da un modello multidimensionale e integrativo, in grado di armonizzare produttivamente i risultati nella nostra ottica più proficui del panorama internazionale. È infatti possibile tracciare corrispondenze evidenti tra i sistemi, nella fattispecie, nei criteri ordinanti: *piano del contenuto* – livello *contenutistico-tematico* – caratteristiche strutturali (tematiche); *piano*

---

individuate sulla base dei molteplici criteri di differenziazione di questi livelli (e dunque rispetto ad un più basso livello di astrazione), interagiscono l'una con l'altra e si determinano reciprocamente; costituiscono rispettive totalità caratteristiche (complessioni caratteristiche), formate dalle strutture linguistiche e dai contenuti. Gli esemplari testuali prototipicamente costruiti come forme di rappresentazione dei generi testuali sono mezzi comunicativi efficaci, in grado di assolvere a specifici compiti comunicativi».

<sup>54</sup> «I *generi testuali* sono modelli di validità convenzionale che descrivono azioni linguistiche complesse e presentano nessi tipici di caratteristiche *contestuali* (situative) *comunicativo-funzionali* e *strutturali* (grammaticali e tematiche). Si sono sviluppati storicamente nella comunità linguistica ed appartengono al sapere quotidiano dei parlanti. Hanno un effetto di carattere normante, ma al contempo facilitano i rapporti di comunicazione offrendo a coloro che comunicano dei punti d'orientamento più o meno fissi per la produzione e la ricezione dei testi» [corsivo, S.R.].

dell'espressione – livello *grammatico-formale* – caratteristiche strutturali (grammatico-formali); *piano comunicativo-pragmatico*– livello *situativo* e livello *funzionale* – caratteristiche comunicativo-funzionali e situative.

Ad un livello d'astrazione maggiore rispetto ai *generi testuali*, entrambi i sistemi prevedono inoltre i *tipi testuali* (*Texttypen*), intesi come «porzioni testuali ben riconoscibili, incorporate entro testi appartenenti ai generi più vari» (LAVINIO, 2004: 154), ed allo stesso modo ben distinte dai *tipi di testo* – termine sinonimo di *genere testuale* che in questa sede tenderemo ad evitare.<sup>55</sup> *Genere testuale* e *tipo testuale* sono concetti interagenti da distinguere con grande accuratezza: a differenza del *genere testuale*, che viene elaborato in modo *induttivo* a partire dalle «caratteristiche empiriche dei testi che consentono di raggrupparli in classi omogenee», il *tipo testuale* è un costrutto teorico «più astratto, che non permette di classificare direttamente i testi reali ma che identifica in modo deduttivo le caratteristiche essenziali di diversi procedimenti e modalità di comunicazione in base agli scopi del mittente ed ai rapporti instaurati con i destinatari» (MAZZOLENI, 2004: 402).<sup>56</sup> Inoltre, mentre i *tipi testuali* «sono di carattere universale e definibili con tratti universali», osserva Gunver Skytte nei suoi *Prelimiari per uno studio comparativo dei generi*,

il concetto di *genere* implica l'imballaggio *specifico* del messaggio linguistico nella singola *civiltà* [e] le scelte o le *strategie specifiche* di

---

<sup>55</sup> A fronte della già citata «anarchia concettuale» ed allo scopo di un uso consapevole e coerente della terminologia, è bene precisare che nel nostro contesto d'indagine il termine *tipo testuale* non equivale al termine *tipo di testo*, termine quest'ultimo anfibio, che oscilla talvolta verso l'area semantica circoscritta del *genere testuale*, talaltre verso quella più ampia di pertinenza del *tipo testuale*. Si veda Lavinio, di cui adottiamo la scelta: «Si ricorre spesso alla dicitura *tipo di testo*, facendone oscillare l'accezione da un piano più ampio (usandola come sinonimo di *tipo testuale*) a uno più circoscritto (come sinonimo di *genere*). Per non incorrere in fraintendimenti, in questa sede si eviterà di parlare di tipi di testo, per usare coerentemente, invece, la distinzione tra *tipi testuali* e *generi*», cfr. (LAVINIO, 2004: 147, nota 146).

<sup>56</sup> Eugenio Coseriu usa invece il termine «specie testuali», instaurando una corrispondenza tra le *specie testuali* ed i *tipi linguistici*, tra linguistica del testo e tipologia: «Le specie testuali stanno ai testi come i tipi stanno alle lingue: se i tipi sono modelli descrittivi, e non modelli a priori, che articolano la molteplicità delle tecniche storiche del parlare, ma non caratterizzano in modo esauriente l'individualità di nessuna, le specie testuali sono modelli che descrivono la fenomenologia dei testi». Cfr. (DI CESARE, 2008: 17).



*strutturazione testuale* e di *registro* possono variare in modo più o meno marcato tra una civiltà e l'altra (SKYTTE, 2001: 83) [Corsivo, S.R.].

Non a caso i generi testuali, «prototypische Gebrauchsmuster» (FIX, HABSCHEID, KLEIN, 2007: 7),<sup>57</sup> nella fattispecie «Routinenformeln auf der Textebene» (ADAMZIK, 1995: 28):<sup>58</sup> interfacce tra diversi àmbiti del sapere (sapere generale, norme, sapere linguistico e culturale), sono ritenuti strumenti d'acquisizione di competenza comunicativa culturale (*kulturell gepragte kommunikative Kompetenz*) (FIX, HABSCHEID, KLEIN, 2007: 7). Inoltre, mentre i generi sono «di numero molto pi elevato e difficilmente circoscrivibile in una lista chiusa», secondo una «tipologia basica, minima e universale» di matrice funzionale-cognitiva – sulla scorta di quella proposta da Egon Werlich (WERLICH, 1975) –,<sup>59</sup> i tipi testuali sono suddivisibili in sei tipologie principali: tipo testuale *descrittivo*, *narrativo*, *argomentativo*, *espositivo*, *regolativo* e *scenico* (LAVINIO, 2004: 148-153 passim).

Da questa tipologia, ampiamente condivisa,<sup>60</sup> si differenzia in particolare la pregevole proposta di Francesco Sabatini: una tipologia dei testi basata sul grado di coerenza interpretativa (*rigidit-esplicitezza* vs *elasticit-implicitezza*).<sup>61</sup> La *vincolativit interpretativa* rappresenta un parametro

---

<sup>57</sup> «Modelli pragmatici prototipici».

<sup>58</sup> «Formule di *ruotine* sulla superficie testuale».

<sup>59</sup> Ossia a seconda delle *funzioni comunicative* dominanti nei diversi testi e tenendo conto della «matrice» o *capacit cognitiva* correlata «che ne consente sia la comprensione che la produzione». (LAVINIO, 2000: 126). La studiosa si rif alla tipologia proposta da Egon Werlich in *Typologie der Texten* (1975) e *A Text Grammar of English* (1976), cfr. (WERLICH, 1975) e (WERLICH, 1976).

<sup>60</sup> Va ricordato che le classificazioni fondate su possibili funzioni cognitive, seppur molto diffuse ed impiegate, sono state ampiamente criticate gi in Beaugrande e Dressler, i quali ne hanno tentato un'integrazione articolando la propria tipologia, oltre che nei tre tipi classici (*descrittivo*, *narrativo*, *argomentativo*), anche in testi la cui funzione  di: «presentare mondi alternativi» e «visioni profonde del mondo reale» (testi letterari); «ampliare le conoscenze del mondo reale» (testi scientifici); e «diffondere le conoscenze assodate» (testi didattici). In conclusione, gli studiosi presentano un'eloquente (auto)critica circa i limiti di ogni tipologia: «Gli insiemi dei testi con le loro caratteristiche restano vaghi» (BEAUGRANDE, DRESSLER, 1994: 237-243 passim).

<sup>61</sup> «L'assunto di base del modello  il seguente: che negli scambi comunicativi, come si sono conformati e strutturati nelle societ moderne con civilt di tipo complesso, il fattore dominante, capace di regolare dal profondo tutte le scelte che si rivelano poi sulla superficie formale del testo, sia costituito dall'esigenza di variare il coefficiente di rigidit interpretativa, sicch i testi vengono a collocarsi in un ventaglio di realizzazioni comprese tra i due poli della

estremamente significativo per la differenziazione delle diverse varietà del saggio, come emergerà nella nostra ‘definizione sinottica’ (*definitio per proprietates*, §...). Qui infatti la diversità dei tipi di testo dipende dai «diversi gradi di rigidità introdotti nel patto comunicativo» a seconda che «il senso del messaggio debba essere costruito dalle due parti con maggiore o minore univocità», dove

il grado di rigidità viene certo stabilito personalmente dai due realizzatori del singolo contatto, ma nell’ambito di tradizioni formatesi e affermatesi lungamente nel contesto culturale in cui essi operano (SABATINI, 1999: 143).

Sabatini rileva come «il tratto della *rigidità/elasticità* semantica della lingua dei testi avvolga inevitabilmente qualsiasi loro contenuto» e qualsiasi loro «impostazione di tipo descrittivo, argomentativo, imperativo, pattutivo, ottativo, ecc.» e sia dunque «il vero denominatore comune e quindi l’unico fattore capace di produrre una loro differenziazione tipologica definibile e „misurabile“». Il grado di coerenza è legato alle diverse funzioni illocutive del vincolo interpretativo. Sulla base di questi elementi, (e sulla scorta di: struttura testuale, coerenza, punteggiatura, legamenti, paratesto), lo studioso propone dunque una suddivisione dei testi in tre macrocategorie, cui appaia vari tipi testuali: ad un estremo, il *testo con discorso con molto vincolante*, al *testo con discorso mediamente vincolante*, sino all’altro estremo del *testo con discorso poco vincolante* ossia, «dall’intenzione di elaborare e fornire conoscenze altamente vero-falsificabili (nella pura *definizione scientifica*) o norme di comportamento inequivocabili (nei testi legislativi e contattualistici), fino all’intenzione di trattare, in termini molto soggettivi e in potenziale dialogo con qualsiasi altro essere umano, temi esistenziali (nel *testo poetico*)» (SABATINI, 1999: 144)

---

*massima rigidità* e della *massima elasticità* [...] in definitiva si possono indicare tre categorie testuali fondamentali, determinate dal diverso grado di vincolo interpretativo, le quali raggruppano, rispettivamente, i «Testi con discorso molto vincolante», i «Testi con discorso mediamente vincolante» e i «Testi con discorso poco vincolante». Fra queste tre categorie generali si distribuiscono almeno sette categorie intermedie, riferite ad altrettante funzioni ben distinte, ognuna delle quali comprende tipi specifici, costituiti (finalmente) da fattispecie reali. Va certamente tenuto conto del fatto [...] che i testi reali, singolarmente presi, sono molto spesso testi «misti», in quanto possono presentare caratteristiche diverse da sezione a sezione» (SABATINI, 1998: 128sg.).

[corsivo, S.R.]. Com'è stato evidenziato nelle più diverse sedi, indipendentemente dalle fattispecie teoriche, generi molto diversi possano essere ascritti ad uno stesso tipo testuale – si pensi ai cosiddetti *generi narrativi* (romanzo, novella, fiaba, racconto, *etc.*), in cui, appunto, il tipo testuale *narrativo* è dominante. Del resto i generi testuali non sono tipologicamente uniformi, «non sono mai rappresentativi di un tipo testuale allo stato puro»:

La natura *mista* dei testi, in cui si alternano sequenze ascrivibili ora all'uno ora all'altro tipo testuale, è del resto implicita nel concetto di *dominanza* che si è ormai più volte evocato: è solo il tipo testuale di volta in volta dominante a permetterci di dire che un testo o un genere, considerati complessivamente, sono ora narrativi, ora espositivi, ora argomentativi, *etc.* (LAVINIO, 2000: 127) [corsivo, S.R.].

Va da sé che la dialettica tra tipi e generi testuali è cruciale e di assoluto rilievo, oltre che per gli studi linguistici, anche e tantopiù per gli studi traduttologici, «poiché è un rapporto che obbliga a focalizzare il difficile equilibrio tattico fra cosa modificare e cosa conservare del testo di partenza a quello d'arrivo» (MAZZOLENI, 2004: 403). Ma della problematicizzazione di proposte tipologiche sviluppate specificatamente entro l'ambito traduttologico ci occuperemo nel prosieguo (§ I.7).

Fatte salve queste precisazioni, volgiamo lo sguardo anche all'orizzonte letterario, dove il concetto di *genere testuale* (*Textsorte*) perde di consistenza a vantaggio quello, ben più antico e pervasivo, di *genere letterario* (*Gattung*). Funge qui da anello di congiunzione la pregnante inquadratura del *genere letterario* offerta da Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo:

Il *genere letterario* può essere definito come una serie di rapporti, *convenzionalmente* fissati, tra il piano dell'*espressione* e quello del *contenuto*, e inoltre tra le varie componenti che formano i due piani [...]. Ogni testo si iscrive idealmente in una categoria testuale che lo rende immediatamente *ricognoscibile a un'udienza*, alle cui *attese* il testo *risponde* (BRIOSCHI, DI GIROLAMO, 1997: 73).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Citato in (REGA, 2001: 59) [corsivo, S.R.]. Riguardo alla *Storia per generi e problemi* di Brioschi e Di Girolamo (BRIOSCHI, DI GIROLAMO, 1993-1996), Di Gesù nota: «da nozione di genere è

Mantenendo la prospettiva della ricezione, Lavinio mette a fuoco la «natura socio-culturalmente determinata» dei *generi letterari e dei generi testuali* che definisce come

*configurazioni testuali tipiche e ricorrenti*, come classi di testi. I caratteri fondamentali di un genere sono poi reperibili nei molti testi concreti classificabili come occorrenze di quel medesimo genere. Ma gli innumerevoli testi concreti, prodotti nel parlato e nello scritto, non sfuggono alla possibilità di poter essere ascritti a un genere o all'altro, a seconda delle caratteristiche che li contraddistinguono e che possono riguardare l'*organizzazione formale*, il *modo* di trattare l'argomento, il *tipo di contesto* in cui vengono prodotti, la *varietà linguistica* usata e altri parametri ancora che, nel loro insieme o con la loro presenza o assenza, concorrono a distinguere un genere dall'altro (LAVINIO, 2004: 154).

Sulla scorta di quanto rilevato, riteniamo proficuo proseguire sviluppando un approccio *integrativo*, auspicabilmente il più chiaro ed armonico possibile, dove i concetti di *Textsorte* e *Gattung* possano trovare collocazione e, seppur distinti, interagire suggerendo la propria *continuità* e dunque con Lavinio, «il possibile approccio su basi comuni»,

tra usi linguistici, forme e generi più „quotidiani“ e usi letterari, forme e generi letterari che finiscono per illuminarsi a vicenda nelle reciproche specificità proprio se considerati insieme e in parallelo, entro un approccio linguistico-testuale unitario e coerente (LAVINIO, 2004: 155).

È questa una prospettiva che, come si è rilevato, la *Textlinguistik* più lungimirante ha lungamente auspicato. Nelle sue sempre vitali *Thesen zur Textsorten-Linguistik*,<sup>63</sup> Harald Weinrich fa il punto circa l'interazione del concetto di *genere letterario* con quello di *genere testuale*, come segue:

---

piuttosto duttile e comprende sia generi tramandati dal canone tradizionale, che «modalità espressive» solitamente ritenute 'minori' [...] coerentemente con quella che appare una adesione di fondo alle summenzionate tesi della scuola di Costanza, che fanno rifluire la tipologia dei generi in una innovata lettura storica e sociale – torna a far breccia la figura dell'autore (o quantomeno la sua «ombra lunga»): non più «soggetto fondante», entità centrale e centripeta della trattazione, ma semmai funzione (talvolta autorevolmente) modellizzante al pari delle altre»: (DI GESÙ, 2005: 49).

<sup>63</sup> Le tesi di Weinrich, originariamente quindici, sono concepite sulla base del suo *Die Textpartitur als heuristisch-didaktische Methode* (1972). Il carattere generale di quelle riportate nel nostro estratto (*supra*), persuade a citarle anche indipendentemente dal loro contesto genetico, che qui vogliamo tuttavia sinteticamente riassumere. Nel suo precedente studio, Weinrich

1. Die Literaturwissenschaft verfügt über den Begriff der literarischen Gattung. Dieser ist notwendig ein historischer (sozio-kultureller) Begriff. 2. Wenn die Literaturwissenschaft, außer den Texten der schönen Literatur oder Dichtung, auch nichtpoetische (“expositorische”) Texte untersuchen will, ist der historisch-literarische Gattungsbegriff ohne besondere Schwierigkeiten auf diesen Untersuchungsbereich *übertragbar*. 3. Wenn die Linguistik Texte untersucht, verdient die historisch-literarische Gattung als pragmatische Vorgabe – neben anderen pragmatischen Vorgaben – Berücksichtigung. 4. Der *linguistische Begriff Textsorte* ist von dem *historisch-literarischen Gattungsbegriff* zu unterscheiden. Die beiden Begriffe können jedoch der Extension nach *partiell zur Deckung kommen* (WEINRICH, 1972b: 161).<sup>64</sup>

---

elabora un sistema che mira ad offrire «eine linguistische (Text-)Theorie» in grado di decrivere valori di testualità attraverso una matrice proiettabile empiricamente su qualsiasi testo: cfr. (WEINRICH, 1972a). Con le sue quindici tesi, nello studio sopracitato lo studioso mira invece a verificare l'applicabilità del modello per la determinazione del genere testuale (*Textsorte*). Il metodo è anche qui imperniato su una *Textpartitur* (“partitura testuale”), ovvero una matrice, dove le colonne sono costituite da un testo empirico e le righe da una teoria gramamtico-testuale. La *partitura testuale* è corredata da una *partitura testuale di transizione* (*Textübergangspartitur*), che analizza la prima in ogni sua riga, stabilendo se essa costituisca una transizione uguale o differente (i morfemi di giunzione testuale non compaiono nella partitura testuale, ma direttamente nella partitura di transizione). Le transizioni uguali determinano la tematica di un testo (coerenza, isotopie), quelle differenti la rematica. Weinrich definisce qui la testualità come «die Relation von Thematik und Rhematik pro Partiturzeile. Als Mittelwert der Textualität kann eine Relation gelten, bei der die Thematik gegenüber der Rhematik begünstigt ist». Tra il valore della relazione di una singola riga della partitura testuale e il valore della relazione delle relative righe nella partitura testuale di transizione è possibile rinvenire, entro certi limiti, delle differenze. A seconda dei casi, quindi, il genere testuale (*Textsorte*) cui appartiene un testo può essere caratterizzato di più dal suo inventario segnico (partitura testuale) o dalla sua distribuzione segnica (partitura testuale di transizione). Mentre il testo empirico non può essere mutato, la relativa partitura testuale può essere considerata per se stessa, slegata dal testo empirico di riferimento e persino modificata. Se le modificazioni attuate sono consistenti, può mutare il genere testuale. La partitura di transizione serve da modello di controllo. La testualità è garantita laddove la tematica, ossia le transizioni uguali, vengono preferite rispetto alla rematica, le transizioni differenti. Il valore euristico del modello è dato dal fatto che, attraverso la modifica *ad hoc* di una partitura testuale è possibile produrre un nuovo testo (appartenente ad un determinato genere testuale). Inoltre, conclude Weinrich nella sua quindicesima tesi: «Reduktive Eingriffe in eine Textpartitur durch Eliminierung einzelner Partiturzeilen eröffnen die Möglichkeit, zu einer Textpartitur mehrere passende Texte zu suchen oder zu produzieren, die dann zusammen eine Textsorte bilden. Diese Versuche dienen einer *Textsorten-Heuristik*» (WEINRICH, 1972b: 161) [«Gli interventi su una partitura testuale che mirano a ridurla eliminando alcune righe della partitura stessa offrono la possibilità di cercare e produrre più testi adatti per una partitura testuale, i quali poi costituiscono un genere testuale. Questi tentativi contribuiscono ad un'euristica dei generi testuali»].

<sup>64</sup> «1. Le scienze della letteratura dispongono del concetto di genere letterario [*Gattung*]. Questo è un concetto necessariamente storico (socio-culturale). 2. Laddove le scienze della letteratura facciano oggetto di ricerca, oltre ai testi delle belle lettere o letteratura, anche testi non-poetici (“espositivi”), possono *tradurre* il concetto di genere storico-letterario su quest'ambito di ricerca senza particolari difficoltà. 3. Nell'ambito delle ricerche di linguistica testuale, il genere storico-letterario in quanto criterio pragmatico (accanto ad altri criteri pragmatici) merita debita attenzione. 4. Il *concetto linguistico genere testuale* [*Textsorte*] va distinto dal *concetto di genere storico-*

Fermo restando che *Textsorten* è la designazione corrente per testi “non-letterari” si dovrà muovere da un dato di fatto – di assoluta verificabilità empirica – riassunto dagli autori dell’introduzione al recente volume *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* in questi termini:

Allerdings handelt es sich im Objektbereich bei den theoretisch getrennten Gattungen und Textsorten meist um ein *Kontinuum von Erscheinungsformen*, zwischen denen die *Übergänge fließend* sind und das zudem als *historisch variabel* zu konzipieren sind (NEUMANN, NÜNNING, 2007: 3) [corsivo, S.R.].

Non vi è dubbio che i concetti di *genere letterario* (*Gattung*) e *genere testuale* (*Textsorte*) mostrino specificazioni di carattere quantitativo (estensione) e qualitativo (metodo, finalità) differenti, ma tracciare linee di demarcazione *nette* è non solo arduo e pressoché impossibile sul piano pratico-sperimentale, ma anche una forzatura dal punto di vista metodologico.<sup>65</sup> Agli antipodi della desolante sterilità del malinteso rigore, sta il rigore autentico di chi non cessa di interrogarsi sui metodi d’indagine e di saggiarne le risorse. Così, radicando il problema nel tessuto antropologico e chiarendone i nessi più profondi, in un recentissimo contributo, Kalverkämper rileva:

So hat sich der Mensch als eine wichtige Kulturleistung die Möglichkeit geschaffen, seiner Kommunikation auf spezifische Situationen hin Profile zu geben: für den Sprecher oder Schreiber eine Rahmenvorgabe bietend, innerhalb derer die Kommunikation ablaufen soll und ja auch funktioniert, und für den interpretierenden, Sinnhypothesen schaffenden Mitmenschen als Erwartungsmuster dienend. Wir nennen diese funktionalen, strukturellen und sogar auch inhaltlichen Vorgaben aus alter literarischer Tradition heraus die ‘Gattungen’, und heutzutage, mit Blick der Linguistik auf die pragmatischen Gattungen, also auf die Gattungen auch außerhalb der Höhenkammliteratur und mitten im Handeln und Wirken des Lebens funktionierend: die ‘Textsorten’ (KALVERKÄMPER, 2011: 16).<sup>66</sup>

---

*letterario*. Tuttavia, dal punto di vista dell’estensione, i due concetti possono *giungere a parziale coincidenza*» [corsivo, S.R.].

<sup>65</sup> Sulla specificità dei confini tra i generi come *blurred o fuzzy edges* di tipicamente sfumati (MAZZOLENI, 1999: 51) cfr. anche con I.9.

<sup>66</sup> «Un’importante realizzazione culturale dell’uomo è la possibilità di attribuire alla sua comunicazione diversi profili a seconda di specifiche situazioni: per il parlante o lo scrivente

Il filo rosso che lega le riflessioni dello studioso ai capisaldi del pensiero del suo maestro è proficuamente perspicuo. Prefacendo l'edizione italiana di *Sprache in Texten* Cesare Segre ricorda infatti come lo stesso Weinrich, «lettore fedele dei poeti di varie epoche e lingue», sappia trarre il massimo vantaggio dal fatto di osservare i «problemi linguistici con l'occhio del letterato e i fenomeni letterari con l'interesse mosso dagli interrogativi della linguistica» (SEGRE, 1988: 8). È un consiglio implicito quanto prezioso: studiosi quali Weinrich, che ha individuato nella *sinergia* tra *linguistica* e le *scienze della letteratura* lo spazio per una più profonda comprensione di fenomeni comunicativi complessi, stanno nel solco di una tradizione simboleggiata da Spitzer. Procedere in senso *integrativo* rifuggendo i settorialismi costituisce un'indicazione di metodo con un massimo di applicabilità in ambito interlinguistico ed interculturale non solo in quanto i fenomeni linguistico-culturali assumono nei testi letterari una complessità costitutiva (notoriamente irritante per i “terribili semplificatori”),<sup>67</sup> ma anche in virtù di un'analogia tra le modalità cognitive di ricezione di testi stranieri («*Fremde Texte*») e quelle di testi estraniati dal codice poetico («*poetisch verfremdetete Texte*»)<sup>68</sup>

---

ciò offre una cornice direttiva entro cui la comunicazione deve svolgersi e anche funzionare, fungendo al contempo da modello delle attese di colui che [quella comunicazione] interpreta creando ipotesi di senso. Indichiamo questi vantaggi funzionali, strutturali e persino contenutistici di antica tradizione letteraria 'generi letterari' e oggi, guardando in ottica linguistica ai generi pragmatici, dunque ai generi che esulano dalla letteratura alta ed hanno impegno entro l'agire e l'operare della vita quotidiana: i 'generi testuali'.

<sup>67</sup> Sulla smania falsamente razionalizzatrice nell'ambito della didattica delle lingue straniere ironizza Weinrich stesso, rilevando come per tanti insegnanti l'introduzione della letteratura rappresenti una «*crux*»: (WEINRICH, 1983: 11).

<sup>68</sup> Questa la tesi di (WEINRICH, 1983). Sulla proficuità dell'intergrazione di aspetti linguistici, letterari e culturali nell'ambito della didattica delle lingue straniere e della traduzione con particolare attenzione ai fraseologismi ed idiomatismi, cfr. nello stesso volume (HESS-LÜTTIG, 1983).

## I.7. Tassonomie testuali e traduzione

### I.7.1. *Texttypen*: pregi e limiti della semplificazione

Dagli ultimi decenni del secolo scorso, gli studi sulla traduzione, in intensa sinergia con la *Textlinguistik*, hanno rivolto lo sguardo alla questione della classificazione testuale con rinnovato interesse e slancio. Com'è noto, nel pionieristico *Textbestimmung und Übersetzungsmethode* (1969) Katharina Reiß problematizza l'antica *quaestio* della poetica, proponendo però la sua tassonomia di *Texttypen*, che ritiene grandezze traduttive più pertinenti dei *Textsorten*. In questa prospettiva, l'attenzione si sposta dal riconoscimento del genere di appartenenza sull'individuazione della funzione svolta dalla lingua nel testo di partenza (REISS, 1981: 77). Sulla scorta dell'epocale *Organon Modell* della *Sprachtheorie* (1934) di Karl Bühler, che individua le tre funzioni fondamentali dell'atto comunicativo – *Ausdrucksfunktion*, *Appellfunktion*, *Darstellungsfunktion* –<sup>69</sup>, la studiosa distingue *testi espressivi* (*formbetont*), in cui emerge come dominante la funzione espressiva, incentrati sulla forma; *testi conativi* (*effektbetont*), dove è preminente la funzione appellativa e il ricevente; e *testi informativi* (*inhaltsbetont*), in cui l'accento è sul contenuto, caratterizzati da una presenza preponderante della funzione rappresentativa.<sup>70</sup> *Idealiter*, il tipo dell'*inhaltsbetonter Text* potrà corrispondere al *reportage* giornalistico, l'*effektbetonter Text* al testo pubblicitario (MORINI, 2007: 80) ed ai *formbetonte Texte* apparterranno i *testi letterari*, contraddistinti dal connubio inscindibile di forma e contenuto:

---

<sup>69</sup> Nel suo «modello strumentale» il medico e filosofo Bühler mira ad offrire un modello semiotico-comunicativo in grado di presentare la triplice natura del segno (*simbolo*, *sintomo* e *segnale*) per mezzo dell'intima connessione delle sue tre funzioni fondamentali, rispettivamente: rappresentazione (*Darstellung*), espressione (*Ausdruck*) e appello (*Appell*). Lo scienziato sottolinea come in ogni segno sia possibile riscontrare tutt'al più una predominanza (*Dominanz*) di uno dei tre aspetti funzionali, evidenziando come il predominare della funzione *appellativo-segnalatica* rinvii al richiamo ad un ricevente, la maggior presenza della funzione *sintomatico-espressiva* ponga l'accento sull'emittente, mentre la *Dominanz* della funzione *simbolico-rappresentativa* focalizzi l'attenzione sugli oggetti e stati di cose. (BÜHLER, 1999), per la traduzione italiana cfr. (BÜHLER, 1983). Si veda anche il sempre attuale: (CONTE, 1990) e (COSERIU, 2008: 81-97). Per una disamina completa e stringente: (SCARPA, 1997).

<sup>70</sup> Va rilevata inoltre la presenza di un'ulteriore categoria, quella dei *testi sussidiari* (*subsidiäre Texte*), ossia dei testi che richiedono l'ausilio di strumenti extralinguistici: (REISS, 1981: 87).



[diese Texte] verlieren aber ihren spezifischen Charakter, wenn bei der Übertragung ihre mehr oder weniger von den Normen der Poetik, dem Stilwillen und dem künstlerischen Gestaltungswillen des Autors bestimmte äußere und innere Form nicht gewahrt bleibt. Die beim inhaltsbetonten Typ zu fordernde Invarianz auf der Inhaltsebene tritt in je verschiedenem Ausmaß hinter der Forderung nach formaler Invarianz, d.h. hinter der Forderung nach Äquivalenz der ästhetischen Wirkung zurück (REIß, 1981: 83).<sup>71</sup>

É proprio la quasi perfetta coincidenza tra *formbetonte Texte* e testi letterari ad alimentare gran parte delle critiche contro il modello: si riscontra il ritorno ad un bipolarismo *testi letterari/testi non-letterari* poco produttivo (MORINI, 2007: 81) e, di nuovo, del tutto inadeguato a descrivere i fenomeni testuali più complessi, come nella fattispecie il *saggio*.

La *Texttypologie* di Reiß trova un ulteriore sviluppo nel corso della *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* che la studiosa elabora anni più tardi assieme a Hans J. Vermeer (REIß, VERMEER, 1984). Sulla scorta della definizione vermeeriana del testo come *Informationsangebot*, Reiß ridefinisce la sua tripartizione in tipi testuali (*Texttypen*) distinguendo un tipo informativo, un tipo espressivo e un tipo operativo (*informativer, expressiver e operativer Texttyp*) (REIß, VERMEER, 1984: 206), ognuno legato alla sua *Informationsangebot*.<sup>72</sup> La traduzione dovrà realizzare un testo di arrivo equivalente al testo di partenza dal punto di vista della tipologia testuale, seguendo una gerarchia di *Äquivalenzforderungen* per l'attuazione di una strategia traduttiva *ad hoc* (STOLZE, 2005: 112-115).

Seppur di innegabile valenza didattica (MENIN, 2006: 112sg.), il modello reißiano viene ampiamente criticato (KOLLER, 1983; NORD, 2009:

---

<sup>71</sup> La citazione e la traduzione del passo sono tratte da (REGA, 2001: 16, nota 16) «[questi testi] perdono il loro carattere specifico se la traduzione non preserva la forma interna ed esterna determinate dalle norme della poetica, dalla volontà stilistica e dalla volontà di configurazione artistica dell'autore. L'invarianza a livello contenutistico richiesta nel tipo di testo a funzione referenziale cede il passo, anche se in misura di volta in volta diversa, davanti all'esigenza dell'invarianza formale, ovvero quella dell'equivalenza dell'effetto estetico».

<sup>72</sup> Nell'ordine: il primo *Texttyp* presenta la sua offerta informativa con scopo informativo ed è incentrato sul contenuto; il secondo organizza l'offerta informativa attraverso una peculiare forma con intento estetico; il terzo, accanto ad un contenuto informativo e ad un'organizzazione formale, presenta la sua *Informationsangebot* a fine persuasivo.

23). La più aspra critica viene da Norbert Greiner, il quale, dal versante di *Übersetzung und Literaturwissenschaft* appunta senza mezzi termini:

Die Voraussetzung, ein Text sei «sozusagen ein Informationsangebot an einen Rezipienten seitens eines Produzenten» [(REIß, VERMEER, 1984: 18sg.)] gilt für propositionale, *nicht aber für literarische Texte*. Das von Reiß bereits in einer früheren Arbeit entwickelte und in die *Allgemeine Translationstheorie* übernommene Texttypenmodell, das literarische Texte vermutlich unter dem Texttypus «formbetonte Texte» subsumieren würde, geht ebenfalls gänzlich fehl, da mit einer solchen Kategorie weder die *spezifische Seinsweise fiktionaler Texte* beachtet, noch der *kulturelle und literarische Kontext* einer Übersetzung als entscheidender *Übermittlungsfilter* mit bedacht wird (GREINER, 2004b: 12).<sup>73</sup>

A dominare le critiche al modello reißiano sono argomenti volti a mettere in evidenza la *polifunzionalità* dei testi e dunque l'impossibilità di attribuirli a determinati tipi testuali derivandone la chiave di volta per la loro traduzione. È sempre più evidente, che considerata la fattuale) *polifunzionalità* dei testi, l'illusione di poter attribuire la tipologia testuale in maniera univoca viene sostituita da uno «schema d'analisi dettagliato e fondato su fattori oggettivizzabili» (NORD, 2009: 23). La strutturazione semplificante delle tassonomie tipologiche «si rivela essere carente se a questa costruzione di base non si aggiunge in particolare la riflessione sui *generi testuali*» (REGA, 2001: 16).

### **I.7.2. L'integrazione prototipologica: il *continuum* dei testi**

Il campo di forze costituito dalla concezione comunicativa del testo *Rezeptionsästhetik* (JAUB, 1973), emerge come la polifunzionalità del testo possa esprimersi solo attraverso il filtro della *ricezione*, di volta in volta

---

<sup>73</sup> «Il presupposto secondo cui un testo è «un'offerta informativa del produttore ad un ricevente» è valida per testi proposizionali, *ma non per testi letterari*. Il modello dei tipi testuali sviluppato da Reiß già in un precedente lavoro e ripreso nella *Allgemeine Translationstheorie*, modello per cui i testi letterari sarebbero sussunti dal tipo testuale del «testo espressivo», è del tutto forviante, poiché una simile categoria non dà rilievo alla *specificità modale ontologica dei testi funzionali*, né considera il *contesto culturale e letterario* di una traduzione nella sua natura di *dirimente filtro di trasmissione*» [corsivo S.R.].

ancorata alla sua specifica dimensione storico-culturale e situativa, in tutte le sue componenti (HESS-LÜTTIG, 1980: 102).

La proposta di Mary Snell-Hornby prende le mosse da una critica agli approcci e ai modelli delle teorie traduttive preesistenti, incapaci di sfuggire a categorizzazioni troppo nette e prescrittività.<sup>74</sup> La studiosa propugna un decisivo superamento della rigidità classificatoria, soprattutto tra l'ambito della *traduzione letteraria* e quello della *traduzione specializzata*<sup>75</sup>: si mette in discussione sia la fondamentale separazione in base a diversi generi testuali sia la dipendenza da altre discipline. A fronte delle categorie rappresentate dalle discipline correnti, la scienza della traduzione è da considerarsi come *unità interdisciplinare, multiprospettica*, che prende le mosse non dai modelli assiomatici della linguistica, ma dalla complessa realtà del tradurre ed è caratterizzata da una *prospettiva unificante* (SNELL-HORNBY, 1994a: 12). Snell-Hornby promuove così una nuova cooperazione tra teoria della letteratura e traduzione e stigmatizzando al contempo con forza il settorialismo che lede una vera comunicazione tra traduttori operanti nell'ambito della traduzione letteraria e traduttori di area specialistica (SNELL-HORNBY, 1994a: 10). È infatti inevitabile che il tentativo concreto di stabilire l'appartenenza di un testo ad una determinata tipologia si scontri, a livello di contenuto cognitivo, con la crescente infrasettorialità dei saperi e, a livello pragmatico, con i differenti livelli specialistici legati agli obiettivi del testo, i quali esercitano grande peso sulle componenti stilistiche macro e microtestuali. Tale complessità si rispecchia esemplarmente nella *saggistica*,

---

<sup>74</sup> Le recenti riflessioni teoriche cui fa riferimento Snell-Hornby – dalle cinque “potentielle Entsprechungen” (*corrispondenze potenziali*) della scuola di Lipsia alle sette procedure traduttive della *stylistique comparée*, dal modello trifasico di Nida alle tre *tipologie testuali*, “Texttypen”, di Reiß – non sembrano infatti tenere conto della fluidità dei confini tra i fenomeni linguistici. Si veda la sinossi offerta in: (STOLZE, 2005: 161).

<sup>75</sup> «Die Tätigkeit des Übersetzens wird seit jeher in zwei Bereiche säuberlich getrennt: einerseits das “literarische” Übersetzen – Domäne der Künstler, Dichter und Bibelübersetzer – andererseits das stets als minderwertig angesehene “weltliche” Übersetzen, heute “Fachübersetzen” genannt»: (SNELL-HORNBY, 1994a: 12) [«L'attività del tradurre viene da sempre nettamente suddivisa in due ambiti: da un lato la traduzione “letteraria” – dominio di artisti, poeti e traduttori biblici –, dall'altro la sempre sminuita traduzione “profana”, chiamata oggi “specializzata”»].

scientifico e letterario. Al cospetto di questi testi, forme miste (*Mischformen*) per eccellenza, il traduttore deve elaborare metodologie analitico-procedurali estremamente sofisticate: il *saggio d'autore* (o *letterario*), in particolare, fa spesso del sincretismo tra i saperi e della sperimentazione – tematica e formale – la sua ragion d'essere e il suo massimo pregio artistico: può svolgere argomenti specialistici attraverso uno stile poetico e viceversa, giocare con gli stili e con i registri più svariati, alternare la più profonda intimità espressiva a toni di asettico distacco, fare largo uso della terminologia specialistica sia in senso proprio che figurato. È dunque importante sviluppare un approccio multidisciplinare al testo, lontano da ogni schematismo. Contro la fissità classificatoria degli studi traduttologici precedenti, la logica dicotomica di molte delle teorie traduttive di stampo linguistico, la studiosa propone una differenziazione più sofisticata e dinamica, una *Prototypologie* (SNELL-HORNBY, 1994a: 16) ossia un modello testuale imperniato sui prototipi. In ambito semantico il concetto di *prototype* è di lunga tradizione:

Instead of the meaning of a linguistic form being represented in terms of a checklist of conditions that have to be satisfied in order for the form to be appropriately or truthfully used, it is held that the understanding of meaning requires, at least for a great many cases, an appeal to an exemplar or prototype (FILLMORE, 1975: 123).

Sul versante teorico, cioè, non si presentano concetti dai confini discreti ma *sfumati* (*fuzzy*): le diverse categorie, invece che rispondere a definizioni differenziali ed oppostive, si distribuiscono su un *continuum*, che, come suggerisce Mazzoleni, «a mò di punti focali circondati da periferie che digradano le une della altre». Un sistema peraltro in linea con le più recenti modellizzazioni linguistiche, le quali tendono a non definire «condizioni necessarie e sufficienti» – o con Fillmore «a checklist of conditions» – bensì appunto formulazioni prototipiche, così che, a livello empirico, la classificazione di un determinato fenomeno viene attuata in base ad un «criterio di maggiore o minore somiglianza rispetto ad un determinato

modello di riferimento», dove il singolo fenomeno non deve necessariamente presentare tutte e solo le caratteristiche definitorie della categoria cui è stato assegnato (MAZZOLENI, 1999: 51). La concezione dei *prototipi* discende dal concetto psicologico delle «categorie naturali» introdotto da Eleanor Rosch (ROSCH, 1973).<sup>76</sup> In seguito George Lakoff sviluppa il concetto della *caratterizzazione prototipica*, costituita da un *centro focale* e da *contorni sfumati*, come forma di categorizzazione naturale dell'uomo è appunto (LAKOFF, 1982).<sup>77</sup> Ordinando metaforicamente tutti i rappresentanti di una determinata categoria sui cerchi concentrici di un bersaglio, troveremmo il *prototipo* (o i prototipi) nel pieno centro del bersaglio e tutti gli altri membri della categoria saranno disposti in maniera proporzionalmente più centrale in base al loro grado di *somiglianza* con il prototipo (KATTENBUSCH, 1999: 93).<sup>78</sup>

La prototipologia testuale dinamica di Snell-Hornby sviluppa dunque un sistema utile a dar conto delle diverse componenti testuali che convergono nella forma saggistica: i tipi di testo fondamentali (*Prototypen*)

---

<sup>76</sup> Per una trattazione più specifica si rimanda a (VANNEREM, SNELL-HORNBY, 1994), specie pp. 187-189.

<sup>77</sup> A questo proposito è bene specificare con Kleiber la differenza tra la versione “standard” della teoria prototipica, inaugurata appunto da Rosch con l’indagine dei prototipi in campo psicolinguistico da un lato, e, dall’altro, lo sviluppo che la teoria ha assunto nei nuovi studi – in costante crescita – nell’ambito di una semantica cognitiva *lato sensu*, dove i prototipi assumono un’importanza secondaria lasciando sempre più spazio al concetto di polisemia. Mentre la teoria standard mirava ad affermare un concetto di significato slegato dalla presenza di “condizioni sufficienti e necessarie”, promuovendo l’idea di una categoria radiale, diffusa attorno ad un nucleo prototipico in base a rapporti di somiglianza (nell’esempio classico: passerotto rappresenta il prototipo della categoria uccello, pinguino invece no), nella seconda accezione, ossia nella versione “polisemantica” della semantica prototipica, il concetto di prototipo assorbe, oltre che significati primari, anche significati “astratti”, derivati dai primi. Secondo l’analisi di Kleiber, la polisemantica l’intento stesso della teoria prototipica classica reintroducendo il concetto di un unico significato sovraordinato e degradando il concetto di prototipo ad “effetto prototipico”: (KLEIBER, 1993: 134sg.).

<sup>78</sup> «Repräsentationen eines typischen Vertreters einer Kategorie [...] Alle Vertreter einer Kategorie lassen sich wie auf einer Zielscheibe anordnen. Dabei findet sich der *Prototyp* (bzw. die *Prototypen*) genau in der Mitte, alle anderen Mitglieder der Kategorie sind mehr oder weniger zentral oder peripher angeordnet, je nachdem, ob sie dem Prototypen stark, weniger stark oder kaum ähneln», (KATTENBUSCH, 1999: 93) [«Rappresentazioni di un tipico esemplare di una categoria [...] Gli esemplari di una categoria si possono disporre tutti su una specie di bersaglio. Il *prototipo* (o i *prototipi*) si trovano esattamente nel centro, tutti gli altri membri della categoria sono disposti più o meno verso il centro o verso la periferia a seconda che somiglino più, meno, o non somiglino per niente al prototipo»].

vengono correlati a criteri traduttivi attraverso un metodo compositivo che prevede la formazione della specifica strategia traduttiva a partire da un'analisi *stratificata* del testo di partenza, dal *macrolivello* al *microlivello* (*top down*). Il vantaggio di questo modello è l'eliminazione di ogni confine netto tra le *tipologie testuali* in favore di sovrapposizioni e inclinazioni tendenziali a seconda delle componenti contenutistiche, formali e pragmatiche del testo in esame. In ambito traduttologico il saggio è infatti spesso qualificato come una forma miscelanea, sul confine tra il testo letterario e quello specialistico-scientifico (OSIMO, 2007: 28): considerate queste macro-categorie, tuttavia, è soprattutto la seconda a venir generalmente considerata in termini riduttivi. La prototipologia di Snell-Hornby, invece, presenta una più cosciente differenziazione dei testi scientifici, individuando, tra traduzione letteraria e specialistica, un'ambito di "traduzione generale", cui afferiscono, come prototipologie, testi giornalistici, di argomento scientifico e socioculturale (SNELL-HORNBY, 1994a). Ad illustrare la transizione e la continuità dei prototipi presentati è il livello *Literarisches Übersetzen* → *"Gemeinsprachliches" Übersetzen* → *Fachübersetzen*, che mostra la continguità tra gli ambiti traduttologici a rappresentare uno degli aspetti più innovativi del modello ed il cuore dell'approccio integrativo promosso dai *Translation Studies* ed adottato dai paradigmi traduttologici proficui.<sup>79</sup> Particolare attenzione merita poi il livello di rappresentazione degli «aspetti traduttivi essenziali», tripartito in un sottolivello i) incentrato sul testo di partenza, il cui fulcro è la comprensione («das Verstehen»); in un secondo sottolivello riferito ai criteri qualitativi della traduzione (ii); ed infine in un sottolivello iii) che qualifica il «necessario grado di differenziazione» che il *translato*

---

<sup>79</sup> La prototipologia prospetta cioè le potenziali integrazioni dei molteplici discipline descrittive. Con questo intento Snell-Hornby presenta la silloge che dà vita alla *Neuorientierung* sottolineando programmaticamente: «Das Buch soll keine "Schule", keinen geschlossenen Standpunkt vertreten [...] vielmehr soll der Leser mit neuen Gedanken und Ideen konfrontiert werden, die die verschiedenen Perspektiven seines Faches widerspiegeln», cfr. (SNELL-HORNBY, 1994b)[«Il volume non intende essere rappresentativo di alcuna scuola, né di alcuna prospettiva chiusa [...] piuttosto confrontare il lettore con nuovi pensieri e idee, che rispecchino la diverse prospettive della disciplina»].

deve vantare a seconda della funzione traduttiva stabilita in base al destinatario (SNELL-HORNBY, 1994c: 18).<sup>80</sup> È significativo come, percorrendo il *continuum* verso l'estremo della traduzione specializzata (*Fachübersetzen*), si registri una progressiva riduzione del margine d'azione dell'ermeneutica:

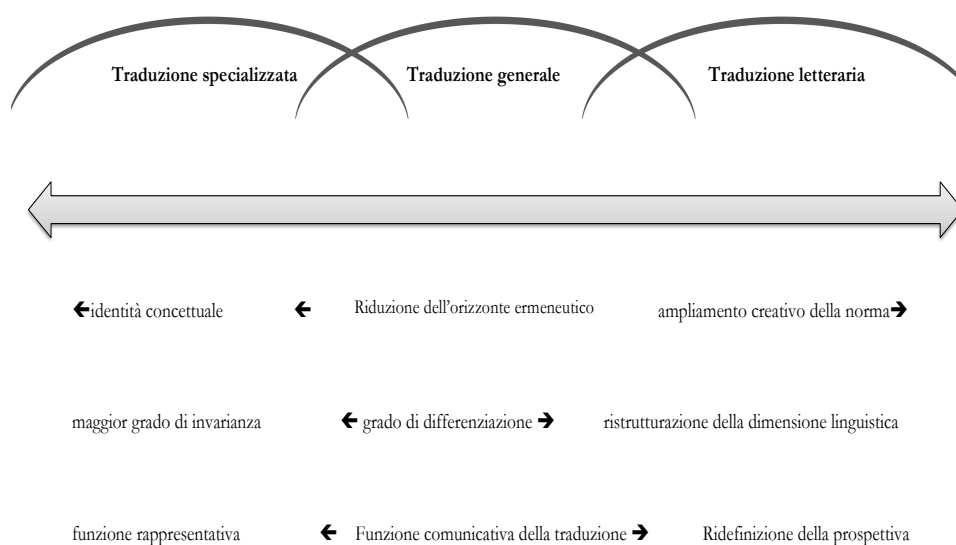


Figura 1: Prototipologia dei testi in ottica traduttologica (livello d).<sup>81</sup>

Il concetto di prototipo, in qualità di miglior esemplare di una determinata categoria, si configura dunque come «Kernvorstellung mit unscharfen Rändern», nucleo ideale dai confini sfuocati: i singoli elementi non sono analizzabili, ma rivelano, con Ludwig Wittgenstein, una *Familienähnlichkeit*. Il concetto della *gentilis similitudo* (GRIMM, GRIMM, 1860) o ‘somiglianza di

<sup>80</sup> Qui Snell-Hornby fa riferimento all'approccio dinamico di Hönig e Kussmaul che indicano il dinamismo funzionale (ossia la modificazione della funzione traduttiva) come priorità procedurale assoluta: la scelta di determinati traduttori è in quest'ottica l'ultimo anello della catena decisionale legata alla destinazione del testo tradotto (HÖNIG, KUSSMAUL, 1982).

<sup>81</sup> Da: *Spannungsfeld: Textsorte/Übersetzungsrelevante Gesichtspunkte*, Ebene d. (d.i, d.ii, d.iii): (SNELL-HORNBY, 1994a: 16) [adattamento e traduzione S.R.].

famiglia' viene originariamente introdotto nelle *Philosophische Untersuchungen* per caratterizzare le relazioni che legano i vari fenomeni di "gioco" linguistico:

ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort "*Familienähnlichkeiten*"; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. (WITTGENSTEIN, 1984b: § 65-67).<sup>82</sup>

In modo analogo si manifestano le caratteristiche simili entro la stessa famiglia prototipica.

## **I.8. Il saggio: (in)definibilità e traduzione**

### **I.8.1. Stato *dell'arte*: difficoltà definitorie e *desiderata* traduttologici**

Il *saggio* è forse il genere che più enfatizza la problematicità delle categorie della teoria della letteratura, ne addita le falle e le aporie. È evidente che la complessità di un genere per il quale vale, come vedremo nel capitolo seguente, la definizione di "anti-genere", amplifichi le difficoltà di una sua congrua comprensione ed analisi, e dunque renda ancora più arduo sia tracciare un profilo di genere a livello intra- ed interculturale, sia sviluppare strategie traduttive per uno specifico fenomeno testuale e ancor più linee orientative generali per l'approccio traduttologico al 'genere'.

Un segno dello stato dell'arte sulla traduzione saggistica si legge del resto in filigrana nella *laudatio* che Klaus Bartenschlager pronuncia in occasione del conferimento del *Johann-Heinrich-Voß-Preis für die Übersetzung*<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Per un'attenta analisi del concetto, della sua genealogia e delle influenze che vi esercitarono Kant e Schopenhauer si veda (GOERES, 2000), specialmente pp. 234-243 [«Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione "somiglianze di famiglia"; perché così si distribuiscono e s'incrociano le diverse somiglianze che esistono tra i membri di una famiglia: statura, tratti del volto, colore degli occhi, andatura, temperamento, etc. etc.»].

<sup>83</sup> Istituito dalla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt nel 1958 e da allora conferito ogni anno per meriti eccezionali nel campo della traduzione di lirica, dramma e saggistica, «ja selbst produktiver Wissenschaft, wenn sie von schriftstellerischem Range sind», persino di opere scientifiche di alta levatura letteraria, come recita la pagina ufficiale dell'Accademia, consultabile qui: [http://www.deutscheakademie.de/preise\\_voss.html](http://www.deutscheakademie.de/preise_voss.html)



a Hans-Horst Henschen, la voce tedesca di Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes.

Die Ehrung eines Übersetzers unterschiedlichster essayistischer und wissenschaftlicher Texte stellt in der fast vierzigjährigen Geschichte des Voß-Preises ein *Novum* dar (BARTENSCHLAGER, 1998: 83).

Fatta eccezione per traduttori ed editori di un singolo autore – oratore antico, teologo medievale o filosofo moderno –, nel quarantennio di storia del premio, l'alloro dell'Accademia di Darmstadt si è sempre posato sul capo di «Übersetzer von Dichtung und schöner Literatur *im engeren Sinne*» (*ibid.*). La scelta di premiare un traduttore di saggi viene vista da Bartenschlager come un importante passo nel solco di un'interpretazione *lato sensu* della letteratura e di una decisa apertura verso la traduzione di generi in prosa di altissima qualità letteraria: il saggio in tutte le sue varianti, compresa quella scientifica. L'istituzione del *Johann-Heinrich-Merck-Preis für Kritik und Essay* e del *Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa* hanno di certo contribuito a riconoscere al saggio un posto di primo piano nella *Höhenkamm-Literatur* (JAUB, 1973: 177) della modernità (BARTENSCHLAGER, 1998: 83). Eppure, a discapito della sua luminosa storia sin da Lessing ed Herder, in terra germanica il saggio ha di rado goduto dello *status* di letterarietà. Così, mentre in Francia ed in Gran Bretagna il genere ha da lungo tempo il suo posto come *medium* della critica e della scienza e la sua appartenenza alle relative letterature è fatto indiscusso, in Germania prosegue una latente «*spießige Geringschätzung* (Hans Egon Holthusen) des Essays», con conseguenze non trascurabili sul piano della *traduzione saggistica*.

### **I.8.2. Il panorama internazionale**

Nell'ambito della ricerca traduttologica, la ricognizione dell'orizzonte saggistico è tuttora un *desideratum*. Gli studi che toccano l'ambito del saggio si limitano per di più a tracciarne un sommario profilo di genere, marcandone perlopiù il carattere ibrido o la liminarità di territorio di

confine, «Grenzbereich», tra *factio* e *non factio* – ad esempio: (SCHULTZE, 2004a: 927). Costituiscono una novità degna di rilievo le brevi sezioni dedicate al saggio *España invertebrada* (1921) di José Ortega y Gasset e all'«Essay» *De pace fidei* (1453) di Niccolò Cusano (Nikolaus von Kues), presentate nel recentissimo studio di Christiane Nord sulle applicazioni della *Skopostheorie* alla traduzione letteraria e biblica (NORD, 2011). Particolarmente acute risultano le analisi stilistico-lessicologiche su termini e concetti chiave del pensiero e della scrittura di Ortega y Gasset, cui sono appaiate strategie traduttive *ad hoc* (*Ibid.*: 29-44). Tuttavia, in conformità con la natura dello studio, la specifica problematica della traduzione saggistica non è che sfiorata in modo tangenziale.

E la scarsa attenzione per «die sprachliche Bedeutung und den literarischen Rang der Übersetzung essayistischer Texte» (BARTENSCHLAGER, 1998: 84), non è però solo cosa tedesca, tutt'altro. Gli studi che compongono l'ormai canonica silloge *Text Typology and Translation* (TROSBORG, 1997a) indagano il nesso tipologia testuale-traduzione in una molteplicità di generi testuali: oltre alle fiabe, vengono presi in esame testi giuridici, politici, tecnici. L'ambito del saggio non viene toccato. L'unico contributo ad indagare aspetti di rilievo per il genere saggistico *lato sensu* è *Translation of Medical Research Articles*, dove Morten Pilegaard presenta una disamina ragionata degli studi contrastivi più recenti nell'ambito della traduzione dei testi medici, dal referto all'articolo scientifico, suggerendo tutta una serie di strategie traduttive *ad hoc* per questi testi «highly genre-specific». Le modificazioni pragmatiche operate nell'ambito della traduzione devono essere guidate dalle specifiche convenzioni culturali e di genere e che, nell'elaborazione del traslato, è d'uopo raggiungere un equilibrio tra le convenzioni internazionali per la redazione delle pubblicazioni scientifiche e le idiosincrasie dello scienziato autore del testo (PILEGAARD, 1997). Si è tuttavia ben lontani dal porre adeguata attenzione al complesso fenomeno della traduzione saggistica.

### I.8.3. Il *versante* italiano

Anche sul fronte della traduttologia italiana lo stato dell'arte è pervaso da grandi *desiderata*. Eppure attorno alla traduzione saggistica sembra risvegliarsi un crescente interesse, attestato dall'istituzione, nel 2004, di un eccellente corso in *Traduzione Letteraria e Saggistica* presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pisa nel 2004,<sup>84</sup> nonché da diverse altre iniziative accademiche e non, tra tutte il progetto di ricerca trilaterale *Wissenschaftliche Textsorten im Germanistikstudium deutsch-italienisch-französisch kontrastiv* ospitato da Villa Vigoni nel biennio 2007-2008 che, seppur non focalizzato sul saggio, ha illuminato sfaccettature del *saggio specialistico* (*Fachlicher Essay*) nell'ambito delle forme della comunicazione scientifica.<sup>85</sup> E ancora da convegni, e laboratori, come il *Laboratorio di traduzione saggistica* nell'ambito del *Corso di traduzione editoriale* organizzato da alcuni anni dall'associazione *Griò* di Bologna. Non vanno per altro trascurati preziosi contributi scientifici singoli, come lo studio di Lorenza Rega sulle problematiche traduttive inerenti il genere testuale *Populärwissenschaftlicher Artikel*, l'«articolo scientifico-divulgativo», che, come vedremo, tante affinità mostra con la varietà testuale del *saggio specializzato* (*Fachbezogener Essay, Essay fachlichen Inhalts*) (REGA, 2007).

A fronte di innumerevoli pubblicazioni circa la traduzione letteraria e considerato il crescente volume di studi sui «vari tipi di testo specialistico nei settori delle scienze naturali, del diritto, dell'economia e via dicendo» (REGA, 2008a: 99), nel campo della traduzione di testi saggistici le lacune sono evidenti. Un esempio su tutti: osservando che «la traduzione dei saggi merita un discorso a parte», ne *Il Manuale del traduttore* alla «tipologia» *traduzione saggistica* Bruno Osimo dedica solo due pagine. Qui un illuminante esempio di difficoltà traduttiva tratto da *After Babel* di Steiner è corredato da

---

<sup>84</sup> Tutte le informazioni sono consultabili all'indirizzo:  
[http://www.humnet.unipi.it/traduzione\\_letteraria/](http://www.humnet.unipi.it/traduzione_letteraria/)

<sup>85</sup> (FOSCHI ALBERT, 2009b); sui contributi scientifico-divulgativi, cfr. (REGA, 2007); sul genere testuale delle recensioni scientifiche (FOSCHI ALBERT, 2009a).

riflessioni sulle problematiche generali inerenti il genere. Tra queste va messa in risalto una notazione acuta, senz'altro da annoverarsi tra i *rara* anche nell'ambito della *Essayforschung*: la menzione, seppur brevissima, del genere *saggio poetico*:

È frequente che la connotatività di un saggio, per esempio, di critica, sia addirittura maggiore di quella dei testi sui quali si svolge il commento, sempre che, naturalmente, il testo non sia un testo poetico. *Esistono però anche saggi poetici sulla poesia*. Ciò non toglie che possano anche contenere termini, come è spesso il caso dei saggi scientifici. Pertanto nella difficoltà insista nella traduzione di un saggio spesso si assommano le caratteristiche del testo narrativo e quelle della terminologia settoriale (OSIMO, 2004: 126).

Seguono il breve paragrafo una definizione del saggio come «testo non narrativo su un argomento prevalentemente filosofico, ma non necessariamente di filosofia pura» in cui prevalgono «la razionalità delle argomentazioni e l'aspirazione estetica, la carica connotativa da un punto di vista formale», una trattazione più distesa del rapporto con le fonti bibliografiche, la presenza di terminologia specialistica e di una densa intertestualità: tutti fattori che implicano la necessità di «fiuto» e specifiche conoscenze da parte del traduttore (*ibid.*: 127).

L'unica monografia sulla *traduzione saggistica* apparsa in Italia, permangono grandi *desiderata*. L'opera che Osimo dedica a *La traduzione della saggistica dall'inglese* ha un carattere squisitamente 'pratico': il *focus* è tutto sui testi e la questione teorico-metodologica è relegata a poco più di due pagine introduttive, dove non si fa che riproporre le osservazioni sulle difficoltà traduttive legate saggio già presenti nel *Manuale* (OSIMO, 2007).

La recente silloge *Tradurre saggistica. Traduttori, traduttologi, esperti a confronto* (2010) a cura di Clara Montella è un *novum* nel panorama italiano. Il volume raccoglie gli atti di una tavola rotonda organizzata nel 2007 nell'ambito degli scambi culturali tra l'Università degli Studi di Napoli "L'orientale" e l'Université de Genève, École de Traduction et Interprétation, e non mira a costituirsi come «sintesi efficace» sulla tematica della traduzione saggistica.

Conformemente, il saggio nel senso più esteso del termine– da uno scritto di Leonardo Bruni (C. Montella) a testi del diritto islamico (A. Cilardo) e di economia (A. Di Maio) – è base comune di differenti tasselli d’indagine. Di maggiore interesse per la nostra prospettive è il contributo di Montella, laddove illumina il versante della *letterarietà* del testo saggistico, focalizzandone gli aspetti di autorialità, polisemia terminologica e cura stilistico-formale:

La trattatistica, la saggistica, e le altre produzioni del pensiero creativo e intellettuale soggettivo, chiamano direttamente in causa l’autore, la cui personalità espressiva non può dunque essere accantonata anche in ambito traduttologico: se così fosse il traduttore non avrebbe interesse a tutelare la diversità delle forme stilistiche dell’originale [...] A livello teorico la natura del testo saggistico è da considerare affine a quella del testo letterario: nella misura in cui ne condivide il carattere polisemico di testo ‘aperto’, è espressione di un sapere sistematico individuale e soggettivo, con caratteristiche idiosincratiche sul piano della forma. Se il testo saggistico condivide con i testi specialistici l’uso di una microlingua e di una terminologia, tuttavia se ne differenzia perché questi ultimi sono testi monosemici e testi ‘chiusi’ (MONTELLA, 2010: 21).

Interessante è senz’altro anche lo studio di Giancarlo Marchesini sugli *Aspetti di nicchia della traduzione editoriale*, in cui il saggio assurge al tipo di pubblicazione che sfugge «alla tradizionale divisione in “testi alti” e “testi bassi”», facendo della saggistica una categoria ampia di “testi medi”, tra cui figurano anche i bilanci sociali e le iniziative filantropiche, dove «il confine tra comunicazione e saggistica diviene ancora più indistinto»:

Il testo medio persegue una finalità di comunicazione/informazione, non ha nessuna velleità artistica, ma si serve di mezzi artistici la cui traduzione va affrontata con le stesse modalità impiegate per la traduzione dei testi artistici (MARCHESINI, 2010: 39-42 passim).

Pur pregiandosi di una felice *varietas* d’approccio, la silloge *Tradurre saggistica* ha solo inaugurato quello che si mostra essere un percorso d’indagine di certo accidentato e difficile. Le questioni aperte sono complesse e molteplici, poiché il saggio rientra di diritto tra quei generi specifici sui cui «our knowledge still leaves much to be desired», rendendo urgenti gli

interrogativi che Anna Trosborg esprime prefacendo *Texttypology and Translation*: «How is one genre to be identified and distinguished from other genres?», «What are the characteristics of specific genres?» e, non da ultimo, «Do these characteristics differ cross-culturally, and if so in what ways?» (TROSBORG, 1997b: 3). Le risposte a questi interrogativi, è chiaro, non saranno né semplici, né, quel che più conta, di valenza assoluta o definitiva. Quel che è certo è che per tentare un percorso scientifico che possa portare a risposte scientificamente fondate, nell'ambito della traduzione saggistica mancano innanzitutto studi *descrittivi* e *contrastivi* incentrati sulle modalità discorsive, sulle qualità retoriche, stilistiche e linguistiche macro- e microtestuali del genere saggio e delle sue diverse varianti, studi che, pregiandosi di un ventaglio multidisciplinare ed integrato sappiano offrire analisi in grado di produrre per ogni variante uno spaccato descrittivo il più ampio possibile, così da poterne trarre linee orientative 'più generali', utili specie a fini didattici.

#### **I.8.4. Perché lacune così vistose?**

Osservato come l'amplissimo ambito della saggistica sia perlopiù terra incognita, specie in ambito traduttologico, è ora d'obbligo interrogarsi sul perché di un simile stato dell'arte. La risposta più lampante è offerta da una considerazione tanto elementare quanto gravida di problematiche: (come) è possibile qualificare un saggio? I *topoi*, al contempo stigmati, del genere ne riflettono i caratteri di massima «inafferrabilità», evidenziandone la prerogativa di genere per cui la «deviazione è norma» (STANITZEK, 1993), tipicamente refrattario ai tentativi classificatori. Se dunque le *scienze della traduzione* tendono a polarizzarsi attorno ai due estremi della *traduzione letteraria* da un lato – alternativamente empirico inattuabile a traduttori non-poeti o luogo dell'eccezione – e della *traduzione specializzata* dall'altro – laboratorio per l'applicazione di metodologie traduttive sempre più sofisticate, il *saggio*, con la sua tipica atopia, rimane inevitabilmente fuori

fuoco. Nel prosieguito si cercherà finalmente di tracciare i profili del genere, non mancando di ripercorrerne la genesi ed il campo di ricerca (*Essayforschung*). Infine offriremo un modello orientativo di ordinamento del saggio all'interno del complesso di generi testuali cui è prototipicamente affine (*Textsortennetz*), nonché una differenziazione delle sue forme o varianti testuali (*Textsortenvarianten*),<sup>86</sup> con una proposta tassonomica.

## **I.9. Il saggio e la sua collocazione**

### **I.9.1. Tra forma letteraria e *Zweckform***

Gli sguardi obliqui sono dunque felici eccezioni. Lo è quello del saggista e *poeta doctus* di formazione classica Walter Jens (MARCINIAK, 2000), il cui volumetto *Deutsche Literatur der Gegenwart* (JENS, 1961) – già all'inizio degli anni Sessanta – sa mettere a fuoco «la sottovalutazione da parte dei germanisti dell'«elemento critico-saggistico nell'ambito della letteratura»» (CANTARUTTI, 2008a: 28). Lo sono le *Vorschläge* di Friedrich Sengle per una riforma del sistema dei generi letterari, «proposte» mosse dall'idea che la triade «Epik, Lyrik, Dramatik», nella fattispecie la dicotomia tra forme *fictional* e *non-fictional*, tra forme generiche tradizionali e «*Zweckformen*», non possa dar conto del polimorfismo della letteratura novecentesca (SENGLE, 1969: 40). Qui si mostra in tutta la sua ricca varietà un ventaglio di forme tendenti «zur Reflexion, Subjektivität, assoziativen und sprunghaften Gedankenführung sowie zur kritischen Analyse und skeptisch-souveränen Denkhaltung» (MARCINIAK, 2000: 198).<sup>87</sup> Scrutando questo sincretismo di generi lo studioso si pronuncia in favore della riabilitazione di «tutto il

---

<sup>86</sup> Con il concetto di variante testuali, *Textsortenvariante*, si indica la classificazione dei generi testuali in sottogeneri secondo una condizione gerarchica d'inclusività: *tipi testuali* > *classe di testi* > *genere testuale* > *variante (di genere) testuale*. Tra gli svariati riferimenti: (HEINEMANN, HEINEMANN, 2002) e (GANSEL, JÜRGENS, 2007), specie pp. 66sg.: «Auf der niedrigsten Ebene seiner [Heinemanns] hierarchische Abstufung von Texten mit gemeinsamen Merkmalen findet sich die *Textsortenvariante*, mehrere Textsortenvarianten lassen sich auf eine *Textsorte* beziehen. Auf der Ebene oberhalb von Textsorten werden diese zu *Textsortenklassen* zusammengefasst und schließlich einem *Texttyp* untergeordnet».

<sup>87</sup> «[...] verso la riflessione, la soggettività, ragionamenti associativi e desultori, verso l'analisi critica e l'attitudine ad un pensiero di superiore scetticismo».

grande mondo delle ‘Zweckformen’ letterarie»,<sup>88</sup> arrivando ad avanzare la proposta di un «quarto genere» *ad hoc* per le *forme pragmatiche* (SENGLE, 1969: 15).<sup>89</sup> Se il tentativo di ‘salvataggio’ del genere letterario saggio operato da Sengle «appartiene a uno stadio di discussione storicamente datata» (CANTARUTTI, 2007a: 28), l’aver posto in rilievo la *varietas* delle forme letterarie appartenenti alla dimensione pragmatica resta un merito storico.

Sul versante italiano questa acutezza si specchia nella varietà fenomenologica delle forme di saggio presentate da Berardinelli nei suoi scritti. Una varietà di forme e modalità scritte che ne *La forma del saggio* il «poeta della saggistica» percorre attraverso alcuni esponenti – da De Sanctis a Praz, da Debenedetti, di cui Berardinelli è stato allievo, a Saba, Gadda, Fortini, Pasolini, Magris, Ferroni, Auden, Steiner – di quello che per il genere *non canonizzabile* potrebbe considerarsi un *canone di autori*.<sup>90</sup> Berardinelli predilige dunque quella dimensione che Coseriu, nella sua *linguistica del senso*,<sup>91</sup> individua come la dimensione di «generalità ‘verso il basso’» perché suo oggetto è il testo e «il testo è qualcosa di individuale», dunque lo «strato più basso di ogni possibile classificazione della manifestazione della sfera linguistica» (COSERIU, 2008: 183):

Per capire meglio le caratteristiche generali della forma saggistica, più che teorizzare è utile studiare da vicino «che cosa fanno»

---

<sup>88</sup> A riguardo si rimanda alle preziose riflessioni in (CANTARUTTI, 2006b: 7sg.).

<sup>89</sup> «Wenn man schon von einer vierten Gattung sprechen will, dann sollte man einen möglichst allgemeinen Begriff wählen (Zweckform, Gebrauchsform usw.), der die verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Formen der nichtpoetischen Literatur in sich vereinigt» [«Se si vuole proprio parlare di un quarto genere, allora si dovrebbe scegliere un concetto il più generale possibile (testi pragmatici, etc.) che accolga in sé le diverse forme storiche e sociali della letteratura non finzionale»].

<sup>90</sup> Un canone della saggistica di area tedesca è stato stilato dalla monumentale opera a cura di Marcel Reich-Ranicki, che ha raccolto, una antologia in cinque volumi che raccoglie 255 testi di 166 autori, (I da Martin Lutero a Arthur Schopenhauer, II da Leopold von Ranke a Rosa Luxemburg, III da Heinrich Mann a Joseph Roth, IV da Bertolt Brecht a Golo Mann, V da Max Frisch a Durs Grünbein), cfr. (REICH-RANICKI, 2006): «Essays über Deutschland und die Deutschen, Aufsätze zur Literatur, Kunst, Musik, Theater- und Filmkritiken, Reden zur Politik und Gesellschaft: die deutsche Kultur und die Geschichte in authentischen Zeugnissen».

<sup>91</sup> «Sotto questo aspetto, allorché possono essere fatte valere le pretese che essa può avanzare *rationaliter* circa la sua validità generale ‘verso l’alto’, la nostra linguistica del testo coincide con la teoria e l’indagine delle specie testuali e dei generi. Per meglio dire anzi (proprio come nel caso della coincidenza con la stilistica), essa non coincide semplicemente con la teoria dei generi, ma piuttosto comprende quest’ultima»: (COSERIU, 2008: 184).



diversi tipi di saggisti e, di volta in volta, «*come è fatto*», *come funziona un saggio* (BERARDINELLI, 2007: 40) [corsivo S.R.].

Analogamente, Coseriu osserva che la validità generale a cui può aspirare il suo modello di linguistica testuale concerne solo «le comunanze possibili» di alcuni testi o più testi, comunanze la cui scala «va dai procedimenti testuali fissi e individuali per l'espressione del senso, sino alle macrostrutture che sul piano dell'espressione non hanno più bisogno di essere unitarie in senso rigoroso». Seguono poi procedimenti ancora più generali che non presentano una completa omogeneità sul piano dell'espressione – come ad modalità peculiari di *incipit*. I generi, sovraordinati di un ulteriore grado, vengono definiti come «possibili macrostrutture unitarie che non hanno più bisogno di concordare nel dettaglio riguardo ai procedimenti», che presentano una variazione molto spiccata 'verso il basso'. Con i generi si abbandona l'ambito delle comunanze accertabili empiricamente, per entrare in un area dove esistono solo «comunanze definitorie per il piano dei testi». Un ambito, in cui decisiva è l'importanza della *realtà extralinguistica*:

Nella misura in cui il senso, all'interno dei testi, è espresso non solo linguisticamente, ma anche extralinguisticamente – e ciò avviene in misura elevata – questa linguistica del testo, che noi consideriamo quella 'vera e propria', deve andare *al di là della sfera linguistica* (COSERIU, 2008: 185).

In analogia prospettiva, nel suo studio su *La forma del saggio e le sue dimensioni*, Berardinelli

*la saggistica dei critici letterari* che, come Spitzer e Šklovskij, non applicano idee, teorie e metodi, ma piuttosto le ricavano «da una profonda convivenza e familiarità con certi autori»;  
*la saggistica dei critici letterari «storici delle idee, dei temi, delle forme»* che, come De Sanctis e Auerbach, agiscono nella scrittura come grandi costruttori e narratori di «vicende culturali soltanto all'interno delle quali i singoli scrittori trovano un posto e un senso»;  
*la saggistica critica degli scrittori*, una categoria solo in felici casi, come quello del «*pontifex maximus*» T. S. Eliot, degnamente compresa e tesaurizzata. Una critica dal movimento ondivago e mutevole, «fra l'autobiografia e la pedagogia, fra il gesto autodifensivo e quello

prescrittivo, autoritario»,<sup>92</sup> come nel caso della grande saggistica prodotta dagli scrittori, «Produzenten» come Virginia Woolf e Valéry, Mann, Montale, Auden, Octavio Paz, Pound, Brecht, Breton.

A questa tipologia di *saggistica critica*, Berardinelli aggiunge, procedendo in modo volutamente asistemico, esempi di *poesia saggistica* e *saggismo poetico* seguendo la grande tradizione «da Leopardi a Montale e Pasolini, da Baudelaire a Valéry, Eliot, Benn, Auden», e «Enzensberger», è difficile distinguere

Ciò che era *saggistica* e ciò che era *poesia*, dato che [questi autori, S.R.] usavano il pensiero come fonte primaia di ispirazione e la cosiddetta ispirazione aveva in loro sempre qualcosa di intellettualistico. In un poeta come Auden era perfino avvenuto che il suo linguaggio poetico fosse più oratorio e teatrale, più rivolto al pubblico che non la sua prosa saggistica, quasi sempre molto privata, diaristica, frammentaria, quasi scritta ad uso personale. Inoltre Auden rimandava ai classici della satira, dell'epistola in versi, del poema discorsivo e didattico, una specie di saggistica versificata. Era ancora possibile fare qualcosa del genere? Credo di no. Tanto la tradizione della modernità (Baudelaire) che la tradizione classica (Orazio) avevano inglobato forti dosi di saggistica, ma rimettere la saggistica dentro la poesia mi sembrava quasi impossibile: in Italia il caso Pasolini lo dimostrava (BERARDINELLI, 2007: 37).

E non è un caso che a rilevare il valore di forme ibride e innovative sia un critico capace di quello che Andrea Cortellessa – parlando di *La poesia verso la prosa* (BERARDINELLI, 1994) – ha fissato come il più deciso ed influente intervento ‘militante’ dell’ultimo quindicennio (CORTELLESA, 2006: 39). Né sorprende che la più feconda riflessione sulla forma del saggio fiorisca sul terreno della critica militante e per mano degli stessi saggisti. Del resto Berardinelli, *accademico di nulla accademia*,<sup>93</sup> mette all’indice l’«involuzione scientifica» che, in Italia specie negli anni Settanta, ha investito gran parte della critica e della teoria letteraria. Lo scientismo – spiega il grande critico

---

<sup>92</sup> Questa citazione, come le precedenti inserite nel contesto della tipologia di Berardinelli, sono tratte dal saggio menzionato: (BERARDINELLI, 2007: 40sg.).

<sup>93</sup> L’epiteto è tratto dal sottotitolo de *Il Candelaio* (1582), in cui Giordano Bruno alludendo anche a se stesso, appone «Accademico di nulla accademia detto il fastidito», (BÁRBERI SQUAROTTI, 1997).

rifacendosi alla acutezza con cui Habermas ne ha chiarito il vizio logico—,<sup>94</sup> si sia falsamente reso lo strumento per «tradurre qualunque testo, di qualunque qualità e valore, in un apparato di formule analitiche» dalla terminologia «inutilmente e noiosamente astratta», dove «*leggere* era cosa da ingenui e da dilettanti» (BERARDINELLI, 2008: 11).<sup>95</sup> Un'«involuzione» che si scontra – o si concilia – con l'inquietudine che appare sulla soglia degli *Scenari di fine secolo*, dove si scorge invece un molteplice sempre più indecifrabile (BERARDINELLI, 2001).

Una proposta che merita d'essere considerata *ante litteram* rispetto alle riflessioni della più attuale *Essayforschung*, che ancora oggi lamenta con fervore la mancanza di

eine vergleichende Studie zu der *literarischen* Form des Essays sowie dessen gattungstheoretischen *Verortung* im Kontext von *ästhetischen* und *pragmatischen* Textsorten (NÜBEL, 2006: 24).<sup>96</sup>

La prospettiva del nostro lavoro prevede la distinzione delle principali varietà testuali (*Textsortenvarianten*) saggistiche e soprattutto un tentativo di accerchiamento e collocazione del genere testuale (*Textsorte*) *saggio* entro le tre grandezze fondamentali del *Denkhandeln*: la dimensione *estetica*, la dimensione *pragmatica* e la dimensione *scientifica*. Come si illustrerà nel prosieguo, l'integrazione della dimensione *scientifica* ha una valenza essenziale. Corredo imprescindibile alla presentazione del nostro modello di natura squisitamente *descrittiva* e *operativa* per la collocazione del genere *saggio* sul *continuum* delle forme testuali del *Denkhandeln*, sarà una ricognizione di alcune problematiche cruciali della spinosa questione definitoria.

---

<sup>94</sup> «Scientismo significa la fede della scienza in se stessa, ovvero la convinzione che non possiamo più intendere la scienza come una *forma* di possibile conoscenza, ma dobbiamo identificare la conoscenza con la scienza», (HABERMAS, 1968), citato in Berardinelli.

<sup>95</sup> [Corsivo S.R.]. «L'insegnamento della letteratura, mi sembrava, non faceva altro che scoraggiare la lettura, mentre i critici letterari stavano perdendo l'uso della lingua comune e si vietavano asceticamente ogni discorsività», (BERARDINELLI, 2008: 11).

<sup>96</sup> [Corsivo, S.R.] «Oggi come ieri manca uno studio comparativo sulla forma del saggio letterario e sulla sua collocazione generica nell'ambito dei generi estetici e pragmatici».

### I.9.2. Il saggio entro le dimensioni del *Denkhandeln*: una tipologia

In seguito si tenterà di tracciare un profilo del saggio attraverso una sorta di *definitio per proprietates* che terrà specificatamente conto della liminarietà del saggio in quanto genere polifunzionale e sintetico. Grazie alla sua proteiformità, alla molteplicità di varianti testuali in cui si presenta, il genere per antonomasia “di confine” si situa oltre che all’interno della dimensione letteraria (*Literatur, Belletristik*), anche nell’ambito della comunicazione specialistica (*Fachkommunikation*)<sup>97</sup> e della comunicazione generale e giornalistica (*Allgemeine Kommunikation und Publizistik*). Il saggio pertiene così a tutte e tre le dimensioni del *Denkhandeln*, del “pensiero come attività”<sup>98</sup>: dalla dimensione scientifica (*szientifisches Denkhandeln*), alla dimensione estetica (*ästhetisches Denkhandeln*), passando attraverso la dimensione pragmatica (*pragmatisches Denkhandeln*).

Non saranno superflue alcune riflessioni ulteriori sul nostro orizzonte teorico. Il concetto di *Denkhandeln* presenta numerose sfumature di significato a seconda dei molteplici àmbiti disciplinari nei quali trova impiego. Kalverkämper ne ha proposto in questo contesto il traduceute „pensiero come attività“ con preciso rimando al parallelo concetto di *Sprechhandeln*. Quest’ultimo trova la sua ascendenza nella *sprechakttheoretische Phänomenologie*, abbozzata dappprincipio da Gottlob Frege (*Der Gedanke*, 1918)<sup>99</sup> e, in modo indipendente, sviluppata dall’ultimo Wittgenstein (*Das blaue Buch*, 1932-1933)<sup>100</sup> ed elaborata infine da Austin (*Other Minds*, 1946)<sup>101</sup> con la teoria della *performatività del linguaggio* (KOBBER, 2003: 188). Qui si assume che

---

<sup>97</sup> Sebbene si registri una relativa flessibilità nell’uso dei termini “specialistico” e “specializzato”, qui si preferisce adottare il termini “comunicazione specialistica” e “traduzione specializzata”, in conformità alla terminologia adottata dai rari studi che si occupano di *Fachkommunikation* e traduzione in ottica plurilinguistica e pluriculturale come il pregevole (REGA, MAGRIS, 2004). Al contrario di “specialistico”, l’aggettivo “specializzato” veicola il carattere processuale e discreto della proprietà che descrive.

<sup>98</sup> Devo ad Hartwig Kalverkämper l’aiuto più prezioso per la traduzione di questo densissimo *terminus*.

<sup>99</sup> Cfr. (FREGE, 1986).

<sup>100</sup> Cfr. (WITTGENSTEIN).

<sup>101</sup> Cfr. (AUSTIN, 1961).

con il linguaggio agiamo attraverso i simboli, i quali non sono molto diversi dagli utensili con cui ci aiutiamo per le azioni manuali. Il *discorso vive nell'azione* e sempre *produce azione* attorno a sé (PRAMPOLINI, 1999: 128) [corsivo S.R.].

La teoria di Austin (AUSTIN, 1962) viene ripresa e ampliata da Searle (SEARLE, 1969) in una teoria complessiva degli atti locutori (*speech acts*, atti linguistici, *Sprechakte*), mossa dall'idea che il linguaggio sia un *agire intenzionale guidato da regole*, laddove «La teoria linguistica è quindi parte di una teoria geneale dell'azione, e in questa teoria le unità più piccole e fondamentali della comunicazione linguistica si chiamano atti illocutori» (WEINRICH, 1988: 36).

Da questi presupposti, il *Denkhandeln*, 'pensiero come attività' o 'agire del pensiero' designa il concetto psicolinguistico di «Ablauf eines Denkvorganges», 'il decorso di un processo di pensiero'. Questo può portare ad un'azione di pensiero (*Denkhandlung*) solo nel caso in cui il *Denkhandeln* stesso si rappresenta simbolicamente (in un sistema di segni significanti) così da poter essere ripercorso nel pensiero anche da altri. Il *Denkhandeln* si distingue dallo *Sprechhandeln* per il fatto che lo scopo primario dell'atto di pensiero (*Denkakt*) non è l'intesa comunicativa (*Verständigung*), bensì:

eine kognitive Operation, eine Antizipation oder eine Symbolisierung, mit der ein Denkproblem gelöst wird, hinter dem der Mitteilungs- und Aufforderungscharakter der Sprache als sekundär zurücktritt (KADE, 1990: 68).<sup>102</sup>

In questo senso la lingua assolve il compito di dirigere l'azione di pensiero, volgendo il pensiero su un determinato aspetto e portandolo ad espressione.

Citiamo ancora una volta le stringenti parole di Sylvia Kade:

Die Sprache dient somit der Erläuterung einer Denkhandlung, die in einem anderen, nicht-sprachlichen Code zur Darstellung kommt und der der Sprachausdruck untergeordnet ist (*ibid.*).<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> «Un'operazione cognitiva, un'anticipazione o una resa simbolica con cui viene risolto un problema del pensiero, anteposto al carattere comunicativo ed esortativo della lingua».

<sup>103</sup> «Il linguaggio serve quindi a spiegare un'azione del pensiero, che giunge a rappresentazione attraverso un codice non-linguistico, subordinato all'espressione linguistica».

La rappresentazione simbolica degli atti di pensiero avviene attraverso segni non-linguistici, il cui specifico significato può decifrarsi solo sulla base della conoscenza del codice che guida il *Denkhandeln* (il codice o sistema segnico è costituito da *Bild- und Handlungsschemata* che, indipendentemente dalla loro configurazione materiale, rimandano ad un significato comprensibile e impiegabile oltre la comunicazione verbale) (*ibid.*: 73).

Lo schema elaborato (figura I) colloca il genere testuale *saggio* entro il ventaglio delle *Textsorten* ed esso più affini – dall'intervista, la lettera, il diario, l'apofisma all'articolo giornalistico, a quello specialistico, al trattato –, situandolo su un *continuum* che, da un lato, si apre sull'orizzonte della *scienza* e della *specializzazione* (*fachlich+essayistisch*), dall'altro, su quello dell'arte e della poesia (*poetisch+essayistisch*). In questo senso, il *saggio specialistico* (*Fachlicher Essay*) si qualifica come la variante testuale del genere saggio che più rientra nell'orbita di pertinenza della comunicazione specialistica, e, sul *continuum* che vede da un lato un maggior grado di specializzazione (*specializzazione+saggismo*) e dall'altro un maggior grado di poeticità e letterarietà (*poeticità+saggismo*), si colloca all'estremo della specializzazione. Il *saggio specializzato* (*fachbezogener Essay*) e il *saggio di contenuto scientifico* (*Essay fachlichen Inhalts*), invece, si collocano rispettivamente su posizioni via via più prossime alla dimensione pragmatica della comunicazione generale e giornalistica, sino ad incrociare la variante del *saggio generale* (*Alltags-Essay*). Proseguendo dall'ambito specialistico verso quello dell'estetica e dell'arte (*+poetisch*), il modello configura nell'ordine il *saggio d'autore* o *saggio letterario* (*Autoren-Essay, literarischer Essay*). Questo, nella sua maggior *generalità*, assume spesso le forme di altri generi minori di *prosa non-finzionale*, quali il *diario*, la *lettera*, etc. (WEISSENBERGER, 1985a). Ai vertici più estremi dell'estetica, troviamo poi il *saggio poetizzato* che include forme di *saggi finzionali* in varie forme – lettere dialoghi e monologhi di natura fittizia (JANDER, 2008)–, ed infine il *saggio poetico*, caratterizzato dal fitto sostrato metaforico, dalla presenza di una precisa dialettica tra riflessione ed immagine (*Bildlichkeit*),

nonché dalla commistione, multiforme e cangiante, con la poesia (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2008):<sup>104</sup> una variante, quest'ultima, altamente idiosincratica, che sarà affrontata come *case study* della presente ricerca nella fattispecie del *saggio poetico* di Durs Grünbein (III). A circondare le tre dimensioni del *Denkhandeln* entro cui si situa il saggio è l'insieme della *Kulturspezifität*: inclusivo delle peculiarità e delle convenzioni di genere culturo-specifiche, nonché comprensivo dell'intero ambito culturale di riferimento (ADAMZIK, 2002; ECKKRAMMER, 2002; FIX, HABSCHEID, KLEIN, 2007; GÜLICH, 2002).

L'individuazione delle diverse *varianti testuali* non può che essere sfumata: per questa ragione, l'illustrazione grafica presenta le caselle indicanti le singole *varianti testuali* come *comunicanti* e distribuite su di un *continuum*.

---

<sup>104</sup> Il discorso, ampio e complesso, verrà affrontato in seguito (III, § 1.); per ora basterà definire con "saggio poetizzato" (*poetisierter Essay*) la varietà delle forme saggistiche presentate sotto le spoglie di dialoghi, monologhi e carteggi fittizi, come ravvisabile nella produzione del primo Novecento di area tedesca, (JANDER, 2008). Con *poetischer Essay*, invece, si intende una forma saggistica che sfuma i contorni tra prosa e poesia.

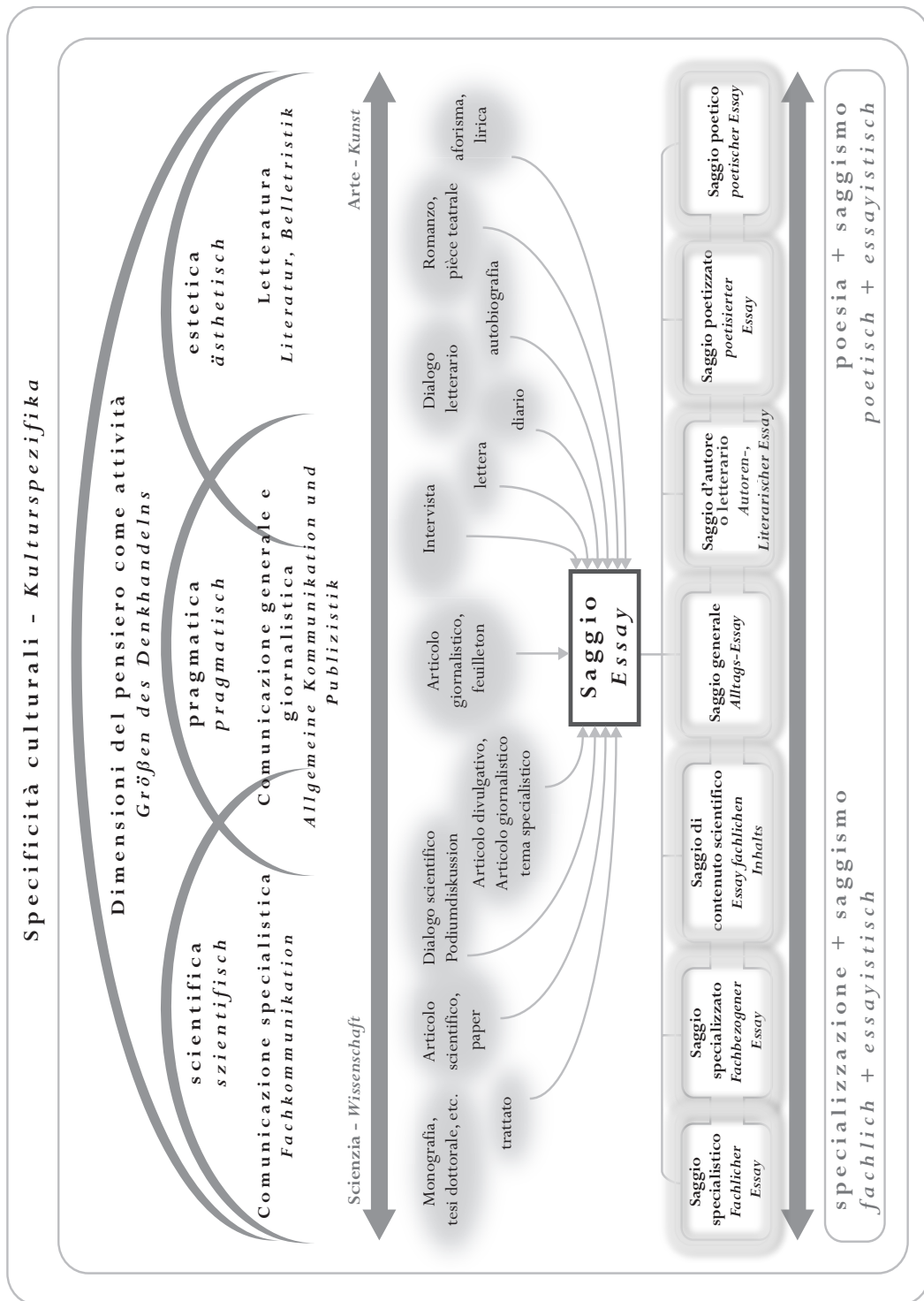


Figura II: Il saggio tra arte e scienza: un orientamento per la collocazione del genere testuale (*Textsorte*) e delle sue varianti (*Textsortenvarianten*)



Tentare una descrizione completa delle qualità che identificano in modo dirimente le singole varianti testuali sarebbe pertanto un'operazione di estrema difficoltà e, nella prospettiva del nostro tentativo di accerchiamento, fine a sé stessa. Considerando l'ineliminabile distanza tra astrazione ed *unicum* testuale, specificità ed esclusività mal si conciliano con la volontà di offrire un orientamento d'ampio respiro. Solo nella concretezza del singolo testo è infatti possibile dettagliare modalità analitico-procedurali e strategie traduttive. Laddove si tenta invece di offrire un orientamento generale, sembra più proficuo mettere a fuoco problematiche e strumenti flessibili – adattabili, con le dovute precisazioni o modifiche, a diversi *specimina*.

Nel prosieguo si rintracceranno aspetti essenziali delle origini del *saggio* nella tradizione letteraria, ponendo in evidenza gli aspetti tipologici salienti delle sue diverse forme. Ciò servirà a tracciare i contorni del *saggio d'autore o letterario* (*Autoren-, literarischer Essay*) rispetto al testo scientifico *tout court* ed alla varianti del *saggio scientifico* (*fachlicher Essay, fachbezogener Essay, Essay fachlichen Inhalts*), aprendo il discorso alla concezione della forma letteraria del saggio come emerge dalla riflessione critica della *Essayforschung*. Dapprima si cercherà di delineare dunque il versante pragmatico-specialistico del saggio, fissandone caratteristiche linguistico-formali (aspetti terminologici, modalità discorsive). In seguito si presenterà un tentativo di delimitazione della forma saggistica sulla scorta della riflessione di ambito teorico-letterario. L'accerchiamento teorico, spesso condotto *ex negativo*, sarà utile a rilevare criteri di analisi testuale modellati su elementi linguistico-stilistici, compositivi e funzionali di specifico rilievo per il genere. Questi saranno presupposti necessari per mettere in luce la peculiarità del saggio come oggetto traduttologico, prospettare modalità analitiche e strategie procedurali per la sua traduzione nello specifico della coppia linguistica tedesco-italiano (cap. II).

## I.10. Il saggio, l'«anti-genre»

### I.10.1. *Cornice*: una forma transculturale

Il Novecento è stato definito a più voci «l'epoca saggistica», indicando nel saggio il massimo spazio d'innovazione per la letteratura moderna accanto al romanzo (SCHLAFFER, 1997: 523).<sup>105</sup> Nella letteratura dell'America Latina, come in quella francese, in area anglosassone come nella letteratura tedesca e nella letteratura italiana, il saggio, modulato nel suo amplissimo spettro di varietà formali, si configura come forma letteraria principe. Tanto che l'«onnipresenza» di un genere *marginale*, la cui grandezza è spesso riconosciuta con grande ritardo (BERARDINELLI, 2008: 9),<sup>106</sup> è stata ricondotta all'espressione di una problematica esistenziale e di produzione estetica (SCHÄRF, 1999: 208) caratteristiche delle modernità e squisitamente *transculturale*.

A rivelare che la *transculturalità* è da sempre – con Canetti – «cuore segreto» del saggio è la stessa genealogia della forma che Montaigne volle chiamare *Essai* pensando al latino *exagium*.<sup>107</sup> Lo mette bene in luce Graham Good quando, nel suo contributo per l'imponente *The Encyclopedia of the Essay* (1997), ricorda l'autentica *trasversalità culturale* rintracciabile nella sua genealogia. Com'è noto, le radici del saggio affondano nel terreno francese e anglosassone a cavallo tra XVI e XVII secolo, nondimeno «the theorists of the genre have come mainly from the Germanic cultural sphere» (GOOD, 1997: XXX). Senza esitazione il pensiero va agli scritti di grandissimi

---

<sup>105</sup> «Wie der Roman gehört der Essay zu den Leitformen innovativer Literatur in der Neuzeit, und wie der Roman ist er eine offene Form, deren Beschreibung und Bestimmung den Autoren wie den Kritikern Schwierigkeiten bereitet» [«Come il romanzo, il saggio figura tra le principali forme innovative della letteratura della modernità, e come il romanzo anche il saggio è una forma aperta, la cui descrizione e definizione presentano difficoltà sia agli autori sia ai critici»]. È un pensiero che sottende la scelta «del saggio e del romanzo» come forme d'elezione «per rintracciare gli effetti dei campi di forze pluriculturali» nell'ambito della *Exilliteratur* e *Migrantenliteratur* nel prezioso volume (CANTARUTTI, FILIPPI, 2008). Cfr. anche con: (CANTARUTTI, 2008b: 12).

<sup>106</sup> Berardinelli lo rileva in preciso riferimento alla saggistica degli autori.

<sup>107</sup> A proposito dell'etimologia si veda il § seguente.

Lukács, Benjamin, Musil, Adorno e Bense.<sup>108</sup> Questo sebbene questi eccelsi scrittori e critici letterari dotati «di uno spiccato talento teorico-speculativo» più che di «puri scienziati» siano piuttosto di «saggisti nel senso più specifico del termine» (BERARDINELLI, 2007: 39), autori o meglio: «Produzenten». Sono loro a dare voce al vero *cosmopolitismo* letterario di cui il genere vive e che allo stesso tempo irradia. Risulta con vividezza osservando come, ad esempio, «La saggistica italiana, penalizzata dall'*Essayforschung*», è rimasta invece sempre «presente agli autori» (CANTARUTTI, 2007a: 19).<sup>109</sup> La *Essayforschung*, egida sotto cui figurano i pionieri degli studi sul genere, ma anche gli studiosi che se ne sono occupati in tempi più recenti e l'ambito della ricerca contemporanea,<sup>110</sup> ha da sempre insistito sulle origini del saggio in seno alla cultura francese e anglosassone. Raramente ha saputo rivolgere lo sguardo dal dito alla luna, finendo così per misconoscere la straordinaria *transnazionalità* del genere, una transnazionalità che qualifica i saggisti nel modo più proprio, come spiriti *cosmopoliti* con l'invincibile «curiosità» e «sete di peregrinare attraverso le letterature e le filosofie» (CIORAN, 1988: 172).<sup>111</sup> Eppure lo stesso etimo del saggio offre la più perspicua cifra di tale *curiositas*, veicolata dal suo peculiarissimo *modus procedendi*.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Sulla riflessione dei tre grandi teorici ci soffermeremo in seguito, soprattutto in riferimento a: (ADORNO, 1958), (LUKÁCS, (1911) 1971), (BENSE, 1952), ristampati rispettivamente in (ADORNO, 1972), (LUKÁCS, 1972), (BENSE, 1968), da cui verranno citate le edizioni tedesche; in traduzione italiana cfr. (ADORNO, 1989), (LUKÁCS, 1989) e (BENSE, 1989).

<sup>109</sup> «Se non può esservi storia del saggio che non rimandi al Rinascimento e a Bacone, così occorre anche che la Romania non si restringa alla Francia: occorre, in altri termini attirare l'attenzione su quel campo di forze cui appartengono forme diverse della *brevità* rappresentato dalla tradizione moralistica italiana da riconoscere come tale, e nell'eccellenza dei suoi esiti» (CANTARUTTI, 2007a: 19) [corsivo, S.R.].

<sup>110</sup> Specie nell'ultimo ventennio, dalla pubblicazione del fondamentale *The Observing Self* di Graham Good, si registra invece una fiorente «riscoperta» del saggio anche in ambito anglosassone e francofono (GOOD, 1988). Giulia Cantarutti ricorda, in particolare, l'importante (OBALDIA, 1995), di recente tradotto in francese, il risveglio di un'area di ricerca florida nel Canada francofono e, dalla preziosa monografia: (MACÉ, 2006), (CANTARUTTI, 2007a: 12).

<sup>111</sup> (CANTARUTTI, 2007a: 19): «La voce dei 'Produzenten' è [...] preziosa per trarre dall'ombra un'area oggi trascurata perfino quando si ricostruiscono le vicende del termine e del titolo legato per eccellenza all'opera di Montaigne. La saggistica italiana, penalizzata dalla *Essayforschung*, è rimasta invece sempre presente agli autori». Dallo stesso contributo (p. 21) ho tratto la precedente citazione dagli *Esercizi di ammirazione* di Emil M. Cioran.

<sup>112</sup> Come nota Paolo Pullega: «Una possibilità di avvicinamento all'essenza del saggio è già contenuta nel suo nome: se si guarda all'etimologia, il significato di "tentativo" rivela nel saggio

### I.10.2. Etimo

Sarà bene soffermarsi dunque a riflettere circa l'etimo del termine, sempre così suggestivo e ricco di preziose tracce. Il cuore del termine *saggio* (ted. *Essay*, ing. *essay*, fr. *essai*, span. *ensayo*) è l'etimo tardolatino *exagium*, a sua volta derivato dal tardo greco ἑξαγίων (*hexagion*) che fino al IV secolo indica una misura di peso. In seguito, nelle lingue romanze il suo spettro semantico si amplia sino a focalizzarsi sui concetti di 'prova', 'assaggio', finché nella lingua italiana assume il significato di «piccola parte che si leva dall'intero, per farne pruova o mostra»: il *Dizionario* dell'Accademia della Crusca riporta «*Saggio* vale anche il *Saggiare*, l'*Atto del saggiare*, *Prova*, *Cimento*» (ACCADEMIA DELLA CRUSCA, 1829: 405).

Com'è noto, la genesi del saggio nella *Weltliteratur* è inscindibile da *Les Essais* di Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) – o meglio agli *Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne, Chevalier de l'ordre du Roy, & Gentilhomme ordinaire de sa chambre* (1580).<sup>113</sup> Per il *pater* del saggio, tuttavia, il titolo non racchiude la precisa denominazione di un genere letterario. Tant'è che nel corso dell'opera egli stesso indica i suoi *Saggi* con i termini più vari, da *mon livre*, *mes escrits*, *mes pieces*, *ces memoires* a, con *habitus* dispregiativo, *ce fagotage*, *cette fricassé*, *cette rapsodie*, *mes brisée* e così via.<sup>114</sup> Riserva i termini *essai* ed *essaier*, invece, alla designazione del *modus procedendi* del suo pensiero («comme les enfans proposent leurs essais»), contraddistinto dall'apertura e dalla provvisorietà che solo la costante esperienza di se stessi può garantire:

Io presento le fantasie umane e mie semplicemente come fantasie  
umane, e considerate per se stesse, non come stabilite e regolate

---

il genere legato da un proposito preciso, almeno quanto è circoscritto il limite che lo lega: nell'idea di "tentativo" è intesa tanto la forza della ricerca, quanto il suo inevitabile carattere di frammentarietà; il prima e il dopo del saggio, che come per ogni altro genere letterario ne definisce i caratteri, i contorni, consistono in un intervenire su di un esistente comunque precario, un interrogativo in attesa di risposta o una falla di sapere» (PULLEGA, 1989: 42).

<sup>113</sup> Come recita la prima edizione dell'opera riportando l'onorificenza di *Chevalier de l'ordre du Roy*, eccezionale per una nobiltà di giovane lignaggio come quella del *Seigneur de Montaigne*. Titoli ed onorificenze che scompariranno, invece, nella seconda edizione del 1982.

<sup>114</sup> Friedrich ne riporta doviziosamente i *loci* – «Essais III, 5, p. 848b; 114. III, 8, p. 911b; 198. I, 26, p. 183c», etc.: (FRIEDRICH, 1993: 372, nota 287) – qui si ricordi *mon livre* nella celebre *Avis au lecteur*, *Al lettore*: «Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro»: (MONTAIGNE, 1996).

per ordine celeste, esenti da dubbio e da discussione; [...] *come i fanciulli presentano i loro saggi*; suscettibili d'essere istruiti, non capaci di istruire – *Delle preghiere*, I, 56 (MONTAIGNE, 1996: 417) [corsivo S.R.].

Nel suo splendido, imprescindibile libro sugli *essais*, Hugo Friedrich mette in luce come in Montaigne il campo semantico del titolo sia dunque comprensivo di «*coup d'essai, apprentissage, épreuve, exercitation, expérience, jeu, sodner, goûter, tâter*», della volontà di esistere nella propria 'provvisorietà' (*Vorläufigkeit*): in questo senso il titolo del libro è il suo miglior motto, altresì per l'ampiezza della sua oscillazione semantica (FRIEDRICH, 1993: 320).

### I.10.3. *Essais*: traduenti e complessi concettuali

Sull'*essai* come *metodo* qualificante per la genesi come per tutta la storia del genere si tornerà a breve; qui proseguiamo invece seguendo la linea di sviluppo della *denominazione Essai/Essay* entro la poetica dei generi, nonché le sue diramazioni nella *Weltliteratur*. Le traduzioni più letterali del termine – *saggio, ensayo, Essay, Versuch/Essay* – non sono correnti sino almeno al XIX secolo, quanto il termine è ormai divenuto indicazione di un *genere* di opera ossia di una *classe* di testi.<sup>115</sup> Lo sarà solo, come è noto, per mediazione anglosassone, grazie agli epocali *Essayes* (1597) che Sir Francis Bacon (1561-1626) dedica ad indagare ad ampio raggio i temi dell'*humanum*. Vale dunque la celebre osservazione di Ludwig Rohner, uno dei pionieri degli studi sul saggio (*Essayforschung*) in Germania:

Geht das Essayistische als schriftstellerisches Verfahren auf Montaigne zurück, so auf Bacon, und zwar gleichen Rechts, der Essay als literarische Form (ROHNER, 1966: 12).<sup>116</sup>

Con la loro scrittura didattica, apodittica e cristallina, così lontana dal colore, dal capriccio e dall'umanità dell'archetipo francese – rileva Friedrich con la più pregnante asciuttezza – i saggi di Bacon sono «recht Montaigne-

<sup>115</sup> Usiamo il termine *genere* considerandolo qui come corrispettivo *Gattung*, giacché il termine *genere testuale/ Textsorte* risulterebbe anacronistico.

<sup>116</sup> Ossia: «Se il procedimento di scrittura del saggio rimanda a Montaigne, la forma letteraria del saggio rimanda, con pari diritto, a Bacon».

fremd»,<sup>117</sup> eppure permeano nella *Weltliteratur* come esemplari di un *genre* che si contraddistingue per eleganza, sofisticata cura stilistica e tratti autobiografici. Un genere che, recuperando i tratti già presenti nell'opera del *pater* francese, fa dello scetticismo e del vaglio critico la sua ragion d'essere. E sotto la stessa egida vengono presto pubblicati scritti scientifici, filosofici e teologici di personalità di spicco: il gesto elegante, leggero e antipedantesco dell'*honnête homme* e la predilezione per il *discours discontinu*, tanto amati da Montaigne, conquistano, tra gli altri, Descartes e Pascal (FRIEDRICH, 1993: 321). Se infatti la denominazione *saggio* si inserisce stabilmente in ambito europeo solo molto più tardi, già nell'età dei Lumi la modalità saggistica, pur con una terminologia era incerta e variegata: «*tentamen, discorso, discours, counsel, Gedanken und Meinungen*» (SCHLAFFER, 1997: 523), è diffusa e espressioni letterarie eminenti<sup>118</sup>. In virtù della sua «grande libertà», la forma saggistica diviene il veicolo di mediazione del «carattere universalistico dell'erudizione settecentesca».

#### I.10.4. Nomi e cose

Se, tanto più riguardo ad una costellazione tematica che gravita attorno a forme testuali *minori* ed alle relative denominazioni in diverse aree linguistico-culturali «il nesso tra “nomi e cose”» rappresenta un «problema caratteristico» (CANTARUTTI, ADAM, 2011), non sarà superflua qualche ulteriore considerazione terminologica. La prima traduzione italiana, parziale, de *Les Essais*, ad opera di Girolamo Naselli, è intitolata *Discorsi morali, politici e militari*, (1590) mentre la seconda, integrale, ad opera di

<sup>117</sup> Nel solco stilistico degli *Essais* sono invece gli *Essays* (1600, 1637) di Sir William Cornwallis.

<sup>118</sup> Nella produzione letteraria tedesca del secondo Settecento Adam ravvisa la «tensione verso una prosa originale». Se l'*Harlequin, oder Verteidigung des Grotheske-Komischen* (1761) di Möser o il *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766) di Winckelmann sono opere che rappresentano un «preludio» del genere saggistico, scritti d'estetica e critica letteraria quali i *Kritische Wälder* (1769) di Herder e il *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) di Lessing segnano un «vero e proprio primo apice del saggio tedesco *ante litteram*», (ADAM, 1988: 313). Per una sintetica disamina storica cfr.(BARCHA, 2003), in particolare p. 189sg. Sull'importanza della *Kleine Prosa* nel Settecento si veda: (CANTARUTTI, 1997); (CANTARUTTI, 2007b).

Girolamo Canini, riporta *Saggi...ovvero Discorsi naturali, politici e morali*, (1633), in accordo con il concetto allora invalso di *discorso* come “presentazione in forma sciolta”, di cui testimoniano prestigiosamente i *Discorsi* di Machiavelli. La seconda edizione degli *Essais*, apparsa postuma nel 1595, reca significativamente il sottotitolo *Thresor de plusieurs beaux et notables discours*. E in Spagna, Quevedo, grande ammiratore di Montaigne, parla vicendevolmente di *Essais o Discursos*. La traduzione inglese di Florio del 1603 porta il titolo *The Essayes, or morall, politike and Militaric Discourses*. Nel 1753-1754 appare la traduzione tedesca degli *essais* di Johann Daniel Titius (Tietz) e reca il titolo: *Michaels Herrn von Montaigne Verusche*. La «meisterliche Verdeutschung» di Johann Joachim Christoph Bode (1731-1793), è invece intitolata *Montaignes Gedanken und Meinung über allerley Gegenstände* (1797). Un titolo che, ricorda Friedrich, è un vero manifesto, ferocemente chiaro, contro ogni sistema gnoseologico chiuso: Lichtenberg, ad esempio, usa di frequente le parole *Gesinnungen, Meinungen, Gedanken* per distinguere la soggettività della riflessione libera, saturata di esperienza, dalla conoscenza ordinata ma uniformata della scolastica. In tedesco il termine trova inizialmente i traduttori più svariati, *Versuch, Entwurf, Abhandlung, Aufsatz, Fragment*, nonché tutta una serie di espressioni metaforiche, quali *Abschweifung, Gespräch, Bemühung, Gedanken, Experiment, Annäherung, Spiel, intellektuelle Reise* (ADAM, 1991; SCHLAFFER, 1997).

#### I.10.5. «Una forma letteraria sfuggente»

Der “reine Essay” ist eine Abstraktion, für die es beinahe keine Beispiele gibt  
Robert Musil, *Literat und Literatur*<sup>119</sup>

Forse il cuore della ormai topica – e sempre più di frequente stigmatizzata – *indefinibilità* del saggio è da ricercarsi nelle pieghe dell’autoriflessione, nella difficoltà del soggetto di anatomizzare la propria scrittura, il proprio *modus operandi* e le sue ragioni profonde. Si tratta, beninteso, di un’ipotesi

<sup>119</sup> (MUSIL, 1978c: 1223): «Il „saggio puro“, infatti, è una astrazione di cui quasi non esistono esempi» (MUSIL, 1993: 133).

sperimentale e parziale. Ma forse non è un caso che ad interrogarsi sulla possibilità di definire il saggio e a tentare di fissare una fenomenologia comune al genere sono stati e sono spesso i più grandi saggisti stessi, si pensi solo a Lukács, Adorno, Benjamin, oggi a Enzensberger, Berardinelli, Magris, Grünbein.

Afferente alle «*forme brevi non comprese nei generi letterari fondamentali*», tradizionalmente marginali e trascurate «per la loro provocante novità, contrarie all'oratoria rotonda, congeniali all'esperimento e inclini a varcare o confini nazionali e disciplinari»,<sup>120</sup> il saggio è un genere testuale refrattario ai tentativi definitivi, per il cui studio, sia esso di carattere diacronico e storico-letterario o sincronico-sistematico<sup>121</sup>, la *conditio sine qua non* è un approccio scevro di prescrittivism e sostanzialismo. Ad attestarlo è fra resto il nesso, assolutamente sostanziale, che lega il Novecento, «secolo della saggistica», all'*ibridazione*, alla  *fusione* e persino alla

---

<sup>120</sup> Sul concetto di *Offene Form* e sulla sua valenza di fuoco teorico per l'ordinamento delle forme del saggio si tornerà in seguito, cfr. I.11. del presente lavoro. Per ora ci si contenta di introdurre il complesso «forma aperta», giovandosi della pregnante definizione formulata da Giulia Cantarutti per la quarta di copertina della Collana del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università di Bologna (Il Mulino) [corsivo, S.R.]. Dedicata alle «forme aperte», la collana prende il titolo *Scorciatoie e raccontini* (1946) del grande Umberto Saba, che Berardinelli riconosce essere «più moderno» «come prosatore [...] che come poeta, o del tutto non tradizionale e notevolmente estraneo alla tradizione italiana»: (BERARDINELLI, 2008: 71).

<sup>121</sup> Tra le principali opere di area tedesca circa la storiografia letteraria del saggio menzioniamo (BERGER, 1964); (HAAS, 1966); (ROHNER, 1966); assieme alle recenti monografie (MÜLLER-FUNK, 1995); (SCHÄRF, 1999) ed alla silloge (BRAMBILLA, PIRRO, 2010). Una felice eccezione in cui lo studio su un singolo autore *fa* la storia del genere è rappresentata dallo splendido volume che Hugo Friedrich dedica al padre del saggio, cfr. (FRIEDRICH, 1993). In area italiana ricordiamo la collezione di testi fondamentali della *Essayforschung* curata da Pullega e Benassi, cfr. (BENASSI, PULLEGA, 1989). Inoltre le sillogi (BONIFAZIO, NELVA, SISTO, 2009) e (SACCO MESSINEO, 2007). Per quanto riguarda studi sincronico-sistematici, in Italia la ricerca sul genere e sui suoi massimi esponenti si è sostanzialmente riflessa nelle sillogi (BERARDINELLI, 2008); e (CANTARUTTI, AVELLINI, ALBERTAZZI, 2007) e recente volumetto (SACCO MESSINEO, 2007). Non va dimenticato il pionieristico accostamento di aforistica e saggistica in (CANTARUTTI, SCHUMACHER, 1986), un impianto felice, su cui, tra gli altri, si basa il volume (SCHEICHL, 2008). Un recente tentativo di 'definizione' generica del saggio nell'ambito della *Gattungspoetik* è stato intrapreso in (PFAMMATTER, 2002), sul quale torneremo in seguito. Per una panoramica degli studi più significativi sulle «tessere europee ed extraeuropee» della saggistica, dalla Germania al Canada, dalla Francia all'America Latina, dall'Italia al mondo postcoloniale di lingua inglese, si rimanda alla ricognizione del volume *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario* affidata alle dense pagine (CANTARUTTI, 2007a), specie pp. 13-24. Qui i limitiamo a ricordare alcuni studi fondamentali: per l'area anglosassone meritano menzione (GOOD, 1988), (OBALDIA, 1995), (CHEVALIER, 1997); per l'area francese ricordiamo (GLAUDES, 2002), e la recente bibliografia ragionata (DUFOR, POISSANT, 2005).



radicale *negazione* dei generi letterari che lo attraversano: una diagnosi di stringente chiarezza che dà conto della specifica «actualité de l'essai» in quanto «anti-genre par excellence» (CANTARUTTI, 2007a: 20).<sup>122</sup>

In proposito, Alfonso Berardinelli affida luminose aperture ad un'opera per la quale l'oggi tanto abusato epiteto «epocale» è invece d'obbligo, *La forma del saggio* (2008). Epocale perché l'autore, partendo da precise premesse epistemologiche e teoriche, affronta la questione della *Definizione e attualità di un genere letterario* anticipata con un'opera che, rimanendo descrittiva, interlocutoria ed aperta, ha tutta la valenza di una sistematizzazione complessa e meditata.<sup>123</sup> Qui il grande saggista, poeta – ora «poeta della saggistica» –<sup>124</sup> e *critico militante*<sup>125</sup> che si è lasciato alle spalle l'accademia, cattura l'essenza del saggio proclamandolo «il più mutevole ed inafferrabile dei generi», forma tanto pervasiva e «fondamentale» quanto «invisibile», che

regola i rapporti con gli altri generi, si insinua *fra loro e al loro interno*, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire (BERARDINELLI, 2008: 17)[corsivo, S.R.].

Il saggio si configura dunque con la sua peculiarità di *genere sintetico e polivalente* – *synthetische und polyvalente Textsorte*, secondo la definizione di

---

<sup>122</sup> Le citazioni cui fa riferimento Cantarutti sono tratte da (MACÉ, 2006: 226).

<sup>123</sup> Nelle sue pagine dedicate a «saggistica vs. narrativa», Matteo di Gesù celebra a ragione il volume di Berardinelli come un'opera che «pur astenendosi dal proporsi come esaustiva o definitiva e rimanendo quindi aperta, problematica interlocutoria, ha la consistenza della vasta sistematizzazione retrospettiva e della complessa e meditata elaborazione teorica» (DI GESÙ, 2005: 43)

<sup>124</sup> «Nel 1979 avevo pubblicato da Mondadori la mia prima e ultima raccolta di poesie, *Lezione all'aperto*, che era piaciuta a Sereni, ma che dissuase me dal continuare»: così lo stesso Berardinelli andando alla radice delle ragioni che l'hanno portato ad occuparsi del problema di «che cosa è precisamente la forma stilistica del saggio e di quale funzione questa forma svolge e può svolgere nella letteratura contemporanea»: (BERARDINELLI, 2008: 11-13); si veda anche (BERARDINELLI, 2007: 36): «Dopo aver scritto poesia, averla intensamente studiata, dopo essermi appassionato alla critica letteraria, alle sue teorie, ai suoi metodi e alla sua funzione politica, ho capito che mettere l'artisticità da una parte e l'intelletto dall'altra non faceva esattamente al mio caso».

<sup>125</sup> Nel capitolo *Critica e studio letterario: sui fondamenti epistemologici della critica*, lo stesso Berardinelli indica che «critica militante o critica *tout court*, in senso forte e specifico, si muove esattamente nelle zone intermedie di incontro o di distanza tra idea di letteratura e lettura di opere antiche e nuove»: (BERARDINELLI, 2008: 168sg.).

Kalverkämper<sup>126</sup>: interagisce con gli altri generi insinuandosi al loro interno o plasmando la loro natura, dando talvolta luogo ad integrazioni osmotiche, ad una nuova proteiformità, talaltre, invece, solo ad innesti oppure a forti discontinuità, lacerazioni segnate da evidenti suture.

#### I.10.6. L'«anti-genere» moderno e l'età dei Lumi

Non da ultimo in virtù della sua complessità *interazionale*, dialogica, critica, gli studi più acuti riservano al saggio un posto di primissimo piano tra le forme che guidano l'*innovazione* nella letteratura dell'età moderna (SCHLAFFER, 1997: 523).<sup>127</sup> Poiché *in-novâre* è alterare l'ordine delle cose stabilite per *fare* cose nuove, dunque esercizio di critica: spinta al dissesto delle fissità formali e teoriche per fare (*poiein*) del nuovo. Lo si rileva su più versanti, la fondazione della letteratura nella modernità passa dalla dissoluzione della rigidità *normativa* dei generi, nonché delle *prescrizioni estetiche* che basavano sulla tradizione dei generi. Il «cambio di valenza del genere letterario», l'«avversione ai generi letterari» e «l'attualità del saggio» (CANTARUTTI, 2007a: 28) sono pertanto fenomeni strettamente interrelati.

*La letteratura nasce e si afferma con la decadenza dei generi.* Nella società premoderna generi e sottogeneri, elaborati da una tradizione che incomincia almeno con il rinascimento italiano, rispondevano alle esigenze di un mondo fortemente ritualizzato. Ogni genere si inseriva in un cerimoniale sociale. C'erano generi alti e generi bassi. Ognuno di essi era funzionale a un gioco sociale e come ogni gioco aveva regole. [...] Ma con il formarsi di un pubblico borghese e degerarchizzato nel *Settecento* – non si insisterà mai abbastanza sull'importanza dell'Illuminismo per la nostra storia – tutti i sistemi di regole vengono posti in discussione, e decadono. Invece che di buon gusto che è un attributo sociale, si parla di

---

<sup>126</sup> Devo questa pregnante definizione ad un colloquio privato con il prof. Hartwig Kalverkämper.

<sup>127</sup> «Wie der Roman gehört der Essay zu den Leitformen innovativer Literatur in der Neuzeit, und wie der Roman ist er eine offene Form, deren Beschreibung und Bestimmung den Autoren wie den Kritikern Schwierigkeiten bereitet» [«Come il romanzo, il saggio figura tra le principali forme innovative della letteratura della modernità, e come il romanzo anche il saggio è una forma aperta, la cui descrizione e definizione presentano difficoltà sia agli autori sia ai critici»]. È un pensiero che sottende la scelta «del saggio e del romanzo» come forme d'elezione «per rintracciare gli effetti dei campi di forze pluriculturali» nell'ambito della *Exiliteratur* e *Migrantenliteratur* nel prezioso volume (CANTARUTTI, 2008b: 12; CANTARUTTI, FILIPPI, 2008).

genio che è un attributo individuale (GUGLIELMI, 1998: 86)  
[corsivo, S.R.].

L'interrelazione, fortissima, tra i fenomeni di modernità descritti da Guglielmi ed il nostro «anti-genere» viene colta con asciutta chiarezza da Berardinelli in *La forma del saggio e le sue dimensioni: guardando al «genere letterario del pensiero critico e antidogmatico»* si mostra «la crescita storica dell'individuo moderno», e in filigrana si legge altresì lo sviluppo storico «della pubblica discussione e della ragione critica applicata a temi di interesse collettivo» (BERARDINELLI, 2007: 35).

L'importanza decisiva che l'*epoca* di formazione della sfera pubblica borghese ha avuto nel processo di scardinamento delle codificazioni letterarie è peraltro riconosciuta non solo da studiosi che si pongono nel solco della *Teoria estetica* adorniana, rilevando la dimensione della letteratura come «emergenza storica». <sup>128</sup> Il Settecento è altresì centrale per studiosi che segnalano il proprio antidogmatismo con e in virtù di felici frequentazioni con la letteratura scientifica e con il barocco (BATTISTINI, 1977, 1998).<sup>129</sup> Come nel giornalismo, il grande nuovo *contenitore di generi* figlio dell'Inghilterra del XVIII secolo, con la sua giustapposizione di discipline limitrofe e non,<sup>130</sup> in questi territori è possibile rintracciare la straordinaria

---

<sup>128</sup> «Nella sua forma moderna, il concetto di 'letteratura' nasce nel XVIII secolo e giunge a completo sviluppo solo nel XIX, anche se le vere condizioni del suo delinearsi s'erano andate sviluppando sin dal rinascimento» (WILLIAMS, 1979: 62) citato, come la precedente citazione da Guglielmi, in (DI GESÙ, 2005: 20sg.).

<sup>129</sup> Si vedano inoltre (BATTISTINI, 1977, 2000a, 2000b); nonché (BATTISTINI, 2007) e il recentissimo (BATTISTINI, 2011). Del resto, il barocco rappresenta un periodo di grande rilievo per la questione dei generi, un periodo che si apre con la vivissima spinta innovativa dei dialoghi di Giordano Bruno, tra tutti *La cena de le Ceneri* (1584), pervaso da «un'insopprimibile e indomabile vocazione alla scrittura letteraria all'interno della ricerca filosofica, che oltrepassa, di conseguenza, i confini dei generi letterari e ne fa [...] una mistione quanto mai complicata e varia» (BÁRBERI SQUAROTTI, 1997: 42).

<sup>130</sup> Vitale per il processo di sviluppo del giornalismo è stata la formazione nel Settecento di una *opinion publique* o di un *public spirit*: «Bisogna aprire le pagine dei complessi e rivoluzionari rapporti fra letteratura e politica e fra giornalismo e politica nell'Inghilterra del Settecento, dove Tories e Whigs si combattevano fondando testate giornalistiche e prendendo a servizio gli intellettuali – con l'*Examiner* di Swift o la *Review* di Defoe – per trovare le radici di un'informazione politica consapevole e organizzata. Secondo il filosofo Jürgen Habermas, in *Storia e critica dell'opinione pubblica*, un ruolo decisivo venne rivestito in particolare dal conservatore Henry Saint-John Bolingbroke: «Senza il giornalismo politico che Bolingbroke stesso ha contribuito a fondare, il *sense of the people* non sarebbe mai diventato un *public spirit*

ricchezza e l'importanza di opere eccentriche rispetto alle forme e ai generi della storiografia letteraria canonica. Opere periferiche perché composte da scritture *non fictional* che lambiscono o affondano le radici nel terreno di quelle che l'*eruditio* settecentesca, «mista di sapere» (CANTARUTTI, FERRARI, 2007: 7), chiamava scienze *sode*.<sup>131</sup> Opere che oggi invece, nel segno di un settorialismo miope e falsante, sono le più neglette dal canone e contrapposte a forme di letteratura 'pura': un misconoscimento che non si evince solo sfogliando recenti opere di storiografia letteraria italiana – dove «non si trovano presenze che non siano quelle dei cosiddetti letterati puri» (DI GESÙ, 2005: 36) –, ma si fa denominatore comune di una tendenza diffusa e transnazionale a relegare il non canonizzabile, perché 'impuro', miscelaneo, cangiante, nel limbo del silenzio.

Tale insipienza è additata da tutti i maggiori studiosi, che non mancano di dare rilievo alla crucialità del *Secolo dei Lumi* (KÜNTZEL, 1969). Non è un caso che René Wellek faccia nascere proprio nel Settecento, con l'Illuminismo, la «critica letteraria classica», una forma con cui fiorisce il giornalismo e molto più, «una forma del pensiero filosofico e morale moderno» (WELLEK, 1978). E Berardinelli annota:

Nel Settecento la poesia venne messa in crisi dalla vitalità dei narratori e dei *philosophes*, la *prima invenzione della modernità* è opera loro (BERARDINELLI, DI GESÙ, 2007: , passim) [corsivo, S.R.].

---

come opposizione". Finché nel 1781, annota Habermas, l'*Oxford Dictionary* non registra la voce *public opinion*, cfr. (PAPUZZI, 2010: 84). Del giornalismo torneremo a parlare a proposito dell'intervista: sezione IV del presente lavoro.

<sup>131</sup> Alla centralità del Settecento per il *transfert* delle 'scienze sode' attraverso il *medium* della traduzione è stato di recente dedicato il convegno internazionale a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari *Scienze, storia e arte: traduzioni e transfert nel Settecento tra Francia, Italia e Germania* (Accademia Roveretana degli Agiati, 6-7 maggio 2011), cui sono intervenuti Lorenza Rega, Gisela Schlüter, Serena Luzzi, Daniela Galligani, Antonio Trampus, Ezio Vaccari, Silvia Caianiello, Renato Mazzolini, Clorinda Donato e Lorenzo Lattanzi. Preziose prospettive furono anche aperte dal volume, anch'esso nato in seno all'Accademia Roveretana degli Agiati: (CANTARUTTI, FERRARI, FILIPPI, 2001), cfr. specie i contributi di PAOLA MARIA FILIPPI *La periferia traduce* (pp. 163-217); di GIULIA CANTARUTTI su «*L'antologia romana*» (pp. 257-316); di RITA UNFER LUKOSCHIK sul *Transfert culturale tra Italia e Germania nelle riviste del Settecento italiano* (pp. 317-392).

E non è un caso che proprio i *philosophes* ed il secolo della «Naturwissenschaft des Menschen» siano stella polare dei più grandi saggisti del passato e del presente. Un esempio su tutti di come l'*eredità illuministica* sia confluita nel saggismo scientifico, nella scrittura «populärmedizinisch», è l'Alfred Döblin di *Leib und Seele* (1914): ma la portata delle riflessioni di Giulia Cantarutti va oltre il caso che indaga, rilevando una costellazione tipica per l'area tedesca, ma dai riverberi assai più ampi:

se il Novecento appare ovunque come «il secolo della saggistica» e il Settecento come quello in cui questo genere letterario per la prima volta dispiega tutte le sue possibilità, in Germania il saggio nasce *con e nell'Illuminismo* e il suo momento di nascita è, insieme, la stagione dei più fertili incontri fra *letteratura e medicina*.

E aggiunge con assai fine sensibilità terminologica:

Nel paesaggio di straordinaria ricchezza espunto dalla filosofia idealistica l'epiteto "popolare", oggi avvertito come inconciliabile con la qualità di scrittura, ha tutt'altra valenza (CANTARUTTI, 2009: 25sg.) [corsivo, S.R.].<sup>132</sup>

Tale valenza non sfugge a Kalverkämper, da sempre interessato ai fenomeni di «Popularisierung», cui dedica un'intera sezione del volume *Fachliche Textsorten*. Lo studioso indaga il genere di scrittura saggistica del *literarischer wissenschaftlicher Dialog* nelle fattispecie del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* (1630) di Galileo e dell'*Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (1686) di Bertrand Le Bovier de Fontenelle (KALVERKÄMPER, 1996). Entrambi i dialoghi saggistici rientrano nella sfera della comunicazione scientifica, con Kalverkämper, «eine mit speziellen Merkmalen inkludierten Form der *fachlichen Kommunikation*», una forma con caratteristiche proprie facente parte dalla *comunicazione specialistica*. E qui viene messo in luce la peculiare modalità 'divulgativa' riscontrabile in questi testi di natura *populärwissenschaftlich* si sviluppi nel solco di una *terza via* dei «saperi misti», di autentica *interdisciplinarietà*, che si concreta in un dialogo in grado di superare

---

<sup>132</sup> «Il più antico e il più nuovo coincidono. Il nesso psicofisico come tutto ciò che concerne l'uomo è per eccellenza problema antichissimo», come per le citazioni precedenti, *Ibid.*, p. 25. Sulla scrittura saggistica di Alfred Döblin cfr. (CANTARUTTI, 2000) e (CANTARUTTI, 2006a).

la spaccatura tra le due culture scientifiche (scienze naturali – scienze umane) di cui parlava più di mezzo secolo fa Charles Percy Snow già nell'*incipit* del celebre *The Two Cultures* (1959): «By training I was a scientist: by vocation I was a writer» (SNOW, 2007: 1). «Der verständliche und verständigende Dialog zwischen Fachleuten und Laien, zwischen Experten und interessierten Gebildeten gilt hier als ein Schlüssel», aggiunge Kalverkämper,

man müsse den Dialog zwischen den Fachleuten und den interessierten Laien stärker fördern; der produktive Dialog zwischen Wissenschaft, Politik, Kunst gilt als Weg der Humanität (KALVERKÄMPER, 1996: 689).<sup>133</sup>

Un dialogo di cui proprio il saggio si fa interprete privilegiato, specie nella sua valenza di forma della comunicazione specialistica – come vedremo a breve nell'ambito della nostra *Verortung* del genere. Qui se ne anticipa un aspetto chiave, un aspetto che evidenzia come solo tenendo presente il ricco orizzonte dei «saperi misti» sia possibile recepire la peculiarità del saggio come «anti-genere», da sempre atipico rispetto ai settorialismi. L'inadeguatezza delle definizioni sostanzialistiche ritorna infatti ad essere presupposto delle riflessioni di Kalverkämper sulla possibilità di tracciare confini tra comunicazione letteraria e comunicazione specialistica: il *dialogo letterario scientifico* si qualifica come eminente esempio di una tradizione in cui lo *specialismo* (*Fachlichkeit*) non è un elemento discreto, ma *continuo* e presente in proporzioni *graduali* all'interno della comunicazione. Si può quindi parlare «von einer kalibrierten, also im Sinne einer Skala zu verstehenden Fachlichkeit wie deren (in Texten!) zugehöriger Fachsprachlichkeit»

Sogenannte alltags- oder gemeinsprachliche Texte und Kommunikationsformen wären demnach als fach(sprach)lich maximal reduziert anzusehen, mit nur äußerst wenigen Signalen der Fach(sprach)lichkeit; dagegen – auf der anderen Seite der Skala – die 'echten', 'wirklichen' Fachtexte, von Fachleuten für

---

<sup>133</sup> «Il dialogo, comprensibile e di comprensione, tra specialisti e profani, tra esperti e colti interessati [alla materia] è la chiave: bisognerebbe promuovere con maggior forza il dialogo tra gli specialisti ed i profani interessati; il dialogo produttivo tra scienza, politica e arte è la via per l'umanità».

Fachleute geschrieben oder gesprochen, die einen maximalen Einsatz von Signalen der Fachlichkeit und Fachsprachlichkeit (in den Termini, in der Morphosynthax, der Textstruktur, der Thema-Rhema-Verteilung, bei den Voraussetzungen von Vorwissen, bei den eingebrachten Erklärungen, usw. usw.) verlangen und bieten (KALVERKÄMPER, 1996: 688).<sup>134</sup>

Allo stesso modo, lungi dall'essere ascrivibile all'una o all'altra cultura scientifica, il saggio è la forma di una specifica rappresentazione di entrambe. La *letterarietà*, come lo *specialismo*, le peculiarità della lingua speciale della comunicazione letteraria, come quelle della lingua speciale delle diverse discipline della comunicazione specialistica, sono riflesse ed assorbite nella diverse forme della svariata fenomenologia del saggio in gradi diversi, distribuiti su di un ideale *continuum*.

Le prospettive sulla ricchezza del saggio in quanto *Mischform* per eccellenza, che proprio nel secolo dei Lumi diviene, in tutte le sue forme – di dialogo, lettera, annotazioni diaristiche, articolo di giornale – veicolo principe dei «saperi misti» (*ibid.*), sono spesso trascurate. Si dimentica che attraverso il saggio hanno trovato espressione la filosofia, le scienze linguistiche, il pensiero politico e sociologico, le scienze naturali dal *Saggio sull'intelletto umano* (1690) di John Locke al *Dizionario filosofico* (1764) di Voltaire, dall'*Encyclopédie* (1750-1772) di Diderot e D'Alambert alle *Operette morali* (1835) di Leopardi, da *La gaia scienza* (1882) di Nietzsche o *La politica e la scienza come professioni* (1919) di Max Weber a *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962) di Thomas S. Kuhn o ai saggi linguistici di M.A.K. Halliday.<sup>135</sup> Si dimentica che il saggio ha preso forma nella scrittura *diaristica* ed *autobiografica* – si pensi solo a Musil e Kafka – e che del saggio si sono

---

<sup>134</sup> «Di uno specialismo calibrato, da intendersi nel senso di una scala [di specialismo], come della sua corrispondente lingua speciale»; «I testi e le forme di comunicazione cosiddetti di linguaggio quotidiano o comune sarebbero dunque da intendersi come modalità estremamente ridotte di specialismo/ lingua speciale, aventi solo pochissimi segnali di specialismo/ lingua speciale; al contrario – dall'altro lato della scala – gli 'autentici', 'veri' testi specialistici, scritti o pronunciati da specialisti per specialisti, richiedono ed offrono il massimo impiego di segnali di specialismo e lingua speciale (nella terminologia, nella morfosintassi, nella struttura testuale, nella distribuzione tra tema-remata, nel sapere propedeutico presupposto, nelle spiegazioni offerte, e così via)».

<sup>135</sup> Per una puntuale analisi sul *Fachbezogener Essay* dei saggisti inglesi nominati si rimanda a (GLÄSER, 1990: 73-94).

nutriti generi giornalistici come *reportage* e *intervista*, nonché la *comunicazione scientifica* – squisitamente saggistica tanto nei dialoghi rinascimentali, quanto negli scritti che Freud compone a proposito dei suoi diversi «casi clinici». Sulla congenialità della *forma aperta* (*offene Form*) del saggio per la «scoperta di nuovi campi di ricerca» (BERARDINELLI, 2007: 38) si tornerà a breve (I.11.).

Nelle opere degli autori che hanno creato *innovazione* letteraria «in conflitto con la società e con le più tradizionali aspettative del pubblico, ma anche in polemica con se stessa», il ricorso alla forma del saggio come luogo di «autoriflessione e autogiustificazione provocatoria o difensiva» è stato costante – per attraversare i secoli nei nomi di grandi saggisti basterà muovere lo sguardo da Montaigne a Sulzer, da Knigge «agli stessi Lichtenberg, Forster e Seume» da Francesco de Sanctis da Montale e Saba, Pasolini e Calvino, Benn e T. S. Eliot, Enzensberger, Grünbein. La *question espineuse* della definizione di una forma che per natura «sfugge sia alle teorizzazioni che a una valutazione critica pertinente», non toglie dunque l'essenzialità del saggio come «genere letterario fondamentale», egida di «innumerevoli opere memorabili e canoniche», appartenenti a *tutti* i campi del sapere.

#### **I.10.7. *Que sais-je?* Critica e impulso antisistemico**

Come è stato variamente rilevato dalla critica, in Montaigne il saggio è 'l'organo di una scrittura', non il risultato, ma il processo, «genau wie das Denken, das hier *schreibend* zur Selbstentfaltung kommt» (FRIEDRICH, 1993: 325).<sup>136</sup> Dunque pensiero *in statu nascendi*: Montaigne ne indica la sorgente nell'autentica coscienza di uno scetticismo radicale, condensata dal celeberrimo *Que sais-je?*. È questo il segno più rivoluzionario e pervasivo di una vera «widespread departure from the procedures of medieval discourse that took place in the late sixteenth century» (GOOD, 1988: 2). Con gli *essais*, Montaigne compie una scelta precisa e del tutto *ketzerisch*, eretica, nei

---

<sup>136</sup> «Proprio come il pensiero, che sviluppa se stesso *nella scrittura*», [Corsivo S.R.].



confronti della prosa umanistica in voga. Conto la *prosa d'arte*, la *Kunstprosa* umanistica,<sup>137</sup> Montaigne crea una forma intellettuale e linguistica del tutto anticonvenzionale di sondare se stesso e il mondo. Un procedimento che troviamo anche in Bacon, tradotto in una forma testuale dalla qualità letteraria e dalla struttura argomentativa contraria alla cristallizzazione sistemica e teleologicamente orientata al proprio *obiectum*. Aspetti che rendono tanto più perspicuo il nesso tra l'emergere del saggio, «new genre written in a new style of prose» ed i fermenti che attraversano la scienza per tutta la *renaissance*:

After Copernicus, and certainly after Kepler and Galileo, Renaissance scientists were no longer satisfied merely with 'saving the phenomena' within traditional patterns of explanation: they were ready to alter the patterns themselves in light of new discoveries (HALL, 1989: 77).

Gli stessi fermenti animano in particolar modo il *transfert* che conduce alla nascita delle riviste morali come le anglosassoni *Tatler* (fondato nel 1709), lo *Spectator* (1711) e il *Guardian* (1931): «Conversatore, spettatore, guardiano: questi nomi programmatici sono indicativi di una certa efficacia sociale di cui si credevano capaci i settimanali morali» (ROHNER, 1989: 66). A ragione, le riviste sono vere e proprie piattaforme mediali che, con la loro nuova flessibilità raggiunta dalla pubblicazione periodica, dalla facilità di circolazione e dalla popolarità che guadagnano, acquistano capitale importanza per lo sviluppo del processo di costituzione della coscienza borghese. Un processo di formazione e primo consolidamento di impatto decisivo per l'incremento e la differenziazione della saggistica inglese, nonché per gli esordi della saggistica tedesca nel Settecento. Più che alla splendida *Verdeutschung* di Bode, è alla vivacità del saggismo inglese come

---

<sup>137</sup> Come annota Friedrich: «In sehr viel einheitlicherer Weise stellt und beantwortet Montaigne die Formfrage: wie schreibe ich und warum schreibe ich so? Er weiß sich im Gegensatz zur durchdisponierten Kunstprosa der Humanisten. Es ist sich im klaren darüber, wie ungewöhnlich die offene Form seiner essayistischen Prosa wirken mußte» (FRIEDRICH, 1993: 312).

riflesso sulla stampa periodica e consumato nei *Coffee Houses*<sup>138</sup> che guardano i pionieri tedeschi del genere, tra tutti Georg Forster, Karl Philipp Moritz, lo stesso Lichtenberg,<sup>139</sup> che nell’Inghilterra della prima rivoluzione industriale soggiornano tutti.

### I.11. *Offene Form* e connettività tra generi

A dare presa scientifica ad un connotato tanto suggestivo quanto sfuggente è una fortunata silloge di contributi sulle «forme della scrittura saggistica, aforistica, diaristica, autobiografica ed epistolare» dal titolo *Offene Formen* (BRÄUTIGAM, DAMERAU, 1997). Come nota Cantarutti,<sup>140</sup> la formula è parola-valore (CANTARUTTI, 2006b). Gli stessi curatori mettono programmaticamente in luce come il concetto di *offene Form* funga da vero e proprio campo magnetico, in grado di connettere quei testi di qualità letteraria «die keine Rücksicht auf poetologische Doktrinen nehmen mußten, weil sie die traditionelle Gattungstrias unterliefen». A fronte delle svariate proposte critiche avanzate – quali «der Begriff der literarischen Zweckform bzw. Gebrauchsform oder der nichtfiktionalen Kurzprosa<sup>141</sup>» – la formula *offene Form* è l’unica in grado di far da egida a testi che comprendono saggi, ma anche resoconti di viaggio, diari, autobiografie, aforismi, dialoghi, lettere *et similia*, contraddistinguendosi per la qualità della propria forma di «dilatarsi e ridursi» con caratteristica levità (JOOST, 2011):

Der Begriff der *offenen Form* bezeichnet eine Reihe von *Gattungen und Schreibweisen* nach einem Kriterium, das generell für die Art gilt, *wie* man sich im 18. Jahrhundert zunehmend Wissen *aneignet*, wie man es *repräsentiert* und *weitervermittelt*. Zugespitzt formuliert: Mit der Emanzipation des anthropologischen Denkens aus

---

<sup>138</sup> Significativo osservare come la gloriosa tradizione incontri i nuovi media. Il canale più nuovo dello Spectator odierno, il suo blog, conserva il nome *The Coffee House*. È consultabile all’indirizzo:

<http://www.spectator.co.uk/coffeehouse/>

<sup>139</sup> Sulle capitali *Briefe aus England* (1776-1778) di Lichtenberg, si veda il recentissimo articolo di Ulrich Joost: (JOOST, 2011).

<sup>140</sup> La studiosa compare nella silloge con un prezioso contributo su aspetti inediti dell’opera di Lavater, cfr. (CANTARUTTI, 1997).

<sup>141</sup> Concetto, quest’ultimo della «nichtfiktionale (Kurz)prosa», adottato nella pregevole e celebre silloge a cura di Klaus Weissenberger, cfr. (WEISSENBERGER, 1985b).

metaphysischen System ist ein Wechsel in der Präferenz von literarischen Mitteilungsformen verbunden; an die Stelle von geschlossenen Gedankengebäuden treten vermehrt *unabgeschlossene* Sammlungen von Aphorismen und Erfahrungsberichte über innere und äußere Eindrücke in Tagebücher und Reiseberichten (BRÄUTIGAM, DAMERAU, 1997: 7)[Corsivo S.R.].

Il concetto di *offene Form* come campo magnetico all'interno si creano legami tra le forme a seconda di qualità estrinseche ed intrinseche (valori pragmatici, *modi procedendi*, caratteristiche macro- e microstrutturali) permette di focalizzare l'importanza di ciò nella moderna linguistica del testo, con un'espressione dalla precisione figurativa, si è definito *Textsortennetz*.<sup>142</sup> Dapprima il pionieristico contributo di Josef Klein (KLEIN, 1991),<sup>143</sup> a seguire gli approfondimenti di Kristin Adamzik, hanno reso perspicuo come il compito più urgente nell'ambito della ricerca sulle *Textsorten* sia proprio l'individuazione di un criterio per la comprensione dei generi testuali in strutture comunicative più ampie e lo studio della loro specifica interrelazione e *connettività* (*Vernetztheit*).<sup>144</sup> Poiché un sistema di interazione a livello di genere, ciò che Larisa Schippel qualifica come «systematische Intertextualität auf Textsortenebene» (SCHIPPEL, 2006: 47), descrive non solo i nessi referenziali tra i generi testuali, ma altresì le «funktionalen und in der kommunikativen Wirklichkeit effektiv bestehenden Beziehungen» (ADAMZIK, 2001: 30), offrendo dunque uno strumento preziosissimo, non da ultimo per la qualificazione *per proprietates* e vero e proprio *accerchiamento* dei generi più «sfuggenti».

### **I.11.1. La forma *aperta* del saggio: tratti stilistico-strutturali**

Il sintagma *offene Form*, rileva Giulia Cantarutti nella sua premessa al volumetto *Le ellissi della Lingua* (2006)<sup>145</sup>, «appare già nell'*index rerum* e nelle

---

<sup>142</sup> Letteralmente “reticolo di generi testuali”.

<sup>143</sup> In uno studio più recente, Klein si focalizza sulla relazione di intertestualità tra generi (Textsorten-Intertextualität)(KLEIN, 2000).

<sup>144</sup> Letteralmente “reticolo di generi testuali”. Sul concetto e le sue applicazioni in ambito traduttivo (OSTAPENKO, 2009).

<sup>145</sup> (CANTARUTTI, 2006b: 7).

raffinate argomentazioni di quello splendido libro che è il *Montaigne* di Hugo Friedrich, dove gli *essais* vengono individuati appunto come un momento di svolta nella “Prosa der offenen Form”» (CANTARUTTI, 2006b: 7). Ed è infatti di nuovo il grande studioso ad offrirci lumi sul saggio come forma aperta, un concetto tanto centrale quanto cangiante:

Der Essay ist ein Sonderfall jener umfangreichen *Prosaliteratur der offenen Form*, die sich von jeher in Kompilationen, Miszellen, freien Abhandlungen, Briefen, Dialogen, Diatriben usw. ausgelebt hatte und die seit dem 15. Jahrhundert wieder allenthalben geliebt wurde (FRIEDRICH, 1993: 327)[corsivo S.R.].

Così anche Ulrich Joost, in un recentissimo contributo su *Lichtenbergs „Briefe aus England“, und dabei etwas zum Essay im 18. Jahrhundert*,<sup>146</sup> trova l'aspetto cardine del saggio dei Lumi nella sua continua contaminazione con gli altri generi. In Lichtenberg emerge la predilezione assoluta per la «*forma aperta*» del saggio “vestito” da lettera;<sup>147</sup> con i *Kritische Wälder* (1769) Herder compone una raccolta ritenuta a ragione uno dei massimi esempi della prosa saggistica tedesca (ADAM, 2007), una raccolta di frammenti «offen», ricchi di levità, eppure critico-eruditi nella più alta «tradizione delle forme miste poetiche» delle *Silvae*.<sup>148</sup>

È possibile individuare in tale multiformità ed ibridazione di generi in una serie di principi stilistico-compositivi? Sarà propedeutico fissare alcuni elementi formali potrà contribuire a descriverne i contorni – *sfumati*.

#### **I.11.1.1. Ordo fortuitus et neglectus**

«Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesme» (Essais, III, 9): con la sua celeberrima metafora, Montaigne paragona la forma aperta dei suoi *Saggi* ad una passeggiata senza meta precisa, dove lo stile accompagna con

---

<sup>146</sup> Di prossima pubblicazione nella traduzione italiana di Giulia Cantarutti nel volume (JOOST, 2011). Ringrazio vivamente l'autore e la curatrice per avermi concesso di leggere l'articolo in anteprima e in lingua originale, da cui cito nelle note seguenti.

<sup>147</sup> «Auch Lichtenberg hat es vorgezogen, wo immer er konnte, seine gelehrten und gemeinnützigen Abhandlungen in die Briefform zu kleiden. Keine Textsorte nämlich entsprach dem Gegner philosophischer Systeme Lichtenberg ihrer *offenen Form* wegen so sehr wie der Brief» [Corsivo S.R.].

<sup>148</sup> (JOOST, 2011) [manoscritto in lingua originale, cfr. *supra*].

scioltezza il pensiero che procede libero ed imprevedibile. La scrittura avvolge il pensiero come una cappa leggera appoggiata con elegante noncuranza sulle spalle, lasciandolo totale libertà di movimento: «une profonde nonchalance et des mouvements fortuites et impremesitez» (Essais, III, 9). La straordinaria apertura di configurazione del saggio segue il principio secondo cui la *libertà* conduce più lontano della pianificazione. È lo stesso principio secondo cui gli sguardi fortuiti, la *veue oblique* dice Montaigne, gli sguardi obliqui, gettati da punti prospettici impensati, mostrano talvolta le corrispondenze più autentiche e profonde: «car le metierts se tiennent toutes enschesnées les unes aux autres» (III, 5). Fondamento della 'libertà' della forma aperta è il principio dell'*ordo fortuitus*, già ravvisabile nell'archetipo antico delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio (ca. 125-166) (ADAM, 1991), così presente a Montaigne. *Fortuite* come apertura strutturale all'indagine empirica del fenomeno, – apparente – assenza di un criterio ordinante che consente di scoprire ciò che rimane fuori dal tradizionale cono di luce di un determinato tema.<sup>149</sup>

A questo è consostanziale l'*ordo neglectus*, un concetto tanto legato alla scrittura quanto alle arti figurative, nonché all'arte sociale dell'«Umgang mit Menschen», della «civil conversazione»,<sup>150</sup> basti pensare che lo stesso Castiglione annovera la *sprezzatura* tra i massimi contrassegni dell'uomo di mondo (*Cortegiano* I, 26) (KALVERKÄMPER, 1989). L'*ordo neglectus* della forma aperta è la condizione di rispondenza e congenialità tra soggetto, metodo ed oggetto d'indagine, nonché di uno scetticismo radicale custode della frammentazione e della soggettività della conoscenza:

---

<sup>149</sup> Ad esemplificazione del profondo cambiamento dispositivo, Friedrich rileva come, mentre le novelle del Boccaccio seguono l'ordine di temi, persone, giornate e numerazioni e la loro cornice le racchiude nell'unità di una situazione sociale concreta, duecento anni più tardi Bandello presenta le proprie come miscellanea senza un ordinamento generale di carattere tematico, temporale o di composizione, ma bensì come: «una *mistura* d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenute e *sanza ordine* veruno citati» (FRIEDRICH, 1993: 328).

<sup>150</sup> Il riferimento è, come è ovvio, alla *Verhaltensliteratur*, nello specifico alla «saggistica morale» Adolph von Knigge (1788). Per un conciso quanto prezioso approfondimento (CANTARUTTI, 2006b: 11).

Die Welt mir ihrer allseitigen Veränderlichkeit, der antinomische Charakter des Lebens, der komplexe, unbeständige Mensch verbieten eine regelhafte, das heißt das Offene schließende, das Vielseitige vereinseitigende, das Unvollkommene beschönigende Darstellung (FRIEDRICH, 1993: 315).<sup>151</sup>

### I.11.1.2. Desultorietà ed ellissi

Il saggio è l'unico genere conforme alla «naturale instabilità dei nostri costumi e delle nostre opinioni» (*ibid.*): la sua *offene Form* è infatti il miglior sinonimo di vitale processualità, *desultorietà*<sup>152</sup> (*Sprunghaftigkeit*), *ellissi*,<sup>153</sup> *incompiutezza* (*inachèvement*) e *variazione*<sup>154</sup>. La composizione testuale procede dunque per via di scandagli, attraverso la «continuità nella discontinuità», per *salti* ed *illuminazioni*, continuamente variate. Soggetto e oggetto, in se stessi instabili e multiformi, interagiscono in costellazioni sempre nuove e possono dunque venir descritti e rappresentati, seppur per larga approssimazione, attraverso una forma aperta e fluida:

Seine [*des Essays*] offene Form verwirklicht schriftstellerisch das Unabschließbare des Welt- und Lebensstoffes sowie der Selbsterfahrung des Autors. Er ist wie ein leicht anliegendes Kleid, das den lebhaften oder leisen Atemzügen des Geistes nachgibt (FRIEDRICH, 1993: 221).<sup>155</sup>

Aspetti intrinsecamente correlati alla *frammentarietà*, intesa non solo come prodotto della *brevitas* o come «criterio formale – e in qualche modo “esterno”– della lunghezza», bensì come *qualità testuale*, data dalla precisa «grana del testo, di come è ordito, “fabbricato”». Piuttosto – mette in luce Louis Van Delft nel suo ricchissimo *Frammento e Anatomia* – l'indagine saggistica «consta di una successione di istanti, di stati, di “io” che sono

---

<sup>151</sup> «Il mondo con la sua mutevolezza a tutto tondo, il carattere antinomico della vita e l'uomo, complesso e incostante, vietano una rappresentazione regolata, ossia che tenda a chiudere ciò che è Aperto, ha rendere univoco il molteplice, ad imbellettare l'infinito».

<sup>152</sup> Lo splendido traduttore di *Sprunghaftigkeit* è stato coniato da Giulia Cantarutti.

<sup>153</sup> Circa l'importanza del fenomeno lato sensu nella letteratura tedesca da metà Settecento al secolo scorso, cfr. (CANTARUTTI, 2006c).

<sup>154</sup> Illuminante questo passo di Montaigne: «Non descrivo l'essere. Descrivo il passaggio: non un passaggio da un'età all'altra [...] ma di giorno in giorno, di minuto in minuto», *Essais* III, 2.

<sup>155</sup> «La forma aperta del saggio realizza nella scrittura l'infinito del mondo, della materia di vita e dell'esperienza di sé che compie l'autore. È come una veste leggera che segue i vivaci o lenti respiri dello spirito».

altrettanti frammenti. Noi apparteniamo alla sfera del molteplice, più che a quella dell'uno» (VAN DELFT, 2004: 231sg.).<sup>156</sup> Lo stesso rileva anche Friedrich, ricordando come nell'archetipo degli *Essais*, il volume dei singoli testi sia del tutto indipendente dal tema e viceversa. Il saggista cura uno stile squisitamente desultorio, che procede *à sauts et à gambades*, toccando un tema e poi “saltando” a quello successivo con gioiosa arbitrarietà. In questo modo, stile e pensiero sono tutt'uno, perché proprio con questo procedere *sautillante* il saggista arriva a dislocare ogni tema dal lessico della tradizione, dalle incrostazioni ideologiche che lo circondano: imprime un movimento costante, intimamente scettico, anche ai concetti stessi che si fanno cangianti, tornano vivi.<sup>157</sup>

Grazie all'ellissi, che costituisce gli “estremi” del salto concettuale, quanto resta sottaciuto, celato, non-detto, acquista tanto più risalto. Qui la *brevitas*, la densità espressiva che condensa il massimo del significato nel segno più breve, nel piccolo e minuto di una parola-valore, di un'*image juste*, raggiunge il suo apice. *Ex negativo*, l'assenza prodotta dall'ellissi esorta il lettore alla ricerca dei fili nascosti, delle corrispondenze segrete che portano il saggista ad un gioco compositivo sapientissimo con gli *spazi vuoti*. Spazi non solo vuoti di esplicitzza concettuale, ma anche di elementi grafici: *spazi bianchi*.<sup>158</sup> Con le parole che seguono, Giulia Cantarutti offre lumi sulla pervasività de *les blancs* nell'epoca di massima fioritura delle *formes brèves*:

Die *blancs*, dieses erste, unabdingbare Merkmal aphoristischer Werke, kommen in der Tat in dieser Epoche, in der *Kleine Prosa* Hochkonjunktur hat, auffällig stark zum Einsatz. Man liebt Texte, in denen die Gegenstände in »einzelne[n] Abschnitten« abgehandelt werden [...] Diese Vorliebe für die *blancs* gilt einem Kommunikationsstil, den die europäische Aufklärung bei den Moralisten vorgebildet findet, den Schöpfern *katexochen* von

---

<sup>156</sup> Come la citazione precedente.

<sup>157</sup> Scrive Montaigne: «Insomma, non c'è alcuna esistenza costante, né del nostro essere né di quello degli oggetti: e noi, e il nostro giudizio, e tutte le cose mortali andiamo scorrendo e rotolando senza posa. Così non si può stabilire nulla di certo dall'uno all'altro, tanto il giudicato quanto il giudicante essendo il continuo mutamento e movimento», cfr. (MONTAIGNE, 1996: 801).

<sup>158</sup> Si veda il cardinale (MONTANDON, 2001a).

Werken, die durch *blancs* in eine *Vielzahl selbständiger Einzeltex*t  
aufgespalten werden (CANTARUTTI, 2007b: 29).<sup>159</sup>

Com'è noto, il complesso concettuale è stato introdotto e frequentato con assiduità da Maurice Blanchot, specie nei suoi preziosi studi sull'*Œuvre* di Stéphane Mallarmé. In particolare, citando una lettera di Mallarmé a Charles Morice del 27 ottobre 1892, Blanchot ne cattura l'essenza:

«L'armature intellectuelle du poèmes se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le *blanc* du papier: *significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers*» [...] De même, si *les blancs*, la ponctuation, la disposition typographique, l'architecture de la page sont appelés à jouer un si grand rôle, c'est que l'écrit a besoin, lui aussi, d'une présence matérielle. Il est *un espace qualifié, une région vivante*, une sorte de ciel qui, matériellement, figure tous les événements de l'acte même de comprendre. «Tout devient suspens, *disposition fragmentaire* avec alternance de miroir, concordance au rythme total, lequel serait le poème tu, *aux blancs*; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif.» (BLANCHOT, 1949: 44sg.).<sup>160</sup>

In qualità di *région vivante*, *les blancs* incorniciano – in modo dunque tutt'altro che “interte” – la «composition discontinue», la scrittura «par pièces détachées» (VAN DELFT, 1982: 241),<sup>161</sup> facendosi, anche così anche nella prosa breve, *come già in poesia*, spazi significanti.

Non a caso, nel suo celebre *Les Formes Brèves*, Alain Montandon regala riflessioni preziose sulla peculiare forma del saggio e sulla valenza del *non-detto*. Non necessariamente breve, della *brevitas* il saggio coglie l'essenza e fa proprio il gesto: «è composizione non sistematica che lascia spazio alla soggettività, allo schizzo estemporaneo, anche arbitrario, alla libera associazione», afferma Montandon, «esplorando alla ventura e *in maniera aperta*, progredendo con un metodo critico nel quale il dubbio è sempre

---

<sup>159</sup> «Proprio in quest'epoca di massima fioritura della *prosa breve*, i *blancs*, questa prima, indispensabile caratteristica delle opere aforistiche, trovano un impiego notevolmente grande. Si amano testi, in cui gli argomenti vengono trattati „in singoli brani“ [...] Questa predilezione per i *blancs* equivale ad uno stile di comunicazione che l'illuminismo europeo trova già plasmato nei moralisti, i creatori *katexochen* di opere suddivise attraverso *blancs* in *svariati testi autonomi* [Corsivo S.R.]. La studiosa inoltre suggerisce la sempre attuale importanza di (LAFOND, 1984).

<sup>160</sup> Nel saggio *Le mythe de Mallarmé*, in (BLANCHOT, 1949: 35-48) [corsivo S.R.]. A questo proposito si veda anche (GELHARD, 2005: 103-128).

<sup>161</sup> Si veda anche il fondamentale (VAN DELFT, 2004).



presente, esponendo verità frammentarie senza pretendere né all'esaustività né alla totalità» (MONTANDON, 2001b). Sono del resto proprio gli spazi bianchi, assieme alla forma in prosa, a fare delle *poème critique* delle *Divagations* (1897) di Stéphane Mallarmé un'opera epocale, «a new mode of writing that moved between the critical essay and the prose poem, constantly challenging and redefining their limits» (KORHONEN, 2005: 233).<sup>162</sup>

Il *non-detto*, la parola che tace e cela con la voce dell'implicitezza e dell'allusione, si configura allora come strumento privilegiato del saggio, nutrendo inoltre una caratteristica fondamentale del genere: la sua *non-esaustività* data dall'insieme di *densità informativa* (*Informationsdichte*) e bassa *vincolatività informativa* (*Informationsverbindlichkeit*). Il saggio è per antonomasia la forma della provvisorietà, *des Vorläufigen*. Il genere definito da Lukács «der reine Typus des Vorläufers» (LUKÁCS, (1911) 1971: 29) si presenta con un alto grado di parergonalità (OBALDIA, 1995), esiste come «immer Kommende», «noch nie Angelangte» (LUKÁCS, (1911) 1971: 32), la cui ambasciata vive del proprio *hic et nun*, restando sottoposta al dubbio critico, all'evoluzione del pensiero e della parola.

### I.11.1.3. Il nuovo genus humile

Le caratteristiche evidenziate rispetto all'informatività del saggio hanno un preciso impatto sulla sua lingua. Rispetto alla dottrina retorica degli stili (*genera elocutionis*) – fondata sul rapporto fra stile del discorso e argomento, *genus humile*, *genus mediocre*, *genus grave*: stile umile, medio e sublime (MORTARA GARAVELLI, 2003a)–, a contraddistinguere il saggio è di rigore lo stile più basso, il *genus humile atque cotidianum sermonis genus*, ossia il genere utilizzato nella commedia, anche detto *stilus comicus*. La tipizzazione indicata da tali

---

<sup>162</sup> Com'è noto, Mallarmé non indicò mai né *Crise de vers*, né altri testi in prosa contenuti nelle *Divagations* come *essais*, ma scelse piuttosto *articles*. Il termine *essai*, ricorda Korhonen, non era in voga nella Francia del XIX secolo, ma le tante *méditations*, *promenades* e *causeries* possono a ragione rientrare nel genere saggistico (KORHONEN, 2005), qui p. 233. Si veda anche il canonico studio: (LOUETTE, GLAUDES, 2011: 88sg.).

categorie, non si dimentichi, riguarda l'insieme di contenuto, espressione e composizione; perciò la definizione dovrebbe indicare il prodotto di tre fattori: una riflessione sul quotidiano, una modalità linguistica familiare ed una struttura compositiva sciolta. È evidente come, sin da Montaigne, l'attribuzione di tale tipologia stilistica alla prosa del saggio è il pretesto per rivoluzionarla o addirittura dissolverla. Il *genus humile*, tradizionalmente limitato a contenuti di carattere basso ed a materiale linguistico familiare, acquista con il saggio nuovi contorni: il precetto dell'antica retorica secondo cui contenuto e stile devono corrispondersi viene scardinato e con esso la stessa gerarchia dei *genera elocutionis*. Nel saggio esiste infatti una corrispondenza diversa:

Der Stil des familiären Ausdrucks und der lässigen Komposition drückt statt des Rangwertes der Sachen die Subjektivität der freien Betrachtung und damit die Individualität des Betrachters aus; der Stil ist *une forme miene* (FRIEDRICH, 1993: 340).<sup>163</sup>

Da queste rapide considerazioni sul metodo e sullo stile saggistico in genereale volgiamo ora lo sguardo alla capitale questione della caratterizzazione formale delle diverse varianti saggistiche (*Essay-Textsortenvarianten*). Dapprima verranno prese in considerazione le forme del saggio nella comunicazione specialistica: verranno qui analizzati i tratti del saggio specialistico (*Fachlicher Essay*), specializzato (*Fachbezogener Essay*) e di contenuto scientifico (*Essay Fachlichen Inhalts*).

## **I.12. Il saggio nella comunicazione specialistica**

Si tratteranno ora le varianti testuali contraddistinte dalla qualità *essayistisch* + *fachlich*. Nell'ambito della comunicazione specialistica e nei suoi media di diffusione – tra tutti, riviste (*journals*) e periodici specializzati, atti di conferenze, sillogi di contributi – la presenza del saggio è pervasiva e in

---

<sup>163</sup> «Invece di indicare il rango delle cose, lo stile dell'espressione familiare e della composizione sciolta indica la soggettività della libera osservazione e con essa l'individualità dell'osservatore; lo stile è *une forme miennes*».

continua crescita. La forma testuale del saggio viene spesso esplicitamente richiesta dai curatori in virtù del fatto che, accanto alla mediazione conoscenze specialistiche e terminologiche, essa si presta congenialmente ad esortare alla riflessione e alla scoperta. Gli autori, sono spesso studiosi che intendono comunicare con colleghi dello stesso settore disciplinare a livello intra-specialistico (*fachintern*) oppure, a livello extra-specialistico (*fachextern*), con studiosi di altre discipline o con un pubblico più ampio ed eterogeneo, qualificabile come colto, ma non specializzato.

Prendendo le mosse da un interesse specifico per la “lingua della scienza” e le modalità della comunicazione specialistica (KALVERKÄMPER, WEINRICH, 1986) soprattutto negli ultimi decenni alle forme della scrittura scientifica è stato dato ampio rilievo. Le ricerche sulle modalità di scrittura scientifica nel campo della didattica in generale e della didattica lingue straniere<sup>164</sup> evidenziano tuttavia una vera e propria *lacuna nell’area del saggio*: accanto al fatto che, in generale, nel corso della formazione pre-universitaria ed universitaria la produzione di testi scientifici non venga esercitata a sufficienza, si sottolinea come proprio i *modelli testuali (Textmuster)* della scrittura saggistica siano pressoché esclusi dall’insieme di modelli tramandati dall’educazione scolastica (STADTER, 2003b: 81). Anche la *saggistica scientifica* (e pre-scientifica)<sup>165</sup> è un campo piuttosto trascurato dalla ricerca sia in ambito intralinguistico che contrastivo. E non è un caso che, nel suo contributo sull’*articolo scientifico* destinato alle riviste specializzate (*Zeitschriftenaufsatz*) per il manuale *Fachsprachen*, la studiosa Rosemarie Gläser

---

<sup>164</sup> Di grande importanza i recenti atti di convegno pubblicati dal Centro Italo-Tedesco Villa Vigoni: attraverso una prospettiva linguistico-culturale trilaterale (italiano-tedesco-francese), il volume affronta il problema della "prassi di scrittura" (*Schreibpraxis*) scientifico-letteraria. L'ambito privilegiato è quello del corso di studio universitario in germanistica: la "prassi di scrittura" è intesa, da un lato, come processo di produzione testuale, dall'altro, come tradizione scrittoria accademica e didattica di scrittura universitaria di un determinato contesto linguistico-culturale (FOSCHI ALBERT, 2009b: 114).

<sup>165</sup> La definizione, che non si limita al genere testuale del saggio, indica la produzione di testi non primariamente destinati alla pubblicazione, ma elaborati da studenti con lo scopo di apprendere e, nella fattispecie, conseguire l'obiettivo accademico prefisso; Foschi Albert li definisce anche «"Trainingstexte"», "testi di esercitazione", cfr. *Ibid.*.

esorti ad una descrizione più precisa del genere testuale *saggio specializzato* (*fachbezogener Essay*) (GLÄSER, 1998: 480).

Questa lacuna è da attribuirsi a vere e proprie riserve della comunità scientifica nei confronti del saggio come testo accademico, anzitutto alimentate dal fatto che, con le parole di Gläser, «die Textsorte Essay hat keineswegs eindeutigen Bezug zur Fachkommunikation»,<sup>166</sup> ma è primariamente legato dalle sue radici al terreno della prosa d'autore e a quello della pubblicistica. Sino agli anni Cinquanta la *Essayforschung* si è sviluppata quasi esclusivamente in seno alla riflessione degli stessi saggisti, ponendo di conseguenza l'accento sulle varianti saggistiche della prosa letteraria. La preminenza data all'archetipo del saggio di Montaigne ha talvolta oscurato lo studio della genealogia che fa tipologicamente capo agli *Essays* di Bacon, sebbene la loro ricezione sia stata particolarmente ampia in Inghilterra, Germania e persino in Francia. Sarebbe proprio l'esiguo risalto alla tradizione saggistica del saggio baconiano ad aver contribuito a caratterizzare il saggio come forma testuale "antiscientifica".<sup>167</sup>

Sin dalla sua genesi tardocinquecentesca, la rivoluzionarie peculiarità del saggio tanto in area francese che inglese è senz'altro il *pensiero* che lo anima, un pensiero che, in programmatica opposizione al deduttivismo della filosofia scolastica, rappresenta la realtà strappando il suo specifico oggetto da logiche assiomatiche. Fulcro di questo pensiero sono questioni epistemologiche fondamentali quali la critica del sapere dogmatico e la riflessione sulle possibilità gnoseologiche del soggetto. Lo scetticismo nei confronti del sapere, l'approccio empirico ai fenomeni oggetto d'indagine e l'esercizio di una modalità critica del tutto soggettiva sono dunque «Ausgangsproblem und Kern der Gattung» (SCHÄRF, 2009: 224). Sono

---

<sup>166</sup> (GLÄSER, 1990: 37) («Il genere testuale saggio non è per nulla legato alla comunicazione specialistica in modo evidente»).

<sup>167</sup> «Die Vernachlässigung von Bacons Beitrag zur Essaytradition hat deren Darstellung verzerrt und der Gattung den Vorwurf der Wissenschaftsfeindlichkeit eingebracht» (STADTER, 2003a: 66) («La scarsa considerazione del contributo di Bacon ha distorto la rappresentazione della tradizione saggistica, stigmatizzando il genere come ostile alla scienza»).

questi gli elementi di un serrato confronto tra il saggio e *media* strettamente scientifici.<sup>168</sup> Del resto, l'adeguatezza del saggio come forma testuale per la rappresentazione di contenuti scientifici è un aspetto controverso, legato a doppio filo con il problema epistemologico *tout court* sui dispositivi di rappresentazione della scienza.<sup>169</sup>

Le scienze filosofico-sociali, in particolare l'etnologia e la storiografia<sup>170</sup>, hanno messo in evidenza che il sapere scientifico è sempre *una rappresentazione* del sapere scientifico: *Auch Klio dichtet* intitola White un importante saggio del 1986 citato, come quello di Geertz in *Works and Lives*, da Michael Eskin come punto di riferimento teorico sugli incroci della poetologia tra tre saggisti tra loro diversissimi come Celan, Brodsky e Grünbein. Le conoscenze scientifiche si costituiscono nell'interazione tra l'esperienza di ricerca e la tesaurizzazione del sapere mediante le forme della sua rappresentazione:<sup>171</sup> assieme alla "logica di ricerca", la "logica di rappresentazione" è componente essenziale della logica che guida l'agire scientifico (*wissenschaftliche Handlungslogik*). Una costante nelle molteplici varietà testuali della saggistica è costituita dal «confronto problematico tra soggetto e sapere». Esso acquista nel saggio anche una dimensione formale. L'indagine epistemologica e l'antidogmatismo determinano nel saggio una struttura avversa al *quod erat demonstrandum*, programmaticamente aperta e "provvisoria". Bacon è all'avanguardia nel riconoscere l'importanza dei

---

<sup>168</sup> Schärf accenna inoltre ad alcuni aspetti essenziali del confronto tra modalità saggistica e „rigore scientifico“, (nella fattispecie «strenge[ ] Wissenschaft»): «Besondere Kennzeichen des Essays sind der Verzicht auf einen streng an wissenschaftlichem Standards orientierten Aufbau sowie die Ausrichtung des Stoffes an allgemeinen Verständigungshorizonten» (SCHÄRF, 2009: 224) [«Caratteristica peculiare del saggio è la rinuncia ad una struttura strettamente legata agli standard della scienza ed inoltre il fatto che l'argomento sia angolato secondo un orizzonte conoscitivo generale»].

<sup>169</sup> (BUDE, 1989); (GLÄSER, 1998).

<sup>170</sup> Si vedano, ad esempio: (GEERTZ, 1988; WHITE, 1986). Non è un caso che i due insigni antropologi vengano spesso citati come punti di riferimento teorici nella preziosa monografia di Michael Eskin sugli incroci poetologici tra Celan, Grünbein e Brodsky (ESKIN, 2008): ad esempio, *Chapter Three*, pp. 62sgg.

<sup>171</sup> Al centro delle ricerche della *konstruktivistische Wissenschaftsforschung*, cfr. il fondamentale studio: (KNORR-CETINA, 1984).

modelli di rappresentazione scientifica e delle strategie per promuovere *The Advancement of Learning* (BUDE, 1989).

La concezione scientifica di stampo positivista non contempla il processo di ricerca, né l'individualità del singolo scienziato nella sua concreta realtà storica. Ciò induce a ipotizzare un rigido confine tra saggistica e scienza. Il paradigma positivista è peraltro obsoleto. Lo dimostra anche la sensibilità del codice linguistico proprio della comunicazione scientifica. Le correnti terminologiche ispirate dal paradigma cognitivo, ad esempio, rilevano come la lingua della scienza tenda a diventare sempre meno asettica ed emergano, anche in scienze come la fisica e la matematica, «nuove tradizioni espressive che, al pari dei testi letterari, sono il prodotto dell'individuo e della sua creatività» (SCARPA, 2001: 72). L'identificazione tra la lingua della scienza e l'asetticità della comunicazione è a sua volta storica. Basta guardare a qualsiasi memoir settecentesco per rendersene conto. I processi di pensiero e scrittura tradizionalmente legati all'articolazione del discorso scientifico, il cosiddetto *metodo scientifico*, sono ben lungi dall'essere identici in tutte le culture. È stato un merito della linguistica contrastiva mettere in luce che a culture diverse corrispondono modalità logico-discorsive diverse o che «analoghe procedure in analoghi discipline generano retoriche diverse in lingue diverse». <sup>172</sup>

Il concetto ottocentesco di obiettività scientifica nell'aspirazione ad una univocità astratta, nella ricerca di una neutralità dello stile che censura l'utilizzo della prima persona, di metafore e di elementi narrativi. Le formulazioni teoriche della fisica quantistica hanno messo in crisi definitiva il paradigma positivista: ogni osservazione e descrizione della realtà interagisce con la realtà stessa, la ricerca scientifica non si snoda affatto solo attraverso i percorsi di verifica e confutazione, ma incrocia necessariamente fattori quali il caso, la fantasia e la creatività (STADTER, 2003a: 67). Le

---

<sup>172</sup> (SCARPA, 2001: 74).

conoscenze neurologiche e neurofilosofiche guidano gli epistemologi verso la delineazione del pensiero scientifico come di un insieme «unitario, sintetico, funzionale e intuitivo», aspetti che hanno un evidente impatto sui dispositivi epistemologici. Vi è sempre maggior consapevolezza che uno stile di artificiosa chiarezza, che rifugga la rappresentazione del sapere nella sua processualità, le forme morfologiche di prima persona e l'uso di metafore, ostacola la comprensione di un fatto essenziale: come ogni testo, anche il testo scientifico va interpretato. L'esclusione delle forme di prima persona del verbo, il cosiddetto "tabù dell'io" (*Ich-Tabu*), media la falsa idea che il soggetto non sia coinvolto nei processi dell'indagine scientifica. Per quanto concerne i moduli verbali, la prevalenza dei tempi del discorso o commentativi e, spesso, la completa esclusione dei tempi del racconto o narrativi<sup>173</sup>, contribuisce ad eliminare la prospettiva diacronico-processuale (STADTER, 2003a: 68). Nella fattispecie, i verbi commentativi ricorrono frequentemente in concomitanza con la prima e la seconda persona, i verbi narrativi si combinano con la terza, singolare e plurale. La suddivisione di Weinrich richiama quella di Benveniste che associa i tempi commentativi al discorso e quelli narrativi alla storia, avvicinando dunque le nozioni commento e discorso e quelle di racconto e storia. Racchiudendo nella nozione di mondo (*Welt*) «la somma di tutto ciò che può divenire oggetto di un atto comunicativo», Weinrich postula dunque la presenza di un mondo commentato (*besprochene Welt*), luogo del discorso, e un mondo raccontato (*erzählte Welt*), luogo della storia. I tempi commentativi per l'italiano sono il presente, passato prossimo, il futuro; per il tedesco *Präsens*, *Perfekt* e *Futur (I)*; i tempi narrativi sono per l'italiano l'imperfetto, il passato remoto, il trapassato prossimo e i due condizionali; per il tedesco il *Präteritum* e il *Plusquamperfekt*. Il *Futur II* è una forma molto rara, usata per l'espressione di ipotesi riferite retrospettivamente al passato, la cui incertezza dipende dalla

---

<sup>173</sup> Lo schema di Weinrich trova una interessante applicazione su un corpus di lingua italiana nello studio di Cristina Lavinio sui testi fiabeschi (scritti e orali), cfr. (LAVINIO, 1984). La ricezione delle teorie di Weinrich nell'ambito della semiotica dei testi letterari è ravvisabile nei saggi di (TESTA, 1984); (RONCALLO, 1984)

mancanza di un'informazione attendibile (WEINRICH, 1978: 27-27).<sup>174</sup> Tra i primi in Italia a riconoscere l'importanza delle ricerche di Weinrich, Cesare Segre ne rileva due impieghi critici principali: «1) la distribuzione di questi verbi segue norme abbastanza costanti, e perciò collabora sia alla coerenza del testo, sia alla segnalazione del suo inizio e della sua fine; 2) l'alternanza dei tipi di verbi contribuisce all'istituzione di piani narrativi (per esempio il primo piano e lo sfondo), e perciò è un elemento costitutivo della prospettiva del racconto: i vari atteggiamenti dello scrittore verso la materia narrata uno dei loro tratti fondamentali nella scelta dei tempi» (SEGRE, 1985).<sup>175</sup>

La *Essayforschung* ha riconosciuto che i testi saggistici e quelli scientifici condividono spesso non solo il proprio oggetto, ma anche la forma della loro rappresentazione argomentativo-concettuale, tanto che, con le parole di Georg Stanitzek,

die Kontrastierung von wissenschaftlicher “Systemstrenge” und essayistischer “Freiheit” [...] die Bedeutung von Unordnung, zufälligen Gelegenheiten, wohlplatzierter Ungenauigkeit und konjunktivischem Denken für den Prozeß auch systematisch betriebener wissenschaftlicher Forschung unterschätzt (STANITZEK, 1993: 597).<sup>176</sup>

Piena espressione di questa dinamica, il saggio può a buon ragione considerarsi una «classica forma di rappresentazione» del sapere scientifico soprattutto nell'ambito delle scienze umane e delle scienze sociali: Bude nomina appunto tutta una serie di illustri “sociologi saggisti”, tra tutti, Georg Simmel, il *pater* della riflessione teorica sul saggio Theodor W.

---

<sup>174</sup> Per un'analisi della teoria di Weinrich nell'ambito della semantica verbale: (RADKTE, 1998: 128-136)

<sup>175</sup> «Klarer Stil und der Verzicht auf Metaphern verdrängen die Einsicht, dass jeder Text interpretiert werden muß. Das Ich-Tabu suggeriert: mit wissenschaftlichen Verfahren lassen sich Gegenstände ohne Beziehung zu einem Subjekt erörtern. Das Erzähl-Tabu stellt das Wissen als überzeitlich dar, als hätte es keine Entstehungsgeschichte, als würde nicht auf einer Folge menschlicher Tätigkeiten hervorgehen», cfr. (STADTER, 2003a: 68.).

<sup>176</sup> «Contrapponendo la “rigidità sistematica” della scienza alla “libertà” saggistica [...] non si tiene conto dell'importanza che il disordine, le occasioni casuali, le inesattezze accorte e il pensiero ipotetico [“congiuntivo”, S.R.] rivestono anche nella ricerca scientifica di stampo sistematico».



Adorno e Erving Goffmann, e osserva inoltre come in sociologia la produzione saggistica sia in continua crescita (BUDE, 1989). Tuttavia, a rimanere indefinita e sfuggente è proprio la specifica *modalità di rappresentazione* del saggio, un'eventuale tipicità strutturale e le forme allocutorie che vi trovano impiego e in generale le caratteristiche che rendono un saggio riconoscibile in quanto tale. Anche nell'ambito della *saggistica specialistica (Fachliche Essayistik)* è dunque imprescindibile intraprendere una riflessione sul contenuto cognitivo della sua forma, ossia indagare l'atteggiamento alla base della rappresentazione saggistica. Per questo campo, che racchiude peraltro territori vastissimi ed variamente eterogenei, il riferimento essenziale per individuare aspetti salienti della forma del saggio sono gli *Essays* di Bacon. Nella variante testuale inaugurata da Bacon, il saggio si delinea come «forma libera» attraverso la quale svolgere una trattazione critica di questioni concrete dell'epistemologia e dell'agire etico-sociale (SCHÄRF, 2009). Attraverso *Essays* del filosofo inglese il genere acquista una amplissima diffusione nei circoli culturali della nobiltà inglese, tanto che la scrittura saggistica si qualifica come «prassi universale» del *Salon*, ed un tratto specifico della letteratura epistolare seicentesca (SCHÄRF, 2009):<sup>177</sup> un tratto che, come si è visto, permarrà come elemento qualificante soprattutto nel «secolo della lettera» (HABERMAS, 1998: 66).<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Tra i membri della classe aristocratica, la lettera è un medium particolarmente amato poiché congeniale all'espressione di pensieri personali in merito ad argomenti di più ampia portata, un medium che acquisisce un valore letterario ben distinto dalla sua funzione comunicativa.

<sup>178</sup> Come è noto, secondo il filosofo soprattutto nel XVIII secolo la lettera è lo strumento attraverso cui «l'individuo si dispiega in tutta la sua soggettività», cfr. (HABERMAS, 1998: 66). A proposito del ruolo fondamentale che la corrispondenza assume per il Settecento europeo, cfr. (CANTARUTTI, SCHUMACHER, 1990); (CANTARUTTI, 1995); (CANTARUTTI, FERRARI, FILIPPI, 2001). Con chiarezza osserva De Michelis a proposito del carteggio Muratoriano: «Non capiremmo e non sapremmo nulla, o quasi, di quanto è accaduto nel primo Settecento italiano, ma anche in senso più largo europeo, se non potessimo accedere a questo crocevia di informazioni che è lo scambio epistolare [...] un genere intellettuale e in qualche modo saggistico» (DE MICHELIS, 1998: 113).

### I.12.1. Saggio e specialismo scientifico

Il modello della *prototipologia testuale*, elaborato da Mary Snell-Hornby nell'ambito del nuovo orientamento dei *Translation Studies*, offre un orientamento per la differenziazione dei testi scientifici, individuando, tra traduzione letteraria e specialistica, un'ambito di "traduzione generale", cui afferiscono, come prototipologie, testi giornalistici, di argomento scientifico e socioculturale (SNELL-HORNBY, 1994a: 16-18).<sup>179</sup> La proposta avanzata dalla studiosa inglese risulta tanto più persuasiva quando nella categoria "testo scientifico" confluiscono realtà testuali molto differenti: in relazione ai diversi livelli specialistici e alle componenti pragmatiche, il discorso scientifico si sviluppa infatti in un ampio ventaglio di forme. Sarà utile gettare lo sguardo su questo spettro formale per individuare quali componenti della prototipologia *testo scientifico* siano rilevanti per l'analisi e la traduzione delle varianti testuali del saggio scientifico (*fachlicher Essay*, *fachbezogener Essay*) e del saggio letterario di argomento scientifico (*Kunst-Prosa Essay*, *Essay fachlichen Inhalts*).

È inoltre essenziale osservare che all'interno dell'ambito scientifico le sfaccettature della comunicazione specialistica sono molteplici: diverse discipline e differenti settori sono caratterizzati dalla predominanza di specifici e diversi elementi macro- e microtestuali. Enrico Arcaini, ad esempio, riconosce nel grado di «compattezza» del concatenamento logico dell'argomentazione testuale il parametro fondamentale del discrimine tra «scienze naturali» (fisica, matematica, biologia, chimica, ingegneria, medicina) e «scienze umane» (diritto, economia, sociologia, antropologia, filosofia, storia, etc.): in una gerarchia di stringenza argomentativa, le prime si collocano al vertice della scala, le seconde in posizioni gradualmente inferiori in base al «grado di appropriatezza attinente alla materia che richiederà un tipo di argomentazione più strettamente collegato al dire e al fare della

---

<sup>179</sup> A questo proposito cfr. anche (SCARPA, 1997).

scienza cui si applica» (ARCAINI, 1988: 42).<sup>180</sup> A questo proposito De Mauro parla di una vera e propria scala di assiomatizzazione, ovvero di «coerenza teorematologica e prevedibilità per via analitica» delle argomentazioni, che parte dalle scienze «dure», matematica, fisica, ingegneria, e vede nelle ultime posizioni antropologia, studi storico-filologici e, infine, filosofia (DE MAURO, 1994: 337).<sup>181</sup> Gotti distingue a questo proposito tre macro-modalità di comunicazione, correlate a diverse tipologie testuali della prosa scientifica:

- comunicazione tra specialisti (es. articolo scientifico su una rivista specializzata, *wissenschaftlicher Zeitschriftenaufsatz*)
- comunicazione di intento didattico: lo specialista si rivolge a non specialisti illustrando i concetti attraverso la lingua speciale (es. manuali di studio, articoli enciclopedici, *Beiträge in Handbüchern, Lexika*)
- comunicazione di intento divulgativo: diretta a non specialisti, presenta un prevalente uso della lingua comune (es. giornalismo scientifico, *wissenschaftlicher Journalismus, Zeitungsartikel*) (SCARPA, 2001: 14).

Tra queste, è soprattutto l'ultima macromodalità testuale a mostrare tratti affini a quelli del saggio d'autore di argomento scientifico. Il pubblico cui si rivolge il saggio è infatti ampio e lo stesso saggista, anche quando è uno scienziato, assume il ruolo di figura intermedia tra lo specialista ed il profano nell'ambito scientifico in questione. Al tipo di rigore proprio del trattato e all'utilizzo della terminologia come sistema stabile e fisso, il saggista contrappone la dinamica euristica e desultoria: l'andamento associativo permette di illuminare a proprio piacimento, con un linguaggio che intende essere naturale e personale l'una o l'altra sfaccettatura del tema Garavini, 1983 #140}.

---

<sup>180</sup> Citato in (SCARPA, 2001: 5).

<sup>181</sup> Al contrario delle ultime, le scienze dure hanno secondo De Mauro una lingua altamente formalizzata e un bisogno inferiore di neoformazioni assolute: la maggior parte dei termini consiste, infatti, in parole della lingua comune che nella lingua speciale assumono un significato specifico.

### I.12.2. Lingua speciale e modalità discorsive

Secondo la distinzione di De Mauro, le scienze dure presentano una lingua altamente formalizzata e un minor bisogno di termini specialistici in senso stretto, ovvero di neoformazioni assolute: la maggior parte dei termini consiste in parole della lingua comune che assumono nella lingua speciale un significato specifico (DE MAURO, 1994: 337). I testi scientifici che hanno per argomento scienze dure tendono quindi ad utilizzare un lessico in cui termini «dalla faccia irsuta» ricorrono con frequenza inferiore a quella riscontrabile in testi che attingono dalla lingua di scienze relativamente più giovani ed eterogenee, quali, ad esempio, la biologia e la neurofisiologia.<sup>182</sup>

Questo aspetto ha un risvolto preciso: sebbene in ambito terminologico i termini tendano per definizione ad individuare un concetto univoco e preciso, così da rendere più facilmente rintracciabili le intersezioni concettuali tra i sistemi linguistici, il «grado di concordanza concettuale» tra due lingue varia tuttavia «da lingua speciale a lingua speciale», in proporzione diretta rispetto al livello di standardizzazione di una terminologia. I testi scientifici che facciano ricorso alla lingua di scienze dure presentano, di conseguenza, una minor difficoltà di reperimento di equivalenze concettuali e terminologiche tra lingua di partenza e lingua di arrivo. La terminologia bilingue si avvale principalmente di procedure onomasiologiche, stabilisce cioè l'equivalenza terminologica a partire dall'«identità concettuale» ossia dal grado di concordanza concettuale tra due

---

<sup>182</sup> È interessante, a questo proposito, considerare anche i risultati delle ricerche lessicologiche di Grazia Basile, volte a stabilire l'incidenza dei linguaggi tecnico-scientifici nel lessico tedesco. Analizzando un campione di 1.808 lemmi, pari allo 0,82% dei 220.000 lemmi principali del *Deutsches Wörterbuch* Brockhaus-Wahrig (Wiesbaden, Brockhaus, 1980), Basile ha appurato che ben l'80,59% dei lemmi oggetto d'analisi è costituito da lemmi monosemici, mentre solo il 19,41% da lemmi con significato articolato in due accezioni. Dei lemmi monosemici, il 52,11% è riconducibile ai diversi linguaggi specialistici. L'analisi lessicografica contrastiva rileva che nel lessico tedesco la percentuale di lemmi monosemici comuni rispetto a quelli specialistici è significativamente superiore a quanto si verifica nel lessico italiano. Tra le potenziali cause della disparità Basile rintraccia la preferenza del tedesco per il conio di neologismi a partire da parole della lingua comune attraverso composizione linguistica da una parte e la più spiccata tendenza della lingua italiana alle neoformazioni di base greco-latina (BASILE, 1994: 19-21).

termini:<sup>183</sup> la base è data da un *tertium comparationis* di natura concettuale che deve essere appaiato a un determinato termine nell'una e nell'altra lingua<sup>184</sup>.

Gli studi traduttologici pongono spesso in risalto il fatto che nella traduzione di un saggio si assommino grandi difficoltà: rispetto al «forte carattere denotativo dell'articolo scientifico» il saggio presenta un tessuto verbale «denso di connotatività e di rimandi intertestuali». Inoltre il saggio è per sua natura molto più interdisciplinare di qualsiasi testo scientifico *tout court* e, anche se più divulgativo di un articolo scientifico, nel senso che si rivolge ad un pubblico non specialistico, «per quanto riguarda il linguaggio in cui è espresso e la comprensibilità della terminologia» può risultare altamente complesso (OSIMO, 2004: 127sg.). Se infatti già il testo scientifico – soprattutto quando sia orientato alla divulgazione e abbia come oggetto scienze giovani – rappresenta un contesto comunicativo di notevole complessità, ciò è tanto più vero per il saggio, dove anche il linguaggio specialistico si carica di valenze peculiari. È dunque essenziale che il traduttore affini la propria sensibilità, innanzitutto per rintracciare la terminologia delle diverse lingue speciali nella densa stratificazione del linguaggio saggistico e potere poi individuare le più conformi «identità concettuali» nella lingua di arrivo.

---

<sup>183</sup> «Zwei Termini sind grundsätzlich als äquivalent zu betrachten, wenn sie in sämtlichen Begriffsmerkmalen übereinstimmen, d.h. wenn begriffliche Identität vorliegt», (ARNITZ, PICHT, 1989), citato in (MEYER, 2002: 123).

<sup>184</sup> Il cardine della procedura è l'elaborazione di due sistemi concettuali a livello monolinguisico: il successivo raffronto interlinguistico dei sistemi mira a porre in evidenza concordanze, corrispondenze e divergenze sia a livello di complessi policoncettuali che di singoli concetti. L'equivalenza viene stabilita in base all'identità di posizionamento di due concetti a confronto nei rispettivi sistemi intralinguistici. L'approccio della lessicografia, il metodo *semasiologico*, prevede invece l'analisi iniziale del concetto alla base di un termine in una data lingua per pervenire al reperimento di un termine equivalente nella lingua di traduzione. La fase conclusiva del processo prevede un'analisi intralinguistica di riscontro dei potenziali traduttori individuati. L'apparente linearità del processo semasiologico pone invero enormi difficoltà: solo di rado, infatti, è possibile pervenire alla designazione di un termine a partire da un concetto decontestualizzato, prescindendo dalle relazioni sistemiche che esso instaura con gli elementi del suo contesto così come con quelli del suo contesto di produzione (MEYER, 2002: 124).

Poiché, tanto più profondamente nel saggio, stile e pensiero sono la stessa cosa, si legano «in una forma che è contenuto» (MUSIL, 1978b), sarà centrale affrontare il problema del saggio come forma di rappresentazione della conoscenza. Da qui muoveremo – specie attraverso la capitale riflessione di Th. W. Adorno e Max Bense – verso l'esplorazione dei complessi concettuali che fanno del saggio una forma tra arte e scienza, per poi accerchiare le forme del saggio tra prosa e poesia (*poetischer Essay*).

### I.13. Il saggio e il *limes* tra arte e scienza

#### I.13.1. Marginalia e intersezioni

Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden;  
Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.  
Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente*, 1797

Come si è visto, il saggio, «esemplare di un tipo di scrittura mobilissimo», è la forma letteraria che più di tutte mette in scacco la fissità dei generi, quella fissità nazionalista stabilitasi dal secondo Ottocento col «Triumph des Hegelianismus» (CANTARUTTI, 2007b: 26). Non è del resto un caso che, come insegna Peter Szondi, massimi autori e teorici del saggio, tra tutti Benjamin e Lukács<sup>185</sup>, riflettano sui generi riprendendo le analisi dei teorici *prehegeliani*:

una parola nuova nella poetica dei generi letterari è venuta *non* dai seguaci del sistema hegeliano [...], ma da chi si è rifatto ai fondamenti del pensiero di Hegel, al *pensiero asistematico*, cioè alla concezione *protoromantica* della filosofia della storia e del suo rapporto con i generi poetici (SZONDI, 1974: 118).

*Mischform* d'eccellenza, il saggio riporta l'attenzione sulla prospettiva che il Settecento riacquista guardando al XVI e al XVII secolo, la prospettiva della «Wiederherstellung der Wissenschaften» (CANTARUTTI, 2007b: 26). Le ragioni sono rivelanti. La genesi del saggio nel secolo dei Lumi è infatti il segno più evidente della *constituività* del genere, da sempre nutritosi di un'atmosfera culturale squisitamente *aperta, transdisciplinare e cosmopolita*; da

---

<sup>185</sup> In questo contesto il riferimento del grande studioso è allo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* di Benjamin ed alla *Theorie des Romans* di Lukács [corsivo nella citazione seguente S.R.].

sempre affine, se non assimilato, alle svariate altre «forme tradizionalmente emarginate, da quelle autobiografiche a quelle pubblicistiche» (CANTARUTTI, 2006b: 8): la lettera, il diario, il *feuilleton*, l'articolo enciclopedico, l'articolo scientifico-divulgativo (KALVERKÄMPER, 1999a). La forma del saggio è così centro delle intersezioni tra le *Wissenschaften*, tra le *scienze umane* (*Geisteswissenschaften*) e le *scienze naturali* (*Naturwissenschaften*). Il saggio, con la sua grande «libertà formale» è dunque veicolo privilegiato dell'erudizione settecentesca. Non da ultimo, come duttile ed efficacissimo *medium* di rappresentazione *scientifica*: si pensi esemplarmente ai saggi composti in occasione della celebre *Preisfrage über den Ursprung der Sprache* bandito dall'Akademie der Wissenschaften di Berlino del 1769. Il concorso, nato in seno alla riflessione e al dibattito scaturiti dal modello per l'origine delle lingue presentato da Condillac ne *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), sarà vinto, come noto, dalla celebre *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* di Herder. Come rileva Cordula Neis con particolare riferimento ai contributi di Herder e di Francesco Soave, la forma saggistica consente di coniugare l'acribia filologica ad una «vivace fantasia», in grado di arricchire gli esempi che intessono la trama argomentativa di «immagini immediate», «concretezza rappresentativa». Nella fattispecie, ad aver decretato la vittoria della *Abhandlung* herderiana sarebbero state proprio, accanto all'uso della lingua tedesca, la sua «particolare espressività stilistica» e «lingua vivace ed enfatica»; di contro, Soave sarebbe stato penalizzato dalla rigidità strutturale delle *partes orationis* (NEIS, 2003: 504sg.).

### **I.13.2. Il saggista, l'*amateur***

Nelle intersezioni tra le *scienze*, con la sinergia tra acribia espressiva e disinvoltura (*Unbefangenheit*) formale, il saggio mostra i fili che lo legano alla tradizione della moderna *Lebensphilosophie*. Una tradizione concettualmente figlia dell'età dei lumi, ma di antichissima ascendenza. Antica quanto la filosofia stessa e rintracciabile sin «da Socrate e Seneca, Agostino,

Montaigne, Pascal e i moralisti francesi, sino a Schopenhauer e Nietzsche», la *Lebensphilosophie* si afferma in programmatica *opposizione all'astratto sistematismo* del sapere accademico e della metafisica deduttiva:

*praktische Philosophie für die Welt*, als induktive Theorie der *Lebenserfahrung* aus der Perspektive des Subjekts, die sich vor *Popularität* außerhalb des Elfenbeinturms niemals scheut (KOŠENINA, 2003: 94).<sup>186</sup>

«Da Lichtenberg<sup>187</sup> a Bloch», mette in luce Giulia Cantarutti, la «*sapientia huius mundi*» ed il suo correlato letterario, la «forma flessibile della brevitas», la *kleine Prosa*, sono l'espressione più pervasiva dell'*anti-pédantisme*, del profondo rifiuto delle “grandi parole” (*große Worte*) dell'attitudine universalistica, sistematica e monologica (CANTARUTTI, 2001) (CANTARUTTI, 2007b: 27). E non è un caso che, nel suo splendido ritratto custodito ne *Die Provinz des Menschen*,<sup>188</sup> Elias Canetti parli a proposito delle *Aufzeichnungen* di Lichtenberg come di una «Gelehrsamkeit *leicht wie Licht*», «una erudizione *leggera come la luce*»(CANTARUTTI, 2004b: 87).<sup>189</sup> Il lungo trattato (*Abhandlung*) con la sua prosa fissamente tettonica e la dissertazione poetica (*Poetikabhandlung*) rigidamente strutturata tanto diffusi in lingua latina, vengono ora sostituiti dalla dilettevole piacere e dalla disinvoltura della forma dialogica, appellativa e lieve (*heiter*) nelle *forme brevi*, e soprattutto dal *saggio*, dalla *lettera* e dalla *conversazione* nelle diverse lingue nazionali (WELLEK, 1978: 22).<sup>190</sup> Nel saggio, in particolare, la funzione della *brevitas* è

---

<sup>186</sup> «*Filosofia pratica per il mondo*, come teoria induttiva dell'*esperienza di vita* nell'ottica del soggetto, che non teme di divenire *popolare* al di fuori della sua torre d'avorio» [corsivo S.R.].

<sup>187</sup> Si veda anche il prezioso (CANTARUTTI, 2004b).

<sup>188</sup> (CANETTI, 1972).

<sup>189</sup> [Corsivo S.R.]. Sulla valenza del termine *Aufzeichnung* – come rileva Cantarutti «(termine “neutro” che designa tutto ciò che è fissato graficamente) – si tornerà a proposito dell'opera di Durs Grünbein (III.7).

<sup>190</sup> «Der spezifische Einfluß allgemein sozialer und historischer Phänomene auf die Kritik ist noch schwerer zu fassen und zu beschreiben. Es läßt sich z.B. der Einfluß einer ständig anwachsenden Leserschaft sogar auf die Form der Kritik beobachten. Im 17. Jahrhundert war die formale, oft lateinisch geschriebene Abhandlung oder Poetik die Regel. Im 18. Jahrhundert wurde sie durch den in der Landessprache geschriebenen Essay ersetzt. Der freiere Ausdruck, selbst in formalen Abhandlungen, und die nicht ausschließlich gelehrte Diktion zeigen, daß der Kritiker sich entschlossen hatte, ein breiteres Publikum als das der Studenten in den Bibliotheken oder im Vorlesungsraum anzusprechen. Kritische Zeitschriften, die im frühen 18. Jahrhundert noch bloß referierende Media waren und hauptsächlich Bücher gelehrten Inhalts



corroborata da un'eccezionale intensità espressiva: «il saggista», scrive Klaus Günter Just, «non procede mai in ampiezza, ma sempre in profondità» (JUST, 1989: 76). La *Dichte*, la concentrazione semantica e la polisemia, il linguaggio figurato e le *immagini* (*Bilder*) sono gli strumenti di precisione del saggista – come approfondiremo tra breve.

La ricerca dell'*image juste* e il gusto per la *pointe*, la gioia della citazione criptica e l'allusione *en passant* sono vitali per il saggio e si configurano come tracce preziose che rendono ancor più perspicuo quanto *brevitas* e antipedantismo siano in area tedesca diretto riverbero della «cultura dell'*honnête homme*» come giunge dai moralisti francesi. Kalverkämper parla a ragione proprio di «*ebenjene Ausstrahlung [...] die das 17. Jahrhundert als Esprit mondain, als Science mondaine bzw. Science du monde erstrebt und in der Salonkultur (seit ihrer Entfaltung im Pariser Hôtel de Rambouillet um 1620) plegt*». Una “Scienza del mondo” che guarda allo *specialismo*, alla *Fach(sprach)lichkeit*, come a bieca ostentazione erudita:

Fachkenntnisse sind also, weil thematisch eingegrenzt, in der parasitären Hofgesellschaft bei Prinzen, Adelligen, Redner, Philosophen, Poeten und anderen verpönt; sie werden als Pedantentum, als steriles Fachgelehrtum der *Savants*, der *Gens doctes*, gebrandmarkt (KALVERKÄMPER, 1989: 20).<sup>191</sup>

---

beschrieben, verwandelten sich nun in kritische Blätter, die zeitgenössische Literatur besprachen», cfr. (WELLEK, 1978), *Ibid.* [«L'influenza specifica che i fenomeni storici e sociali sulla critica in generale è ancora più difficile da cogliere e da descrivere. Ad esempio, l'impatto della costante crescita del pubblico di lettori si nota persino sulla forma della critica. Nel Seicento la norma erano il trattato o la poetica, spesso in latino. Nel Settecento vennero sostituite dal saggio nella lingua della nazione. La forma più libera dell'espressione, anche nel trattato formale, e l'utilizzo di una dizione non solo erudita mostrano l'intenzione del critico di raggiungere un pubblico più vasto degli studenti presenti nelle biblioteche o nelle aule. Le riviste di critica, che all'inizio del Settecento erano ancora dei semplici media di riflessione e in sostanza dei libri di contenuto erudito, si trasformarono in pagine critiche sulla letteratura contemporanea»].

<sup>191</sup> «Nella società di corte parassitariamente raccolta attorno a principi, nobili, oratori, filosofi, poeti ed altri le nozioni specialistiche, poiché tematicamente circoscritte, sono dunque mal viste; vengono marchiate a fuoco come pedanteria, la sterile erudizione specializzata dei *savants*, delle *gens doctes*».

Con la celebre *Maxime* di La Rouchefoucauld (1613-1680): «un honnête homme ait tout et ne se pique de rien».<sup>192</sup> Per via francese, il saggio, la lettera e dialogo si qualificano presto come i generi *dilettantistici* per eccellenza, dove a regnare – con le parole di Goethe e Schiller in *Über den Dilettantismus* (1799) – è il motto «Leidenschaft statt Ernst».<sup>193</sup>

L'opposizione tra il saggio e le «grandi forme consolidate delle scienze» e della poesia, vive del resto anche nella definizione, rimasta inedita per oltre due secoli, che del saggio dà Friedrich Schlegel – primo saggista tedesco a riflettere sul genere in ottica moderna: «Der Essay ist so zu schreiben, *wie wir denken, sprechen, für uns schreiben oder im Zusammenhang frei reden, Briefe schreiben*».<sup>194</sup> La modalità saggistica, anche nel processo dell'esposizione scientifica, e, proprio declinata nella sua variante della *lettera*, si qualifica come una delle forme privilegiate di *Kolloquiale Vermittlung von Fachwissen* (KALVERKÄMPER, 1989). Di nuovo la lettera torna come elemento fondamentale, mettendo in luce i «saggi “nascosti”», «la fusione di saggi nel contesto di un'altra opera, dove essi o diventano un'organica parte del tutto, o rimangono un corpo estraneo». Nel romanzo se ne hanno esempi illustri, oltre a Broch ed allo straordinario *hapax* di Musil<sup>195</sup>, si pensi solo a Thomas Mann. che, per la stesura del celebre «Thypus-

---

<sup>192</sup> *Maxime* 203, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1665, réed. 1678), citato in (KALVERKÄMPER, 1989: 20).

<sup>193</sup> Come osserva finemente Uwe Wirth riflettendo sul saggio *Wissenschaft als Beruf* (1919) di Max Weber: «Anstatt zu fragen, wenn eine Erkenntnis als „wissenschaftlich qualifiziert“ gelten kann, wie Foucault es in *Dispositive der Macht* tut, beschreibt Weber die Einstellung – die *attitude* – des Wissenschaftlers. Ihm geht es, mit Paul Bourget zu sprechen, um die *disposition d'esprit*, die jemanden dazu qualifiziert, Wissenschaftler zu werden. Webers Antwort: Leidenschaft. Eine seltsame Antwort. Vor allem aber: eine doppeldeutige Antwort. Ein leidenschaftliches Erkenntnisinteresse für seinen Untersuchungsgegenstand haben – ist das nicht genau die Haltung, die den Enthusiasten, den Liebhaber, den Amateur, sprich, den Dilettanten auszeichnet?» (WIRTH, 2009: 11).

<sup>194</sup> Citato da (SCHLAFFER, 1997: 523) corsivo S.R.. Nell'*Athenäum*, Schlegel descrive il frammento del primo romanticismo come «nur kleine Essays», «gleich einem kleinen Kunstwerke», (*Athenäumsfragment* 206), citato da (ADAM, 1991: 90). Nei frammenti primoromantici, in particolare le raccolte di Schlegel e Novalis, Bruno Berger scorge i decisivi prodromi alla saggistica: «il fine di responsabilizzazione morale e di tensione all'universale» sarebbe un'aspirazione condivisa dall'una e dall'altra forma letteraria, (BERGER, 1989: 173).

<sup>195</sup> A proposito è d'obbligo il rimando a due contributi capitali, (CANTARUTTI, 1993) e (MAGRIS, 1999a), nonché alla corposa monografia (NÜBEL, 2006).

Kapitel» dei *Buddenbrooks* attinge alla descrizione sintomatologica che della malattia dà la più insigne enciclopedia del tempo. Confrontando la voce «Typhus 2) Der Unterleibs- oder Darmtyphus» del *Meyers Konversationslexikon* (MEYER, 1889) con il relativo estratto dal romanzo (MANN, 1974: 751-754) risulta infatti una corrispondenza pressoché perfetta, che rende parte del capitolo sulla malattia del piccolo Hanno un vero e proprio brano saggistico di carattere scientifico-divulgativo. All'epoca i concetti veicolati dalla referenza non appartenevano certo al patrimonio del sapere comune, dato che ancora non avevano trovato un'univoca definizione in medicina: è dunque ben evidente nella filigrana del disegno poetico e narrativo l'intento didattico-informativo del rimando (GRAWE, 1992: 124). Si noti la peculiare *integrazione* operata da Mann tra lo specialismo medico e l'estetica diegetica. Dell'esperimento praticato con il suo *Doctor Faustus*, dove il principio del *montage* s'insinua «vielleicht anstößig genug» per tutto il libro – lamenta Mann nella celebre lettera ad Adorno del 30 dicembre 1945 – nei *Buddenbrock* non compare e il *ductus* narrativo procede ininterrotto. Nella medesima lettera in merito al *Typhus-Kapitel* dei *Buddenbrooks* ed alle sezioni di musicologia del *Doktor Faustus*, Mann confessa:

meine “initiierte” Ignoranz bedurfte [in Doktor Faustus] nicht anders, als damals beim Typhus des kleinen Hanno, der *Exaktheiten* (MANN, 1963: 470)

Oltre che nel romanzo, dove gli esempi sono illustri, da Th. Mann a Broch, allo straordinario hapax di Musil<sup>196</sup> il saggio si trova «in lettere saggistiche, o meglio in brani epistolari», dove però non si tratta di

incapsulamenti, ma di chiari *esempi del genere-saggio*, che si serve oltre che della forma *dialogica* anche della forma *epistolare*. La qualità esteriore ed interna della lettera coincide così con quella del saggio (JUST, 1989: 86) [corsivo S.R.].

A questa ricchezza straordinaria fanno da contrappunto però l'insieme «di preclusioni ideologiche delineatosi dopo l'età di Lessing» (CANTARUTTI,

---

<sup>196</sup> È d'obbligo il rimando a due contributi capitali: (CANTARUTTI, 1993); (MAGRIS, 1999a); nonché la corposa monografia: (NÜBEL, 2006).

2008a: 28), che hanno progressivamente svilito la vitalità dei legami tra le *Wissenschaften* a fronte di una graduale *chiusura*, di una riduzione dello spettro del sapere alle linee delle nozioni specializzate. È in questa corsa alla settorializzazione, così evidente nel paese di «Sankt Hegel» (CANTARUTTI, 2007b), che il saggio, la forma da sempre «Dazwischenligendes», che fa propri i territori poco esplorati degli interstizi tra i saperi, diventa sospetta. La sua sua incommensurabilità (WEISSENBERGER, 1985a: 112), «kontrollierte Unbestimmtheit» (BUDE, 1989: 534) tematica e «absichtsvolle Unbestimmtheit» (SCHLAFFER, 1997: 523) formale divengono le sue stigmate. Una stigmatizzazione che si traduce in modo sintomatico in quanto rilevato con massima chiarezza da Heinz Schlaffer

Der Essay ist in der deutschen Kultur nie zu einer Selbstverständlichkeit geworden: dem stand das doppelte Ideal *strenger Wissenschaftlichkeit* und *autonomer Dichtung* im Wege (SCHLAFFER, 1997: 525).<sup>197</sup>

Il discorso prenderà ora una direzione più ampia, sviluppando alcuni punti della problematica epistemologica legata al saggio come forma di rappresentazione tra estetica e scienza. Questa appare una prospettiva di assoluta centralità, che sonderemo accennando alle riflessioni dei massimi esponenti della *Essayforschung* storica, in particolare, Adorno, Musil e Bense. Definiremo via via una sorta di *caratterizzazione operativa* del saggio, tanto indispensabile per il prosieguo della dimensione traduttologica.

### **I.13.3. La critica di Adorno: «aus einer Form der großen Philosophie zu einer kleinen der Ästhetik»**

Seine [Adornos Essays] sind im traditionellen Sinne  
Essays eines Philosophen – Versuche in Begriffsbestimmung  
Durs Grünbein, *Poesie und Essay*

Per cercare di mettere a fuoco la forma del saggio *tra estetica e scienza* è d'obbligo riflettere, anche se brevemente, sul testo forse più celebre e citato

---

<sup>197</sup> «Nella cultura tedesca il saggio non è mai diventato qualcosa di naturale: lo ostacolava il doppio ideale della *rigida scientificità* e dell'*autonomia poetica*» [Corsivo S.R.].

della *Essayforschung* – tentando al contempo di non compiere l' altrettanto diffuso passo falso di glissare su aspetti decisivi della suo contesto genetico. Ne *Der Essay als Form* (1954-58), Adorno non si limita a qualificare il genere testuale che «spinge su posizioni di difesa» la cultura tedesca che «storicamente non conosce quasi l'*homme de lettres*» (ADORNO, 1989: 116). Da eccelso *Denker*, egli è anzitutto mosso dalla volontà di conferire al saggio dignità di *forma di rappresentazione filosofica*. Tra i pochi esponenti della *Essayforschung* contemporanea ad individuare con tutta chiarezza questo aspetto, centrale e spesso trascurato, è Simon Jander, che nota:

Bei Adorno sind also Ansätze einer Ästhetik des Essays zu finden, sie sind aber sehr eng an die Voraussetzungen seiner philosophischen und ästhetischen Theorie gebunden und bleiben letztlich als unspezifisch. Die Schwierigkeit im Umgang mit Adornos Text besteht vor allem darin, sich von der *Instrumentalisierung einer Gattungsdiskussion für die Legitimation der eigenen philosophischen Methodik*, also von der definitotischen Beschlagnahme des Essays als Form eines bestimmten Typs von Ideologiekritik, zu distanzieren, ohne dabei einzelne wichtige Einsichten zu übersehen (JANDER, 2008: 27).<sup>198</sup>

È questo il fulcro attorno al quale prendono corpo gli altri nuclei concettuali del suo capitale scritto ed è questo l'aspetto che ne limita la sfera di validità all'interno del nostro lavoro: vediamone ora le ragioni. Indugiare su un luogo testuale cardine come l'*incipit* permette di chiarire i termini del discorso definitorio *usque ab initio*:

Trotz aller belasteten Einsicht, die Simmel und der junge Lukács, Kassner und Benjamin dem Essay, der Spekulation über spezifische, kulturell bereits vorgeformte Gegenstände anvertraut haben, *duldet die Zunft als Philosophie* nur, was sich mit der Würde des Allgemeinen, Bleibenden, heutzutage womöglich Ursprünglichen bekleidet und mit dem besonderen geistigen Gebilde nur insoweit sich einläßt, wie daran die allgemeinen Kategorien zu exemplifizieren sind; wie wenigstens das Besondere auf jene durchsichtig wird. Die Hartnäckigkeit, mit der dies Schema überlebt, wäre so rätselhaft wie seine affektive Besetztheit,

---

<sup>198</sup> «In Adorno si trovano dunque tratti di un'estetica del saggio, ma questi sono strettamente connessi ai presupposti della sua teoria estetica e filosofica e in fin dei conti restano aspecifici. La difficoltà del testo di Adorno consiste soprattutto nel distanziarsi, pur custodendo le singole importanti idee, dalla *strumentalizzazione di una discussione relativa al genere per la legittimazione della propria metodologia filosofica*, dunque dal suo voler catturare il saggio in senso definitorio come forma di un determinato tipo di critica ideologica» [Corsivo S.R.].

speisten es nicht Motive, die stärker sind als die peinliche Erinnerung daran, *was einer Kultur an Kultiviertheit mangelt*, die historisch den *homme de lettres* kaum kennt (ADORNO, 1972: 62).<sup>199</sup>

Adorno rielabora la problematica del genere saggio, focalizzandosi però precisamente sulla *qualità filosofica* della sua forma, del suo *modus operandi* e dei suoi *media*. Una qualità che reputa giustamente del tutto misconosciuta dalla «corporazione dei filosofi», tantopiù in Germania, in seno ad una cultura che «storicamente non conosce quasi l'*homme de lettres*», l'esibita erudizione lieve (*heiter*) ed antipedantesca del saggista. Una distinzione «molto tedesca» che investe appieno il saggio, e che già Adorno esprime a chiare lettere. Ponendo tra i primi corsivo su ciò che è oramai diventato uno dei principali *topoi* della *Essayforschung*, Adorno esalta come presupposto assoluto del saggismo la *libertà dello spirito* e ne correla la carenza sul suolo tedesco allo stentato sviluppo del saggio:

In Deutschland reizt der Essay zur Abwehr, weil er an die *Freiheit des Geistes* mahnt, die, seit dem Mißlingen einer seit Leibnizischen Tagen nur *launen* Aufklärung, bis heute, auch unter den Bedingungen formaler Freiheit, nicht recht sich entfaltet, sondern stets bereit war, die Unterordnung unter irgendwelche Instanzen als ihr eigentliches Anliegen zu verkünden (ADORNO, 1972: 62).<sup>200</sup>

Fatto salvo questo pensiero, *Der Essay als Form* si concentra sul nesso arte-scienza. Laddove Lukács, nella celebre *Lettera a Leo Popper* in apertura di *Die Seele und die Formen* (1911) lamenta come il saggio non abbia ancora compiuto il processo di sviluppo da una «primitiva, indifferenziata, unità di

---

<sup>199</sup> «Nonostante tutte le dense e ben ponderate riflessioni che Simmel e il giovane Lukács, Kassner e Benjamin hanno affidato al saggio, cioè alla speculazione su oggetti specifici, culturalmente già prefigurati, *la corporazione dei filosofi* continua a *tollerare come filosofia* solo ciò che si ammanta della dignità dell'universale, del non perituro, oggiogiorno magari anche dell'originale, e si occupa della specifica figurazione dello spirito solo nella misura in cui essa diviene esemplificatrice di categorie universali, o quanto meno che il particolare le lasci trasparire. L'ostinatezza con la quale tale schema sopravvive risulterebbe non meno incomprensibile dell'affetto possessivo che lo colma, se non lo tenessero in vita motivazioni più forti del ricordo penoso della *finezza che manca a una cultura* la quale storicamente non conosce quasi l'*homme de lettres*.» (ADORNO, 1989: 116sg.) [corsivo S.R.].

<sup>200</sup> «In Germania il saggio spinge su posizioni di difesa perché rammenta quella libertà dello spirito la quale, dopo il fallimento di un illuminismo che da Leibnitz in poi è stato non più che tiepido, non si è fino a oggi adeguatamente sviluppata nemmeno nelle condizioni della libertà formale, ma fu sempre pronta a proclamare come suo più autentico compito la sottomissione a istanze, di qualunque tipo esse fossero» (ADORNO, 1989: 116sg.).

scienza, morale e arte» (LUKÁCS, 1972),<sup>201</sup> Adorno critica la mentalità opposta che reagisce recingendo l'*arte* quasi in una riserva di irrazionalità, facendo coincidere conoscenza e *scienza* sistematizzata e cercando di espungere, perché impuro (*unrein*), ciò che a quell'antitesi non si adegua. Adorno critica l'idea del saggio come *forma d'arte*, nucleo della riflessione lukácsiana, sia il principio positivista secondo cui per le forme di rappresentazione scientifiche non è lecito pretendere veste artistica ed autonomia formale. Da un lato, attacca le «paccottiglie culturali» del *feuilleton* che neutralizzano le creazioni spirituali «a beni di consumo» confezionando forme di «versatile superficialità», dall'altro critica ferocemente lo «spirito scientifico» (*der szientifische Geist*) che «nella sua allergia alle forme, considerate alla stregua di meri accidenti è vicino a quello rigidamente dogmatico» (ADORNO, 1989: 118sg.):

Das unverantwortlich geschulderte Wort wähnt, die Verantwortlichkeit in der Sache zu belegen, und die Reflexion über Geistiges wird zum Privileg des Geistlosen (ADORNO, 1972: 72).<sup>202</sup>

Qui Adorno riprende riflessioni cui aveva già dedicato la sua prolusione da docente dell'Università di Francoforte, *Die Aktualität der Philosophie* (1931):

Die englischen Empiristen ebenso wie Leibnitz haben ihre philosophischen Schriften Essays genannt, weil die Gewalt der frisch erschlossenen Wirklichkeit, auf die ihr Denken aufprallte, ihnen allenmal das *Wagnis des Versuchs* aufzwang. Erst das nachkantische Jahrhundert hat mit der Gewalt der Wirklichkeit das *Wagnis des Versuchs* verloren. Darum ist der *Essay aus einer Form der großen Philosophie zu einer kleinen der Ästhetik* geworden, in deren Schein sich immerhin eine Konkretion der Deutung flüchtete, über welche die eigentliche Philosophie in den großen Dimensionen ihrer Probleme längst nicht mehr verfügte (ADORNO, 1990: 343).<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> (LUKÁCS, 1989).

<sup>202</sup> «La parola buttata lì irresponsabilmente pretende invano di dimostrare nella cosa la propria responsabilità e il riflettere sulle cose dello spirito diventa un privilegio di chi spirito non ha» (ADORNO, 1989: 119).

<sup>203</sup> [Corsivo S.R.] «La produttività del pensiero è garantita dialetticamente solo nella concrezione storica. Entrambe giungono alla comunicazione nei modelli. Nello sforzo di raggiungere la forma di tale comunicazione metto volentieri in conto l'accusa di saggismo. Gli empiristi inglesi così come Leibnitz hanno chiamato i loro scritti *saggi*, poiché la violenza della realtà appena dischiusa, da cui scaturisce il loro pensiero, li spinse una volta per tutte al *rischio*»

#### I.13.4. Luci e abbagli

Un limite del pensiero di *Der Essay als Form* è il misconoscimento del dato incontrovertibile della *storicità*: concetti e termini mutano la loro valenza, quel che è ritenuto scienza in un'epoca non è necessariamente coincidente con ciò che lo stesso termine identifica in un momento storico differente, in una diversa area culturale. Come vedremo, l'evoluzione del moderno concetto di *scienza* ne è la prova più perspicua e dirimente.

Ne *Il saggio come forma* traspare a tratti un'idea di scienza *storica* e viene postulato un «aconcettuale concetto dell'arte» (ADORNO, 1975: 275). Ebbene proprio in questa antinomia, nella «separazione tra arte e scienza» è innervato un punto essenziale, un punto che distanzia la dimensione riflessiva e pragmatica in cui si colloca il nostro concetto di genere dall'orizzonte del grande filosofo. Adorno postula un'arte «aconcettuale», definendo il saggio come forma che simula un'autonomia estetica, da cui però si differenzia sia «per il suo *medium*, i concetti» sia per la sua tensione alla «verità *scevra* d'apparenza estetica». La posizione di Adorno è certo da intendersi come critica allo *status* storico della letteratura della metà del secolo ed ad una epistemologia 'banausica' e meccanicistica. Forse a parlare qui è l'anima dell'Adorno musicista, forte della coscienza che il caos del reale si possa tutt'al più «musicare» per qualche attimo (MORAVIA, 2004: 10). Eppure il basso costante de *Il saggio* sembra essere un paradigma scientifico obsoleto, che trascura l'avvento di una *scientificità* differente, sottratta agli ordinamenti di carattere sostanzialistici, tutt'uno con i fondamenti della riflessione epistemologica maturata, soprattutto nell'ambito della fisica e della logica.<sup>204</sup>

---

*del tentativo*. Il secolo postkantiano con la violenza della realtà ha perso il rischio del tentativo. Per questo il *saggio*, da una forma della grande filosofia è diventato una piccola forma dell'estetica, nella cui apparenza si è perlomeno rifugiata una concrezione dell'interpretazione, di cui la filosofia vera e propria nelle grandi dimensioni dei suoi problemi non disponeva più già da lungo tempo.

<sup>204</sup> Per i riferimenti alla storia della scienza, cfr. (GEYMONAT, 1970-1976); e (GEYMONAT, 2006).



Non sarà superfluo ricordare alcune tappe fondamentali di questa riflessione, collegandole preliminarmente alla nostra cornice di riferimento: daranno la cifra di come i rapporti «tra le due culture» ricordino il frangersi delle onde sulla battigia che genera continue compenetrazioni tra gli elementi.

### **I.13.5. *Wissenschaft* e estetica fenomenologica**

La base epistemologica del nostro lavoro tiene conto del paradigma della scienza moderna. Una scelta che si è imposta per la natura stessa dei fenomeni in causa. Che fenomeni scientifici e fenomeni letterari possano privilegiatamente trovare collocazione entro uno stesso specifico quadro di riflessione teorico-metodologica potrebbe apparire una mera provocazione. A spingere in direzione di un orizzonte epistemologico comune non è però un intento provocatorio, bensì, da un lato, la coscienza della natura cangiante dei fenomeni stessi, dall'altro, la presa d'atto che determinismo e meccanicismo hanno sì sono rivelati essere strettoie piuttosto che prospettive teoriche adatte ad accogliere il reale tentando di descriverlo e – forse – di avvicinarsi alla sua comprensione.

Come discusso nei precedenti capitoli, la difficoltà di inserire fenomeni letterari – tanto più il saggio – entro schemi classificatori è notoria e persistente, da sempre al centro della teoria e della riflessione letteraria, tanto da costituirne la materia privilegiata. Se, all'inizio del secolo, Croce proclamava l'unicità dell'opera d'arte come *individuum ineffabile*, negando di conseguenza l'esistenza dei generi quali meri pseudoconcetti senza alcuna realtà sostanziale, la *questione dei generi* tutt'altro che svilita, ha attraversato il Novecento rifrangendosi in una molteplicità di linee di sviluppo. L'astrazione del genere e l'assoluta individualità *dell'unicum* opera d'arte si è cristallizzata come problematica cardine, ma più di tutto ha reso perspicuo come soluzioni speculative univoche portino ad antinomie che celano

invece una natura complementare, come le prospettive più lucide si aprano solo attraverso molteplici sguardi obliqui.

Tra l'idea di «un'opera *legge a se stessa* e la corrosione, la negazione di questo modello che nel Novecento è esplosa» affiora in superficie il concetto di *genere* come *sistema di relazioni* – un buon traduttore per il produttivo *Textsortennetz*:

luogo di una tensione per cui si aggregano sistemi regolativi, si disegnano campi di virtualità generica, si cristallizzano gerarchie e repertori, conflitti e impreviste mediazioni, luogo di una *memoria* della letteratura che è condizione di *sperimentazione* del nuovo. In questo profilo del genere come *sistema di relazioni*, risiede la sua irriducibile complessità, la pluralità delle sue pertinenze; che esige di essere compresa nell'orizzonte ampio e articolato della poetica come *riflessione pragmatica* (BAGNI, 2001: 97).

Un *sistema di relazioni* che rifugge per sua stessa costituzione ogni principio classificatorio monistico, ma mostri come i «più validi concetti di genere proposti negli ultimi decenni possano venir integrati in un insieme di “*sistemi connessi*” (HERNADI, 1972: 153). In questo senso, il *genere* è il *modus* fondamentale attraverso cui la letteratura realizza in se stessa la sua trasformazione storica, poiché «tutti i generi sono sottoposti ad una continua metamorfosi» (FOWLER, 1982: 22sg.). Nel solco di una ritrovata dimensione *storica*, ad emergere sono dunque le correlazioni e le interferenze tra i generi e altri criteri di ordinamento della letteratura, le interazioni con specifiche aree disciplinari e prassi di trasmissione culturale – tra tutte, retorica e filosofia –, nonché le osmosi con i sistemi di ordinamento del sapere (JAUB, 1972).

### **I.13.6. La specola delle scienze naturali in poesia**

Ora a piccoli, ora a grandi passi, ci si avvicina dunque al riconoscimento dell'importanza del *mutamento storico* e dell'evoluzione dei concetti in *qualsiasi* «sistema» di ordinamento del sapere, dal più strutturato, al più libero e flessibile. Esempio limite: le cosiddette “scienze esatte”. A partire dagli studi di Ludwig Boltzmann (1844-1906) nel campo della teoria cinetica dei gas,

diviene evidente che nelle scienze naturali, e in particolare nella fisica, il concetto di *legge* non è di natura statica, ma dinamica: le leggi fisiche non sono dogmi che pretendono di offrire spiegazioni assolute dei fenomeni, ma sono regole operative che permettono di descriverli nel modo più esauriente possibile. Regole che si adeguano continuamente all'evolversi della conoscenza dei fenomeni stessi ed all'emergere di nuove problematiche ad essi connesse (BOLTZMANN, 1897). Non è un caso che la poesia moderna nei suoi esiti più significativi faccia sempre più spesso riferimento a riflessioni epistemologiche nate in seno alle scienze naturali (BATTISTINI, 1977) (ERTEL, 2010; KOŠENINA, 2011), in particolare alla fisica, alla chimica, all'astronomia – ricostruendo secondo modalità nuove l'antico «Zusammenhang des Denkens» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2008) al cuore della cultura occidentale e non solo.

Ciò che si legge in filigrana nella storia della scienza moderna è insomma una radicale «Revolution der Denkart»: l'autolimitazione connaturata, anche ed esemplarmente, alle scienze naturali è che ogni conoscenza è attinta da un *soggetto* cosciente ed *espressa* con precisi mezzi (OEXKLE, 2004: 49). Le parole del fisico Niels Bohr (1885-1962) toccano corde profonde:

Es ist falsch zu denken, es wäre die Aufgabe der Physik herauszufinden, *wie* die Natur beschaffen *ist*. Aufgabe der Physik ist vielmehr, herauszufinden, was wir über die Natur *sagen können*.<sup>205</sup>

Scienza e conoscenza sono inscindibilmente legate alla loro specifica forma di rappresentazione. Ogni scienza è basata sull'interpretazione di osservazioni, che vengono descritte attraverso il linguaggio, non pretende di definire l'essenza delle cose (KOŠENINA, 2011); ed il linguaggio forse più di ogni altro *medium* porta con sé un carattere di indeterminazione. «Wir hängen in der Sprache», ricorda Durs Grünbein nel saggio *Drei Briefe* (DB,

---

<sup>205</sup> Citato in (ZEILINGER, 2003: 213) «È sbagliato pensare che il compito della fisica sia quello di scoprire *come* è fatta la natura. Compito della fisica è piuttosto scoprire ciò che della natura *possiamo dire*» [corsivo S.R.].

44) citando proprio Bohr. Come il linguaggio, gli strumenti stessi di cui si serve la scienza sono sottoposti a condizioni che devono indurre a riflettere. “Aggiustamenti” epocali delle leggi fisiche di enorme impatto sul pensiero filosofico si sono avuti non solo con l’introduzione della teoria della relatività di Albert Einstein (1879-1955) che ha rivoluzionato il concetto di spazio e di tempo; ma anche con l’introduzione della teoria dei quanti di Max Planck (1858-1947) e la conseguente nascita della meccanica quantistica, dove al concetto di “certezza” è subentrato quello di “probabilità” di un evento. Lo stesso principio di indeterminazione di Werner Heisenberg (1901-1976) ha messo in luce l’esistenza di un limite irriducibile della precisione delle misurazioni relative a fenomeni atomici e nucleari, limite dovuto alla presenza dell’osservatore che inevitabilmente interferisce con la misura stessa. In uno scritto capitale del 1927, lo stesso Heisenberg scrive:

Jede neue Beobachtung wählt aus einer Fülle von Möglichkeiten eine ganz bestimmte aus und beschränkt für spätere Beobachtungen die Möglichkeiten [...] An der scharfen Formulierungen des Kausalgesetzes: Wenn wir die Gegenwart kennen, können wir die Zukunft berechnen, ist nicht der Nachsatz, sondern die Voraussetzung falsch. Wir können die Gegenwart prinzipiell nicht in allen Bestimmungsstücken genau kennenlernen (HEISENBERG, 1994: 284).<sup>206</sup>

Si spiega così perché siano non di rado sono convissute leggi diverse e contraddittorie per la spiegazione di uno stesso fenomeno. Leggi che poi l’evoluzione successiva ha inglobato in uno schema più ampio: si pensi alla teoria corpuscolare della luce contrapposta a quella ondulatoria, o, ai nostri giorni, al contrasto fra la teoria delle stringhe e quella dei quark, entrambe tese a conciliare la relatività generale con la meccanica quantistica, alla ricerca di una legge ‘universale’ che comprenda tutti i fenomeni attualmente

---

<sup>206</sup> «Ogni nuova osservazione da una molteplicità di possibilità ne seleziona una assolutamente determinata e riduce le possibilità delle successive osservazioni [...] Nelle rigide formulazioni della legge di causalità: “se conosciamo il presente, possiamo calcolare il futuro”, non è l’apodosi ad essere sbagliata, ma la protasi. Il presente, in tutte le sue componenti di determinazione, di principio non lo possiamo conoscere in modo esatto».

conosciuti. Acquisizioni di grande importanza per la nuova epistemologia giungono anche dalla logica e dalla matematica, che non sono rimaste esenti da profondi assestamenti. E ancora, si pensi per esempio alla nascita delle geometrie non euclidee per merito di Nicolaj Ivanovič Lobacevskij (1792-1856), János Bolyai (1802-1860) e Bernhard Riemann (1826-1866) originate dalla critica al sistema degli assiomi di Euclide; all'impulso dato da David Hilbert (1863-1943) per una sistemazione logicamente rigorosa della matematica e al successivo 'Bourbakismo'<sup>207</sup>; ai teoremi di incompletezza di Kurt Gödel (1906-1978) che dimostrano che non tutte le proposizioni vere di una teoria basata su certi assiomi sono dimostrabili all'interno di quella stessa teoria, che risulta quindi incompleta; o alla critica di Paul Joseph Cohen (1934-2007) degli assiomi della teoria degli insiemi classica, che ha portato allo sviluppo di nuove teorie nelle quali non viene accettato il cosiddetto "assioma di scelta" di Ernst Zermelo (1871-1953)<sup>208</sup>.

#### **I.14. «Sulla prosa del saggio»**

##### **I.14.1. Max Bense e il saggio come *Zwischenfall***

[...] der Weg zur Wissenschaft [geht] nur durch die Kunst,  
wie der Dichter im Gegenteil erst durch Wissenschaft ein Künstler wird  
Friedrich Schlegel, *Fragment 302, Athenaeum* 1798

Non sorprende che a tesaurizzare per la teoria estetico-letteraria l'avvento di un nuovo paradigma nelle scienze naturali, una nuova *scientificità* orientata all'*apertura (Offenheit)* sperimentale delle sue nozioni, sia Max Bense (1910-1990). Non poteva che essere il padre della *geistesgeschichtliche Mathematik*

---

<sup>207</sup> A partire dal 1935 un gruppo di matematici, in prevalenza francesi, si sono riuniti col proposito di "rifondare" la matematica su basi estremamente rigorose a partire dalla teoria degli insiemi, scrivendo una serie di trattati pubblicati sotto lo pseudonimo di "Nicolas Bourbaki". Il movimento si è praticamente esaurito nei primi anni Ottanta.

<sup>208</sup> L'assioma di Zermelo (o *assioma di scelta*) precisa che, assegnata una collezione di infiniti insiemi, è sempre possibile costruire un nuovo insieme scegliendo arbitrariamente un elemento da ognuno degli insiemi di partenza. Questo asserto, più che ragionevole nel caso in cui gli insiemi siano in numero finito, è tutt'altro che scontato quando gli insiemi siano in numero infinito.

(BENSE, 1949) e di quell'*existentieller Rationalismus*<sup>209</sup> votato a superare la frattura tra scienze umane e scienze naturali, lo studioso di matematica e fisica, il filosofo e il poeta Bense a fare del problema dell'individuazione della forma saggistica il punto di fuga di una vera e propria "terza cultura", dove l'*Essay* è forma letteraria gnoseologica *par excellence*.

Segnatamente, è la parola-valore che lo qualifica come «logico» ad aprire il suo celebre *Über den Essay und seine Prosa* (1947)<sup>210</sup>: nel prosieguito si coglierà come l'accento sulla sua natura di «logico» sia molto più di ciò che appare, anche più del segno che, sin dall'inizio, la dimensione entro cui Bense pone le sue riflessioni è la triangolazione tra *esprit géométrique* e *esprit de finesse*.<sup>211</sup> In questo punto si rivela però già appieno il proposito di percorrere una sorta di *terza via* che, procedendo oltre gli approcci settoriali, muova entro la pluridimensionalità interpretativa dei fenomeni, siano essi individuati come "scientifici" oppure come "estetici". Il saggio riflette invero con tutta chiarezza la natura cangiante che contraddistingue anche tale individuazione. Bense illumina questo aspetto ponendo la centrale *quaestio* sul punto di discriminare tra forme di poesia (*Poesie*), egida dell'atto creativo-estetico, e le forme di prosa pervase dalla «tendenza», specificando che la *creazione* (*Schöpfung*) è una categoria dell'*estetica*, mentre la *tendenza* appartiene alla sfera *etica* (*Etik*): «la perfetta poesia è dunque espressione di uno stadio estetico, mentre la maestria nella prosa svela l'atteggiamento

---

<sup>209</sup> Per rapidi sguardi al tema si vedano almeno i contributi critici: (HUBIG, 2000); (THOMÉ, 2000).

<sup>210</sup> *Über den Essay und seine Prosa* (1947) è apparso originariamente sul «Merkur», in seguito è stato rivisto ed ampliato per la pubblicazione in (BENSE, 1952). Citiamo qui dall'edizione antologica curata da Ludwig Rohner (BENSE, 1968). Per la traduzione italiana, cfr. (BENSE, 1989).

<sup>211</sup> «Es darf niemanden verwunden, wenn ein Logiker sich anschickt, über subtilere Fragen der Prosa, ihrer Form, ihres Stils ein paar Dinge zu sagen, die sonst nur Kritiker oder Meister literarischer Schöpfungen zu äußern pflegen. Mir scheint es an der Zeit zu sein, die schönen und vollendeten Elemente literarischen und dichterischen Geschmacks sowohl am *esprit géométrique* als auch am *esprit de finesse* zu spiegeln» (BENSE, 1968: 54). «Non ci si meravigli se un logico si appresta a dire un paio di cose sulle più delicate questioni della prosa, della sua forma, del suo stile, quelle di cui solitamente soltanto i critici o i maestri della creazione letteraria si occupano. Mi sembra che sia giunto il momento di porre in luce gli elementi e gli esiti commisurabili del gusto letterario e poetico tanto in relazione all'*esprit géométrique* quanto in relazione all'*esprit de finesse*», (BENSE, 1989: 175sg.).

etico» (BENSE, 1989: 177). Ebbene, se è vero che esiste una differenza fondamentale tra il poeta e il prosatore, giacché il poeta, votato all'atto creativo, incrementa l'Essere in senso ontologico, e il prosatore ne vaglia invece l'aspetto etico, nei grandi saggisti –<sup>212</sup> che Bense definisce «im wahrsten Sinne des Wortes *Zwischenfälle*»– si osserva una rara e caratteristica *coincidenza* tra *tendenza* e *creazione*. Nella modalità di questa straordinaria prosa *autoriflessiva*, la spinta etica assume una forma peculiarissima, il pensiero si sviluppa «*simbolicamente*»:

Eine solche Prosa *klärt* und *belebt* die Objekte, von denen sie redet und die sie erkennen und mitteln wird, zugleich aber spricht sie auch *über sich selbst* [...] nicht der Gedanke dieser Schriftsteller hat eine Tendenz, sondern bereits *der Ausdruck dieses Gedankens; er selbst schreitet zeichenhaft voran* (BENSE, 1968: 57).<sup>213</sup>

Una tale prosa, espressione etica e simbolica del pensiero, porta necessariamente con sé il problema della propria natura. Bense si pronuncia dunque riguardo i confini tra *poesia* e *prosa* chiarendo che le distinzioni siano perlopiù da intendersi a mò di *criteri indicativi* e che il discrimine non sia la struttura metrica, il verso non possa «tracciare il confine». Nelle espressioni poetiche e letterarie, continua il *Logiker*, è persino estremamente difficile cogliere la *sottile traccia* di quella continua, graduale transizione, «*eines stetigen Überganges zwischen Poesie und Prosa*».

Es ist vielleicht gut, wenn man nur ganz knapp ausspricht, daß die innere Vollendung dessen, was wir hier Prosa, dort aber Poesie nennen, nur dann als sinnvolles Maß gelten kann, wenn man zugleich *die Prosa* als eine *generalisierte Poesie* auffassen darf (BENSE, 1968: 55).<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Bense cita Lessing, Herder, Kierkegaard, Marx, Gide, Sartre, Camus, Unamuno, Ortega, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Walter Benjamin, Karl Kraus.

<sup>213</sup> «Una tale prosa illumina e anima gli oggetti di cui parla e che vuole conoscere e comunicare, ma contemporaneamente parla anche di *se stessa*, rendendo partecipi di se stessa come di un'autentica condizione dello spirito [...] non è la riflessione del prosatore ad essere contrassegnata da una tendenza, ma appunto l'espressione di questo modo di pensare: *egli stesso procede simbolicamente*», (BENSE, 1989: 178) [corsivo S.R.].

<sup>214</sup> «Poiché si sa che, come Sulzer ha già detto, non può essere il verso ciò che traccia questo confine. Ma, malgrado questa già acquisita chiarezza, soltanto con estrema fatica si potrebbe seguire la traccia sottile di una continua transizione tra poesia e prosa nelle espressioni poetiche e letterarie. Sarebbe forse bene volendo essere sintetici e chiari dire che l'intima perfezione di

Poiché la veste espressiva – ritmica, metrica, simbolica, polisemica, stilistica – che contraddistingue ogni genere di poesia si traduce in modo del tutto *continuo* in un periodare scandito dallo specifico *stile* del saggio. L'intensità della scrittura saggistica rimanda dunque ai *limiti* della *dispersione* del fenomeno della prosa, dove «non c'è alcun preciso confine con la poesia»

Ich muß an dieser Stelle betonen, daß in jedem Essay jene schönen Sätze auftreten, die wie der Same des ganzen *Essay* sind, aus denen er also immer wieder hervorgehen kann. Es sind die reizvollen Sätze einer Prosa, an denen man studieren kann, daß es hier *keine genaue Grenze gegen die Poesie gibt*. Es sind gleichsam Elementarsätze eines Essays, die *sowohl einer Poesie als auch einer Prosa angehören* (BENSE, 1968: 61).<sup>215</sup>

A differenza dell'una e dell'altra, della tendenza prosaica e della creazione poetica, la forma del *saggio* è mossa da una logica a parte, un'interazione tra pensiero e forma che Bense definisce «criptorazionale»: <sup>216</sup>

Sie versteckt ihre Vernunft. Warum?– Weil sie ja nicht reine Tendenz ist, sondern koinzidierende; denn sie ist ja auch noch Poesie und sie vollzieht sich um einer makellosen Schöpfung willen (BENSE, 1968: 57).<sup>217</sup>

---

ciò che noi definiamo prosa o poesia, possa valere soltanto come criterio indicativo, se la prosa potesse parimenti essere concepita come una poesia generalizzata» *ibid.*, p. 176.

<sup>215</sup> «Devo a questo punto sottolineare che in ogni saggio si presentano quelle belle locuzioni, quasi il germe dell'intero saggio, da cui può continuamente trarre motivi nuovi. Sono le affascinanti locuzioni di una prosa, che si devono analizzare con attenzione, proprio perché non hanno una definizione precisa rispetto alla poesia. Sono le proposizioni elementari di un saggio che possono appartenere tanto ad una poesia quanto ad una prosa» (BENSE, 1968: 61) [corsivo, S.R.].

<sup>216</sup> «Diese merkwürdige kalkulatorische Prosa atmet selbstverständlich den Geist starker ausdrückender Präzision, sie ist kryptorational. Sie versteckt ihre Vernunft. Warum?– Weil sie ja nicht reine Tendenz ist sondern koinzidierte, sie ist ja noch Poesie, sie vollzieht sich um des Geschöpfes, nicht um der Tendenz willen» (BENSE, 1952: 26); «[...] e tale prosa si presenta, nella sua totalità, come configurazione di parole; possiede figure simboliche per determinare locuzioni, periodi, brani, nel cui ambito determinate situazioni di rendono evidenti, il so andamento è uno stile fortemente incisivo e preciso, ma la sua razionalità è tuttavia solo criptica. Tale prosa cela la propria ragione. Perché? Per il fatto che essa non è tendenza pura ma qualsiasi cosa che coincide con questa: non è infatti ancora poesia e neppure giunge a compimento in virtù di un atto creativo perfetto» (BENSE, 1989: 179).

<sup>217</sup> «Il suo andamento è uno stile fortemente incisivo e preciso, ma la sua razionalità è tuttavia solo criptica. Tale prosa cela la propria ragione. Perché? Per il fatto che essa non è tendenza pura, ma qualsiasi cosa che coincide con questa: non è infatti ancora poesia e neppure giunge a compimento in virtù di un atto creativo perfetto», *ibid.*.



L'apparente naturalezza e la studiata levità della prosa saggistica risiede nel fatto che il saggio *veste* il proprio “meccanismo” razionale: «da razionalità, per volere delle forme che appartengono alla categoria estetica, deve essere celata» (BENSE, 1989: 179). Qui la tendenza etica, il perseguimento di un fine pedagogico, si coniuga infatti con la tensione estetica, l'impulso creativo. La tensione riflessiva è tutt'uno con una forma espressiva che si presenta *comme les enfans proposent leurs essais: instruisables, non instruisans* (MONTAIGNE, 1996: I, 56). In queste intersezioni troviamo uno dei principali fuochi tematici dello scritto bensiano. Nell'ambito della problematica definizione dello specifico carattere dell'*astrazione* in estetica, il saggio giunge a connotare un «territorio di confine» tra l'atto creativo-estetico (*schöpferisch-ästhetisch*) e la tendenza etica (*Tendenz, Etik*). La prosa del saggio è ritenuta un “caso limite” (*Zwischenfall*), una prosa che «illumina e anima gli oggetti di cui parla», ma che al tempo stesso li «vuole conoscere e comunicare», è autoriflessiva e «parla di se stessa». Così gli stessi periodi, brani e locuzioni che la compongono svelano il procedimento simbolico che ha dato loro vita, svelano il «punto in cui *l'astrazione* si svolge in un atto del tutto concreto».

Wir kommen also dazu, anzunehmen, daß es ein *merkwürdiges Konfinuum* gibt, da sich *zwischen Poesie und Prosa*, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz ausbildet. Es ist immer ein wenig *schillernd* in seiner Art, ambivalent zwischen Schöpfung und Tendenz, literarisch fixierbar als *Essay* (BENSE, 1968: 58).<sup>218</sup>

Poiché il saggio si qualifica come immediata espressione letteraria del confine tra poesia e prosa, per comprenderlo – o meglio «gustarlo» – appieno è imprescindibile leggerlo «in beiden Sprachen»: in caso contrario si rischierebbe di confonderlo con una serie di aforismi, con una *pointe* per ogni pensiero, oppure con una serie di «ganz verdichteter Bilder», di

---

<sup>218</sup> «Finiamo perciò con l'accettare che vi sia uno strano territorio di confine che si forma tra poesia e prosa, tra lo stadio estetico dell'atto creativo e quello etico della tendenza. Sempre un po' mutevole nelle sue modalità, ambivalente tra creazione e tendenza, letteralmente definibile come saggio», *ibid.*.

immagini estremamente condensate, che, come nelle *illuminazioni* di Rimbaud, rappresentano gli estratti di una quasi perfetta “lirica infinita” (BENSE, 1968: 61).<sup>219</sup> Lo stesso compito, tanto complesso quanto decisivo, spetta al traduttore.

#### I.14.2. Una forma di letteratura sperimentale

Cosa rende il saggio tale? Come si qualifica rispetto all’iniziale *quaestio* riguardo alle modalità dell’astrazione estetica e quale valenza ha come forma di rappresentazione scientifica? Bense, da «logico» e scienziato finissimo, circoscrive empiricamente il centro della problematica prendendo le mosse dal *modus procedendi* del saggio in rapporto con il suo oggetto d’esame. Ne deriva che l’*Essay*, prova (*Versuch*) già nel *cuore* del suo etimo, è letteratura sperimentale «Ausdruck experimentierender Methode des Denkens und des Schreibens» (BENSE, 1968: 59). Non a caso, nell’argomentazione bensiiana il più preciso *analogon* della modalità saggistica è la fisica sperimentale:

Jeder Physiker weiß, daß das Experiment auf Grund besonderer Anordnung des konkreten Falles, der untersucht wird, zur Ableitung der Theorie, der Gesetze geeignet macht, und in der gleichen Weise bereitet der Essay literarische oder wissenschaftliche Substrate, Gedanken und Gefühle, die Formen ihres Ausdrucks und ihrer Mitteilung vor, um entweder Prosa oder Poesie, die Tendenz oder die Schöpfung daraus zu bilden. Der Essay bedeutet demnach durchaus eine Form *experimenteller Literatur*, und man hat in demselben Sinne davon zu sprechen, wie man von *experimenteller Physik* spricht, die sich sehr scharf von der theoretischen Physik unterscheiden läßt (BENSE, 1968: 59).<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> «Man muss es auf sich nehmen, in beiden Sprachen zu lesen, wenn man in den vollen Genuß eines Essays gelangen will [...] oder man verwandelt den Essay, ehe man es gewahrt wird, in eine Folge von Aphorismen, die jeweils einen Gedanken pointieren, wie es bei Lichtenberg, Novalis und Goethe beobachtet werden kann, vielleicht auch in eine Folge ganz verdichteter Bilder, die wie Rimbauds “Erleuchtungen“ die abgerissenen Teile einer fast vollkommenen “unendlichen Lyrik“ darstellen»(BENSE, 1968: 61).

<sup>220</sup> «Ogni fisico sa che l’esperimento, sulla base di una particolare modalità di disporsi del caso concreto analizzato, è predisposto per la deduzione dalla teoria, delle norme; in ugual modo il saggio elabora sostrati letterari o scientifici, pensieri e sensazioni, le forme della loro espressione e comunicazione per sviluppare la tendenza o la creazione in prosa o in poesia. Saggio significa dunque forma di letteratura sperimentale; nello stesso senso in cui si parla di fisica sperimentale, da distinguere nettamente dalla fisica teorica» (BENSE, 1989: 180), p. 180 [corsivo S.R.].

La «sperimentazione estetica» del saggio, in netto contrasto con l'impianto argomentativo di un testo scientifico, diretto generalmente alla *dimostrazione logica* di un'ipotesi, si sviluppa intrecciando riflessioni, digressioni, immagini che sussumono esperienze biografiche:

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer seinen Gegenstand nicht nur hin und her wendet, sondern diesen Gegenstand während des Schreibens, während der Bildung und während der Mitteilung seiner Gedanken findet oder erfindet, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert und zeigt, was unter den ästhetischen und ethischen manuellen und intellektuellen Bedingungen des Autors überhaupt sichtbar werden kann (BENSE, 1968: 59).<sup>221</sup>

Bense descrive la natura del metodo sperimentale come un modo di sussumere da una determinata quantità di esperienze, pensieri e concetti una certa idea, una riflessione o un'immagine e di predisporla per tentativi approssimativi per scoprirne lacune, profili, nuclei essenziali, relazioni: poiché «si intuisce una determinata verità, ma non la si possiede», è necessario accerchiare tale *objectum* in circoli ogni volta riformulati, «con locuzioni vivaci e forse con digressioni eccessive». Per questo motivo, è evidente che «la prosa, che ha origine da ciò, non è chiara come una teoria» (BENSE, 1989: 181).<sup>222</sup>

### **I.14.3. *Ars combinatoria* tra prosa e poesia**

Solo con queste premesse si può affrontare la questione forse primaria in una classificazione di genere tradizionale, ossia la questione *prosa vs. poesia*. Si tratta del resto del cuore di un problema vitale, sempre citato

---

<sup>221</sup> «Scrive in forma saggistica chi redige un testo in modo sperimentale, chi non soltanto muta la propria argomentazione qui e là, ma chi nello scrivere, nel formare e nel comunicare l'oggetto, lo trova ed inventa, interroga, tasta, prova, riflette e mostra ciò che in generale può essere reso visibile in relazione alle condizioni estetiche ed etiche, manuali ed intellettuali dell'autore», *ibid.*

<sup>222</sup> Nell'originale: «Unter einem experimentellen Denkvorgang ist das mehr oder weniger Versuchsweise Herauspräparieren einer Idee, eines Gedanken, eines subsumierenden Bildes aus einer gewissen Menge von Erfahrungen, Überlegungen und Vorstellungen. Man wittert eine bestimmte Wahrheit, aber hat sie noch nicht; man umkreist sie in immer wieder ansetzenden Schlußketten, anschauunlichen Wendungen und vielleicht ausschweifenden Reflexionen, um Lücken, Konturen, Kerne, Sachverhalte zu entdecken. Die Prosa, die dabei entsteht, ist nicht durchsichtig wie eine Theorie», (BENSE, 1968: 60).

fuggevolmente dalla *Essayforschung* e risolto in qualche breve accenno. Sebbene la *Essayforschung* tenda, non a torto, a proclamare la forma in prosa come la prima delle *proprietas* di un testo saggistico, sarebbe del tutto miope e falsante non cogliere l'ampiezza delle fluttuazioni semantiche che circondano il concetto di *prosa* – e quello di *poesia*:

Essays sind in Prosa gehaltene Texte. Sie sind *nicht in gebundener Rede* abgefaßt, und sie sind *nicht durch Verse* gegliedert. Dies ist *keineswegs redundant* zu verstehen. Der Begriff Prosa wird dadurch so genau wie möglich und so eng wie nötig präzisiert. Auf dieser Weise wird man in Grenzfällen besser zwischen Essay und "essayistischer Schreibweise" in Formen von 'Prosagedicht', 'Reimprosa' (als Sammelbegriff verstanden) und 'Freien Rhythmen' unterscheiden können (PFAMMATTER, 2002: 63).<sup>223</sup>

Uno sguardo alla tradizione anglosassone basta a notare come il *saggio in versi* non sia un *hapax*, benché sia stato rilevato che «the spontaneous, improvised quality of essayistic thinking is incompatible with formal verse» (GOOD, 1997: ix). Lo stesso Pfammatter, in favore di una focalizzazione generica il più nitida possibile, incoraggia a distinguere in modo quanto più netto tra «essayähnliche Prosa-Texte» e «eigentliche Essays». Data la tradizione tedesca ed auspicando la massima chiarezza definitoria, considerare saggi *solo* i testi in prosa è un presupposto di indubbia utilità. Ma è un'operazione sempre possibile e giustificata? Che sul terreno del saggio, segnato un confine si apra un nuovo orizzonte, è un fatto acclarato: «Das heißt allerdings nicht, daß der Essay keine Verse *zitiert* bzw. Gelegentlich *pointiert* 'verwendet'» (PFAMMATTER, 2002: 63),<sup>224</sup> chiosa correggendo il tiro Pfammatter.

---

<sup>223</sup> «I saggi sono testi in prosa. Non sono scritti secondo uno schema metrico e non sono divisi in versi. Precisazione per nulla ridondante. Il concetto di prosa viene in essa precisato il più precisamente possibile e quanto più strettamente è necessario. In questo modo nei casi limite si potrà distinguere meglio tra saggio e "scrittura saggistica" nelle forme del *poeme en prose*, della 'prosa rimata' (intesa come iperonimo) e 'versi liberi?' [corsivo S.R.].

<sup>224</sup> E lo studioso continua: «Der Essay folgt vordergründig einem diskursiven Duktus. Lyrische und dramatische Züge spielen – wenn überhaupt – nur unterschwellig und andeutungsweise eine Rolle. Die Prosaform stellt, sowohl für die Inhalte als auch für die spezifische Intellektualität im Essay, die adäquate sprachliche Variante dar [...] Grundsätzlich bedient sich der Essayist einer schriftlichen Diktion, d.h. Essays sind von ihrer Intention her erst in erster Linie als zu lesende Texte angelegt. Auch wenn Essays öfters in bestimmten

Quanto dev'essere consistente la *citazione* del verso perché questa 'eccezione' rimanga tale conservando dunque la validità della 'regola'? La questione della forma è forse il vero nodo gordiano degli studi sul saggio. Ad aver toccato in modo definitivo il nervo del problema è anche a questo proposito il sempre nuovo studio di Friedrich su Montaigne, ove leggiamo:

Als *ein Gebilde zwischen Prosa und Poesie* ist er [der Essay, S. R.] sowohl der *Reflexion* sowie der *Anschauung offen*, den Sachinteressen wie den bloßen Stimmungen, er kann formulieren, aber auch erzählen, und in all dem wahr er dem Einzelnen, ob er es nun reflektierend oder anschauend umkreist, sein Vorrecht vor dem Allgemeinen; er isoliert es zuungunsten des Allgemeinen, nicht umgekehrt (FRIEDRICH, 1993: 327)

In questi aspetti emergono alcuni primari connotati stilistico-compositivi della così poco «afferrabile» scrittura saggistica. Come già fissato da Adorno con un'espressione suggestiva, il saggio muove da un impulso antisistematico costruendo un percorso di pensiero non rintracciabile come *methodos*, bensì «methodisch unmethodisch» (ADORNO, 1972: 71).<sup>225</sup> Proprio in questo punto Bense mostra uno dei fili rossi che più vividamente rivelano la genealogia del genere negli *essais*: invece che per coazione di sistema ed approssimazione induttiva, il raccordo tra i nuclei concettuali è tracciato con libertà *associativa*, *ellittica*, squisitamente *desultoria*. Una modalità *à sauts et à gambades*, che, di nuovo rimanda alla poesia: «mi piace il modo di precedere della *poesia*, *a salti e sgambetti*» confessa Montaigne, «è il lettore negligente che perde il mio argomento» (MONTAIGNE, 1996: III, 9). Tale scrittura sempre *en mouvement et sautillante* è l'unica genuinamente sperimentale, poiché è l'unica a seguire i dettami di uno scetticismo radicale, che fa tesoro di ogni angolo visuale guadagnato dal suo dinamico pluriprospektivismo.

---

kommunikativen Situationen – wie Vortrag, Vorlesung (im dozierender als auch referenziell vortragender Funktion), Rede u.ä. – gesprochen werden» (PFAMMATTER, 2002: 64). Si confronti quanto espresso da Klaus Günter Just: «Mit der Erzählung haben die meisten Essays die Prosaform gemeinsam. Die Prosa hat in beiden Fällen die Aufgabe, das sprachliche Äquivalent für die darzustellenden Realitäten bzw. Ideen zu sein: Dehnbarkeit, Möglichkeit zu Weite, ja Weitschweifigkeit einerseits, Anschmiegsamkeit, Möglichkeit zu äußerster Straffung andererseits, immer aber genau artikulierter Ausdruck der Welt und ihrer dinglichen bzw. begrifflichen Substanzen» (JUST, 1960).

<sup>225</sup> «Procede, se vogliamo, con *metodica non metodicità*», (ADORNO, 1989: 128)[corsivo, S.R.].

In quali termini si dà dunque la peculiare astrazione estetica propria del saggio? Toccando uno dei punti cardine della teoria dei generi letterari del Novecento, nonché un concetto cruciale già per Walter Benjamin e poi per Adorno, Bense risponde al grande interrogativo con il concetto della *configurazione*:

Die Prosa zeigt sich als Ganzes wie eine Konfiguration aus Worten; sie besitzt Zeichengestalten für bestimmte Wendungen, Perioden, Passagen, in deren Rahmen bestimmte Sachverhalte offenbar werden sollen (BENSE, 1968: 57#).<sup>226</sup>

Fatte queste considerazioni, Bense definisce il saggio come frutto di una peculiare *ars combinatoria* letteraria: il saggista è un esperto di combinazioni, un instancabile produttore di *configurazioni* su un determinato oggetto:

Es handelt sich bei ihm [dem Essay] um das Ergebnis einer literarischen “ars combinatoria”. Der Essayist ist ein Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand (BENSE, 1968: 66).<sup>227</sup>

Tutto ciò che mostra affinità con l’oggetto che costituisce il tema del saggio rientra nella combinazione e realizza una nuova configurazione. Il senso stesso dell’esperimento della scrittura saggistica è il trasformarsi della configurazione che attiene all’oggetto: il saggio non mira a definire l’oggetto, quanto a comporre la somma delle configurazioni attraverso le quali prende forma:

Die Verwandlung der Konfiguration, der jener Gegenstand innewohnt, ist der Sinn des Experiments, und weniger die definitorische Offenbarung des Gegenstandes selbst ist das Ziel

---

<sup>226</sup> «Tale prosa si presenta, nella sua totalità, come configurazione di parole; possiede figure simboliche per determinate locuzioni, periodi, brani, nel cui ambito determinate situazioni si rendono evidenti, il suo andamento è uno stile fortemente incisivo e preciso, ma la sua razionalità è tuttavia solo criptica» (BENSE, 1989: 178).

<sup>227</sup> «Si tratta del frutto di un’“ars combinatoria” letteraria. Il saggista è un esperto di combinazioni, un instancabile produttore di configurazioni su un determinato oggetto», (BENSE, 1989: 186).

des Essays, als vielmehr die Summe der Umstände, die Summe der Konfigurationen, in denen er möglich wird (BENSE, 1968: 66).<sup>228</sup>

La creazione sperimentale di nuove configurazioni attinenti all'oggetto d'analisi permette di attribuire al saggio qualità scientifica e gnoseologica (*erkenntnistheoretisch*). In questa prospettiva, la configurazione diviene una categoria gnoseologica decisiva, cui è possibile giungere solo attraverso l'*ars combinatoria* letteraria. La conoscenza pura e l'approccio assiomatico-deduttivo si rivelano infatti sterili, l'unico *medium* che permette di attingere alla categoria gnoseologica della configurazione è l'*immaginazione*. Nel processo immaginativo, sostiene Bense, non vengono mai prodotti oggetti nuovi, quanto configurazioni ad essi attinenti:

So ist auch die Konfiguration eine *erkenntnistheoretische Kategorie*, und sie ist nicht axiomatisch-deduktiv erreichbar, sondern nur durch die literarische *ars combinatoria*, in der an die Stelle der reinen Erkenntnis die *Einbildungskraft* eingetreten ist (BENSE, 1968: 66).<sup>229</sup>

Il saggio rappresenta nella teoria di Bense un processo riflessivo attraverso il quale un oggetto viene in un primo momento sperimentato «nello splendore dell'*ars combinatoria* di concetti ed idee, immagini e paragoni» attuata dal *medium immaginazione*.

Dunque attraverso la scrittura, la soggettività del saggista, del «letterato nel senso più alto del concetto», viene proiettata nella sfera combinatoria (BENSE, 1968: 67). E il metodo sperimentale si completa per mezzo della tendenza, dell'anelito etico che muove il saggista e traspare dalla tessitura della prosa sino a definire l'oggetto.

Erst wird der Gegenstand herausexperimentiert, im Glanz der Kombinatorik von Begriffen und Ideen, Bilder und Vergleichen, sann schimmert langsam die Tendenz durch das Gespinnst der literarischen Essayistik, und schließlich wird vom Standpunkt der Tendenz aus appelliert [...] Auf diese Weise wird verständlich, daß

---

<sup>228</sup> «Il trasformarsi della configurazione che attiene a quell'oggetto è il senso dell'esperimento, e non è tanto la palese definizione dell'oggetto stesso l'obiettivo del saggio, quanto piuttosto la *somma delle circostanze, l'atmosfera in cui qualche cosa ha origine*», *ibid.* [corsivo S.R.].

<sup>229</sup> «Così anche la configurazione è una categoria gnoseologica, e ad essa non si può pervenire per via assiomatico-deduttiva, ma soltanto attraverso l'*ars combinatoria* letteraria, in cui alla conoscenza pura è subentrata l'*immaginazione*», *ibid.* [corsivo S.R.].

eine bloße literarische Form, der Essay, durch die ästhetische Hülle hindurchstößt und ethisch, *existentiell* wird (BENSE, 1968: 67).<sup>230</sup>

Attraverso questo processo, il saggio, «una semplice forma letteraria» «incida attraverso la veste estetica e diventi etica, esistenziale»; e al contempo, una categoria esistenziale, quella del saggista (*Versucher*), si trasforma «in una forma letteraria, rigorosa per immagini e per metodo», (*bildlich und methodisch getreu*).

Il saggio si connette dunque in tutta pienezza a quella dimensione, così costitutiva in Montaigne, che, con precisione e pregnanza non minore, Berardinelli situa «tra forma e vita» (BERARDINELLI, 2008: 21) o ancor più concretamente, «tra libro e vita» (BERARDINELLI, 1990). Non è un caso che il genere saggistico si presenti spesso come «un destino». Berardinelli lo ricorda a proposito dello stesso Montaigne e di Sören Kierkegaard, «gli inventori del genere» che «ad esso si consegnano interamente, non hanno alternative né scappatoie», qui pensiamo, non da ultimo a Robert Musil – di cui Claudio Magris ha saputo cogliere l'impossibile con il semplice titolo del suo saggio-ritratto, *Dietro quest'infinito* (MAGRIS, 1999a). Lo stesso Musil che ha saputo più di chiunque altro condensare la dimensione esistenziale del saggio e renderla perspicua: non solo, *in nuce*, con *Der Mann ohne Eigenschaften* (1921-42), ma attraverso la riflessione vissuta altrettanto costante, rispecchiata nella sua *kleine Prosa*. Come leggiamo nella recensione *Essaybücher* (1913):

Die Gedanken des Essays wirken wie Menschen, die uns ergreifen und entgleiten, ohne dass wir sie rational fixieren könnten (MUSIL, 1978a: 1450).<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> «Dapprima l'oggetto viene sperimentato nello splendore dell'ars combinatoria di concetti e idee, immagini e paragoni, poi lentamente la tendenza riluce attraverso la trama della saggistica letteraria e infine viene definito dal punto di vista della tendenza [...] in questo modo diviene comprensibile come una semplice forma letteraria, il saggio, incida attraverso la veste estetica e diventi etica, esistenziale», (BENSE, 1989: 188).

<sup>231</sup> «I pensieri del saggio agiscono come persone che ci toccano e ci sfuggono senza che le possiamo fissare in modo razionale».



Berardinelli sembra chiosare Musil ed offrirci al contempo una *summa* dei connotati saggistici, notando che il saggio è «quella forma di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione *vissuta* da chi scrive, situazione che entra nella *materia* del discorso» (BERARDINELLI, 2008: 76)[corsivo S.R.]. La dimensione *tra libro e vita* si fa descrivere perciò solo dove vigono il

punto di vista rigorosamente soggettivo, l'onesta sincerità, l'occasionalità e la singolarità concreta, il diletterismo antispécialistico che permette una flessibile aderenza all'oggetto e all'esperienza vissuta, l'acume intellettuale e dialettico che esclude lo spirito sistematico e la costruzione di teorie (BERARDINELLI, 2008: 21).

#### **I.15. *Definitio per proprietates*: per un accerchiamento operativo del saggio**

«Der “reine Essay” ist eine Abstraktion, für die es beinahe keine Beispiele gibt» (MUSIL, 1955: 147):<sup>232</sup> la già citata annotazione di Musil condensa con la massima pregnanza le riflessioni sull'impossibilità di produrre un “astratto formale” generico, tantopiù nel caso del genere testuale *saggio*. Del resto, i limiti della generalità sono stati esplorati in modo approfondito. Perché dunque voler ora fissare quanto problematicizzato con tutta cautela nella chiarezza di necessità semplificante di una *definizione*? La nostra delimitazione del *saggio* non avrà i caratteri di nettezza e fissità, ma sarà «eine beschreibende Definition» (WEINRICH, 2001: 21), «eine kombinatorische Definition» (KALVERKÄMPER, 1978), ossia una «*definitio per proprietates*»:<sup>233</sup>

also eine *Zusammenstellung von Eigenschaften oder Merkmalen, deren Gemeinschaft dann das begriffliche Profil für die Definition ausmacht, erscheint dazu wesentlich geeigneter zu sein als eine Gleichung*

---

<sup>232</sup> «Il “saggio puro”, infatti, è una astrazione di cui quasi non esistono esempi», cfr. (MUSIL, 1993: 133).

<sup>233</sup> La citata riflessione di Kalverkämper è originariamente riferita al concetto di *cultura*. Ringraziamo vivamente lo studioso che, nel corso di un colloquio svoltosi nell'ambito della sua supervisione del presente lavoro di tesi, ne ha suggerito la fecondità per la nostra delimitazione del *saggio*.

mit Phänomenen, Charakteristika, Fakten oder Resultaten  
(KALVERKÄMPER, 2008: 90).<sup>234</sup>

Con la scelta di una *definitio per proprietates*, si mira a delineare il saggio attraverso caratteristiche fondamentali, significative per la descrizione di qualità, *modi procedendi*, aspetti di estetica e riflessione: una definizione o – ancor più propriamente – un *accerchiamento* di carattere puramente *operativo*, in grado stabilire le coordinate della grandezza per la cui traduzione auspichiamo di fornire un modello traduttologico (cap. II). La predilezione per l'immagine grafica, lontana da ogni velleità scientifica di «grafici e frecce» (STEINER, 2000: 120),<sup>235</sup> nasce dalla ponderata condivisione di quanto rilevato nell'ambito degli studi linguistico-cognitivi oltre che dalla coscienza del potere della *semiotica visiva* –figurativa o anche solo plastica–<sup>236</sup>, tanto più in unione con il codice scritto. Da un lato, si fa tesoro della lezione di Kalverkämper sul vantaggio dell'immagine (*Bild*) e dei processi segnici (*Zeichenprozesse*) di carattere grafico nella veicolazione dei contenuti più complessi e specialistici (KALVERKÄMPER, 1993). Dall'altro, a persuadere è la figura stessa che, elaborata *ad hoc*,<sup>237</sup> vuole trasmettere la doppia *proteiformità* del saggio: a livello definitorio-metalinguistico e come *obiectum per se* incline a diverse e numerose «osmosi» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007).

Se le illustrazioni grafiche qui presentate potessero funzionare come ipertesti digitali, con elementi dall'informatività amplificabile attraverso il rimando a collegamenti esterni, la figura III rappresenterebbe

---

<sup>234</sup> «Dunque *una combinazione di qualità o segni caratteristici, il cui insieme forma il profilo concettuale per la definizione*, sembra essere essenzialmente più adatta di un'equazione tra fenomeni, caratteristiche, fatti o risultati» [corsivo S.R.].

<sup>235</sup> Il passo, tratto da *Errata* (1997) di George Steiner, è riportato in (REGA, 2001: 12, nota 19).

<sup>236</sup> Si fa riferimento a *Semiotica figurativa e semiotica plastica* di Algirdas Julien Greimas (GREIMAS, 2002) che distingue: «1. i testi non figurativi, o astratti, dove è possibile procedere solo a un'analisi plastica. 2. I testi di una qualche densità figurativa, dove il piano dell'espressione sarà organizzato non solo in formanti plastici ma anche in formanti figurativi. 3. I testi iconici, cioè i testi densamente figurativi, per i quali vale quanto detto a proposito dei testi figurativi “normali” con in più alcuni effetti di senso specifici che potremmo chiamare “di realtà” o “di verità”» (POZZATO, 2001: 179).

<sup>237</sup> Un ringraziamento vivissimo a Jenny Metzsig (HU-Berlin) per il prezioso aiuto nella realizzazione digitale delle immagini.

l'amplificazione informativa dell'originario elemento *saggio-Essay* di figura II. Come già nell'illustrazione II, le tre dimensioni del *Denkbandeln* entro cui si situa il saggio sono circondate dall'insieme della *Kulturspezifiek*, che rappresenta le convenzioni di genere culturo-specifiche, e le componenti generali specificatamente attribuibili all'ambito culturale di riferimento (ADAMZIK, 2002; ECKKRAMMER, 2002; FIX, HABSCHIED, KLEIN, 2007; GÜLICH, 2002).

Dal nucleo concettuale del saggio – nucleo che, specie nelle sue differenziazioni interne, non può che avere *confini sfumati* (*unscharf/ fuzzy*) – si distinguono quattro “cellule” che racchiudono categorie descrittive. A queste sono rispettivamente appaiate svariate *proprietaes* inerenti i livelli (piano del contenuto – livello contenutistico-tematico; piano dell'espressione – livello grammatico-formale; piano-pragmatico– livello situativo; piano comunicativo – livello funzionale) del modello multidimensionale che abbiamo presentato sulla scorta di diversi studi (BRINKER, 2001; HEINEMANN, 2000; LAVINIO, 2000):

*Il livello grammatico formale e contenutistico-tematico:*

- l'insieme dei tratti compositivi, sintattici e stilistici *macrostrutturali*

a) la predilezione del saggio per la libertà compositiva, la conseguente asimmetria strutturale e la *variatio* sintattico-stilistica; l'eventuale presenza di elementi strutturali quali titolo, *incipit* con citazione, *postscripta* e note (solitamente a mo' di glosse).

b) La presenza di uno sviluppo tematico non necessariamente legato ai principi di coerenza e caratterizzato da frequente digressività, dall'uso di procedimenti analogici, antitetici, associativi ed ellittici (e dalla preminenza delle rispettive figure retoriche sul piano grammatico- formale *microstrutturale*); aspetti tipici sono inoltre la tensione alla desultorietà, nonché

- il valore costitutivo degli *spazi bianchi* (*les blancs*) come pregnanti interfacce di forma e contenuto.

- l'insieme degli aspetti *microstrutturali* morfo-semantiche e stilistici, ossia:

la presenza di citazioni e rimandi intertestuali, di figure retoriche (specie metafore, similitudini, ossimori, sineddoci, analogie, ellissi, antitesi, parallelismi; presenza di fonosimbolismo; uso di fraseologismi; connotatività, polisemia, commistioni

terminologiche e neologismi; eventuale uso della prima persona singolare/plurale; frequente presenza di espressioni metacomunicative, *hedges*<sup>238</sup> e forme allocutive.

### Il livello del contenuto cognitivo e dell'informatività

- a) descrive il saggio come genere interdisciplinare, legato al concetto di 'generalismo' (antipedanteria, commistione e diletterantismo);
- b) la cui densità informativa (*Informationsdichte*) è alta, ma caratterizzata da incompletezza, non esaustività e soprattutto dall'amore per il 'non-detto', l'implicito, qualificandosi dunque per
- c) un basso grado di vincolatività informativa (*Informationsverbindlichkeit*)<sup>239</sup> o cogenza interpretativa e dunque un alto grado di arbitrarietà e provvisorietà o elasticità-implicito.<sup>240</sup>

### Il livello situativo e funzionale – piano pragmatico-comunicativo

- a) Funzioni illocutive preminenti  
intenzionalità comunicativa: critica, persuasiva, poetica, metalinguistica
- b) Funzioni perlocutive preminenti<sup>241</sup>  
Funzioni testuali dominanti: espressiva, poetica, conativa, metalinguistica, descrittiva;
- c) Tipi testuali per Teiltexte<sup>242</sup> (Teiltexte-Typen)  
Argomentativo, espressivo, analitico- descrittivo, narrativo

---

<sup>238</sup> Con questo termine si indicano espressioni metacomunicative (aggettivi, costrutti frasali, spesso sotto forma di incisi, avverbi, etc.) solitamente utilizzate per mitigare un'asserzione, con Gläser «“Heckenausdrücke”», espressioni a margine (GLÄSER, 1990: 75).

<sup>239</sup> I concetti di *Informationsdichte* ed *Informationsverbindlichkeit* ed il loro impiego in merito alla descrizione del saggio sono suggerimento di Hartwig Kalverkämper, cui rivolgo un sentito ringraziamento.

<sup>240</sup> Si ricordi quanto precisato in merito alla tipologia proposta da Sabatini, in particolare: (SABATINI, 1998, 1999).

<sup>241</sup> A questo proposito si veda (SBISÀ, 1995).

<sup>242</sup> Letteralmente 'Testi parziali'; preferiamo usare il termine tedesco, superiore per concisione e precisione: «Gemäß der Ausgangshypothese, daß der Leser oder Hörer einer sprachlichen Mitteilung die Makrostruktur des Texts allemal an der Text-“Oberfläche” erkennen muß, sollen hier unter “Teiltexten” Einheiten verstanden werden, die nicht nur thematisch, sondern auch und zuallererst formal abgrenzbar sein müssen» (GÜLICH, RAIBLE, 1979: 75). «In conformità alla nostra ipotesi di partenza, secondo cui il lettore o l'ascoltatore di una comunicazione linguistica deve sempre riconoscere la macrostruttura del testo dalla “superficie” testuale, con “Teiltexten” [“testi parziali”, S.R.] si intendono unità che devono essere distinguibili non solo a livello tematico, ma anzitutto a livello formale».

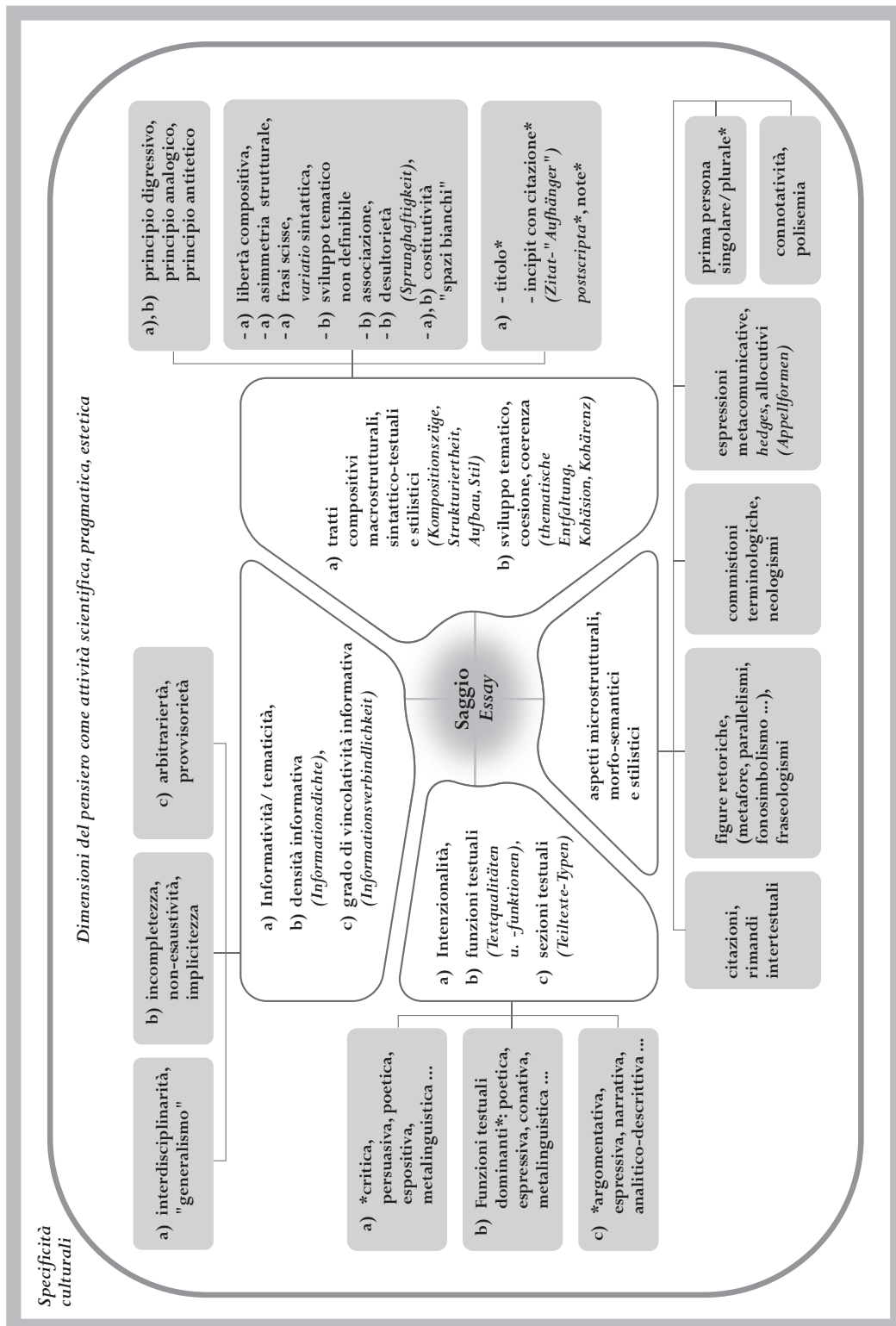


Figura III: Il saggio: caratterizzazione sinottica *per proprietates*

Queste caratteristiche *proprietas* possono essere integrate in una definizione operativa. Particolarmente felice sembra quella proposta da Pfammatter recuperando la lezione di Harald Fricke (FRICKE, 1984):<sup>243</sup>

Essays sind Texte, die sich durch ein bestimmtes kommunikatives Angebot (nichtfiktional, hoher Grad an Leserbezug), eine ästhetische Funktion (Diktion), bestimmte spezifische Modi (Voraussetzungen und Qualitäten des Denkens), bestimmte heuristische Strategien bzw. Verfahren und bestimmte Argumentationsweisen auszeichnen (PFAMMATTER, 2002: 29).<sup>244</sup>

La definizione ha pregio di vagliare le caratteristiche salienti della forma saggistica alla luce di diverse angolazioni: linguistico-letterarie, retorico-stilistiche e pragmatiche ed è perciò in grado di fungere da nucleo operativo per proposta traduttologica che si sviluppa nella presente ricerca.

## I.16. Estetica e riflessione nel saggio moderno e contemporaneo

### I.16.1. Sul potenziale conoscitivo di *poeticità+saggismo*

Per sondare le relazioni tra estetica e riflessione nelle varianti saggistiche contraddistinte da poeticità sono necessarie alcune precisazioni preliminari circa la forma concettuale di questa *proprietas* fondamentale. La *poeticità* è un fenomeno amplissimo e, come ogni concetto, un fenomeno di natura storica, soggetto a mutamenti continui, alle evoluzioni della storia letteraria

---

<sup>243</sup> La *Essayforschung* ha del resto spesso tentato, con risultati alterni, di offrire punti d'orientamento descrittivi. Proprio la procedura di differenziazione in *notwendigen und alternativen Merkmalen* proposta da Harald Fricke per l'aforisma nei primi anni Ottanta (FRICKE, 1984) sembra rappresentare un filo rosso della ricerca, ed è tuttora proficuamente discussa in svariati contributi critici (cfr. anche il recentissimo contributo: (JOOST, 2011)). Tra le *notwendige Merkmale*, Fricke annovera i contrassegni: - *non fittoriale*; - *non poetico*; - di volume inferiore alle venticinque pagine; - *non* rispondente ai parametri della *prosa scientifica*. Le *alternative Merkmale* sono invece suddivise in tre categorie principali, a loro volta ramificate in diversi contrassegni alternativamente presenti: 1) il tema: a) apertura nella scelta tematica e/o; b) focus su di un'unica questione principale; 2) lingua e stile: a) soggettivistico e/o; b) facilmente comprensibile, orientato al lettore e dunque c) *genus mediocre* o *genus humile*; 3) struttura – forma aperta: a) composizione associativa e/o, b) argomentazione per aggiunte, non regolata logicamente e/o; c) dialettica e/o d) orientata al ricevente.

<sup>244</sup> «I saggi sono testi che si contraddistinguono attraverso una determinata *offerta comunicativa* (*non fittoriale*, con un alto grado di *allocutività*), una *funzione estetica* (*dizione*), certi specifici *modi* (*presupposti e qualità del pensiero*), determinate *strategie e procedure euristiche* e determinate *modalità argomentative*» [corsivo S.R.].

come a quelle del pensiero. Per questa ragione, si dovrà adottare anche in questo caso una *definitio per proprietates*, limitandosi ad individuare quei contrassegni della poeticità che si rivelano più pertinenti per la presente indagine. Va fatto anzitutto un distinguo tra la *poeticità* ed un importante nucleo concettuale che essa sussume: la *poetizzazione* (*Poetisierung*). Questo nucleo si lega al grande complesso della finzionalità e del processo attraverso cui essa si sviluppa – reso così vividamente dal termine *Fiktionalisierung*. A sua volta, la finzionalità comprende un insieme molto ampio di fenomeni ed è affine alla categoria della fittività per vari aspetti. Entrambe le categorie, quella del ‘finzionale’ o, in termini iseriani, dell’‘immaginario’ (*das Imaginäre*) e quella del ‘fittivo’, assurgono a grandezze antropologiche: oltre ad essere costituenti primari della letteratura, che risulta invero definibile come la loro «interazione paradigmatica», esse riflettono le disposizioni umane legate ai modi dell’affabulazione nel quotidiano.<sup>245</sup> Mentre ‘finzionale’ è attributo esclusivo di una determinata *modalità di rappresentazione* entro cui ciò che viene rappresentato è frutto d’invenzione, con ‘fittivo’ (*das Fiktive*) si identifica in senso formale una determinata *modalità d’esistenza*, degli oggetti che sono stati inventati (RÜHLING, 2005: 29sg.) (BOLLINO, 2005: 274).<sup>246</sup> Nel quotidiano come nelle modalità letterarie, la finzionalità si serve di un repertorio di ‘segnali finzionali’ in grado di catalizzare una particolare modalità ricettiva: una ricezione orientata all’universo finzionale (o *immaginario*) (ISER, 1987) (ISER, 1993). Una modalità ricettiva, questa, che anche il traslato, perché assurga alla propria funzione, dovrà saper a sua volta indurre attraverso una specifica «Signalkraft».

---

<sup>245</sup>Mettendo da parte la tradizionale dicotomia realtà-finzione, il fittivo iseriano diviene una vera e propria modalità operativa (*operational mode*) che «consente all’immaginario, potenziale indistinto e inattivo, di prendere forma». Si veda: (ROSSI, 2009), la citazione è tratta da p. 27.

<sup>246</sup>Oggetti fittivi sono ad esempio celebri personaggi quali Don Chisciotte, Sherlock Holmes o Josef K.. Perché un testo possa definirsi finzionale non è dunque sufficiente appurare la presenza di oggetti fittivi: (RÜHLING, 2005: 29sg.).

In quanto prerogativa delle varianti testuali del saggio più prossime al versante dell'estetica, la finzionalità si esplicita attraverso una precisa modalità di riflessione: anziché svilupparsi attraverso il flusso riflessivo dell'io poetico in prima persona, l'argomentazione saggistica prende forma attraverso gli atti riflessivi di determinati personaggi, attraverso, cioè, una riflessione fittizia o finzializzata. La frangia dell'*Essayforschung* che si è occupata di questa fenomenologia saggistica, tuttavia, indica il processo di finzializzazione con un termine più intuitivo ed al contempo più specifico:<sup>247</sup> 'Poetisierung'. Si sceglie di tradurre il *terminus technicus* con l'italiano 'poetizzazione' che identifica principalmente tre aspetti: l'«accoglimento di un tema o di un personaggio nell'ambito della letteratura», l'«innalzamento di esso al livello del linguaggio e della forma di poesia» e, soprattutto, la «rappresentazione letteraria» (BATTAGLIA, 1973: 715).<sup>248</sup> Concordemente, alla voce «*poetizzare*» si legge sia «mettere in poesia, trasformare in poesia», sia «esprimere, rappresentare in forma poetica (anche nell'ambito delle arti figurative)» (BATTAGLIA, 1973: 713-715).<sup>249</sup> I vantaggi di questa scelta terminologica transitano anche sul piano della denominazione della variante testuale contraddistinta da una «rappresentazione letteraria» della riflessione, il *saggio poetizzato*, cui si tornerà a breve.

Come è semplice constatare anche a livello euristico, il concetto di *poeticità* racchiude un complesso molto ampio. Si sceglie dunque di prescindere dal riferimento alla *poeticità* come generale proprietà classificatoria, poiché identificare la poeticità come «caratteristica necessaria e sufficiente per distinguere i testi letterari dai testi non letterari»

---

<sup>247</sup> Dello stesso parere anche Jander: «der Begriff der Poetisierung [hat] im literaturwissenschaftlichen Diskurs keine terminologisch präzisen Bestimmungen erfahren», (JANDER, 2008: 30, nota 37)[«Nell'ambito della teoria della letteratura il concetto di poetizzazione non è stato sottoposto ad alcuna definizione terminologica precisa».

<sup>248</sup> Corsivo S.R..

<sup>249</sup> Così recita la voce per esteso: «*poetizzare*: letter. mettere in poesia, trasformare in poesia; dire, esprimere, rappresentare in forma poetica (anche nell'ambito delle arti figurative) [...] Abbellire un racconto con aggiunte di carattere fantastico [...] Rendere sensibile agli aspetti poetici delle cose (una persona) [...] Fare, produrre, creare poesia; esprimersi in poesia; poetare»: (BATTAGLIA, 1973: 713-715).



<sup>250</sup> equivarrebbe ad identificarla con la letteratura e l'estetica *tout court*. Nella sua specifica valenza di proprietà del binomio *poetisch+essayistisch*, la poeticità abbraccia invece due insiemi di fenomeni. Nelle varianti saggistiche pertinenti, essa indica la presenza di tutta una serie di modulazioni della *soggettività* e dell'*espressione* saggistica:

1. in primo luogo, la proprietà *poetisch+essayistisch* indica l'intero spettro della modulazione soggettivistica che la *riflessione* può assumere in specifiche varianti del saggio: dalle modalità più distanziate a quelle prossime al lirismo.

2. Sul piano dell'*espressione*, la proprietà *poetisch+essayistisch* caratterizza due aspetti compositivi. Anzitutto, a) il fenomeno della *Lyrisierung* ('lirizzazione'), che occorre quanto un saggio si presenta composto in versi (*Gedicht-Essay*).<sup>251</sup> Questo fenomeno, valutato dalla ricerca di settore come *non* caratteristico della tradizione tedesca,<sup>252</sup> è invece di lungo corso. Basti solo un rapido cenno tutte le forme di riflessione saggistica *ante litteram* che, sin dall'antichità, hanno fatto uso del verso<sup>253</sup> cui si sono richiamati i cultori del *Lehrgedicht* dal Cinquecento al Settecento (KOŠENINA, 2011: 33). Così, benché la predilezione per il 'saggio in versi' (*essay on rime, Versessay*) sia squisitamente anglosassone, si pensi solo al capolavoro di Alexander Pope *Essay on Man* (1733-34),<sup>254</sup> non ne vanno scordati esempi eminenti in area tedesca – frutto, certo, di un'assidua frequentazione tra le letterature – come *Natur der Dinge* (1751) o *Das Leben ein Traum* (1791) di Christoph Martin Wieland.<sup>255</sup> Non è dunque più condivisibile l'ormai datata assunzione

---

<sup>250</sup> (RÜHLING, 2005: 38) «notwendiges und hinreichendes Merkmal zur Unterscheidung literarischer Texte von nicht-literarischen».

<sup>251</sup> Si veda in proposito (JANDER, 2008: 39, nota 98).

<sup>252</sup> «Die deutsche Essayistik» scrive «kennt den Versessay, den angelsächsischen Nachfahrer der *ars poetica*, so gut wie nicht», cfr. (ROHNER, 1966). [«La saggistica tedesca ignora quasi del tutto il saggio in versi, il successore anglosassone dell'*ars poetica*»].

<sup>253</sup> Per menzionare solo alcuni illustri esempi: il *Della natura* di Parmenide (V sec. a.C.), il *Sulla natura* di Empedocle (V sec. a.C.), il *De rerum natura* di Lucrezio (I sec. a.C.), e inoltre, le *Georgiche* virgiliane, l'*Ars amatoria* ed i *Remedia amoris* di Ovidio (I sec. a. C.).

<sup>254</sup> Si pensi anche all'originale *Several Discourses by Way of Essays in Verse and Prose* (1688) di Abraham Cowley. Si veda in proposito: (ADAM, 1991: 95).

<sup>255</sup> (WIELAND, 2011).

secondo cui il saggio tedesco è un complesso necessariamente in prosa.<sup>256</sup> Ancora una volta è il Settecento ad offrire la più convincente confutazione di questo falso mito: basti ricordare che nel secolo dei Lumi il raggio semantico del termine ‘saggio’ è ben più ampio di quello odierno e, come si è visto, si fa per eccellenza egida di *Vermischte Schriften*, miscellanee che comprendono gli scritti più diversi, dall’articolo di giornale (prossimo all’*Alltag-Essay*) sino, appunto, al saggio in versi d’argomento metafisico.<sup>257</sup> In secondo luogo, b) sul versante dell’espressione la poeticità identifica la presenza nel saggio di un’interazione strutturante tra riflessione e sostrato metaforico (*Bildlichkeit*) – fenomeno caratteristico della fattispecie di *saggio poetico* al centro delle prossime sezioni.

### I.16.2. Sul potenziale conoscitivo della poeticità

La nostra *definitio per proprietates* ha tracciato il profilo del saggio mettendo in risalto come la sinergia tra la dimensione riflessiva e la dimensione estetica sia una caratteristica fondante per il genere. Nelle varianti testuali contraddistinte da una prevalenza della proprietà *poeticità+saggismo*, il serrato dialogo tra la riflessione ed estetica assume una centralità specifica. In queste varianti, ancor più spiccatamente che in quelle prossime all’ambito della *scienza*, l’interdiscorsività saggistica si dispiega attraverso la logica desultoria dell’associazione e dell’analogia. Alla linearità logica subentra un pensiero squisitamente radiale, che si sviluppa accerchiando l’oggetto d’indagine in senso poliprospectico e focalizzando, talvolta

---

<sup>256</sup> «Demgegenüber ist der deutsche Essay – *siebt man etwa von Wieland als der bestätigenden Ausnahme ab* – ein Prosagebilde». (ROHNER, 1972: 38) corsivo S.R. [«Altre letterature, in primis quella anglosassone, conoscono il saggio in versi, specie su temi della propria tradizione poetica. Al contrario il saggio tedesco – *se si esclude Wieland come eccezione che conferma la regola* – è una forma in prosa»].

<sup>257</sup> Andererseits wurden häufig bestimmte Schriften als Traktate, Dialoge oder discours bezeichnet, die unverkennbar essayistische Züge im Sinne der Offenheit des Thema und der Präsenz des Autors in diesem Thema aufweisen»: (SCHÄRF, 1999: 82) [«Viceversa determinati scritti recanti tratti inconfondibilmente saggistici nel senso dell’apertura del tema e della presenza dell’autore in questa tematizzazione venivano spesso etichettati come trattati, dialoghi o discours»].

simultaneamente, diversi aspetti del *discours*<sup>258</sup> al centro del testo. Qui la poeticità si esplicita attraverso una specifica interazione con gli elementi riflessivi: una sinergia che amplifica il raggio d'azione di entrambi gli elementi. Le varietà saggistiche *poetisch+essayistisch* si distinguono dunque per la peculiare *configurazione* dei loro elementi concettuali. Più che l'aspetto della sofisticazione stilistico-espressiva (presenza di *connotatività*, *polisemia*, *figure retoriche*, etc.), di frequente tematizzato negli studi di settore in quanto solco del flusso riflessivo del testo (ADAM, 1991: 89; JANDER, 2008: 27; SCHÄRF, 1999: 22sg., 2009: 228sg.), a guadagnare precisa pertinenza è la produttività dell'estetica come *medium* conoscitivo. Come si è rilevato (II. §...), con l'eccezione della *Essayforschung* classica – i saggi sul saggio dei cosiddetti «Produzenten» –, la ricerca ha trascurato questa dimensione quasi del tutto. Fa parte dei *rara* il sempre attuale studio *Erkenntnis und Subjektivität – Formen des Essays*<sup>259</sup> di Karl Heinz Bohrer, dove lo studioso offre una felice e celebre caratterizzazione del saggio quando lo definisce «Prosaform, in der jähre Imagination und Akte der Erkenntnis sich gegenseitig anfeuern» (BOHRER, 1981: 23).<sup>260</sup> Seppur non esplicito, il particolare riferimento alle varianti testuali che si collocano verso il margine *poetico* del *continuum* è palmare. Punto di partenza è infatti la tradizionale dialettica tra la dimensione discorsiva scientifico-concettuale (*scienza*) e quella estetico-poetica (*arte*), eppure il *focus* non è diretto sulle intersezioni riscontrabili nel senso di un'esplicita traduzione poetica del sapere concettuale, bensì sull'*esperienza estetica* come sito di repentina illuminazione, di peculiare reciprocità e puntuale, momentanea convergenza tra le due dimensioni. In

<sup>258</sup> Si usa il termine nella sua accezione di complesso concettuale relativo ad un argomento. Sul piano filosofico il concetto assume invece connotati specifici. In particolare, in (FOUCAULT, 1971) e in (FOUCAULT, 1972), il termine *discours* qualifica il luogo dall'articolazione produttiva di potere e sapere: laddove la vera conoscenza (*episteme*, *ἐπίσθημη*), contrapposta all'opinione (*doxa*, *δόξα*), non esiste, l'unica verità che conoscibile è data dal *discorso* e dal linguaggio da cui esso è formato.

<sup>259</sup> Si cita il sottotitolo del contributo nell'edizione originalmente apparsa sulla rivista «Literaturmagazin», 6 (1976), pp. 15-29. Lo stesso è stato in seguito pubblicato nella seguente edizione, cui si fa riferimento: (BOHRER, 1981).

<sup>260</sup> «Una forma di prosa, in cui immaginazione repentina e atti conoscitivi si catalizzano a vicenda».

questo senso, il saggio *poetisch+essayistisch* realizza una corrispondenza tra conoscenza concettuale e figura poetica, una correlazione che appartiene al concettuale e tuttavia va al di là, evocando qualcosa d'ulteriore attraverso una repentina prolessi associativa. In questo processo si dispiega il potenziale conoscitivo del saggio contraddistinto da poeticità: la qualità conoscitivo-anticipatoria del suo *modus* segnico che si costituisce nella sinergia tra la dimensione riflessivo-concettuale, (con le sue componenti di *interdiscorsività*, *prospettivismo*, *processualità* e *autoriflessività poetologica*) e la dimensione estetica (*figuratività*, *immagine*, *metafora*, *analogia*). Idealiter, da questa complessa dinamica emerge un nuovo linguaggio di riflessione, l'indagine conoscitiva si snoda attraverso percorsi alternativi rispetto a quelli della "norma culturale" e del suo insieme di concetti. Le possibilità concettuali, compositive ed espressive aperte dalla poeticità liberano il pensiero dalle costrizioni logico-argomentative della comunicazione quotidiana e specialistica, catalizzando nuovi processi di appercezione e riflessione. Per dirlo con una formula dal sapore ossimorico, ma perfettamente calzante, nelle varianti saggistiche più prossime all'estetica si realizza così «l'unione tra una coscienza sempre vigile e una deflagrante spontaneità», un linguaggio che «si situa esattamente tra un concetto definito ed un segno appena scorto». <sup>261</sup> Proprio in questa specifica sinergia si esprime il potenziale conoscitivo della poeticità, la possibilità di pervenire alla scoperta di interconnessioni e prospettive inedite.

Si passeranno in rassegna le tre principali varianti testuali del saggio contraddistinto da poeticità.

### **I.16.3. Saggio d'autore o letterario**

La variante *saggio d'autore o letterario* sussume un'ampia fenomenologia di saggi composti da *scrittori*, e recanti un contenuto cognitivo quanto più vario

---

<sup>261</sup> Si cita e traduce qui dal saggio (BOHRER, 1981: 20): «die Verknüpfung von nicht einzuschläfernder Bewußtheit und ausbrechender Spontaneität»; «eine Prosa, die genau zwischen festgelegtem Begriff und gerade gefundenem Zeichen steht».

(dalla critica letteraria alla storiografia, dagli argomenti di costume alla politica, etc.). Come si è insistentemente rilevato, le linee di demarcazione dall'*Alltag-Essay*, da un lato, e dalle altre varianti contraddistinte da poeticità, dall'altro, sono sfumate, talvolta percettibili solo agli sguardi più accorti. Significativa anche in merito alla delicata questione definitoria di questa variante è la già citata «ipotesi tipologica» di Berardinelli (BERARDINELLI, 2007: 40sg.). Qui, la categoria della «*saggistica critica degli scrittori*» si profila in contrasto alla «*saggistica dei critici letterari*» ed a quella «*dei critici letterari storici delle idee, dei temi, delle forme*». Con riferimento al *continuum* delle varianti saggistiche elaborato dalla presente proposta orientativa, le ultime due tipologie distinte da Berardinelli si collocano in direzione del polo *scienza*, avvicinandosi al *saggio di contenuto specializzato* ed al *saggio specializzato* e persino, in casi specifici, al *saggio specialistico*. È del resto acclarato che la *critica letteraria* rientri a pieno diritto nell'ambito delle discipline specialistiche che si servono di una *lingua speciale*. *Die Fachsprache der Literaturkritik* di Rita Klauser, il cui sottotitolo recita appunto *Dargestellt an den Textsorten Essay und Rezension*, è uno dei pochi studi sull'argomento, a testimonianza di un filone di ricerca fecondo ma negletto.<sup>262</sup> Descrivendo la categoria della *saggistica dei critici letterari*, più vicina al *saggio di contenuto specialistico*, Berardinelli fa riferimento a studiosi, «come Spitzer e Šklovskij», che non applicano idee, teorie e metodi, ma piuttosto li derivano «da una profonda convivenza e familiarità con certi autori». La categoria, vicina al *saggio specializzato* e *specialistico*, della *saggistica dei critici letterari* «*storici delle idee, dei temi, delle forme*», tra cui lo studioso annovera ad esempio De Sanctis e Auerbach, comprende invece critici che agiscono nella scrittura come grandi «costruttori e narratori di vicende culturali» all'interno delle quali i singoli scrittori trovano «un posto e un senso». La categoria della *saggistica critica degli scrittori*, se non perfettamente coincidente, quantomeno comparabile alla categoria del *saggio d'autore o letterario* da noi proposta, è connotata in quanto variante dal

---

<sup>262</sup> Si veda: (KLAUSER, 1992); già pubblicato come tesi di dottorato: (KLAUSER, 1987).

movimento ondivago e mutevole, «fra l'autobiografia e la pedagogia, fra il gesto autodifensivo e quello prescrittivo, autoritario». Se ne attingono esempi dalla grande saggistica prodotta da scrittori come Virginia Woolf e Valéry, Mann, Montale, Auden, Octavio Paz, Pound, Brecht o Breton. Pur prendendo spunto dall'analisi di opere letterarie e artistiche, questa variante saggistica coincide solo in parte con la critica: essa offre piuttosto prospettive per interpretare il mondo sociale, la sua attualità e la sua storia, dando respiro alle discussioni pubbliche e private. Il saggio d'autore è cioè a volta discussione e conversazione in forma scritta che comprende autobiografia e critica assieme. Come appare nei suoi *specimina* del Novecento, questa forma ha un caratteristico movimento autoriflessivo, che può assumere toni ora provocatori, ora autodifensivi, ma sempre in dialogico conflitto con il tradizionale orizzonte d'attesa del pubblico, con la letteratura e la critica stessa.<sup>263</sup> Anceschi insegna del resto che la critica degli autori è manifestazione mediata della loro poetica. La lettura del saggio d'autore implica dunque una continua e reciproca integrazione del «piano della comprensione e del piano della scelta», così da poter scorgere la piena autonomia delle decisioni specifiche, mantenendo la consapevolezza che queste trovano il loro senso solo nel sistema di relazioni in cui si trovano ad operare. Questa «aperta sistematicità» {Lisa, 2007 #1161} d'indagine è, come si vedrà, l'unica chiave possibile per l'analisi traduttologica del saggio poetico.

#### **I.16.4. Saggio poetizzato**

Già nelle forme saggistiche del *fin de siècle* e del primo Novecento la *Essayforschung* più accorta ha ravvisato la tendenza verso una «Poetisierung der Gattung» (SCHLAFFER, 1975: 146). Con questa formula viene indicata, da un lato, la crescente presenza di una forma saggistica contraddistinta da

---

<sup>263</sup> Questa citazione, come le precedenti inserite nel contesto della tipologia di Berardinelli, sono tratte dal saggio menzionato: (BERARDINELLI, 2007), specie: pp. 40sg..

una modalità di scrittura che si accosta alla poesia»;<sup>264</sup> dall'altro lato, la diffusione di saggi *fictional* (SPRENGEL, 2004: 721). Nella nostra prospettiva il *poetisierter Essay* indica la variante in cui il saggio è finzionale: la riflessione è demandata a dei personaggi che agiscono e si esprimono in determinate situazioni fittizie sotto forma di dialoghi, monologhi e lettere.<sup>265</sup> Ciò sposta l'intero *focus* del testo saggistico: al centro non è più il flusso riflessivo dello stesso saggista, bensì l'interazione, potenzialmente infinita e di squisita polisemia, tra lo snodo dei pensieri che si manifesta a livello testuale, la coscienza riflessiva del personaggio di volta in volta presente e la rappresentazione letteraria nel suo insieme. Tra i saggisti del Novecento che più si sono serviti di queste forme vanno ricordati anzitutto gli autori che hanno composto *poetisierte Essays* a margine delle loro opere: si pensi ai *Dialog vom Tragischen* (1904) e *Dialog vom Marsyas* (1905) di Hermann Bahr, al *Gespräch über die Formen* (1905) di Rudolf Borchardt o al celeberrimo saggio-lettera *Über Wesen und Form des Essays* di Lukács, un *unicum* entro i saggi di *Die Seele und die Formen* (1911). Inoltre, è possibile riconoscere autori che hanno invece praticato la poetizzazione del genere in modo sistematico, nella cui opera, cioè, le forme saggistiche di carattere poetico-finzionale assumono funzioni estetico-riflessive centrali. Tra questi figurano autori che con i loro saggi rispettivamente in forma di dialoghi, di lettere e conversazioni fittizie o di monologhi, hanno contribuito a quella *Poetisierung des Essays* che nell'omonima monografia Simon Jander individua come «signifikantes strukturelles Phänomen der Essayistik (und Literatur) der

---

<sup>264</sup>Schärf ne dà conto unicamente come di una «Ästhetisierung des Essays», connotata da una «Dichterisch[ ] angelehnte[n] Schreibweise» (SCHÄRF, 1999: 187) [«Estetizzazione del saggio»; «modalità di scrittura che si accostano alla poesia»].

<sup>265</sup>Concordemente, la *Poetisierung des Essays* è infatti da intendersi «nicht in dem wenig spezifischen Sinn einer allgemeinen 'Ästhetisierung' bzw. 'Subjektivierung' der Textform, sondern als Bezeichnung für das *signifikante Aufkommen fiktionaler Essayformen wie Dialog-, und Brief- oder Monologessay in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.*» (JANDER, 2008: 10) corsivo S.R. [«non tanto nel senso di una specifica 'estetizzazione' o 'soggettivazione' della forma testuale, bensì per qualificare l'importante avvento nei primi decenni del xx secolo di forme saggistiche finzionali come il saggio-dialogo, il saggio-lettera e il saggio-monologo»].

Moderne insgesamt» (JANDER, 2008: 12).<sup>266</sup> Lo studio di Jander rappresenta vero *unicum* nell'ambito della *Essayforschung*, dove le forme di saggistica finzionale, quando non del tutto trascurate, sono da sempre trattate solo marginalmente. E non è un caso che la succitata monografia si concentri su tre tra i massimi cultori del saggio poetizzato nel primo Novecento: si pensi al Rudolf Kassner di *Melancholia* (1908), all'Hugo von Hofmannsthal degli *Erfundene Gespräche und Briefe* (1902-1907) di, o al Gottfried Benn di *Der Garten von Arles* (1920), *Alexanderzüge mittels Wallungen* (1923) o *Das Urgesicht* (1929). Qui emerge con chiarezza come la caratteristica fondante di questa variante saggistica sia la *personificazione della riflessione*. Grazie alla presenza di personaggi fittizi, la tessitura del discorso saggistico è data dall'intreccio complesso tra la riflessione personificata che ha luogo il piano testuale letterario-fittizio, la riflessione autoriale, e le loro stesse molteplici interazioni.

### **I.16.5. Approssimazioni al saggio poetico**

La delineazione della forma del *saggio poetico* pone di fronte a grandi difficoltà. Nella storia critico-letteraria questa variante saggistica viene menzionata solo in maniera cursoria, non si danno studi o disamine, né alcun genere di analisi empiriche. Qualora compaia come attributo qualitativo,<sup>267</sup> il termine 'poetico' è impiegato perlopiù in modo generico se non vagamente irriflesso per descrivere il saggismo di tipo estetizzante. Le eccezioni si contano sulle dita di una mano e sono di straordinaria pregnanza. Tocca il cuore del saggio poetico Antonio Prete quando a proposito dello *Zibaldone* leopardiano parla di «pensiero poetante» come «traccia dell'antica sapienza che non separa poesia da filosofia». Il pensiero diviene cioè espressione di quel movimento della scrittura che «sa trasformare l'erudizione in fantasia, la disciplina in critica, la ragione in

---

<sup>266</sup> «Importante fenomeno strutturale della saggistica (e letteratura) moderna in generale».

<sup>267</sup> Non di rado la formula "saggio poetico" occorre con il significato di 'saggio di poesia' o 'saggio di poesie', 'raccolta scelta di poesie', dove "poetico" ha dunque valenza partitiva.



passione» (PRETE, 2006: 10). Più ancora dell'*aforisma poetico* per il quale è stata adottata la formula,<sup>268</sup> il saggio poetico può a ragione dirsi «emblema letterario del paradosso» in virtù della sua collocazione nel solco dell'antica unione tra poesie e filosofia, retorica e speculazione, estetica e logica.<sup>269</sup> Qui l'intensità conoscitiva si fa perspicua nello svolgersi della forma poetica e al contempo, la presenza del poetico contribuisce al definirsi di un pensiero. Possibile isolare aspetti salienti della forma compositiva, procedurale ed espressiva di una variante saggistica tanto cangiante? La proprietà principale di un'ipotetica *definitio per proprietates* è l'interazione costituente tra concetto ed immaginazione. Questa specifica *proprietas* si traduce sul piano della composizione, conformando la struttura testuale allo sviluppo del «pensiero poetante» del saggio, sul piano procedurale e sul piano espressivo con l'impiego di dispositivi retorico-stilistici che ruotano attorno all'immagine (*Bild*) come repentina unione di rigore concettuale e forza poetica. *Idealiter*, la forma del saggio poetico si fa così «mappa della conoscenza, corporale e fantastica insieme, fisica e poetica» (PRETE, 2006: 7): il processo di riflessione e costituzione del sapere prende il suo avvio nell'intimo della soggettività e nel concreto dell'esperienza antropologica, per poi costituirsi attraverso il *poiein*. Ciò accompagna e contribuisce a realizzare quella qualità saggistica tanto più tipica del saggismo contraddistinto da poeticità: la presenza di una costellazione concettuale inedita, una costellazione che si configura attraverso la forza delle immagini e delle loro multiformi corrispondenze.

La subitanità con cui un complesso concettuale trova forma in una metafora, la trasmissione di una soggettività critica che intende guardare al

---

<sup>268</sup> Si veda: (SCHNEIDER, 1998), dove l'autrice annota: «Trotz aller Unterschiede und trotz der Spezifika [...] lassen sich [...] einige Gemeinsamkeiten ausmachen, welche die Bezeichnung *poetischer Aphorismus* im Sinne einer zeitgenössischen Ausprägung der aphoristischen Gattung rechtfertigen», p. 324 [«Nonostante tutte le differenze e le specificità è possibile rilevare alcuni aspetti comuni che giustificano la definizione *aforisma poetico* quale fattispecie contemporanea del genere aforistico»].

<sup>269</sup> Sulla insipienza insita nel dualismo poesia-filosofia si tornerà a proposito della riflessione di Durs Grünbein. In ordine alla specifica forma dell'aforisma: (CANTARUTTI, 1984: 184).

mondo da nuove prospettive, la formazione della conoscenza come processo da coniugare al congiuntivo: tutti questi aspetti sono elementi chiave del saggio poetico, eppure non è possibile isolarli astrattamente. Tra le varianti saggistiche contraddistinte da poeticità, è il saggio poetico a mostrarsi il più sfuggente dal punto di vista analitico. Se del saggio non esiste un seppur stilizzato astratto formale, per il saggio poetico ogni caratterizzazione possibile resta ancorata ad una vaghezza improduttiva. L'approssimazione traduttologica volta ad illustrare gli esiti applicativi del modello che si è proposto dovrà dunque lasciare il malfermo terreno della speculazione teoretica e volgere verso quello dell'empiria.



## II. Tradurre il saggio: una prospettiva olistica *ad hoc*

### II.1. L'urgenza della complessione

Nel primo capitolo del lavoro sono stati messi in luce gli aspetti fondamentali che fanno del *saggio* un fenomeno di grande complessità, situato nel punto di convergenza tra le dimensioni del *Denkhandeln*. Prendendo le mosse dal *topos* che connota il saggio come forma «sfuggente», per natura refrattaria alle classificazioni, ne sono stati caratterizzati *il genere testuale* e le sue *varianti* fondamentali (*Textsortenvarianten*), focalizzando l'attenzione sulle relazioni tra poesia e prosa, costitutive del *saggio poetico*. Infine, si è circoscritto l'oggetto d'indagine attraverso una *definitio per proprietates*, operativamente preziosa per il prosieguo della ricerca.

Come si è visto, il saggio si qualifica come genere «complesso» non solo per la molteplicità dei generi entro cui può insinuarsi o che può esso stesso inglobare (BERARDINELLI, 2008: 17) ed in virtù la ricchezza del tessuto linguistico-culturale che costituisce le sue varietà, ma anche perché le *interrelazioni* che di volta in volta concorrono alla realizzazione delle sue molteplici *varianti* oltre a riflettersi idiosincraticamente sull'*unicum* testuale, fanno emergere le variegate sedimentazioni portate sul testo dai flutti di linguaggio e cultura nel corso della storia. È proprio il processo di formazione dei «generi secondari» nella storia ad illuminare il complesso problema delle interrelazioni tra «linguaggio, ideologia e visione del mondo» (BAKTHIN, 1986: 62).<sup>270</sup> Non sorprende che proprio nel campo di forze tra «linguaggio, ideologia e visione del mondo» il saggio trova una delle sue dimensioni principali. Nel genere del pensiero critico *par excellence*, tali interazioni si rispecchiano in quella peculiare convergenza tra estetica e riflessione, che si rifrange nella *varietas* tematica, con contenuti cognitivi provenienti dai più lontani ambiti del sapere, e si traduce nella varietà

---

<sup>270</sup> «The very interrelations between primary and secondary genres and the process of the historical formation of the latter shed light in the nature of the utterance (and above all on the complex problem of the interrelations among language, ideology, and world view)», cfr. (BAKTHIN, 1986: 62), in proposito cfr. anche (PONZIO, 2003), specie p. 56.

formale potenzialmente infinita. Pertanto, nell'indagine sul saggio come oggetto di riflessione e pratica entro le scienze della traduzione, s'incrociano ed esigono d'essere affrontate gran parte delle più spinose questioni della traduttologia, tra tutte, le problematiche connesse all'urgenza della *complessione interdisciplinare*. È del resto la stessa *polifunzionalità* dei saperi nell'epoca contemporanea a determinare anche in traduttologia un costante ampliamento del territorio d'indagine a i sempre nuove e diversissime aree tematiche; a contemplare e sottoporre ad analisi forme testuali sempre più complesse e spurie, promovendo la più affinata specializzazione accompagnata da una produttiva apertura verso àmbiti linguistici e settoriali quanto più vari.<sup>271</sup> Per queste precise ragioni, il genere testuale *saggio* offre un punto prospettico privilegiato in traduttologia. Nel processo di traduzione di un genere tanto complesso, un genere – come definito da Kalverkämper – *polifunzionale*, la *complessione*<sup>272</sup> di molteplici approcci e la *progettualità* nella loro integrazione e nel loro impiego sono fondamentali.

Questa macrosezione sarà dedicata ad esplorare e descrivere l'*orizzonte teorico* della presente ricerca e le di chiavi di lettura per il suo inquadramento olistico, definendo al contempo gli *strumenti teorico-metodologici* più appropriati (con la delineazione di metodologie e *strategie* che consentano la miglior resa nella lingua e cultura di arrivo) per tradurre il *saggio* e, nella fattispecie, il

---

<sup>271</sup> «In der heutigen Zeit mit der Tendenz der modernen Welt zur *Polyfunktionalität*» afferma concordemente Stolze «ist es ja das Spezifikum des beruflich tätigen Translators, sich auf fortgesetzt neue, sehr *verschiedenartige* Themenbereiche und Textformen sprachlich einzustellen. Gefordert ist *nicht ein Spezialistentum* in der Isolation, sondern vielmehr eine *vielseitige Offenheit in viele Sach- und Sprachbereiche hinein*»: (STOLZE, 2003: 31) corsivo S.R. [«Oggi, con la tendenza del mondo moderno verso la polifunzionalità, la caratteristica qualificante del traduttore professionista è quella di prepararsi linguisticamente in sempre nuovi e diversissimi àmbiti tematici e forme testuali. Ad essere promossa non è una specializzazione isolante, bensì una molteplice apertura verso numerosi àmbiti settoriali e linguistici»].

<sup>272</sup> L'etimologia del termine traduce al meglio il senso del suo utilizzo in questa sede, cfr. (CORTELAZZO, 1999) [*ad vocem*], derivante dal lat. *complexio, complexionem* (da *complector*, ossia *cum*, 'con', 'insieme' e *plecto* = gr. *plēko*, 'io intreccio' oppure = gr. *plasso*, 'formo', 'plasmo') descrive infatti lo stato risultante dall'unione delle varie parti e dalla relazione delle medesime tra loro e con il tutto.

*saggio poetico*, che sarà affrontato nello straordinario *specimen* del saggio di Durs Grünbein nel capitolo III.

## II.2. Fondamenti per un paradigma traduttologico olistico

### II.2.1. *Holon* e traduzione

La concezione alla base dell'*olismo* (gr. ὅλος, *holos*, ‘tutto’, ‘intero’) è la dottrina per cui, dato un qualsiasi sistema, ‘il tutto’ (*holon*), ovvero il sistema nella sua totalità, costituisce il riferimento obbligato per descriverne o illuminarne qualsiasi fenomeno o entità, in virtù del principio secondo cui qualsiasi fenomeno o entità del sistema è determinato dalle sue interrelazioni nel sistema e col sistema *nella sua interezza* (DELL'UTRI, 2002: VII). La visione olistica è migrata attraverso svariati campi del sapere, ispirando nei secoli il pensiero di numerosi scienziati nell'ambito della medicina, della biologia, delle scienze storiche e sociologiche<sup>273</sup>, degli studi del linguaggio e della traduzione. Per inquadrarne la portata come paradigma delle scienze dalla traduzione, sarà preliminarmente necessario tracciarne a grandi linee la storia concettuale.

Come per innumerevoli altri cruciali aspetti dell'*humanum*, il punto d'irradiazione è il *Fedro* platonico. Platone – che usa il gr. neutro *holon*, ‘il tutto’ –, tramanda l'inquadramento olistico attraverso la presentazione di Socrate in dialogo con Fedro: qui, esso è celebrato «come oltremodo opportuno ed inderogabile ai fini di una conoscenza che voglia autenticamente essere vera rispetto alla realtà». La visione olistica non rappresenta una metodologia che conduce «a presumere di poter o dover – in chiave totalizzante, ove non addirittura totalitaria – pensare l'intero, concettualizzandolo ed asservendolo al dominio della ragione», ma rappresenta bensì una «guida il filosofo, così come il medico a non

---

<sup>273</sup> Il programma olistico e storicistico più articolato è espresso dallo studio del celebre sociologo ungherese allievo di Lukács Karl Mannheim (1893-1947): (MANNHEIM, 1940). Alla concezione di Mannheim si contrappone con fervore l'epistemologo austro-inglese Karl Popper (1902-1994). Per la sua critica al pensiero olistico in sociologia, si veda (POPPER, 1998), specie pp. 347sgg.

rinunciare a pensare *secondo la natura dell'intero*, da quest'ultima in alcun modo prescindendo» (LOPEZ, 2004: 47). Il nucleo dell'olismo è di certo condensato dall'espressione "il tutto è più della somma delle parti", il cui valore si è tradotto in molteplici discipline, un'espressione utilizzata per la prima volta in un articolo del biologo da Peter Weiss nel 1925<sup>274</sup> e introdotta a un anno di distanza in filosofia da Jean Smuts come

the tendency in nature to form wholes that are greater than the sum of the parts through creative evolution (SMUTS, 1926).

Nell'ambito dell'epistemologia contemporanea il paradigma olistico riemerge con sempre maggior nitidezza, facendosi egida di un'istanza metodologica alternativa al modello riduzionistico dello specialismo più parcellizzante. In programmatico contrasto, la concezione olistica si articola attorno al fulcro di un'assunzione fondamentale: il senso di una proposizione scientifica, teorica o descrittiva di un'osservazione sperimentale, dipende da un sistema concettuale *complesso*, dall'*interazione* di più teorie o addirittura dell'intera scienza nel suo insieme (QUINE, 2008: 22).

Nell'orizzonte traduttologico il concetto si è inserito attraverso la mediazione della filosofia del linguaggio, ove si è manifestato – tuttavia senza esser accolto come «canone teoretico di base» – nel *principio di contestualità* di Frege, «secondo cui il significato di una parola dipende dal *contesto* dell'enunciato in cui compare» e «nell'assunzione più radicale di L. Wittgenstein in ragione della quale "comprendere un enunciato è comprendere un intero linguaggio"» (LOPEZ, 2004: 386). Qui la prospettiva olistica è oggetto d'interesse teorico da ormai più di un decennio. La *Terminologie de la traduction* di Jean Delisle, Hannelore Janke-Lee e Monique C. Cormier, la definisce come segue:

Ganzheitliche Betrachtungsweise, die von einer bestimmten *Gestalt* ausgeht, wobei diese *Gestalt intuitiv* als Ganzes erfassbar, aber *nicht*

---

<sup>274</sup> Cfr. (WEISS, 1925).

*über die Summe ihrer Teile* erklärbar ist (DELISLE, JAHNKE-LEE, CORMIER, 1999: 360).<sup>275</sup>

Qui l'olismo rappresenta una metodologia in grado di abbracciare e di riprodurre nel testo di arrivo «la *totalità* delle *rappresentazioni* insite nel testo di partenza» – quale sistema *complesso* di elementi linguistici, culturali, specialistici, *et cetera* (*ibid.*). Riconoscendo all'universo testuale in esame la proprietà di superadditività<sup>276</sup> (*Übersummativität*) (STOLZE, 2003: 153) (STOLZE, 2009b)<sup>277</sup> ossia la prerogativa dei sistemi olistici di «eccedere la somma delle proprie componenti», il progetto traduttivo deve quindi saper articolare le proprie fasi secondo modalità congrue e specifiche. Ad esempio – precisa Stolze, che figura tra i pionieri del paradigma olistico – l'analisi testuale interpretativa,

bedient sich also textlinguistischer Verfahren, die keineswegs mit dem Frageschema der sog. Lasswell-Formel gleichzusetzen sind. Es handelt sich vielmehr um die sprachwissenschaftliche Analyse von Zeichenrelationen. Der Text als sprachliches Makrozeichen ist eine *übersummativ* Größe, deren Gesamtbedeutung, der Sinn, sich nicht aus der linearen Abfolge seiner Einzelemente, sondern aus der komplexen Integration verschiedenster Zeichenrelationen ergibt. Die Sinnentschlüsselung erfolgt *zunächst intuitiv* über diese Relationen, die darin *deskriptiv* bewußt gemacht werden können (STOLZE, 1987: 106).<sup>278</sup>

La comprensione *intuitiva*, pre-analitica, si realizza dunque attraverso l'interpretazione della complessione segnica del testo inteso come *holon* di

---

<sup>275</sup> «Una visione globale, che prende le mosse da una determinata *Gestalt*, concepibile intuitivamente come un tutto e non spiegabile attraverso la somma delle sue parti» [corsivo, S.R.].

<sup>276</sup> Il traducete è invalso soprattutto nel campo della psicologia cognitiva e delle neuroscienze, si veda ad esempio (CASCO, 2004), specie p. 113.

<sup>277</sup> Il concetto nasce nell'alveo della *Gestaltpsychologie*, dove descrive un insieme che consta di informazione maggiore rispetto alla somma delle singole informazioni (*emergent properties*) che lo costituiscono ed occorrono simultaneamente. Si veda: (HÖRMANN, 1976a: 496).

<sup>278</sup> «L'analisi testuale interpretativa si serve quindi di procedimenti della linguistica testuale per nulla comparabili al modello della formula di Lasswell [*Who says what in which channel to whom with what effect?*, S.R.]. Si tratta invece di un'analisi linguistica delle relazioni tra segni. Il testo come macrosegno linguistico è una *grandezza ultrasommativa*, il cui significato globale, il senso, non risulta dalla successione lineare dei suoi singoli elementi, bensì dalla complessa integrazione delle più diverse relazioni segniche. La decifrazione del senso si realizza dapprima in modo *intuitivo* sulla scorta di tali relazioni, che possono poi venir esplicitate *attraverso la descrizione*» [Corsivo S.R.].



relazioni inscindibili e significanti. A questa fase, di natura squisitamente ermeneutica, succedono esplicitazioni teoriche di carattere descrittivo: in sintesi, la verbalizzazione quanto più analitica e sostanziata di ciò che ha costituito il processo di comprensione (*cum-prehendere*) intuitiva dell'*holon*. L'orientamento teorico-analitico consente di mettere a fuoco le problematiche essenziali e di profilarne strategie di soluzione, da concretare infine in processi di formulazione retorico-stilistica *ad hoc*, calibrati quanto più precisamente sulle caratteristiche rilevate, in modo intuitivo, euristico ed analitico, nel testo di partenza. Nel composito processo di traduzione – che, come vedremo più compiutamente a breve, *non* si conclude con la realizzazione della fase di scrittura del traslato – la visione olistica permette dunque di integrare in modo proficuo tutte le istanze necessariamente ed auspicabilmente contemplabili. Secondo la definizione della *Terminologie*, tra gli aspetti del complesso testuale che più richiedono d'essere osservati, compresi ed affrontati in tale prospettiva figurano proprio le strutture informative, ossia la distribuzione tema-rema e le progressioni tematiche, le isotopie, nonché le dimensioni più comprensive delle convenzioni di genere e della composizione testuale.<sup>279</sup> Nel caso al centro della presente ricerca, il “caso-limite” della traduzione saggistica, è essenziale aggiungere a questi centrali aspetti anche l'*intertestualità*: una «condizione di testualità» (BEAUGRANDE, DRESSLER, 1994)<sup>280</sup> che si configura come un autentico contrassegno per il nostro genere, in tutte le sue varianti.

---

<sup>279</sup> «Informationsstrukturen (*Thema-Rhema-Gliederungen*), Isotopien, *Kultursysteme* aber auch Textgestaltung betreffende Gesamtvorstellungen, z.B. *Textsortenkonventionen*», cfr. (DELISLE, JAHNKE-LEE, CORMIER, 1999), p 360 [«Strutture informative (*distribuzione tema-rema*), isotopie, *sistemi culturali*, ma anche idee complessive riguardo la costituzione testuale, come le *convenzioni di genere*», corsivo, S.R.].

<sup>280</sup> Il riferimento è ai «sette criteri di testualità» enunciati nel fondamentale studio di Beaugrande e Dressler. Come rileva Elisabeth-Maria Conte nella sua *Presentazione* dell'opera: «In realtà, i sette criteri di testualità non sono sullo stesso piano. La coerenza (*Kohärenz*) è gerarchicamente sovraordinata agli altri criteri di testualità: in particolare, alla coesione (*Kohäsion*). I mezzi di coesione (all'interno di una concezione dinamica del testo) sono istruzioni al ricevente per costruire la coerenza testuale» (CONTE, 1994: 6). Sull'importanza degli studi di linguistica testuale per lo sviluppo dei nuovi approcci traduttologici cfr. in particolare: (REGA, 2006).

È evidente che la concezione olistica corrisponde a una dimensione d'indagine di grande ampiezza. Perché si realizzi una comprensione profonda e stratificata – *intuitiva, cognitiva, euristica ed analitica* – del testo come *holon*, è imprescindibile che il traduttore disponga di un'alta competenza ermeneutico-differenziale, e parimenti degli media analitici e retorico-stilistici più adatti rispettivamente per l'elaborazione e la realizzazione di un progetto traduttivo dove *tout se tient*. L'interrelazione tra le fasi del processo traduttivo e la loro funzionalità nell'ambito del progetto traduttivo e della sua realizzazione hanno un valore dirimente: è quindi tanto più essenziale che il paradigma teorico entro cui si colloca la traduzione del *saggio* offra congruo spazio e collocazione a tutte le componenti implicate, da quelle più teoriche e riflessive come a quelle metodologico-applicative. Nel prosieguo si tratterà anzitutto il profilo dell'orizzonte teorico di riferimento, costituito da un approccio traduttologico olistico privilegiatamente orientato alle riflessioni di Hartwig Kalverkämper,<sup>281</sup> Emilio Mattioli,<sup>282</sup> Lorenza Rega,<sup>283</sup> e Radegundis Stolze.<sup>284</sup> Entro questo quadro teorico, e attraverso la messa a fuoco di tre componenti fondamentali (l'orientamento *ermeneutico* dal punto vista teorico e pratico, l'*intertestualità* come orditura testuale dei saperi e l'analisi della *struttura informativa* nella sua costitutività per la *coerenza* e per la dimensione *stilistica* del testo), si delinea un modello inedito di avvicinamento traduttologico al *saggio*.

## II.2.2. Il nesso *episteme-téchne-praxis*: un paradigma epistemologico

La traduzione, osserva Antonio Lavieri prefacendo la sua edizione italiana di *Traduire: Théorèmes pour la traduction* di Jean-René Ladmiral,<sup>285</sup> è divenuta

---

<sup>281</sup> Specie: (KALVERKÄMPER, 1983b, 1996, 1998b, 1999b, 2004, 2009a, 2009b, 2009c).

<sup>282</sup> Oltre che nella esegesi di Antonio Lavieri, cfr. (LAVIERI, 2004), soprattutto come esposto in: (MATTIOLI, 1993, 1996, 2001, 2004, 2007).

<sup>283</sup> Specie: (REGA, 1997, 2001, 2004, 2007, 2008a, 2008b, 2009).

<sup>284</sup> Specie: (STOLZE, 1994, 2003, 2005, 2009b).

<sup>285</sup> Cfr. (LADMIRAL, 1979).

un «vero e proprio paradigma antropologico, estetico e metodologico»,<sup>286</sup> la cui autonomia «si alimenta nell'apertura *epistemologica* di un plurale che comprende le acquisizioni di semantica, pragmatica, sociolinguistica e teoria dell'enunciazione». Qui la riflessione traduttologica si qualifica nella sua natura di un «vero e proprio dispositivo di ricerca» che, «dalla metafisica della traduzione alla traduzione filosofica, dall'estetica all'epistemologia» può trasformarsi e fungere da «paradigma filosofico per la comunicazione e per la filosofia in generale» (LAVIERI, 2009: 10).

La riflessione sul fenomeno traduttivo può divenire vero *dispositivo di ricerca* però solo se fondata su di un congruo paradigma epistemologico. Un paradigma volto al rifiuto degli essenzialismi in virtù del valore dell'esperienza storica e dell'apertura interdisciplinare «di un metodo che non deve farsi norma» (*ibid.*: 17), corredato da un quanto più condiviso e stabile apparato metalinguistico. Poiché nelle scienze della traduzione l'*episteme* (gr. *ἐπιστήμη*) e l'*applicazione* nata sulla scorta del sapere teorico (ossia la *prassi* nel senso dato dall'unione di gr. *τέχνη* e *πράσις*) sono consostanziali, il loro paradigma epistemologico dovrà affondare le radici nel cuore dell'*humanum*, restituendo anzitutto i capisaldi dell'antropologia della comunicazione (*Kommunikationsanthropologische Ortungen*) per cui il nesso *episteme-téchine-prassi* è genetico (KALVERKÄMPER, 2009a: 98). Kalverkämper identifica tali *Ortungen* (lett.: 'orientamenti') e li ordina in senso gerarchico ed inclusivo, partendo dal progresso (*Fortschritt*), tramite la tradizione (*Wiedergabe*), il metodo (*Methode*), la relazione (*Beziehung*), la comunicazione (*Kommunikation*), il dialogo (*Dialog*), l'intreccio comunicativo (*Verweben*), per realizzare *comparazione* e *passaggio, traslazione* (*Vergleich und Übergang*) (*ibid.*: 65-72). Nei seguenti paragrafi si frequenterà intensamente questa dimensione d'indagine, indulgiando al contempo sulla corrispondenza tra i capisaldi dell'antropologia della comunicazione e gli inerenti aspetti traduttologici.

---

<sup>286</sup> Un paradigma in cui s'incontrano, – continua Lavieri – «si scontrano e dialogano visione del mondo spesso contrapposte, ideologie sepolte in tradizioni millenarie, itinerari che ci portano a costruire il senso di ciò che siamo e di come pensiamo, a riattribuire un significato inedito a ogni tassello che compone il puzzle della nostra identità», cfr. (LAVIERI, 2009: 8).

### II.2.3. Dimensione antropologica

Guardando al processo traduttivo in ottica antropologico-comunicativa, si apre un orizzonte teorico di grande ampiezza, dove trovano spazio i molteplici piani di sviluppo del tradurre: il punto focale della riflessione sul fenomeno traduttivo si distacca dal puro *logos*, migrando sempre più in direzione all'*anthropos* e riconoscendo quindi la traduzione come attività di *relazione tra soggetti*. Con finissima coscienza etimologica, il già citato *Das wissenschaftstheoretische Paradigma der Translationswissenschaft und ihr gesellschaftlicher Kontext* (KALVERKÄMPER, 2009a) risale alle radici antropologiche della comunicazione per arrivare poi al cuore della più attuale discussione epistemologica e disciplinare sulla traduzione: il risultato è la delineazione di un paradigma traduttivo genuinamente olistico, in grado di abbracciare con precisione gran parte degli aspetti che costituiscono la complessità della traduzione saggistica.

La riflessione deve indugiare anzitutto sulla proprietà della *dynamis*, come qualità intrinseca della corporeità umana: il corpo offre «die anatomisch-physiologischen Möglichkeiten zur Tat» (KALVERKÄMPER, 2004: 23), mentre «die *dynamis*, die Be'we'gung, das *trans-* im Lateinische, sie konstituieren für den Körper einen Weg» (KALVERKÄMPER, 2009a: 67).<sup>287</sup> Il concetto di *translatio* si palesa pertanto come 'schema azionale' (*Handlungsmodell*), che, tramite la *dynamis* della corporeità umana, si riflette nella tradizione di sapere e competenze, conoscenze e capacità pratiche (KALVERKÄMPER, 1983a: 349-353),<sup>288</sup> compiendo un percorso modellizzabile (*Weg-Modell*) in:

Anfang und Ende, Beginn und Ziel, Einsatz und Ergebnis – wir sehen, das Handlungsmodell der *translatio*, so fundamental es also

---

<sup>287</sup> Rispettivamente: «La possibilità fisiologico-anatomica di agire»; «per il corpo la *dynamis*, il movimento, il *trans-* in latino, costituiscono un percorso».

<sup>288</sup> Qui lo studioso affronta la tematica della tradizione del sapere, soffermandosi specialmente sulla dinamica oriente-occidente della migrazione dei saperi attraverso lo sviluppo della moderna linguistica del testo dal cuore della retorica antica.

ist, ist die Modellierung einer Strecke, ist ein Weg-Modell  
(KALVERKÄMPER, 2009a: 67).<sup>289</sup>

Un modello che si snoda attraverso una via, un *méthodos* (dal gr. *μετα*, *metá*, ‘nel mezzo’, ‘tra’ e gr. *οδος*, *hodós*, ‘percorso’, ‘cammino’, ‘strada’): il cammino, a sua volta, si concreta nella descrizione di una o più modalità procedurali per la risoluzione di una problematica, di una o più vie per il raggiungimento di un fine e, come già evidenziato, si fonda sulla capacità di instaurare *relazioni* “portando all’altro qualcosa di sé” e viceversa. La traccia antica e significativa di questo percorso è del resto conservata proprio nell’etimo del verbo *transferre*: il concetto di *relatio* si lega dunque a quello di *translatio*, al *traducere* come ‘portare altrove’, ‘portare qualcosa da una parte all’altra’ costituendo relazioni.

#### II.2.4. *Communis esse*: identità – alterità

Qual è la natura delle *relazioni* che prendono *corpo* nel tradurre? Abbiamo visto come, sotto la lente dell’antropologia comunicativa, il soggetto appaia nella sua natura di *homo sociologicus* che, sin dai primordi, elegge l’istituzione di relazioni, su quanti più piani, a principale strategia di sopravvivenza. La categoria della *relatio* descrive pertanto una dimensione fondamentale dell’esistenza, della percezione e della conoscenza umana.<sup>290</sup>

Das Prinzip des Lebens ist stets und wird immer sein: die Beziehung. Nichts ist isoliert, für sich allein, nichts besteht ohne Bezug, nichts existiert ohne *Vernetzung* [...] der Mensch als kommunizierendes Wesen ist demnach als ein sich verhaltendes

---

<sup>289</sup> «Principio e fine, partenza e arrivo, impegno e risultato – vediamo che il modello d’azione della *translatio*, fondamentale com’è, modella un percorso, è un modello di itinerario».

<sup>290</sup> «Die ‘Beziehung’, die ‘Bezugnahme’ als fundamentale Kategorie menschlichen Daseins, menschlicher Wahrnehmung und menschlicher Erkenntnis gehört also mit zu dem Metaphernfeld, das sich aus dem Körper und dem Weg zentral ableitet», (KALVERKÄMPER, 2009a: 68) [«Anche la ‘relazione’, il ‘riferimento a qualcosa’, in quanto categoria fondamentale dell’esistenza umana, della percezione umana e della conoscenza umana appartiene dunque al campo metaforico che deriva centralmente dal corpo e dal percorso»]. Cfr. anche *ibid.*: «Im Lateinischen wird die Beziehung wieder begrifflich als ein Übergang, als ein „Hintragen“ empfunden, mit dem gleichen Wortstamm, nämlich *ferre* ‘tragen’, das auf *trasferre* zurückgeht: nämlich, aus *referre* ‘hintragen’ kommend, als *relatio*» [«In latino la denominazione viene percepita concettualmente come un passaggio, un ‘portare qualcosa in un luogo’, con la stessa radice, *ferre* ‘portare’, che risale a *transferre*: ossia come una *relatio*, che deriva da *referre*»].

Wesen schon prinzipiell verstrickt in ein enges Geflecht von *Beziehungen*, ohne die er gar nicht ‘Mensch’ sein könnte (KALVERKÄMPER, 2004: 23, 25).<sup>291</sup>

L’interrelazione (*Vernetzung*), dalle forme più basiche alle articolazioni più complesse, si esplica infatti nella *comunicazione* ed attraverso essa si coniuga con la dinamica cognitiva forse più fondante per il processo traduttivo: la dicotomia *identità-alterità*. Non a caso, la traduttologia ha elevato la traduzione a «esperienza cognitiva dell’alterità *par excellence*» (BRISSET, 2000: 55), caratterizzandola, con la celeberrima metafora di Antoine Berman, come la più autentica «prova dell’estraneo» (BERMAN, 1997).<sup>292</sup> Kalverkämper rintraccia la genesi della dinamica di riconoscimento ed identificazione del *factum alteritatis* nello stesso etimo latino del concetto di comunicazione: *communis esse*. Lo studioso ne svela la semantica restituendo al termine oggi piuttosto erratico ed abusato il senso più profondo del suo etimo *cum moenia*, ‘stare assieme entro mura’.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> «Il principio della vita continua ad essere e sarà sempre: la relazione. Nulla è isolato, solo, nulla sussiste senza riferimento, nulla esiste senza *interrelazione* [...] l’uomo come essere che comunica, nel suo comportarsi è implicato già *usque ab initio* in un fitto intreccio di *relazioni*, senza le quali non sarebbe ‘essere umano’» [corsivo S.R.].

<sup>292</sup> Sull’originalità dell’apporto dello studio di Antoine Berman, in aperta polemica con il presunto primato teorico vantato dalla riflessione strutturalistica di George Mounin, è interessante ricordare le pregnanti osservazioni di Franco Buffoni: «Da questo impianto [di stampo strutturalista, S.R.] derivava a Mounin la certezza [...] che prima di allora nessuna teorizzazione sera fosse mai stata tentata nel campo della traduzione. Antoine Berman ne *L’épreuve de l’étranger* ha invece [...] dimostrato come – per esempio – nell’ambito del Romanticismo tedesco la questione traduttologica venga costantemente e sistematicamente dibattuta. E con argomentazioni ancora oggi vive e attuali. Tanto che Gianfranco Folena, il più accreditato avversario italiano di Mounin, nella premessa alla ristampa (1991) di *Volgarizzare e tradurre* (1973), parla esplicitamente di “una bella smentita” a Mounin da parte di Berman. Ma Berman non avrebbe avuto impatto e tale possibilità di ascolto se nel 1975 – con *After Babel* – George Steiner non avesse formalizzato la prima grande ribellione internazionale ai dogmatismi della linguistica teorica». Come ben nota Buffoni, Steiner inserirà Folena in bibliografia solo nella seconda edizione di *Dopo Babele* (1992), indicando *Volgarizzare e tradurre* come apparso per la prima volta nel 1991 «e quindi falsando completamente la cronologia delle priorità, avendo Folena trattato nello stesso modo molti dei temi di *Dopo Babele* già due anni prima (1973 vs 1975). Certamente Steiner non lo conosceva», cfr. (BUFFONI, 2007: 15sg.).

<sup>293</sup> Qui Kalverkämper rileva con forza l’incidenza del concetto di corporeità dell’uomo: «“Kommunikation” ist also ein Körper-Begriff, ein Begriff der Leiblichkeit des Menschen, der als Herdentier, eben als Gemeinschaftswesen (als *homo sociologicus*), auf Bezugnahmen angewiesen ist und somit ein differenziertes System des „Miteinander Seins“, der Kommunikation, im Laufe der Evolution des Handelns entwickelt hat: nämlich die Habitualisierung von Sprechakten (*Parole[s]*) und somit der Auf- und Ausbau des jeweiligen Sprachsystems (*Langue[s]*)» (KALVERKÄMPER, 2009a: 69) [«La “comunicazione” è dunque un

Aus diesem Begriff der umschlossenen (<moenia>) und gemeinschaftsbildenden (<cum>) Lebenspraxis entwickelt sich nämlich das beziehungsstiftende Gefühl der *Identität* [...] Identität nach innen und *Alterität* nach außen sind so zwei anthropologische Erfahrungsweisen, die die Beziehung des Menschen, seine *Interrationalität*, von Grund auf prägen (KALVERKÄMPER, 2004: 25).<sup>294</sup>

Sul discrimine tra ciò che è all'interno delle mura del *communis esse* e ciò che invece ne rimane all'esterno, tra senso di appartenenza e di non-appartenenza, l'uomo costruisce coordinate fondamentali per lo sviluppo del concetto d'*identità* e dei suoi contrappunti di differenza ed estraneità, in una sola parola-valore: *alterità*. Tutto ciò che è esterno alle mura del *communis esse* è l'estraneo, «das Fremde, das auch draußen bleiben soll und das nur sehr schwer den Weg über die Mauer schafft» (KALVERKÄMPER, 2009a: 69).<sup>295</sup>

Das 'Anders', sei es im Verhalten, sei es bei der Sprache, wird als ein Ärgernis, das in der Welt ist, empfunden, und gerade die wichtigste Identitätskarte, die Sprache, ist ein entscheidender Anlaß, Alterität zu erfahren und zu beurteilen. Schon der Begriff 'Fremd-Sprache' ist ein eigenzentrierter, mit Blick über die *moenia*, die 'Mauer', auf die anderen, die nicht verstehbar sind, deren

---

'concetto del corpo'. È un concetto che appartiene alla corporeità dell'uomo in quanto animale da branco, essere sociale (*homo sociologicus*) che, dipendendo dalla costituzione di relazioni, nel corso dell'evoluzione del proprio agire [*Handeln*] ha potuto costituire un sistema differenziato per questa comunicazione, per questo "essere insieme": ha accettato e fatto propri determinati atti linguistici (*Parole[s]*) così da costruire e trasformare i vari sistemi linguistici (*Langue[s]*). Sul concetto di 'corpo comunicativo': (KALVERKÄMPER, 2008); inoltre cfr. (KALVERKÄMPER, 2000), in particolare a p. 46, dove lo studioso commenta una poesia (*Nähe*, del poeta cileno Ivan Tapia Bravo) che definisce un inno al linguaggio del corpo («der Hochgesang auf die Körpersprache»): «Der Dialog, das Gespräch, die Unterhaltung, die Disputation, die Diskussion – derartige Textsortenbezeichnungen gewichten ebenjene Erfahrung [...] nämlich die Zugewandtheit und den kommunikativen Bezug von Personen zueinander [...] Erlebbarer Wärme als Auftauen von Kälte aber erfährt man durch Nähe zum fremden Gegenüber» [«Il dialogo, il colloquio, la conversazione, la disputa, la discussione – tali denominazioni di genere valorizzano proprio quell'esperienza [...] ovvero la reciprocità dell'attenzione e del riferimento comunicativo tra le persone [...] Del calore, esperibile come disgelo, si fa esperienza però solo con la vicinanza ad una persona straniera che ci sta di fronte»].

<sup>294</sup> «Dal concetto di prassi di vita conchiusa (*moenia*) che *costituisce* una comunità (*cum*) si sviluppa il sentimento, che *fonda* relazioni, dell'*identità* [...] L'*identità* verso l'interno e l'*alterità* verso l'esterno sono quindi due modalità antropologiche dell'esperienza che plasmano alla radice la relazione umana, la sua *interrelazionalità*».

<sup>295</sup> «L'estraneo, che all'esterno deve restare e che molto difficilmente riuscirà ad oltrepassare le mura».

Kommunikation nicht verständlich ist und die so auch nicht mit Verständnis rechnen können (KALVERKÄMPER, 2004: 32).<sup>296</sup>

In filigrana, si legge come la dimensione soggiacente al concetto veicolato dal prefisso *trans-* sia una dimensione ricca di difficoltà. Qui, la comprensione si attua solo attraverso la *translatio* faticosa di ciò che è proprio oltre e di ciò che è estraneo entro le mura della comunicazione, oppure la trasformazione in una corrispondenza, una *trans-posizione* (*transpositio*). Emerge qui la coscienza che l'identità è un complesso costituito da molteplici aspetti, da una pluralità che va salvaguardata e protetta da chi vorrebbe «Identität mit Singularität gleichsetzen» (*ibid.*: 32).<sup>297</sup>

### II.2.5. *Diá-logos*

Il confronto con un qualche genere di *alterità*, più o meno *vicina*,<sup>298</sup> porta ad uno degli aspetti cardine dell'antropologia comunicativa: il dialogo. Sin nel profondo del suo etimo – il greco *διάλογος*, *diálogos*, costituito da *διά*, *diá*, 'tra' e *λόγος*, *lógos* 'parola', 'discorso' – il dialogo rimanda ad un discorso alterno, al movimento ondivago della parola da un interlocutore all'altro, e si pone al vertice della vita interazionale dell'uomo:

Der Dialog trifft das Urtümliche von Kommunikation, noch weiter gefaßt, von Interaktion überhaupt. Die "kommunikative Dyade" (WEINRICH, 1993: 17) ist *principium humanum* (KALVERKÄMPER, 1998a: 372).<sup>299</sup>

Come insegna Weinrich, la *diade comunicativa* che si esplica nella configurazione dialogica è un concetto fondante, che riporta il linguaggio alle basi dell'antropologia linguistica «als eine von Grund auf dialogisch

---

<sup>296</sup> «Che ci si riferisca ad un comportamento o alla lingua, l'«altro» viene percepito come una contrarietà presente nel mondo e proprio il più importante documento d'identità, la lingua, è un motivo decisivo per esperire e giudicare l'alterità. Già il concetto di 'lingue straniere' è un concetto egocentrico, che dall'alto delle moenia, delle mura guarda agli altri che non si riescono ad intendere, la cui comunicazione non è comprensibile e che dunque non possono contare sulla comprensione».

<sup>297</sup> «Fare coincidere l'identità con la singolarità».

<sup>298</sup> Sul concetto di vicinanza comunicativa, cfr. (WEINRICH, 2006).

<sup>299</sup> «Il dialogo tocca l'aspetto primordiale della comunicazione e, in senso ancor più ampio, dell'interazione stessa. La "diade comunicativa" è *principium humanum*». Il concetto di *kommunikative Dyade* è di Harald Weinrich: si veda (WEINRICH, 2006), specie pp. 17-19.



denkende Linguistik [...] immer eine dialogisch denkenden Kommunikations-Anthropologie» (WEINRICH, 2006: 18).<sup>300</sup> In questo senso, appare chiaro come nel linguaggio la *conditio humana* sia primariamente «*coditio corporea*». L'antropologia della comunicazione, spiega il linguista, è perciò sempre un'«antropologia della corporeità» e una linguistica che accolga questa prospettiva deve orientarsi, per dirla con Nietzsche, «am Leitfaden des Leibes».<sup>301</sup> Qui l'attenzione è dunque rivolta anzitutto alla «corporeità» del momento linguistico e dialogico: recuperando una prospettiva preziosa, di antichissima ascendenza, l'origine del linguaggio si correla a «spinte di violentissime passioni», unendo così nel suo modello la «anthropologische Entwicklung 'natürlicher' Seelenzustände mit dem zivilisatorischen Ausdrucksmedium des Menschen» (KLEINSCHMIDT, 1994: 1).<sup>302</sup>

## II.2.6. Comparazione e *translatio*

Come insegna Werner Heisenberg dal versante della fisica moderna, nel concetto aristotelico di gr. δύναμις, *dynamis*, «chiamato poi in latino *potentia*», è viva l'idea della «possibilità o tendenza al verificarsi di un fatto» (HEISENBERG, SCHRÖDINGER, BORN, ANGER, 1978). In ottica comunicativa la *dynamis* simboleggia la forza dinamica della lingua di stabilire contatti comunicativi, unendo gli interlocutori attraverso una molteplicità di *nessi*. Nessi che nel parlare figurato sono efficacemente

<sup>300</sup> «Come una linguistica che pensa in modo integralmente dialogico [...] un'antropologia della comunicazione che pensa sempre in modo dialogico».

<sup>301</sup> «Die Kommunikations-Anthropologie ist daher immer eine Anthropologie der Leiblichkeit, und eine Linguistik, die sich diese Sichtweise zu eigen macht, hat sich, um es mit einem Ausdruck Nietzsches zu bezeichnen, "am Leitfaden des Leibes" zu orientieren»: (WEINRICH, 2006: 19) [«L'antropologia della comunicazione è perciò sempre una antropologia della corporeità e una linguistica che accolga questa prospettiva deve orientarsi, per dirla con Nietzsche, "al filo conduttore del corpo"»].

<sup>302</sup> Ossia: «lo sviluppo antropologico dei 'naturali' stati d'animo con il medium d'espressione civilizzatoria dell'uomo». Lo studio di Kleinschmidt si riferisce ad un passo della *Principj di Scienza nuova* (1725) di Giambattista Vico (VICO, 1811: 80), *Poetica*, (libro II): «Il primo verso, (come abbiam poco fa dimostrato di fatto, che nacque) dovette nascere *convenevole* alla *Lingua*, ed *all'età degli Eroi*, qual fu il *verso eroico*, il più grande di tutti gli altri, e *proprio dell'Eroica Poesia*, e nacque da *passioni violentissime* di *spavento*, e di *giubilo*, come la *Poesia Eroica* non tratta che *passioni perturbatissime*» [il testo è stato riportato in tutte le sue peculiarità tipografiche, S.R.].

connotati come *fili* discorsivi, “filati” che s’intersecano ed infittiscono producendo un tessuto, elemento denso di allusioni semantiche che veicolano l’intrecciarsi delle fila comunicative nella creazione di un tessuto comunicativo, un “testo” appunto, come svela lo stesso l’etimo latino *textus* (“intessuto”, da *texere*). Almeno dal fiorire della riflessione filologica ottocentesca e sino agli anni Settanta del Novecento con la nascita della linguistica testuale, il concetto di testo senza dubbio rappresentato un punto d’irradiazione per l’intera area degli studi sul linguaggio *lato sensu* e non solo. Non a caso Kalverkämper riconosce nel testo un «Prototyp kommunikativen Verwebens»<sup>303</sup> che permette di ridefinire e osservare sotto luce nuova un universo concettuale variegato e pervasivo, composto da elementi fulcro dell’*humanum*. Si pensi solo ai concetti di *parola, immagine, corpo, agire, città, cultura*: osservati nelle loro qualità di testi, di intrecci comunicativi, essi rivelano nuove dimensioni, attestando come e con quale pervasività i concetti di relazioni (*Relationen*), intrecci (*Geflechte*) e reticoli comunicativi (*Netzte*) fungano da fondamenti della comunicazione (KALVERKÄMPER, 2009a: 70sg.).

Prendendo le mosse dalla forza figurativa di tali concetti e dei loro etimi, nasce l’esigenza di riflettere sulla svolta pragmatica della linguistica, osservando quanto più da vicino le sue radici antropologiche. Com’è noto, in linguistica è l’avvento della prospettiva transfrastica a determinare il “salto quantico” verso l’osservazione del testo nel suo insieme. A fronte di modelli atomistici, fissati con miopia sulla singola frase, le acquisizioni derivate dalla *speech-act theory*<sup>304</sup> e dall’approccio *funzionale* – sul quale ci soffermeremo diffusamente in merito all’area di ricerca circa la *struttura informativa* o *Thema-Rhema-Gliederung* – mettono in primo piano le componenti *sociali* e *comunicative* del linguaggio. Così interviene gradualmente un deciso spostamento dell’asse di ricerca: dall’astrattezza dei concetti di *segno e sistema linguistico* ad una *nozione olistica* che mette al centro il *testo* come

<sup>303</sup> ‘Prototipo dell’intrecciarsi della comunicazione’.

<sup>304</sup> La ‘teoria degli atti linguistici’, cfr. (AUSTIN, 1962); (AUSTIN, 1979); inoltre (SBISÀ, 1995).

parte integrante del *mondo* in cui si situa. Con lo sviluppo degli studi della linguistica testuale<sup>305</sup> l'unità d'analisi diventa l'intera *dimensione del testo*, determinando ciò nella storiografia linguistica ha preso il nome di *pragmatic turn* o *pragmatische Wende* (SNELL-HORNBY, 2006: 35-40; STOLZE, 1987, 1994).

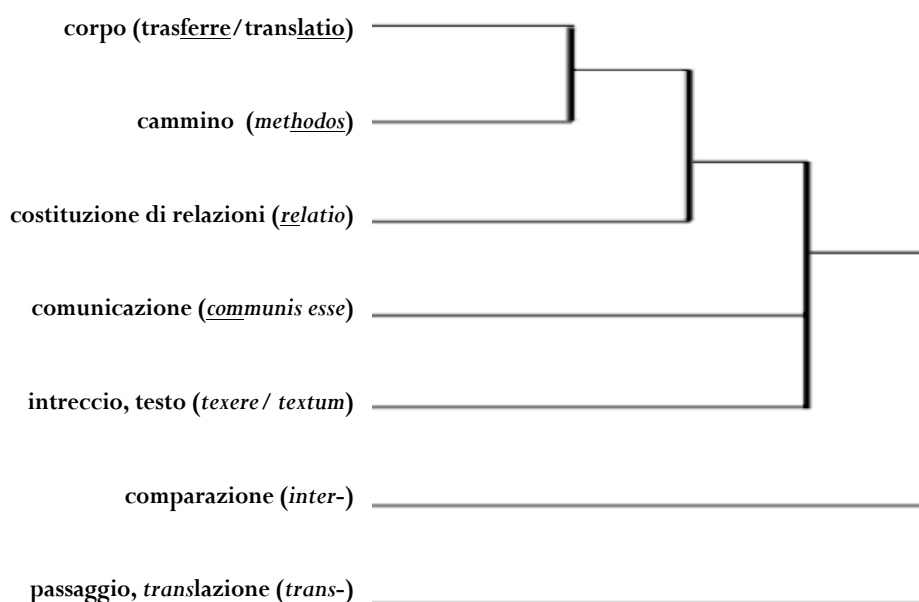
Come ricorda Menin nel suo importante studio su *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, nel processo traduttivo «c'è una parte propriamente linguistica, e che riguarda il recupero del senso del testo originale, ma c'è anche un aspetto *retorico*, che chiama il traduttore a una *performance* di scrittura e di rappresentazione del senso in un nuovo contesto, in un panorama antropologico e culturale nuovo» (MENIN, 1996: 9). A mettere in luce come il cambio di paradigma che vede il *testo nel mondo* sia stato cruciale «both for the “pragmatic turn” in linguistics and the ensuing development of *Translation Studies*» (SNELL-HORNBY, 2006: 39), sono proprio le riflessioni di Kalverkämper sul testo come «prototipo dell'intreccio comunicativo». Il concetto di *intreccio comunicativo* porta infatti con sé quello di *inter-relazione*, di confronto comunicativo con l'altro, un confronto necessariamente legato alla dicotomia *identità-alterità* che conduce, in ultima istanza, ad una modifica della comunicazione nel momento del suo passaggio, ossia della sua *translazione*. Lo studioso traccia così un quadro concettuale – tradotto e adattato in figura IV – entro cui trovano un ordine gerarchicamente inclusivo le grandezze antropologiche della *comunicazione*. Il campo concettuale è significativamente circoscritto dalle dominanti *comparazione* e *translatio*, condensate nella densità semantica dei loro rispettivi prefissi *inter-* e *trans-*.<sup>306</sup> Nel loro valore antropologico questi

---

<sup>305</sup> Per un'analisi approfondita del panorama teorico-metodologico e delle applicazioni in campo traduttivo, si rimanda al fondamentale volume: (MENIN, 1996), oltre che al più recente (MENIN, 2006).

<sup>306</sup> La centralità di queste dominanti diviene del resto lampante se solo si osservano le denominazioni delle metodologie dell'attuale panorama scientifico e la pervasività dei concetti che trovano espressione in composti abbinati ai prefissi *trans-* (*transfer*, *traduzione*, *transizione*, *trasposizione*, *translazione*, etc.) ed *inter-* (*interdisciplinarietà*, *interazione*, *interculturalità*, *intertestualità*, etc.).

aspetti hanno rivestito enorme importanza per l'attività di pensiero ed anche per la nascita della filosofia *lato sensu*, con la quale hanno intrattenuto un nesso essenziale sino al Secolo dei Lumi. In seguito, la loro funzione correlativa e sovraordinante viene a perdersi a vantaggio di una più sofisticata *differenziazione disciplinare*. Qui, i concetti di comunicazione e testo s'innervano nelle scienze della comunicazione e nella pragmatica, discipline che fungono a loro volta da raccordo per altre discipline di grande complessità – quali ad esempio la filologia, la semiotica, persino l'informatica – tra tutte, però è la *Handlungstheorie* a farsi disciplina integrativa per eccellenza (KALVERKÄMPER, 2009a: 73).<sup>307</sup>



<sup>307</sup> Inevitabile il riferimento alla *Theorie des kommunikativen Handelns*, «teoria dell'agire comunicativo» di Jürgen Habermas (HABERMAS, 1981), tesa a recepire il senso immanente del lavoro e di cogliendolo insieme «come momento dell'intera tensione antropologica, criticandone le pretese totalizzanti», (TOTARO, 1999: 139). Gianni Vattimo ne fa un punto centrale di riflessione (VATTIMO, 1989) e nel recentissimo *Addio alla verità* osserva, legando così il concetto alla sua valenza ermeneutica: «anche l'agire comunicativo di Habermas [è un modo] di legare strettamente l'esperienza della verità all'apertura preliminare di un orizzonte che “funziona” solo in quanto condiviso. Parlo ora, più che di koiné ermeneutica, di verità e carità, solo perché anche le problematiche del multiculturalismo che si sono accentuate nelle società occidentali in questi ultimi decenni rendono necessaria un'esplicitazione delle radici storiche di quel prevalere della nozione di interpretazione», (VATTIMO, 2009: 134).

Figura IV: Fondamenti antropologici della comunicazione: campo concettuale (KALVERKÄMPER, 2009a: 71).<sup>308</sup>

Il suffisso *inter-* si pone ad egida della dimensione *comparativa* entro cui si collocano le scienze comparatistiche di stampo letterario e linguistico (grammatica, linguistica comparativa o contrastiva): qui l'accento si pone sulla *modalità*, sulla *metodologia* della comparazione. Le scienze della traduzione, infine, abbracciano l'aspetto *comparativo* (*-inter*) dando al contempo pieno risalto al complesso fenomeno della *transizione*, del *passaggio*, della *traslazione* (*-trans*).

### II.2.7. Comprensione

L'indagine sulle radici antropologiche della traduttologia porta a riflettere sulla *comprensione* abbracciando tutto il suo spettro concettuale. Focalizzandosi su concetti fondanti dell'*antropologia*, Kalverkämper ricorda che l'uomo è *homo sociologicus* in quanto *homo loquens*, una condizione che si basa sull'esercizio del dono di parola, che l'uomo può sviluppare solo in virtù della sua capacità di *comprendere* (*Verstehen*), del suo essere *homo interpret* (KALVERKÄMPER, 2004: 26). Questa sua primigenia facoltà porta con sé l'anelito umano a trasformare la comprensione raggiunta, a “metterla in pratica” attraverso la ragione: una concretizzazione che prende forma sia nelle attività della prassi di vita sia nelle attività che trascendono la dimensione pratica, le attività estetico-artistiche. Guardando alle *scienze cognitive* ed alla *psicologia*, lo studioso riflette quindi sulla centralità dei processi mentali che guidano la traduzione come, più in generale, la comunicazione, e mette in luce un fattore costitutivo dello sviluppo del pensiero: la costruzione di ipotesi di senso (*Sinnhypothesen*), di volta in volta confermate oppure corrette nel corso della comunicazione.

---

<sup>308</sup> Adattamento e traduzione dello schema «Begriffsfeld anthropologischer Grundlagen des Menschen-in-Gemeinschaft».

Da questo ampio panorama emergono così gli aspetti comunicativi, cognitivi e pragmatici dell'*humanum*, la cui essenziale importanza è palmare tanto per la traduzione come attività, quanto per le scienze della traduzione. Il loro presupposto è la *comprensibilità o chiarezza* (*Verständlichkeit*), una qualità testuale, o meglio, con Kalverkämper, una qualità del «Text-in-Funktion» (*testo-in-funzione*) che si realizza mediante: una struttura linguistica ordinata (*lessico, morfologia e sintassi*) e, a sua volta, articolata in modo complesso (macrosintassi, orditura testuale, convenzioni di genere testuale), il più possibile condivisa da coloro i quali prendono parte al processo comunicativo, nonché in accordo con le componenti situative ed i contesti culturali (conoscenze pregresse e o *enciclopedia* (ECO, 1975: 143)<sup>309</sup>, *culturemi*<sup>310</sup> o specificità culturali).

La *comprensibilità* stabilisce dunque la possibilità che gli interlocutori possano *comprendere* (*Verstehen*) testo, intenzioni e aspettative reciproche e condizioni circostanziali di rilevanza culturale. Questi presupposti cognitivo-concettuali conducono generalmente ad un'*intesa comunicativa* (*Verständigung*) nell'ambito della specifica situazione comunicativa. Un'*intesa comunicativa* (*Verständigung*) che a sua volta si configura come condizione necessaria della *comprensione* (*Verständnis*)<sup>311</sup> dell'oggetto recepito. Il traduttore ha dunque l'altissimo compito di assicurare «die Verständigung zwischen zwei sich sprachkulturell nicht verstehenden Partnern»

---

<sup>309</sup> Eco determina il concetto di *enciclopedia* come «competenza socializzata nella vivacità delle sue contraddizioni», ossia una «competenza 'storica', in netto contrasto con la «competenza ideale di un parlante ideale» sussunta nel concetto di *dizionario*.

<sup>310</sup> Tra gli altri ad aver adottato la denominazione mutuata dal tedesco «Kultureme» (KALVERKÄMPER, 1998c); (REGA, 2006: 86); cfr. (REGA, 2008a: 103), dove si osserva che i «cosiddetti realia (*culturemi*) [...] continuano a essere al centro del dibattito traduttivo generale al di là della singola coppia linguistica».

<sup>311</sup> Per i termini *Verständigung* e *Verständnis*, Kalverkämper propone rispettivamente i traduttori italiani 'accordo' o 'consenso' e 'intesa' (KALVERKÄMPER, 2004: 27sg.); qui preferiamo invece i traduttori 'intesa comunicativa' e 'comprensione': preferiamo *intesa comunicativa* poiché termine integrativo di due traduttori primari di *Verständigung* (appunto 'intesa' e 'comunicazione'); avanziamo la proposta traduttiva del termine *Verständnis* con l'italiano 'comprensione' anziché 'intesa', in virtù del fatto che, a parità di correttezza, 'comprensione' unisce il pregio della radice comune agli altri membri del sistema ('comprendere' e 'comprensibilità'), in perfetta omologia alla versione tedesca (*Verstehen, Verständlichkeit, Verständigung, Verständnis*).

(KALVERKÄMPER, 2009a: 83).<sup>312</sup> Questo genere d'*intesa comunicativa* (*Verständigung*) rappresenta una grandezza fondamentale per tutta la dimensione teorica delle scienze della traduzione, che si configurano quali *scienze dell'intesa comunicativa* («*Verständigungswissenschaft[en]*»: *ibid.*). L'integratività illustrata dallo schema elaborato da Kalverkämper (KALVERKÄMPER, 2004: 29, 2009a: 78) diviene *analogon* del nesso inclusivo che lega discipline come la *linguistica testuale* e le *scienze cognitive* in quanto parti integranti delle *scienze della traduzione*. Acquisendo questa posizione integrativa, le scienze della traduzione dischiudono la quarta dimensione, quella più inclusiva rappresentata della comprensione come *Verständnis*, dimensione cui appartengono una grande varietà di discipline e *Handlungstheorien*. Fondate sui concetti espressi dai prefissi *inter-* e *trans-*, le scienze della traduzione apportano a queste discipline i decisivi aspetti interculturali dell'«agire attraverso la comunicazione» (*Handeln durch Kommunikation*) e dell'«interazione con il mondo» (*Interaktion mit der Welt*) (*ibid.*: 83).

---

<sup>312</sup> «La comunicazione tra due interlocutori che a livello linguistico-culturale non s'intendono».

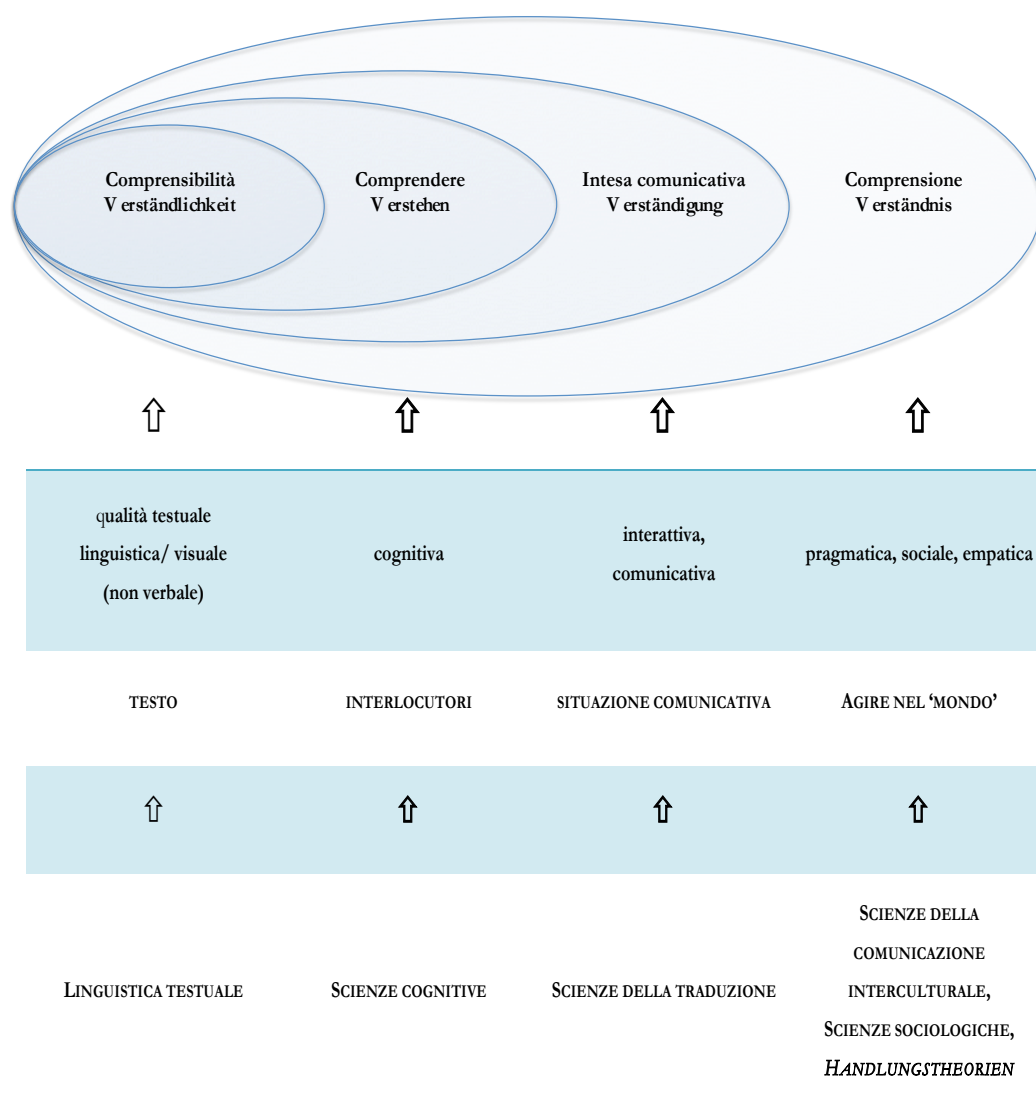


Figura V: Fondamenti antropologici: inclusività della comprensione e corrispettivi disciplinari (KALVERKÄMPER, 2004: 29, 2009a: 78).<sup>313</sup>

## II.2.8. Contrassegni disciplinari

In un articolo del 1999 dal titolo *Translationswissenschaft als integrative Disziplin*, Kalverkämper traccia il profilo della traduttologia, osservando le lacune ancora presenti nella ricerca ed affermando con forza la necessità di una ricognizione sistematica della disciplina, un'analisi dalla quale possano

<sup>313</sup> Adattamento e traduzione S.R..



scaturire gli impulsi per un nuovo approccio all'insegna dell'*integratività*, quella integratività che, vent'anni prima, era stata l'egida del programma dei *Translation Studies* (SNELL-HORNBY, 1988).<sup>314</sup> Si fa sempre più viva la coscienza di quanto rintracciare o stabilire interconnessioni tra gli ambiti del sapere sia proficuo per *comprendere* l'oggetto di traduzione ed instaurare con esso un dialogo, una comunicazione. Al di là dei dualismi che ancora segnano il campo della riflessione traduttologica,<sup>315</sup> la traduzione ed in particolare il concetto di agire traduttivo (*translatorisches Handeln*) che ne media la processualità – continua lo studioso – condensa un complesso che traduttori e interpreti devono intendere come un insieme costituito da istanze interrelate, integrate e complementari. Se il concetto di interdisciplinarietà non si limita a descrivere la relazione tra una disciplina e le discipline ad essa attigue, ma si sviluppa su molteplici dimensioni,<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Il riferimento è all'epocale (SNELL-HORNBY, 1988).

<sup>315</sup> Si fa riferimento ai riverberi nella traduttologia contemporanea di un vero *topos* del dibattito storico sulla traduzione: l'antica dicotomia tra approccio naturalizzante vs. estraniante, legata al celebre *einbürgende* vs. *verfremdende Übersetzungsmethode* schleiermacheriano e già formulata da Goethe nella *Rede zu Wielands Andenken* (1813). Tale dicotomia continua ad animare il dibattito contemporaneo. Tra i lavori più significativi figura uno studio di Anne Bohnenkamp. Procedendo da un'attenta critica terminologica, la studiosa ritiene che l'aggettivo *verfremdend* sarebbe in realtà inadatto a connotare la metodologia e le concrezioni letterarie cui viene solitamente associato. Bohnenkamp propone dunque di sostituire *verfremdend* con *hybrid*: il vero tratto caratterizzante questo tipo di traduzioni sarebbe infatti la natura "ibrida" della loro lingua, la percettibile eterogeneità delle fonti linguistiche. Mutuando la terminologia mendeliana, Bohnenkamp definisce «fenotipicamente ibride» le traduzioni in cui tale eterogeneità è "visibile" sulla superficie espressiva. (BOHNENKAMP, 2004: 17). Le radici della questione affondano tuttavia in strati assai più antichi, giungendo ai fondamenti delle considerazioni teoriche sull'atto traduttivo, dove è particolarmente percepibile il legame genetico tra riflessione e pratica traduttiva, ciò che George Steiner definisce «immediate empirical focus» (STEINER, 1994a: 248). Nell'antinomia tra modalità traduttiva *ad lectorem* o *ad auctorem* riverbera infatti il concetto di fedeltà, che troviamo variamente tematizzato nella cosiddetta trattatistica "pre-scientifica" sulla traduzione in chiave di fedeltà alla lettera o allo spirito, alla forma o al contenuto. Ma questa constatazione di base implica un essenziale distinguo, che proprio Schleiermacher vede con chiarezza: l'antico binomio fedeltà allo spirito, (traduzione "libera") o alla lettera «deve potersi ricondurre ai due menzionati», convivendo diversamente in ognuno di essi (SCHLEIERMACHER, 1993: 155). Nel dibattito contemporaneo la dicotomia *einbürgernd* vs. *verfremdend* acquista una segnatura a sua volta specifica, indicando fenomeni linguistici in senso ampio, come metodologie di strutturazione testuale, generi testuali, a fenomeni stilistici traduttivamente di rilievo, sino a coprire l'ambito che la moderna scienza della traduzione assegna all'area della specificità culturale (*Kulturspezifiek*) (ALBRECHT, 1998: 75). Per un approfondimento sulla tematica in relazione alla traduzione del classico all'epoca dello storicismo tedesco mi permetto di rinviare a: (RUZZENENTI, 2011b).

<sup>316</sup> Kalverkämper distingue a questo proposito l'interdisciplinarietà che 1) unisce le discipline a livello *sistemico* (*disziplinensystematisch*) determinando una nuova qualità di ricerca scientifica. 2)

configurandosi infine come sinergia in grado di generare un *novum*, le scienze della traduzione come qui concepite sono da intendersi quale massimo esempio di *inter-disciplina* (KALVERKÄMPER, 1999b) (ULRYCH, 1997b)<sup>317</sup>. Con un deciso cambio di prospettiva rispetto agli approcci focalizzati sulla sola comparazione interlinguistica (STOLZE, 2003: 9),<sup>318</sup> qui la riflessione traduttologica si qualifica per la propria vivace trasversalità, esaltando l'idea di traduzione come *agire processuale e complesso*. La riflessione deve attraversare un intero *campo di forze*, valutandone le componenti nelle loro molteplici interconnessioni. In specifica sinergia con la teoria della letteratura, specie di orientamento ermeneutico, con le scienze cognitive ed i loro cruciali sviluppi sul campo dell'intertestualità, nonché con gli studi linguistica testuale, in particolare sulla struttura informativa, la prospettiva interdisciplinare del paradigma qui adottato mira dunque a riflettere sul processo traduttivo in dimensione culturale e interculturale (*Kulturspezifisch und Interkulturalität*), ponendo in risalto con un intento squisitamente *integrativo* la figura del *traduttore* con le sue specifiche *competenze*, la sua sensibilità *ermeneutica* e personale *poetica*.

Sebbene la crucialità del nesso *episteme-tèchne-prassi* per la traduzione sia palmare, il rapporto che lega la traduttologica alla traduzione intesa come pratica traduttiva continua ad essere problematico. Continua a persistere un vero e proprio «divario fra *teoria* della traduzione e *pratiche* del tradurre», accentuato, non da ultimo, dalla sfiducia degli stessi traduttori nei confronti della traduttologia (LAVIERI, 2009: 8). Non è però solo la sfiducia teorica

---

La dimensione *funzionale (funktional)* che mette in risalto l'*interdisciplinarietà* quale dialogo sugli aspetti comuni dell'*objectum* d'indagine, su problematiche e soluzioni; 3) l'*interdisciplinarietà* di livello di *valutativo e critico-correttivo (fachevaluativ)* che consente di analizzare criticamente le singole scienze; 4) l'*interdisciplinarietà metodologica (methodologisch)* come concetto che dirige la ricerca; 5) l'*interdisciplinarietà cognitiva (kognitiv)* che genera nuove categorie del sapere; 6) l'*interdisciplinarietà „practologica“ (praktologisch)* che si basa sullo scambio dei risultati: (KALVERKÄMPER, 1999b: 60).

<sup>317</sup> Più precisamente, Ulrych parla di «multidisciplina»: (ULRYCH, 1997b: xi).

<sup>318</sup> Qui Radegundis Stolze definisce la nuova ottica nei termini di «eine Verschiebung des Blickwinkels vom Vergleich der Sprachsysteme über textlinguistische Fragestellungen bis hin zum traslatorischen Handeln» [«uno spostamento della prospettiva dalla comparazione dei sistemi linguistici attraverso le problematiche linguistico-testuali sino all'agire traduttivo»].

degli addetti ai lavori a determinare una falla i due costituenti primari del paradigma traduttivo. Al contrario, il problema si annida nello stesso pregiudizio che circonda la componente applicativa delle scienze della traduzione. Un pregiudizio nato in seno alle discipline filologiche, la cui profonda vocazione teorica rende sospetta ogni *Angewandtheit* (KALVERKÄMPER, 2009a: 94):<sup>319</sup> L'applicazione viene fraintesa come realizzazione di carattere non scientifico, «transfer pragmatico della scienza». Eppure anche le discipline più squisitamente teoriche non possono che realizzarsi in sinergia con le discipline applicate e, in modo tanto più proficuo, servendosi di strategie metodologiche atte a verificare la validità e la qualità dei paradigmi teorici stessi. Il nesso, forte e vitale, con la pratica, agisce al contrario come imprescindibile correttivo delle finalità filosofico-filologiche, stabilendo un contatto diretto con la pragmatica e con l'*humanum* stesso da cui sono state generate: gli uomini, la società, la cultura «anche al plurale» (KALVERKÄMPER, 2009a: 95sg.).<sup>320</sup> Sono le discipline applicative ad assicurare il radicamento della scienza nella società, nel sostrato storico-culturale, nella stessa attualità, garantendo così un continuo confronto con la modernità, e con l'adeguatezza della riflessione scientifica:

---

<sup>319</sup> Specie: «Ein zentraler Grund solcher [...] Haltung liegt darin, dass die Komponente 'Angewandtheit' den Philologien für ihre Fächer fremd und somit dann bei einer anderen Disziplin suspekt ist; die Philologie und ihre Einzelphilologien (wie z.B. Anglistik, Germanistik, Romanistik, Slavistik) kennen keine konzeptionelle, geschweige institutionalisierte Angewandtheit, aber gerade deshalb hat sie auch einen kaum überbrückbaren Abstand zu den Belangen der Gesellschaft inne, so dass sie als [...] gesellschaftlich verzichtbar, mit dem Maßstab des Nutzens kaum bemessbar, ja sogar als nicht relevante "reine Diskussionswissenschaft" verunglimpft, im öffentlichen Bewußtsein verankert ist» [«Una ragione fondamentale di questo atteggiamento sta nel fatto che la componente 'applicazione' è estranea alle filologie per i loro campi e dunque è sospetta anche se in un'altra disciplina; la filologia e le sue singole filologie (ad esempio l'anglistica, la germanistica, la romanistica, la slavistica) non conoscono l'applicazione dal punto di vista concettuale, per non parlare di quello istituzionale, ma proprio per questo la essa [la filologia] serba un distacco pressoché insuperabile dagli interessi della società [...], così è fissata nella coscienza collettiva denigrata in qualcosa di cui si può fare socialmente a meno, qualcosa di a malapena misurabile col metro dell'utile, e addirittura una 'pura scienza speculativa' senza alcuna importanza»].

<sup>320</sup> «Il complemento di un'affermazione scientifica globale sul "mondo", su "oggetti e stati di cose", siano essi reali o immaginati, pragmatici o fittizi, quotidiani o poetici, non è una grandezza cui si può rinunciare [...] al contrario, essa funge da necessario contrappunto pragmatico degli obiettivi di carattere filosofico delle filologie, al fine di conservarli in quei contesti da cui provengono, negli uomini, nella società, nella cultura (anche al plurale)».

Bei der Translationswissenschaft ist die [...] Gemeinschaft von Wissenschaft und Angewandtheit, von Theorie und Praxis, *per definitionem* GANZHEITLICH gegeben (KALVERKÄMPER, 2009a: 96).<sup>321</sup>

L'integratività è cruciale: le scienze della traduzione si pregiano sia di un apparato di riflessione teorica sia di una dimensione applicativa, elementi complementari che fungono da reciproci correttivi e la cui integrazione genera *innovazione* scientifica (KALVERKÄMPER, 1999b). Laddove guidate da una congrua riflessione, le pratiche della traduzione pertengono *congenialmente* linguaggio e la competenza relativa alle singole lingue; il testo nei suoi rapporti con il genere testuale, la testualità, l'intertestualità, i nessi che lo legano agli altri generi testuali; la comunicazione, nei suoi fattori sistemici come nelle sue varianti situative; i *media* o canali, la loro «medialità»; la pragmatica come *agire linguistico* (*sprachliches Handeln*), la cultura e le sue espressioni qualitative, la *culturalità* (*Kulturalität*) come *specificità culturali* o aspetti culturo-specifici (*Kulturspezifika*);<sup>322</sup> l'interculturalità; nonché l'enciclopedia e il competenza specialistica, anche extralinguistica.<sup>323</sup>

Riportiamo infine, adattata e tradotta, la sistemazione sinottica (figura IX) che Kalverkämper affida al suo studio sul *wissenschaftstheoretisches*

---

<sup>321</sup> «Nella scienza della traduzione l'unione di scienza e applicazione, teoria e prassi è INTERAMENTE data *per definitionem*».

<sup>322</sup> Accogliamo la valida proposta di Bazzanini, che (dalla prospettiva inversa) unifica nel termine corrispondente a Kulturspezifika anche le espressioni culturo-specifiche come i *realia* o *Kultureme* (KALVERKÄMPER, 1998c), (BAZZANINI, 2011: 119): «Pur nella consapevolezza che le diverse denominazioni talvolta sottendono sottili distinzioni di significato, ho scelto qui di utilizzare “realia” come sinonimo di “espressioni culturo-specifiche” o “termini culturo-specifici”, perché conciso ed efficace, comprendendo così anche i realia che non sono espressi da singoli lemmi, ma da sintagmi complessi».

<sup>323</sup> Così, chiarisce definitivamente Kalverkämper: «es gibt keine \*<Angewandte Translationswissenschaft> als Ergänzung, und die Translation als praktischer Akt des Übersetzens oder Dolmetschens ist auch keine Manifestation einer \*\*<Angewandten Translationswissenschaft>“. Translationswissenschaft auch als „Angewandte Linguistik“ oder gar als deren Teildisziplin anzusehen, ist ein disziplinärer Fehlbergriff und wird beiden nicht gerecht» (KALVERKÄMPER, 2009a: 96). «[...] non esistono \*<scienze della traduzione applicate> come aggiunta, e la traduzione come atto pratico del tradurre e dell'interpretare [Dolmetschen] non è manifestazione di \*\*<scienze della traduzione applicate>“. Anche considerare le scienze della traduzione come linguistica applicata o addirittura come una sua sottodisciplina è un concetto disciplinare sbagliato e non rende giustizia né alle une né all'altra».

*Paradigma der Translationswissenschaft* (2009). Qui i contrassegni delle scienze della traduzione vengono *descritti* singolarmente nei loro aspetti essenziali ed appaiati a *caratteristiche identificative*, dando luogo ad una illustrazione schematica del paradigma epistemologico della disciplina:

Definizione	Descrizione	Caratteristiche identificative	Componenti, <i>media</i> (scienze della traduzione/ <i>Translationswissenschaft</i> )
<b>Attività scientifica</b>	Status disciplinare olistico; sito (dinamico) di tradizione (conservazione, accrescimento e mutamento) dei saperi	Ambito di ricerca autonomo; elaborazione del sapere attraverso la forza intellettuale (gr. <i>epistēmē</i> )	Transfer linguistico; relazioni ( <i>inter-</i> ) linguistico-culturali create in modo autoriale dal traduttore
<b>(necessariamente) interdisciplinare</b>	Interrelazione attiva entro la rete sistemica delle discipline (dialogo scientifico)	Oggetti d'indagine comuni: - lingua - comunicazione - testo Intersezioni tra gli ambiti di interesse (problematiche e strategie)	- linguistica - elaborazione testuale - scienze culturali - sociologia - psicologia - antropologia - semiotica - retorica - ambiti specialistici - etc.
<b>apparato teorico-sistemico</b>	Struttura disciplinare costituita da cognizioni intellettuali e sistemazioni concettuali	Costituzione teorica; molteplicità (linee di ricerca, "scuole"); affermazione dell'autonomia disciplinare	Terminologia; strumenti d'analisi; modelli; metodi ("vie" per raggiungere cognizioni); esigenze (criteri di valutazione)
<b>impiego pragmatico-didattico</b>	Struttura disciplinare come responsabilità nei confronti della traduzione e della società; attivazione dei saperi; affermazione della disciplina come dimensione di riferimento	Assimilazione, veicolazione e salvaguardia di tradizioni critiche di pensiero («kritische Denktradition»)	Insegnamento, dialogo, applicazione di criteri, valutazione
<b>riscontro applicativo-professionale</b>	Riscontro delle cognizioni; sapere in mutamento; giustificazione implicita della disciplina	Elaborazione di sapere attraverso creatività; capacità pratica (gr. <i>téchnē, prāxis</i> )	Risultati del lavoro (translati); valutazione del lavoro (qualità dei translati)

Figura VI: Il paradigma epistemologico della *Translationswissenschaft* (KALVERKÄMPER, 2009a: 100).<sup>324</sup>

<sup>324</sup> [Adattamento e traduzione S.R.]

Seguendo la dimensione verticale dello schema (I colonna) si ottiene così una *definizione* sinottica: integrando, *et pour cause*, componenti teoriche (I, II, III) e componenti pratiche (IV, V), le scienze della traduzione possono dunque definirsi come I. attività scientifiche; II. d'impronta interdisciplinare; III. costituite da un apparato teorico-sistematico; IV. con impiego pragmatico-didattico; e V. riscontro applicativo-professionale.<sup>325</sup>

### II.2.9. «Eine praxisrelevante Verknüpfung»

Le molteplici sfaccettature che compongono il paradigma traduttologico qui presentato per sommi capi trovano nell'orizzonte ermeneutico una cornice olistica privilegiata, dove i singoli aspetti mostrano la loro *integratività*. È nella *dimensione ermeneutica* che si fa perspicuo il nesso tra la riflessione ed i suoi correlati antropologici, tra l'indagine scientifica e la *prassi* interpretativa. È una correlazione vitale e primigenia, iscritta nel concetto dell'etimo greco *ερμηνεύειν* ('interpretare', 'spiegare') che designa la *τεχνη* ('arte', 'tecnica') dell'interpretazione ossia «eine kunstvolle Praxis» (GADAMER, 1997: 32).<sup>326</sup> Non sorprende che a fare nuovo slancio internazionale agli studi traduttologici di prospettiva ermeneutica sia stato la celebre silloge programmaticamente dedicata ad un *approccio integrato* teso colmare il *fatale distacco tra teoria e pratica* (SNELL-HORNBY, 1994a: 12). Se ogni attività umana, in minore o maggiore misura, presenta una sorta d'interazione tra teoria e pratica, nel campo della traduzione, le modalità in cui tale interazione prende forma hanno in effetti una pertinenza determinante per il processo traduttivo.<sup>327</sup> *Idealiter*, tra teoria e pratica dovrebbe sussistere una relazione

---

<sup>325</sup> I citati contrassegni sono individuati e caratterizzati nell'ambito della sistematizzazione proposta da Kalverkämper (KALVERKÄMPER, 2009a: 100sg.).

<sup>326</sup> A riguardo, Gianfranco Folena ricorda che la parola sembra «attinta a una lingua dell'Asia Minore, dove i Greci, così poco aperti con pochissime eccezioni al plurilinguismo e al riconoscimento delle lingue *barbare*, giudicate inferiori e inintelligibili, vennero dapprima e più intensamente in contatto orale con lingue di struttura tanto diversa. Il dinamismo semantico della famiglia di *hermeneus* poggia su questa base, col senso di una penetrazione profonda dell'ignoto» (FOLENA, 1994: 6).

<sup>327</sup> Basti pensare alla pervasività della collocazione 'teoria e pratica' ormai un *topos*, presente nei titoli di moltissimi studi – tra tutti, dal canonico (SNELL-HORNBY, 1994c) a Arntz, 1995 #615},

di natura *dialettica* «where the two sides interact and guide each other as they co-evolve in strategic contact» (BEAUGRANDE, 2000: 28). Nella fattispecie, tuttavia, questa relazione può assumere forme affatto diversificate, sino a ridursi talvolta, per le più svariate ragioni, ad un nesso molto labile.<sup>328</sup> In ambito traduttologico la difficoltà di delimitare il terreno entro cui situare l'elaborazione teorica (KAISER-COOKE, 2000: 69) rappresenta un problema sentito. Concordemente, Stolze afferma che la traduttologia debba intradarsi su un percorso nuovo, che unisca alla riflessione scientifica l'imprescindibile legame con la prassi (STOLZE, 2003: 18). La traduttologia di orientamento ermeneutico situa la propria riflessione teorica esattamente in questa intersezione, con la piena coscienza che la traduzione è un atto processuale, un agire comunicativo in cui la normatività è fallace, poiché è fallace non tenere conto dell'unicità di ogni processo. Come recita il titolo

---

al recente (ZYBATOW, 2009b); da: (BASSNETT-MCGUIRE, 1993); (DI SABATO, 1993); (MORINI, 2007), *et cetera*.

<sup>328</sup> Una delle ragioni più perspicue dello scollamento tra teoria e pratica è la non riconoscibilità della teoria stessa: laddove non esplicitata o formulata in termini adeguati, la teoria latente porta con sé una svalutazione del proprio correlato pratico. Sul versante opposto, la teoria, esplicitata e riconosciuta, diverge dalla pratica, così che la relazione dialettica si interrompe nell'intervallo tra la teoria operativa (*operational theory*) in atto e la teoria ufficiale (*official theory*) promulgata e diffusa. Ne *The dialectical utopia of theory and practice in translation* (2000) il discorso di De Beaugrande si apre d'apprima alla dimensione epistemologica e sociologica. Lo studioso descrive con vigore come entrare nella strettoia dello specialismo sia un *faux pas*, talvolta inevitabile, ma dalle gravi conseguenze: «These problems can be especially virulent in a society where “specialisation” proliferates theoretical knowledge and restricts access. Then the production of theories increasingly becomes *an end in itself*, unconstrained by the demands for successful guidance of practice [...] In my own view, significant progress in either science or society can be expected only if we can sustain an authentically dialectical view of human cognition, communication and interaction as modes of theory and practice with utopian dimensions [...] We must profoundly deepen our awareness of the “theoreticalness” of human practices, and, in parallel, of the urgency for developing more “practical” theories» (BEAUGRANDE, 2000: 27sg.) [«Tali problemi possono diventare particolarmente virulenti in una società dove la “specializzazione” crea incessantemente sapere teorico e restringe l'accesso a questo sapere. La produzione di teorie diventa sempre più *fine a se stessa*, illimitata dalle esigenze di dirigere con successo la pratica [...] A mio avviso possiamo pensare di raggiungere un progresso significativo in ambito scientifico o sociale solo promuovendo un approccio autenticamente dialettico che riconosca cognizione, comunicazione ed interazione come fenomeni di teoria e pratica a dimensione utopica [...] Dobbiamo approfondire la nostra consapevolezza della “teoricità” delle pratiche umane e, parallelamente, della necessità di sviluppare teorie “pratiche”, corsivo S.R.. La convergenza di teoria e pratica può essere a buon ragione ritenuta utopica: con De Beaugrande, è necessario in questo senso distinguere tra un’“utopia dialettica” (*dialectical utopia*), alla base del costante tentativo di conciliare teoria e pratica ispirato dalla potenziale illimitatezza del progresso e un’“utopia sprezzante” (*dismissive utopia*) per la quale si esclude ogni conciliazione di teoria e pratica secondo un fatalistico *quae cum ita sint* (BEAUGRANDE, 2000: 28).

di un recente studio di Stolze, a legare traduttologia ed ermeneutica è la rilevanza del nesso *tra riflessione e prassi*: un approccio adeguato dovrebbe focalizzare le proprie considerazioni teoriche sulla figura del *traduttore* <sup>329</sup> «mit seinem Denken und Wissen, mit seiner Kompetenz als geistiger Disposition» (STOLZE, 2009b: 21).<sup>330</sup> In ottica ermeneutico-traduttologica, la processualità dell'atto traduttivo implica da parte del traduttore-ermeneuta: la comprensione del testo, e l'adeguata riformulazione del testo per un destinatario di un'altra lingua (STOLZE, 2009b).<sup>331</sup>

Tesaurizzate le coordinate epistemologiche che descrivono il paradigma traduttologico qui adottato, si volgerà l'attenzione sulle specifiche problematiche connesse alla traduzione del saggio.

### II.3. Un orientamento per tradurre il saggio – uno sguardo d'insieme

Le riflessioni svolte attorno alla scrittura saggistica, il tentativo di accerchiamento del saggio attraverso una *definitio per proprietates* e la collocazione del genere e delle sue varianti sul *continuum* delle forme testuali entro le tre dimensioni (*scientifica, pragmatica, estetica*) del *Denkhandeln* hanno messo in luce la straordinaria complessità dell'oggetto d'indagine. Una complessità traslatasi nella delineazione della *prospettiva olistica* come unico

---

<sup>329</sup> Si veda anche (STOLZE, 2003: 11).

<sup>330</sup> Eppure l'approccio ermeneutico al problema della traduzione è stato considerato con estremo sospetto dalla scienza della traduzione. Specie dall'ormai celebre attacco di Noam Chomsky alla «obscure reliance on intuition» (CHOMSKY, 1957: 94), si sono diffuse le critiche alla presunta assolutizzazione dell'atto di comprensione in ambito traduttivo (KOLLER, 1983) e, in generale, all'impiego di metodologie legate a «mehr oder minder tiefsinnigen hermeneutischen Spekulationen» (WILSS, 1992: 109). Da un lato pare evidente un fraintendimento riguardo la natura dell'ermeneutica stessa: una problematica connessa – così Stolze – al pregiudizio di scarsa scientificità che aleggia sulla teoria della letteratura a causa dell'aleatorietà di alcuni approcci teorico-letterari del passato, oggi ormai superati. Dall'altro, il nodo gordiano si trova nella stessa idea di traduzione alla base di tale approccio traduttologico (STOLZE, 2009b: 19sg.).

<sup>331</sup> Una prospettiva che mal si concilia con la ricerca di *scientificità* promossa sino agli anni Settanta dalla prima *Übersetzungswissenschaft* tedesca attraverso una concezione del processo traduttivo come transcodificazione linguistica diretta da specifiche norme o condizioni di equivalenza (*Äquivalenzforderungen*). La natura problematica del concetto di equivalenza era stata chiaramente messa a fuoco da Roman Jakobson già nel 1959, anno di pubblicazione del suo epocale saggio *On Linguistic Aspects of Translation* (JAKOBSON, 1959, 1995), cfr.: (MORINI, 2007: 55).



sito congeniale di ricerca. La *definitio per proprietates* illustrata dallo schema di figura III – dettaglio: figura XI – ha messo in luce gli aspetti transculturali del saggio, quegli attributi e quelle componenti del genere testuale che, pur specificatamente incluse in dimensioni culturali di volta in volta diverse (*Kulturspezifiek*), costituiscono elementi ‘omologhi’, delle basi comparative qualificate da un alto grado di ‘generalità’. Tali punti d’orientamento sono in maggior o minor misura rintracciabili nella gran parte dei testi che possono definirsi appartenenti al genere testuale *saggio*: a seconda dei casi, compaiono come elementi dominanti o accessori.<sup>332</sup>

Si è avuto modo di riflettere sul fatto che l’individuazione delle diverse *varianti testuali* non può che essere sfumata. Come mostra il dettaglio, le caselle indicanti le singole varianti hanno contorni sfumati, sono *comunicanti* e distribuite su di un *continuum*.

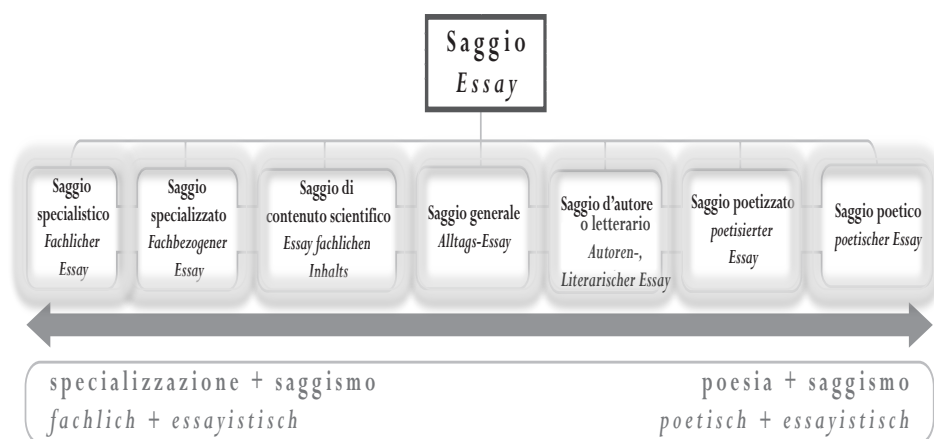


Figura VII: Dettaglio: le varianti testuali del saggio sul *continuum* tra poesia e specializzazione

<sup>332</sup> Nello schema proposto gli elementi più contingenti sono segnalati da un asterisco (\*).

Si è scelto dunque di distinguere la *macro-variante specialistica* che racchiude varianti ordinabili rispetto ad una scala decrescente di *specialismo* (*saggio specialistico* > *saggio specializzato* > *saggio di contenuto scientifico*), dalla *macro-variante d'autore o poetica*, dove le diverse varianti si distribuiscono secondo il *grado di poeticità* (*saggio d'autore* < *saggio poetizzato* < *saggio poetico*). Equidistante da queste, si situa la variante di transizione *par excellence* rappresentata dal *saggio generale* (*Alltags-Essay*): esemplare di una tipologia saggistica quanto mai proteiforme, in egual misura permeabile allo specialismo della scienza ed alla letterarietà poetica.

Fatte salve cruciali premesse circa il paradigma epistemologico e l'orizzonte teorico-metodologico di riferimento, possiamo ora alla presentazione del modello traduttologico che si è elaborato auspicando di poter abbracciare con quanta più esaustività gli aspetti di maggior pertinenza nel processo di traduzione del genere testuale saggio.


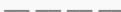


Questa sezione non può che accogliere preliminarmente una prospettiva generale. Anche se l'attenzione sarà rivolta in particolare alla *variante d'autore o poetica* – prodromo al tema della traduzione del *saggio poetico* di Durs Grünbein che sarà svolto nel capitolo III – le eventuali componenti relative al versante specialistico non verranno trascurate. Solo così sarà possibile mettere in luce le problematiche principali che incontra il traduttore di saggistica e delle (potenziali) strategie di risoluzione.

### **II.3.1. Modello processuale e componenti**

La presente proposta teorico-metodologica si apre con la rappresentazione grafica del *modello processuale* sviluppato per la traduzione del saggio. In seguito si darà rilievo ai singoli elementi del modello, guidando una riflessione a tutto campo sulle loro specificità e sulle loro valenze entro il sistema elaborato. Infine, l'accento sarà posto sul processo traduttivo *per se*, in tutte le sue fasi.

L'illustrazione (figura XII) mira a rendere perspicui il dinamismo delle componenti del modello e la ricorsività delle fasi del processo traduttivo descritto. Spostando lo sguardo dalla cornice esterna agli elementi centrali, si potranno distinguere le diverse componenti principali. La grandezza che abbraccia l'intero sistema è la *dimensione interculturale*, qui intesa come dimensione culturale *tout court*, l'orizzonte comune della comunicazione umana. Le ellissi che s'intersecano rappresentano invece rispettivamente l'insieme della *specificità culturale (Kulturspezifikk)* che entro cui ha operato il *saggista* che ha dato vita al *saggio d'origine* e l'insieme della *specificità culturale* in cui dovrà inserirsi il *traslato*. *Saggista* e *saggio d'origine*, da un lato, e *traslato*, dall'altro, sono le componenti primarie che segnano inizio e termine – necessariamente contingenti e provvisori– del *processo traduttivo*.<sup>333</sup>

<sup>333</sup> Offre un ausilio interpretativo la seguente legenda:

	<b>dimensione interculturale</b>
	<b>specificità culturale (<i>Kulturspezifikk</i>) del saggio d'origine</b>
	<b>specificità culturale (<i>Kulturspezifikk</i>) del traslato</b>
	<b>costituente (<i>saggista – saggio – traduttore – processo traduttivo – traslato</i>)</b>

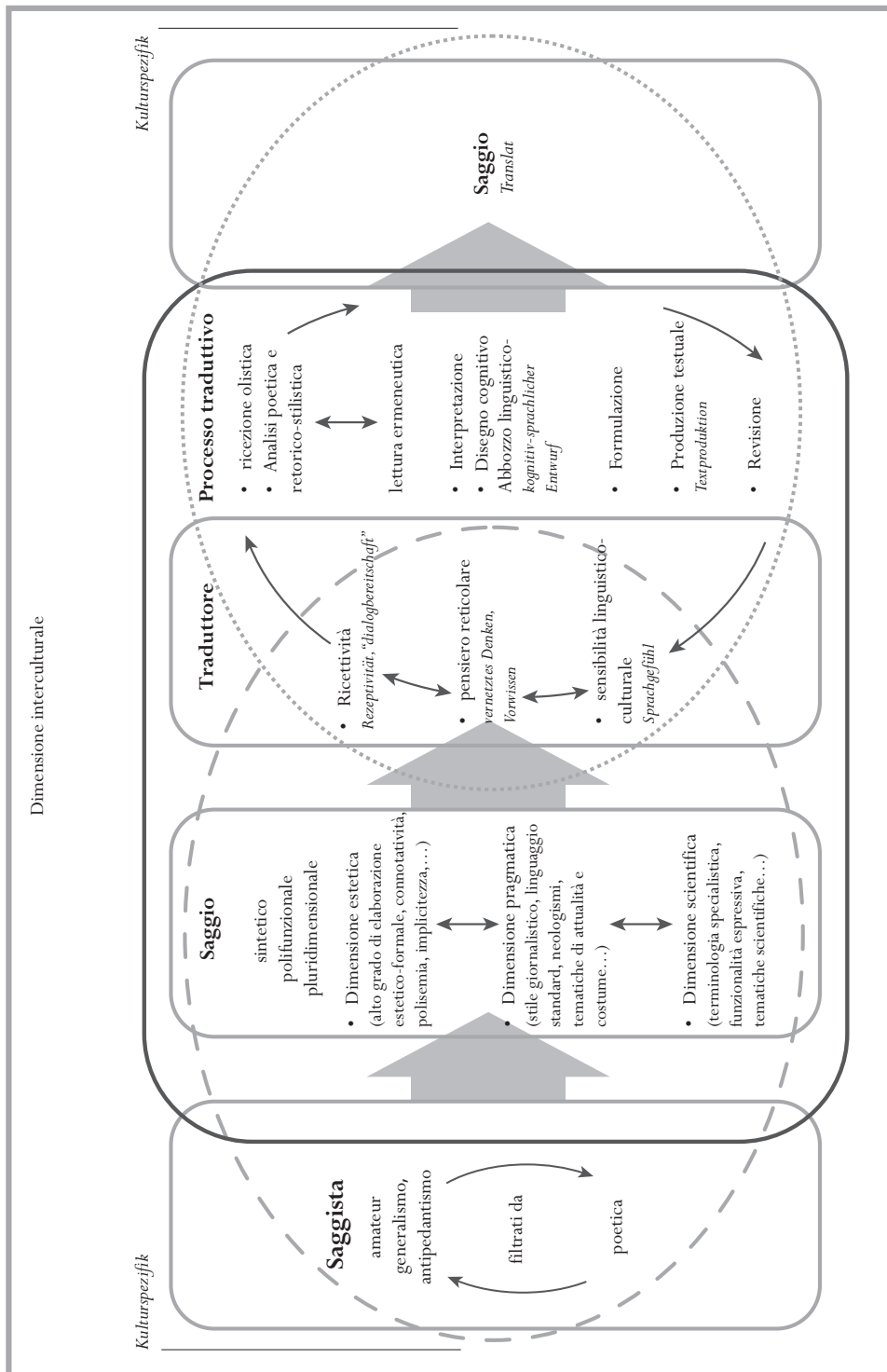


Figura VIII: Un orientamento per tradurre il saggio: modello processuale

Queste e le altre componenti primarie del modello sono individuate da elementi rettangolari con angoli smussati e disposte sul *continuum* di un diagramma di flusso: si tratta nell'ordine appunto del *saggista* e del *saggio d'origine*, del *traduttore* – al centro del modello –, del *processo traduttivo* e, infine, del *traslato*. Il *processo traduttivo* è inserito appieno nella *dimensione interculturale*, sviluppandosi attraverso le intersezioni della *Kulturspezifiek* di partenza (*saggista* e *saggio d'origine*) e di arrivo (*saggio traslato*); al contempo, è comprensivo di tutte le componenti: dell'autore del testo di partenza, ossia il *saggista*, l'autore del saggio d'origine, radicato nella dimensione socio-culturale che gli è propria; del *saggio d'origine*, come oggetto della creazione autoriale ed allo stesso tempo soggetto a se stante, che interagisce nel sistema culturale entro cui è stato concepito e con tutte le altre dimensioni culturali che lambisce; del *traduttore*, che si pone all'intersezione delle dimensioni culturali *specifiche*, incorporando questo insieme; del *saggio traslato*, collocato nella sua *specifica* dimensione culturale.

A seguire si analizzeranno nel dettaglio tutte le componenti processuali evidenziate, mettendone in luce il sostrato concettuale, nonché la funzione entro il modello qui proposto.

### **II.3.1.1. Dimensione culturale e *Kulturspezifiek***

L'impostazione olistica del modello permette di tesaurizzare operativamente un'indicazione preziosa, specie in merito alla *dimensione culturale* del processo traduttivo. Ad offrirla è Stolze, rilevando come, a fronte della profonda natura *esperienziale* della traduzione, la prospettiva dell'approccio analitico tradizionalmente adottato dalle correnti linguistiche *strictu sensu* vada diametralmente invertita.. L'analisi linguistica considera le forme linguistiche come elementi *all'interno* dei testi, questi, a loro volta, come *specimina* di un genere testuale all'interno di una determinata cultura, laddove il suo spettro d'azione s'allarga in senso semiotico e antropologico:

Sprachelemente – in Texten – als Textsorte – in Situation – in Kultur →→→(STOLZE, 2003: 133).<sup>334</sup>

Il traduttore, tuttavia, affronta i testi da una prospettiva assai diversa, addirittura opposta. In ottica traduttologica i testi non appaiono in quanto elementi discreti ed irrelati rispetto al loro contesto genetico: nel processo cognitivo-ermeneutico della ricezione il traduttore interagisce infatti con le *culture* che incontra nei rispettivi àmbiti comunicativi, riconoscendole plasmate sotto forma di messaggi testuali, a loro volta costituiti da elementi linguistici carichi di significato.<sup>335</sup> A precedere l'analisi della superficie linguistica del testo sono dunque la *percezione* e la *ricezione ermeneutico-cognitiva* del testo, concepito «holistisch in seinem kulturellen Rahmen und als Ganzes».<sup>336</sup> Ovvero secondo il modello:

→→→ Kultur – im Kommunikationsbereich – als Text – mit Sprachelementen – als Sinnträger (*ibid.*: 133).<sup>337</sup>

Per l'agire traduttivo, il linguaggio assume massima importanza *nelle sue concrete realizzazioni testuali*, che a loro volta vanno recepite «as an integral part of the world, not as an isolated specimen of language» – come afferma Snell-Hornby nel suo pionieristico *Translation Studies– An Integrated Approach* (SNELL-HORNBY, 1988: 49). Concordemente, la *dimensione culturale* e le sue *specificità* (*Kulturspezifika*) si sono poste in primissimo piano nel tentativo di accerchiamento definitorio del *saggio* sul *continuum* delle forme del *Denkhandeln* che è stato presentato. Anche qui, la necessità di un approccio olistico come l'urgenza di giovare di una sinergia multidisciplinare di teorie e approcci metodologici sono legate alla sempre più viva coscienza di tale

---

<sup>334</sup> «elementi linguistici – all'interno dei testi – nel genere testuale – nella situazione comunicativa – nella cultura →→→».

<sup>335</sup>(STOLZE, 2003: 133): «Aus hermeneutischer Sicht „betrachtet“ der Translator jedoch nicht die Texte, sondern er „hat es zu tun mit“ Kulturen, wie sie in einzelnen Kommunikationsbereichen als Textmitteilungen ausgeformt sind, die aus sinntragenden Sprachelementen aufgebaut sind».

<sup>336</sup> «In senso olistico, nella sua cornice culturale e come un tutto».

<sup>337</sup> «→→→ cultura – nell'àmbito comunicativo – come testo – con elementi linguistici – come portatori di significato».

*dimensione culturale* del fenomeno traduttivo, una dimensione di enorme complessità cognitiva e difficoltà traduttologica.

Che le implicazioni culturali siano d'imprescindibile pertinenza per l'ambito traduttivo è oggi palmare, ma non va dimenticato che la riflessione traduttologica le ha riconosciute come oggetto d'analisi scientifica solo a partire dagli anni Ottanta.<sup>338</sup> La crucialità degli aspetti *extralinguistici* si è svelata in tutta la sua dimensione infatti solo con l'avvento del cosiddetto *Cultural Turn*<sup>339</sup> nei *Translation Studies*. In quest'ambito, la traduzione ha mostrato il suo profilo di fenomeno che agisce *attivamente* in seno al *polisistema* della cultura di arrivo (EVEN-ZOHAR, 1990; EVEN-ZOHAR, TOURY, 1981), la sua conformazione naturale di «luogo d'incontro e di confronto tra sistemi collocati in dimensioni spazio-temporali distanti».<sup>340</sup> Oggi, in prospettiva *interculturale*, appare con tutta evidenza quale centralità assumano i processi traduttivi nella stessa evoluzione della letteratura e del suo canone – quello del testo fonte quanto quello del traslato – nei mutamenti della stessa lingua e della stessa cultura di arrivo, nonché, da un punto di vista comparativo, si mettono in luce nessi «tra i sistemi delle diverse culture e il medesimo testo fonte» (MALLARDI, 2008: 15).<sup>341</sup>

La profondissima *dimensione culturale* della traduzione, la rilevanza degli aspetti *extralinguistici*, la centralità del *traduttore* sono alcuni dei temi fondamentali della traduttologia moderna, temi che sono ormai divenuti un

---

<sup>338</sup> Ad esempio, come mette ben in luce Lia Bazzanini, la così proficua prospettiva d'indagine offerta dai termini culturo-specifici in Italia è rimasta quasi del tutto inesplorata (BAZZANINI, 2011: 119).

<sup>339</sup> Per una sintetica quanto approfondita panoramica: (SNELL-HORNBY, 2006: 47-68) *The Cultural Turn of the 1980s*: «The “cultural turn” is a name later given to a development that several of the various camps of the now generally (if grudgingly) accepted band of translation scholars like to claim as their own», *ibid.*, p. 48.

<sup>340</sup> Per una descrizione sintetica dello sviluppo delle molteplici correnti raccolte sotto l'egida dei *Translation Studies*, nonché delle linee di ricerca filologico-comparatistiche sviluppatesi in area tedesca (tra tutte lo storico gruppo di ricerca *Die literarische Übersetzung* dell'Università di Gottinga – e il più nuovo *Die Internationalität nationaler Literaturen*, attivo dal 1996): (STOLZE, 2005), pp. 139-145 e 153-160.

<sup>341</sup> Secondo la tesi di Snell-Hornby, se la svolta pragmatica degli anni Settanta ha permesso ai *Translation Studies* di emergere come disciplina indipendente, il *Cultural Turn* ha dunque fortemente contribuito a tracciare e stabilire il profilo generale degli studi sulla traduzione: (SNELL-HORNBY, 2006: 48).

patrimonio di studi condiviso. Tanto più doveroso e fecondo è rilevarne il percorso storico “segreto”, che, non da ultimo, prende le mosse dalla più radiosa tradizione italiana degli studi di linguistica storica e comparata, di critica letteraria ed analisi stilistica. Del resto, «l'importanza culturale nella traduzione è sempre stata presente nei traduttori dei tempi passati», e in Italia «la riflessione sul tradurre e sulla traduzione è sempre stata vivace, soprattutto sul versante letterario e non in termini di costruzione di modelli teorici» (REGA, 2001: 26-27 *passim*).<sup>342</sup> Molto prima che il tema dell'*interculturalità* facesse il suo ingresso negli studi traduttologici degli anni Ottanta, Benvenuto Terracini affidava riflessioni illuminanti al suo studio *Il problema della traduzione* (1957).<sup>343</sup> Fondamentale è qui il concetto di *dialogo* che, connaturato nel linguaggio stesso, nel caso della traduzione coincide con il livello di *affinità linguistica e culturale* che s'instaura tra gli «interlocutori», ponendo però al centro quell'elemento di discontinuità e «distanza culturale pur lieve che sia»<sup>344</sup> da cui ha origine la traduzione. L'affinità spirituale del traduttore si esplicita nella suo sforzo per fare *coesistere* le culture che si

---

<sup>342</sup> Qui la studiosa, oltre a Benvenuto Terracini, ricorda i densi scritti di Gianfranco Folena e sviluppa una profonda riflessione sulla scorta di alcuni cruciali saggi di Franco Fortini «traduttore e pensatore rigoroso»: (REGA, 2001: 27-33).

<sup>343</sup> *Il problema della traduzione* costituisce originariamente il secondo capitolo del volume (TERRACINI, 1951), rielaborato per l'edizione italiana nel 1957 e riedito a cura di Maria Corti (TERRACINI, 1996), in seguito viene pubblicato singolarmente con una postfazione di Bice Mortara Garavelli: (TERRACINI, 1983). Sulla “riscoperta” delle pionieristiche riflessioni di Benvenuto Terracini cfr. (MORRESI, 2004), cui si deve il riferimento a numerose citazioni dall'opera terraciniana qui riportate.

<sup>344</sup> Terracini aggiunge: «possiamo giungere così al vero e proprio tradurre, cioè da lingua a lingua, che quindi non sarà riprodurre formalmente il linguaggio altrui, ma trasporlo da una forma culturale ad un'altra, giacché ogni lingua, considerata storicamente, ci appare come il prodotto elaborato dalla traduzione di una particolare forma di cultura [...] La disarmonia culturale non basta da sola ad individuare la traduzione; anche il cambio di lingua nasce da questa disarmonia. Vi è però una differenza sostanziale: nel caso in cui una lingua cede ad un'altra [nel caso del bilinguismo, S.R.], interviene una sostituzione di forme culturali che interessa il soggetto parlante; il cambio si produce in lui, nella sua forma mentale; al contrario, nel caso della traduzione le due forme di cultura permangono distinte e contrapposte l'una all'altra»: (TERRACINI, 1996), pp. 43-45 *passim*. Nella sua *Postfazione a Il problema della traduzione*, un'insigne allieva terraciniana rileva come la riflessione terraciniana operi qui una luminosa apertura anche su temi che in seguito sono diventati argomenti principi della ricerca sociolinguistica, tra tutti bilinguismo, diglossia e, non da ultimo, la traducibilità (MORTARA GARAVELLI, 1983: 109).



confrontano e al contempo mantenerle *distinte* grazie a quell'altissima *coscienza differenziale e metalinguistica* che gli è propria.

Oltre ai pioneristici rilievi sulla dimensione culturale del fenomeno traduttivo, nella presente indagine è specie la vivissima insistenza di Terracini sulla profonda *dialogicità* della traduzione ad assumere particolare importanza – una dimensione su cui si tornerà con rilievi precisi circa la speciale *ricettività* e *Dialogbereitschaft* del traduttore di saggistica (II.3.1.3.). Sia concessa una lunga citazione delle precisissime parole dello studioso, che connota il dialogo come:

La simpatia che stringe chi parla e chi ascolta [...] ha origine nella premessa di una preliminare identità di valori culturali, un'identità che, pur venendo generalmente sottintesa e passando inavvertita, non cessa per ciò di costituire un elemento fondamentale. Non è solo l'elemento che rende possibile il linguaggio. È molto di più: è un momento attivo, è la fiducia di sapere in anticipo che coloro che ascoltano possono comprenderci, è il tono che scegliamo nell'avvicinarci affettivamente a loro, la coscienza [...] di continuare ad intessere con loro una tradizione storica comune. Da parte di chi ascolta è appunto il prestigio di questa tradizione, la fiduciosa sicurezza di poter affermare quanto vi è di nuovo nell'espressione altrui come un semplice rilievo che si disegna su di uno sfondo che consideriamo ormai nostro (TERRACINI, 1996: 43)[corsivo S.R.].

Tesaurizzando la riflessione humboldtiana,<sup>345</sup> il pensiero terraciniano incontra a distanza di anni la prospettiva degli sviluppi traduttologici più recenti dove si esalta con forza l'idea che il traduttore debba fare propria una vera *competenza culturale*, intesa come un sapere profondo circa le culture straniere, un *reservoir* di conoscenze che possono essere attivate puntualmente, ma che debbono costituire un orizzonte ermeneutico sempre presente (STOLZE, 2010: 107).

L'«anti-genre» saggio si colora di una valenza peculiarmente *transnazionale* ed *transculturale* sin dalla sua genesi. Se per ogni *autore* la *Kulturspezifike* non può

---

<sup>345</sup> In particolare: (HUMBOLDT, 2009: 103). Sulla riflessione circa la traduzione del classico tra XVIII e XIX secolo: (RUZZENENTI, 2011b).

essere considerata in senso riduttivo e non è solo la dimensione socio-culturale entro opera o dalla quale proviene – trasferibile, a quanto sosteneva George Mounin con una traduzione a «vetro colorato» (MOUNIN, 1965) – per lo scrittore che si accosta alla scrittura saggistica, la dimensione culturo-specifica comprende tutto il sostrato dell'enciclopedia personale, delle esperienze di lettura. In breve, la specificità culturale e le modalità con cui essa si riflette nel saggio sono consostanziali alla *poetica* autoriale e non possono comprendersi appieno senza un'attenta analisi *poetologica*. Ciò è tanto più essenziale laddove l'oggetto d'indagine appartiene all'epoca contemporanea, sempre più aperta alla transnazionalità dei fenomeni culturali e dei saperi – si pensi solo alla pervasività delle convenzioni del codice scientifico anglosassone e della stessa lingua inglese, che contribuiscono progressivamente ad una omologazione nella costituzione testuale di macro- e microlivello in svariati àmbiti della comunicazione specialistica, delle scienze naturali e umane.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Si vedano in proposito le preziose riflessioni di Harald Weinrich: «In nicht wenigen Wissenschaften kann das Englische heute als *die* Wissenschaftssprache schlechthin gelten und hat also eine ähnliche Stellung wie das Wissenschaftslatein im Mittelalter. Dabei muß man freilich, was den Vergleich zwischen Deutsch und Englisch als Wissenschaftssprachen betrifft, nach den Fächern unterscheiden und kann etwa drei Gruppen bilden. Die erste Gruppe wird von solchen Wissenschaften wie Enzymforschung und Gen-Technologie gebildet; in ihr ist die Entscheidung für das Englische als Wissenschaftssprache längst gefallen. Zur zweiten Gruppe sind solche Wissenschaften zu rechnen, die zur Zeit ein gewisses Schwanken zwischen dem Deutschen und dem Englischen erkennen lassen. Zu ihr gehören solche Fächer wie Psychologie und Linguistik [...] Schließlich gibt es eine dritte Gruppe von Wissenschaften, die keine nennenswerte Neigung erkennen lassen, Deutsch gegen Englisch als Wissenschaftssprache einzutauschen. Ich denke dabei an solche Fächer wie Geschichte und Philosophie, die bis auf seltene Ausnahmen bisher an der deutschen Sprache festgehalten haben. Eine gewisse Sonderstellung nehmen die Fremdsprachenphilologien ein, die um ihres Gegenstandes willen häufig die betreffende Fremdsprache als Publikationssprache wählen, in Deutschland übrigens wesentlich seltener als in anderen Länder»: (WEINRICH, 1994: 10) [«Per molte discipline scientifiche oggi l'inglese può essere ritenuto *la lingua scientifica tout court*, con una posizione simile a quella del latino scientifico nel medioevo. A proposito del confronto tra tedesco e inglese come lingue scientifiche è però certamente necessario distinguere a seconda delle discipline e si possono costituire tre gruppi. Il primo gruppo è rappresentata da discipline come la ricerca enzimatica e la genetica tecnologica; qui la scelta dell'inglese come lingua scientifica è stata compiuta da molto tempo. Nel secondo gruppo sono da annoverare quelle discipline che di volta in volta mostrano una certa oscillazione tra tedesco e inglese. A queste appartengono discipline come la psicologia e la linguistica [...] Infine c'è un terzo gruppo di discipline che non permettono di riconoscere alcuna tendenza verso la sostituzione come lingua scientifica del tedesco con l'inglese. Penso a discipline come storia e filosofia, che, a parte rare eccezioni, sono rimaste ancorate alla lingua tedesca. Assumono una posizione a sé le

Con queste riflessioni non si vuole di certo svilire l'attestata specificità culturale dei *generi testuali*, un fenomeno variamente postulato ed analizzato negli studi contrastivi in merito alle *Textsorten* della comunicazione specialistica e di ambito tecnico.<sup>347</sup> Nella scrittura saggistica tale specificità permea inevitabilmente, ma in porzione più o meno percepibile a seconda delle diverse *varianti* del saggio e, come è ovvio, in modo del tutto variabile a seconda dei testi e delle *poetiche autoriali* sottese.

Un discorso a parte è da farsi in merito alla letteratura *contemporanea* e *postmoderna*.<sup>348</sup> Qui, riflette con grande acutezza Carla Benedetti nel suo *L'ombra lunga dell'autore*, «La scacchiera su cui si svolge la partita ormai non è più quella del genere, con le sue regole da confermare o da disattendere, ma quella più vasta della letteratura». Questa non conosce più le “leggi di genere”, ma vive tuttavia di una propria dinamica, «fatta di poetiche successive (di innovazioni, trasgressioni, deviazioni dalla norma, pseudoritorni, recuperi e revival) che attraversano il sistema dei generi». In questa prospettiva, anche il valore funzionale dei generi quali coordinate per l'orientamento della fruizione, è assunto dalla letteratura, «diventata ormai essa stessa una sorta di genere (o macrogenere) con proprie leggi generali che aspirano a valere in tutte le sue regioni. *Queste leggi non sono più dei codici da variare o da confermare, ma delle dinamiche ordinate in una storia*» (BENEDETTI, 1999: 113sg.). In questo senso muove anche Di Gesù, il quale, ricordando la progressiva ibridazione, o il «crescente scolorimento della specificità dei generi» della postmodernità, porta inoltre la riflessione ad uno snodo

---

filologie straniere, che, in virtù del loro oggetto, scelgono spesso come lingua di pubblicazione la relativa lingua straniera, in Germania tra l'altro meno spesso che in altri paesi].

<sup>347</sup> Per una panoramica (oltre al già citato e fondamentale: (FIX, HABSCHIED, KLEIN, 2007)), si citano solo alcuni degli studi più pertinenti (in ordine cronologico): (SPILLNER, 1981); (GLÄSER, 1990); (KLAUSER, 1992); (SCHMIDT, 1996); (GLÄSER, 1998); (ENGBERG, 1999); (KRAUSE, 2000); (ECKKRAMMER, 2002); (PIRAZZINI, 2002); (DRESCHER, 2002); (KAISER, 2002); (ADAMZIK, 2002); (DEPPERMAN, 2002); (WOTJAK, 2002); (GRÉCIANO, 2003); (HORN-HELF, 2007); (SERGO, THOME, 2007); (SCHWARZE, 2007b); (SCHWARZE, 2007a); (ADAMZIK, 2009); (FOSCHI ALBERT, 2009a).

<sup>348</sup> Sulla valenza del termine e la sua problematicizzazione in seno al nostro caso di studio: III.2.2..

cruciale: la (potenziale) distinzione «tra la letteratura stessa e per l'appunto gli altri generi cosiddetti "naturali", come la storiografia, la saggistica, il giornalismo» (DI GESÙ, 2005: 53). Può una netta distinzione esistere? Questo snodo permette di interrogarsi ad esempio sulla progressiva «commistione tra la prosa d'invenzione scrivibile al *novel* e la scrittura saggistica o di reportage» riscontrabile alla genesi del romanzo moderno. Una convergenza tra autobiografico e *fictional* che Stefano Calabrese sa rintracciare sin nel cuore etimologico condiviso dal discorso giornalistico e dalla diegesi romanzesca, quello insito nei termini inglesi *novel* e *news* (CALABRESE, 2003).<sup>349</sup> In questa prospettiva emerge come gli aspetti culturo-specifici in qualità di riflessi socio-culturali – «elaborazione di un'idea di verità, trasmissione di modelli di virtù, celebrazione di determinati valori» (DI GESÙ, 2005: 54) – non possano che essere diffusi e latenti, ma si stemperino o acuiscono come elementi specifici della *poetica* del singolo autore-saggista, radicati nell'esperienza storica che l'individuo *fa* della propria *Kulturspezifiek*.

La *specificità culturale* del saggio va dunque indagata sì entro la *dimensione culturale* in cui si colloca, ma sulla sola scorta della rispettiva tradizione socio-culturale non è individuabile. Forse più di qualsiasi altro genere, il saggio – *il* genere transnazionale e trasversale, che gioca programmaticamente con la contaminazione tra i più svariati saperi, culture e tradizioni – dev'essere complementariamente inquadrato nella sua *singola fattispecie*. *Massime* per le varianti poetiche del saggio, la lente della *poetica* autoriale ha inoltre un impatto preciso sull'intera dimensione culturale. Pur sempre situato nella sua dimensione culturo-specifica, il saggio può alludere sapientemente a modulazioni e frangimenti peculiarissimi degli aspetti culturali che evoca o di cui è costituito. Saranno allora le riflessioni poetologiche, qualora presenti, a permettere al traduttore di saggistica di ricomporre il basso continuo rappresentato dalla dimensione culturale

---

<sup>349</sup> Questa e la precedente citazione di Benedetti sono tratte dal discorso, ricchissimo di suggestioni e spunti, di Di Gesù: cfr. (DI GESÙ, 2000), in particolare: pp. 52-54.

sottesa al saggio e di individuarne gli echi, così come le eventuali distorsioni, amplificazioni e sospensioni. Laddove non siano presenti riflessioni poetologiche esplicite, al traduttore-ermeneuta è impartito il compito ancor più alto di un ascolto tanto più sensibile ed attento.

Al fondamentale ruolo ermeneutico-analitico del traduttore, qui solo abbozzato in poche linee, sono dunque dedicate le prossime sezioni.

### II.3.1.2. Il traduttore

Si presume che la posizione di centralità del traduttore nel processo traduttivo sia ormai una vera e propria *acquisizione* teorica, e che ricordarne presupposti e prerogative sia ridondante o in odore di tautologia. Ciò non corrisponde tuttavia a realtà. Come i più recenti studi hanno posto in rilievo, sembrano essere in costante crescita e diffusione le più obsolete retoriche di denigrazione e riduzione del ruolo del traduttore,<sup>350</sup> retoriche per giunta talvolta adottate dai traduttori stessi.<sup>351</sup> L'insipienza sottesa a tale

---

<sup>350</sup> Kalverkämper ricorda alcuni interventi in occasione del vertice G8 che ha avuto luogo nel giugno del 2007 ad Heiligendamm, dai quali emerge una vera e propria tendenza ad enfatizzare l'«invisibilità» del traduttore e dell'interprete, già stigmatizzata come controproducente e forviante dal celebre studio (VENUTI, 1999). Lo studioso riconosce però anche come, da alcuni decenni, si stia registrando una lieve inversione di tendenza e la coscienza del ruolo imprescindibile svolto dai traduttori sembri pian piano farsi strada, soprattutto nell'ambito della traduzione letteraria, della traduzione dei testi specialistici e nel campo della manualistica scientifica. In parallelo, starebbe aumentando anche la considerazione del traduttore sul terreno del technical writing (scrittura tecnica) e nell'ambito di media specifici (per esempio, la sottotitolatura e il doppiaggio): (KALVERKÄMPER, 2009a: 87).

<sup>351</sup> I pregi scientifici di una spiccata capacità autocritica, di onestà intellettuale e modestia sono palmari, ma l'accondiscendenza o, in alcuni casi, la sorta di masochistica partecipazione con cui certi traduttori reagiscono allo svilimento del loro lavoro non hanno altra funzione se non quella di avallare il discredito promosso da voci insipienti dell'accademia verso le categorie di interpreti e traduttori ed i relativi corsi di studio. Nel suo recente studio alla base delle nostre riflessioni, Kalverkämper rigetta con forza quelle «affermazioni auto-squalificanti» che si trovano spesso in bocca a traduttori ed interpreti, nutrendo la falsa idea che questi svolgano un'attività primariamente pragmatica, un'attività che è possibile insegnare ed apprendere come un'azione routinaria: «Solche Fehlmeinungen ziehen in Zweifel, ja schließlich geradezu aus, dass translatorisches Handeln wissenschaftlich reflektierbar und mit theoretisch-wissenschaftlichen Kriterien lehrbar sei, was natürlich der Existenz einer eigenständigen Disziplin "Translationswissenschaft", wie sie sich den sechziger Jahren etabliert hat, den Boden entziehen will und "das Übersetzen" als angewandte, praxisintensive Fremdsprachen-Tätigkeit abqualifiziert»: (KALVERKÄMPER, 2009a: 90) [«Certe opinioni sbagliate mettono in dubbio, e addirittura escludono, che l'agire traduttivo possa essere fatto oggetto di riflessione scientifica e possa venire insegnato attraverso criteri teorico-scientifici, togliendo fondamento alla stessa esistenza della Translationswissenschaft come disciplina autonoma, quale si è

svilimento della figura del traduttore è invece lampante se solo si considera la perspicuità con cui il *Translator* si fa una delle istanze precipue dello stesso paradigma epistemologico della disciplina – almeno nella prospettiva qui accolta. Guardando alla traduzione nella sua essenza di «humanbestimmte Aktivität» e «prozesshaft zu lösende Aufgabe»,<sup>352</sup> infatti:

Das *Subjekt* der Translation ist der Übersetzer, und die Reflexion über den Übersetzungsakt sollte aus dessen Perspektive angestellt werden. *Verstehen* ist dabei im Sinne der Hermeneutik ein Erschließungsgeschehen, indem sich die Wahrheit des Textes dem informierten aber unvoreingenommenen Leser nach und nach erschließt. Sie wird nicht methodisch hergeleitet. Und dann geht es darum, das originär intuitive Verstehen durch eine *kritische Erwägung oder Selbstreflektion* zu ergänzen, denn der Übersetzer hat in seiner Vermittlungsaufgabe eine besondere Verantwortung der Texttreue. Der *Translator* ist verpflichtet zur “Loyalität“ und zwar sowohl gegenüber dem Zielempfänger im Sinne einer *funktionsgerechten Übertragung*, als auch gegenüber dem *Ausgangsautor*, dessen *Intention* er nicht verfälschen darf (STOLZE, 2009b: 22).<sup>353</sup>

È possibile individuare dei punti d’orientamento che aiutino il traduttore nel suo difficile compito di ricezione ed interpretazione? Com’è possibile stabilire l’*intentio auctoris* onde rispettarla, non falsificarla? Solo un’attenta ‘lettura’ del contesto genetico dell’opera entro la poetica dell’autore e solo un’attenta ‘lettura’ della poetica dell’autore entro il suo stesso contesto genetico – periodo storico-culturale, contesto sociopolitico, coordinate estetiche *et cetera* – possono realizzare una *lettura ermeneutica* sensibile ed accorta, in grado di correggere, avallare, approfondire la comprensione raggiunta intuitivamente, di verificare la ricezione delle funzioni dominanti e

---

affermata dagli anni Sessanta e squalificando “il tradurre” come attività applicativa, di intensa pratica delle attività circa le lingue straniere»].

<sup>352</sup>Letteralmente: “un’attività determinata dall’uomo”; “un compito da assolvere in modo processuale”.

<sup>353</sup> «Il *soggetto* della traduzione è il traduttore e la riflessione circa l’atto traduttivo dovrebbe prendere le mosse dalla sua prospettiva. Qui la *comprensione* è una chiarificazione in senso ermeneutico, dove la verità del testo si chiarisce poco a poco al lettore informato, ma non prevenuto. Non è derivata con una metodologia. In seguito si tratta di completare la comprensione originariamente intuitiva attraverso un *vaglio critico* o *un’autoriflessione*, poiché il traduttore con il suo compito di mediazione assume la specifica responsabilità della fedeltà testuale. Il traduttore è vincolato alla “lealtà”, tanto in qualità di traduzione *funzionalmente corretta* nei confronti dei destinatari, quanto nei confronti dell’autore del testo di partenza, di cui non deve falsare l’*intenzione*» [Corsivo, S.R.].

renderle armoniche in relazione al contesto d'arrivo. Solo in questo modo, attraverso la complessione di *analisi* e *critica* autoriflessive l'originaria comprensione individuale e soggettiva si vivifica a livello *intersoggettivo* e non rischia di fare della traduzione una «chiarificazione enfaticizzante» (GADAMER, 1995) fine a se stessa.<sup>354</sup> Con Stolze:

Die Frage ist genau nicht, wie *ich* einen Text verstehe, sondern was der Text tatsächlich sagt und wie ich dies *intersubjektiv* plausibel machen kann. Die Subjektivität ist anzuerkennen, aber subjektive Urteile sollen nicht ausgeblendet, sondern selbstkritisch reflektiert werden [...] Die individuellen Bedeutungen von Wörtern, Sätzen und Texten des allgemeinen Sprachgebrauchs sind jeweils eingebunden in einem *kulturellen und historischen Zusammenhang*. Daher gibt es keine für alle Menschen gleich zu erreichende quasi "objektive Wahrheit". Alle Sinnvolle ist nur im *Rahmen des jeweiligen situativen Hintergrund* zu verstehen (STOLZE, 2009b: 24).<sup>355</sup>

Non sarà dunque superfluo riservare uno spazio preciso alla definizione del traduttore entro la cornice olistica che abbiamo tracciato e stabilirne la precisa collocazione come *istanza nevralgica* del nostro modello processuale per la traduzione del saggio.

Come mostra lo schema di riferimento (figura XII), la componente *traduttore* con le sue specifiche competenze si situa nel pieno centro del processo, e nell'esatto insieme di intersezione tra la dimensione culturale del saggista e del saggio d'origine e quella del traslato nella cultura di arrivo. È importante (ri-)affermare che, tanto nella sfera della comunicazione interculturale *lato sensu*, quanto nella fattispecie di ogni processo traduttivo, il traduttore una vera e propria funzione «*inter-attiva*», rivestendo un ruolo

---

<sup>354</sup> Questi aspetti, specie in relazione all'orizzonte ermeneutico, saranno diffusamente approfonditi nel prosieguo II.4.1..

<sup>355</sup> La questione non è del resto, come comprendo il testo io, ma piuttosto cosa effettivamente il testo dice e come posso rendere intersoggettivamente plausibile ciò che dice. La soggettività va riconosciuta, i giudizi soggettivi non vanno eliminati, bensì sottoposti a una riflessione autocritica [...] i significati individuali delle parole, delle frasi e dei testi di uso linguistico comune sono rispettivamente immessi in un insieme culturale e storico. Pertanto non esiste una sorta di "verità obiettiva" attingibile ugualmente a tutti gli uomini. Ogni comprensione sensata è raggiungibile solo entro la cornice del contesto situativo di volta in volta pertinente» [corsivo S.R.].

fondativo ed irriducibile. Ciò si riflette nell'insieme dei saperi, generali e specialistici di cui il *traduttore/interprete* dispone, si esprime nel suo uso *ad hoc* dei mezzi linguistici, dello stile, del registro, delle peculiarità culturali (*Kulturspezifika*) pertinenti e delle conseguenze dell'agire comunicativo e si chiarisce nella costituzione del traslato. La professionalità del traduttore riacquista allora pieno risalto, configurandosi come *competenza complessa* che abbraccia la dimensione linguistica, testuale, intertestuale, mediale, semiotica, specialistica, operativa, sociale, culturale, interculturale e critica (KALVERKÄMPER, 2009a: 87).

Nei paragrafi a seguire il ruolo del traduttore verrà messo a fuoco come elemento portante del nostro modello processuale per la traduzione del *saggio*. In particolare, ne verranno delineati i seguenti aspetti:

1. la *competenza complessa* del traduttore di saggistica,
2. le tappe d'avvicinamento all'objectum saggio d'autore o letterario (Autoren-Essay, literarischer Essay):
  - le dinamiche di ricettività e *Dialogbereitschaft* (poetica autore- poetica traduttore);
  - le vie cognitivo-ermeneutiche di riconoscimento, comprensione e analisi olistica del testo di partenza;
  - le abilità di analisi e focalizzazione delle sue dominanti e peculiarità;
  - lo sviluppo di un progetto traduttivo *ad hoc*;
  - le strategie retorico-stilistiche di formulazione e composizione testuale;
  - la cura nella revisione: l'eventuale correzione e riformulazione, ricomposizione;
  - la prova della *coerenza testuale e poetica* (linguistico-culturale, stilistico-espressiva, *et cetera*).

### **II.3.1.3. Il traduttore di saggistica – una competenza complessa**

Nell'ambito delle scienze della traduzione il riferimento alla *competenza traduttiva* è ormai corrente. Il concetto sussunto non è delineato a tratti



decisi, né potrebbe mai esserlo: a dominare sono necessariamente polimorfismo e varietà – ossia, laddove supportati da una congrua riflessione, segni di opportuna differenziazione. Tracciare linee definitorie *per proprietates*, costituendo un profilo della competenza generale di cui il traduttore deve *idealiter* sempre disporre è di certo importante, ma altrettanto importante è focalizzare quali componenti specifiche di questa competenza generale vadano sviluppate ed esaltate *ad hoc* a seconda della tipologia di traduzione e, nella fattispecie, del genere testuale in oggetto.

Con una definizione tanto “generale” e comprensiva quanto preziosa, Renzo Titone parla della «vera competenza linguistico-comunicativa ed espressiva» del traduttore come risultato della maturazione di una consapevolezza metalinguistica, a sua volta prodotta da «capacità di riflessione, di articolazione analitica e di comparazione sia verso le unità intralinguistiche che verso le unità interlinguistiche» che si esplicano nelle diverse *fasi* del processo traduttivo:

Il successo concreto del traduttore dipende dalla sua abilità di decodificazione della lingua di partenza e dalla sua abilità di codificazione o ricodificazione<sup>356</sup> nella lingua di arrivo. Ed entrambe le abilità sono un aggregato di molte altre componenti, come le *disposizioni psicologiche o mentali* del traduttore, la sua *esperienza traduttiva* e la sua *motivazione*, la *congenialità* del testo da tradurre, la *correlazione* (o non-correlazione) tra il *grado di difficoltà* del testo e il *livello di competenza* del traduttore, il *grado di contrastività sintattica, lessicale e socioculturale* tra il codice di partenza e il codice di arrivo, la distanza tra i *repertori* di partenza e di arrivo di ordine lessicale e semantico/sintattico, ed altre condizioni. Una minuta indagine di tali parametri probabilmente rivelerebbe che non vi è un concetto generalmente accettabile e definibile di competenza traduttiva (a meno di postulare un traduttore “ideale”) (TITONE, 1998: 37).<sup>357</sup>

Come si evince, a dominare l'insieme delle caratteristiche che compongono la competenza complessa del traduttore, ben lungi dall'essere solo “linguistica”, sono, oltre che fattori “oggettivizzabili”, quali il «grado di

---

<sup>356</sup> Qui i concetti di “codifica” e “ricodifica” sono riferiti alla decifrazione e ricostruzione semiotica del testo.

<sup>357</sup> Corsivo S.R..

contrastività sintattica, lessicale e socioculturale» tra i codici complessi, linguistici e socioculturali, coinvolti nel processo traduttivo – nel caso più canonico della *Herübersetzung*, tra la lingua straniera e la propria lingua madre –,<sup>358</sup> importanti fattori cognitivi, psicologici e motivazionali. Di certo, il traduttore di saggistica deve oltre che conoscere anche *saper apprezzare* le peculiarità della scrittura saggistica: il riconoscimento degli aspetti cognitivi salienti, del tessuto argomentativo, metaforico, allusivo e citazionale può raggiungere un grado sufficiente di completezza solo laddove siano presenti, oltre che le componenti linguistico-culturali della competenza, anche una disposizione ricettiva adeguata – così legata al concetto tanto volatile della *sensibilità*, che indagheremo a breve.

A questi *aspetti generali*, vanno poi aggiunti *fattori specifici*, correlati sì alle diverse *varianti testuali* del saggio, ma non esclusivamente pertinenti all'una o all'altra fattispecie di genere. È però un eccellente traduttore di saggistica scientifica (*saggio di contenuto scientifico e specializzato*), Emanuele Vinessa De Regny, a focalizzare con le sue riflessioni punti centrali: la traduzione di testi scientifico-divulgativi diretti ad un ampio pubblico pone problematiche proprie, osserva, poiché

Occorre porsi in una posizione intermedia tra quella del “traduttore letterario” (necessaria per mantenere la leggibilità del testo, ma insufficiente perché presumibilmente povera di conoscenze scientifiche) e quella del “traduttore tecnico” (necessaria per garantire la correttezza del testo, ma insufficiente perché presumibilmente povera di abilità linguistica). Non tutti i traduttori sono in grado di intrecciare abilità linguistica e conoscenze tecniche (in genere mancano queste ultime) (REGNY, 2004: 295).

Dunque una posizione mediana e di complessione tra due “specialismi”. Ma quali competenze si sovrappongono, amplificano o riducono nella

---

<sup>358</sup> Ossia della traduzione dalla lingua straniera nella lingua madre e nel contesto d'appartenenza del traduttore – direzione opposta a quella della *Hinübersetzung*, ossia della traduzione in una lingua straniera. Come nota Michael Schreiber, i due tipi fondamentali si declinano in diverse altre fattispecie (si pensi solo alla traduzione da una lingua straniera ad una altra lingua straniera oppure alla traduzione tra due lingue madri, nel caso di traduttori bilingue): (SCHREIBER, 1993: 89).

traduzione del *saggio*? Ne *La traduzione specializzata*, Federica Scarpa offre un prospetto delle principali componenti della competenza del traduttore specializzato. Come condizione primaria indica una *componente culturale riferita al sapere linguistico e specialistico in entrambe le lingue*; a questa si unisce una *componente procedurale*, connessa al *know-how* ed alle *abilità d'applicazione* delle procedure traduttive; infine una *componente metacognitiva*, formata da *competenza prospettica* (orientata al testo di arrivo), *competenza retrospettiva* (orientata al testo di partenza) e *competenza dichiarativa*, costituita dalla capacità di discutere criticamente circa il proprio operato e sostanziare le proprie scelte traduttive nel confronto con altri traduttori, con i propri revisori e committenti (SCARPA, 2001: 191).

Sul versante *letterario*, emerge invece con tutta chiarezza quanto riflettuto da Coseriu circa il *piano del testo*, ossia che i testi non seguono in ogni punto incondizionatamente le regole di una lingua, poiché «una finalità riconosciuta, ossia uno scopo espressivo riconosciuto, può superare le regole idiolinguistiche». <sup>359</sup> Su questo piano, dunque, è particolarmente importante che il traduttore detenga *sapere espressivo*, ossia «il sapere che concerne la formazione specifica dei testi». <sup>360</sup> Non sorprende che il luogo privilegiato per la costituzione del sapere espressivo sia la letteratura, dove, come chiarisce il linguista romeno, maggiore è la possibilità di sviluppo del senso. <sup>361</sup> Ma come acquisire un simile sapere se la letteratura è il regno dell'irripetibile, dove ogni testo è *unicum* e in qualche modo *hapax*? Va al cuore del problema Lorenza Rega nel suo *La traduzione letteraria*:

Rispetto al traduttore tecnico, quello letterario si trova in prima istanza davanti alla difficoltà data dall'*impossibilità di individuare delle*

---

<sup>359</sup> «Il testo può superare le regole della lingua, le quali allora, in questo particolare testo, non hanno valore, e cioè semplicemente a causa della configurazione tradizionale del testo in questione o sulla base di una motivazione che si trova in questo testo [...] Nei testi sovraidiolinguistici – a questi appartengono ad esempio i generi letterari – dovrebbe essere immediatamente evidente che vi è quasi una tradizione di formazione di tali testi *completamente indipendente* dal parlare secondo un determinato modello tramandato storicamente, *indipendente cioè dalle lingue storiche*»: (COSERIU, 2008: 67sg.) [corsivo S.R.].

<sup>360</sup> Coseriu lo distingue dal *sapere locutivo*, riferito al parlare in generale, e dal *sapere idiomatico*, ossia il sapere storico attestato nel dominio di una certa lingua, *ibid.*, p. 69.

<sup>361</sup> Si veda in proposito la bella *Introduzione*: (DI CESARE, 2008), in particolare, p. 16.

*regolarità* ad esempio di tipo morfosintattico o lessicale all'interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca; regolarità che possono costruire dei punti di riferimento per il traduttore, esattamente come i testi paralleli – soprattutto quando sono altamente standardizzati – forniscono dei *points de repérage* fissi nelle diverse lingue [...] ed è proprio la preclusione di tale possibilità, che deriva peraltro dall'unicità e quindi irripetibilità della singola opera letteraria, a rendere insicuro il traduttore [...] (REGA, 2001: 51).

Certo ad offrire una sorta di *pointe de repérage* potrebbe essere proprio la categoria del *genere letterario*, con l'insieme delle *convenzioni* che nella storiografia letteraria lo caratterizzano. Sarà dunque importante che il sofisticato strumentario del traduttore comprenda una quantomai differenziale e ricca *Textsortenkompetenz*, ossia l'abilità di riconoscere gli elementi costitutivi dei diversi *generi testuali* e quelli – per quanto labili e controversi – dei *generi letterari*: un sapere auspicabilmente il più composito possibile, arricchito delle connotazioni di fattispecie nelle *culture* implicate nel processo traduttivo (e non), della coscienza delle diverse *tradizioni letterarie* e delle relative specifiche *convenzioni di genere* (*Textsorten- und Gattungskonventionen*).

La costituzione di una tale competenza, è evidente, rappresenta però un sapere pressoché inattuabile considerata la peculiare natura del saggio. Come si è visto, oltre a sottrarsi programmaticamente ad una rappresentazione fisiognomica di genere, il saggio con le sue varianti costituisce un'interfaccia del tutto peculiare tra *Gattung* e *Textsorte*. Tra i generi si configura forse come la forma meno canonizzabile, per la quale l'idea di un *astratto formale*, per quanto poco vincolante, è possibile solo entro una cornice di generalità che ne limita grandemente la stessa definizione – proprio per questo motivo l'unica forma definitoria possibile è parsa una *definitio per proprietates*, formulata con piena coscienza del suo valore prettamente operativo. Ciò non toglie che una generale *Textsortenkompetenz* radicata nella storiografia letteraria e culturale *lato sensu* sia parte integrante e vitale del sapere traduttivo, tanto più imprescindibile per il traduttore di

saggistica proprio per l'inclinazione del saggio verso l'ibridazione formale, la sua natura anfibia e camaleontica, in grado di permettergli osmosi ed insinuazioni nelle più diverse fattispecie. Non sorprende del resto che proprio il saggio sia il genere anfibio tramite cui lo specialismo entra anche nel romanzo, insinuandosi nel tessuto narrativo e dilatandolo attraverso digressioni anche notevoli. Come non pensare ancora al caso dei capolavori di Thomas Mann:<sup>362</sup> dal celebre capitolo sul tifo nei *Buddenbrooks*,<sup>363</sup> ai passi «biologici» e «fisiologici» dello *Zauberberg*,<sup>364</sup> la commistione di estetica e specialismo trova nel passaggio saggistico-narrativo il suo strumento privilegiato.

Se però per la complessità specialistica di determinate varianti saggistiche più prossime allo specialismo (o delle componenti specialistiche presenti nelle varianti letterarie, con le più diverse funzioni ed i più svariati esiti), l'indagine ed il reperimento delle cognizioni specialistiche sono la via maestra per un'adeguata resa traduttiva, come trattare invece il problema della *letterarietà*? È questa infatti una componente che non ne caratterizza solo le *varianti testuali poetiche* – chiarisce Rega – ma è presente anche nei cosiddetti «testi a *funzione* estetico-saggistica», dove la letterarietà dev'essere mantenuta nel traslato «pena la non corretta ricezione, o ricezione solo parziale» dello stesso. La studiosa affronta la problematica in preciso riferimento alla critica «scelta del testo 'esemplare'» nell'ambito delle sue *Note* sul difficile tema della *didattica* della traduzione letteraria. Qui, citando

---

<sup>362</sup> Ringrazio Hartwig Kalverkämper per la preziosa indicazione.

<sup>363</sup> Si veda § I.13.2, *supra*.

<sup>364</sup> In (SCHONLAU, 1997) si trovano interessanti rilievi circa la tematizzazione dello *Zauberberg* della psicoanalisi in relazione agli interventi ed alla figura di Doktor Krokowski. Del resto, è imprescindibile rilevare con Dieter Zissler che «Alle sieben Kapitel des Zauberbergs enthalten viel proximale Biologie, aus Anatomie und Physiologie, Fortpflanzungs- und Entwicklungsbiologie, und zwei Abschnitte des fünften Kapitels, *Humaniora* und *Forschungen*, sind geradezu organismische Abhandlungen, die ultimativen Fragen zum Thema haben. Thomas Mann bezeichnet sie selbst als «das physiologische» und «das biologische Kapitel». Sie stellen das Kernstück der Biologie im *Zauberberg* dar und belegen in Castorps Gedankengut, dass das Geistige und das Schöne einander durchdringen, Wissenschaft und Kunst «eigentlich immer schon eines waren» (*Zauberberg* III, 363) [...] Die anatomischen, fortpflanzungs- und entwicklungsbiologischen Beispiele und Fakten sind Oscar Hertwigs *Allgemeiner Biologie* (1920) entnommen (HERMANN, 1910)»: (ZISSLER, 2003: 53).

la *Prima lezione di stilistica* di Pier Vincenzo Mengaldo,<sup>365</sup> nota acutamente «il particolare interesse della *prosa dei critici e saggisti* e in generale della *prosa concettuale*, studiata da Spitzer per Thibaudet, da Contini per De Sanctis e Longhi, da lui stesso per vari critici novecenteschi» (REGA, 2008a: 102) [Corsivo S.R.]. A fronte di queste intersezioni di saperi e maestria scrittoria è essenziale riconoscere la molteplicità delle componenti coinvolte, tentando di riprodurne la peculiare complessione anche nel traslato. Non è un caso che Rega corredi questa sua lucida diagnosi di esempi di scrittura dove la componente estetica e quella scientifica confondono i propri contorni: dal poema scientifico *De rerum natura* di Lucrezio all'*Uomo senza qualità* di Musil – nota la studiosa, tracciando una sorta di profilo della scrittura saggistica:

*non è solo l'opera di fiction a poter essere considerata letteraria e quindi un unicum, ma anche numerosi altri testi che mediano un quadro completo del reale anche all'interno di discipline non specificatamente letterarie e che per farlo si servono anche di una lingua che non è quella strettamente speciale della loro disciplina, ma che si apre a orizzonti di più ampio respiro, a quelli della lingua letteraria, dunque della lingua in tutte le sue potenzialità* (REGA, 2001: 60).

Per la traduzione di questo genere di prosa, un punto fermo di ricezione del testo e di direzione del progetto traduttivo può essere rappresentato proprio dal concetto di *letterarietà*, «e il problema più generale di come esso *si modifichi nel corso del tempo*: non è detto infatti che lo stesso testo sia considerato letterario, oppure soltanto tale, in tutte le epoche, in quanto esso può racchiudere in sé funzioni diverse» (*ibid.*: 58sg.) [Corsivo S.R.]. È in questi casi e, in generale, quando a costituire il tessuto del saggio d'autore sono *specialismo* e *poeticità*, dove la terminologia viene estraniata *ad hoc* e gioca con l'allusione metaforica o la digressione informativa s'impenna nel sostrato biografico, che al traduttore è richiesta la massima *sensibilità*. Una sensibilità ricettiva ed investigativa del tutto peculiare, che fa leva anzitutto sulle sue competenze linguistiche. All'intuizione deve però far seguito la

---

<sup>365</sup> Nella più recente edizione: (MENGALDO, 2011).

piena coscienza dei fenomeni percepiti, facendo proprie coordinate ricettive quanto più sofisticate, in grado di farsi sismografi della presenza e delle peculiari interazioni tra le sue diverse componenti di *specialismo* e *poeticità*. Emerge un'altra volta come solo attraverso la collocazione del saggio entro una cornice ricettiva olistica sia possibile intraprendere un percorso ricettivo-ermeneutico adeguato alla sua comprensione.

#### II.3.1.4. La competenza linguistica tra *Sprachgefühl* e *Sprachsinn*

Si arriva così *naturaliter* al problema della lingua, in particolare alla questione della competenza linguistica del traduttore che un elemento fondante per il processo traduttivo, di assoluta pertinenza tanto per la *dimensione ricettiva ed ermeneutica*, quanto per la *dimensione retorico-stilistica* del traslato. Se è vero che nel pensiero del traduttore s'incontrano almeno due lingue, c'è da anzitutto da chiedersi quale grado di autocoscienza linguistica egli posseda per ognuna di esse. Anzitutto è importante mettere a fuoco il nucleo concettuale del termine *Sprachbesitz*. Nel suo tentativo di tracciare i contorni di questo concetto volatile e spesso malinteso, Coseriu lo colloca nell'ambito della «lingua come realtà psichica» e lo caratterizza «come *patrimonio di forme linguistiche accumulato nella coscienza degli individui*» (COSERIU, 1969: 240).<sup>366</sup> A questo proposito, riflettendo circa la *lingua del traduttore* ed il concetto di *competenza* traduttiva in prospettiva ermeneutica, Stolze chiarisce che il *patrimonio linguistico* interiorizzato dal singolo è determinato dall'ambiente di vita dell'individuo e della sua specifica cultura, liberando il campo dall'ipotesi che l'uomo possa mai dominare la propria lingua. Del resto già l'idealismo ha posto con adamantina chiarezza i termini della questione nell'immagine della «lingua *madre*»: il singolo non «domina» la propria lingua, piuttosto nasce al suo interno e le è quasi sempre sottomesso (STOLZE, 2003: 115). Lo *Sprachbesitz* cui si richiama la studiosa è dunque una

---

<sup>366</sup> [Corsivo S.R.].

specifica *competenza* e coincide con uno stato di *compresenza coscienziale* (*Bewußtseinskopräsens*)<sup>367</sup> delle acquisizioni linguistiche (GAUGER, 1976: 34).

Con quali mezzi il traduttore può sperare di attingere dal proprio *Sprachbesitz* la “parola esatta”, la “corrispondenza segreta” di una parola senza traducete, restituire il respiro di un periodo, il ritmo di un brano, in un altro orizzonte linguistico-culturale? Qui entrano in gioco due elementi tanto pervasivi quanto volatili e negletti dagli studi traduttologici e linguistici:<sup>368</sup> *Sprachgefühl* e *Sprachsinn*. Quest’ultimo, tuttavia, è d’antica e rinomata tradizione entro la filosofia del linguaggio: il concetto di *Sprachsinn* come senso interno della lingua si lega a doppio filo con il pensiero humboldtiano che vi riconosce, alla luce degli attuali studi circa la cognizione, «una facoltà universale di concettualizzazione» (BRISSET, 2000: 60) che trascende le singole lingue, ma al contempo le unisce nella forza che il pensiero esercita sul linguaggio.<sup>369</sup> Una delle rare opere di rilievo dedicate ai nessi tra *sensibilità linguistica* (*Sprachgefühl*) e *senso della lingua* (*Sprachsinn*) (GAUGER, OESTERREICHER, 1982),<sup>370</sup> tematizza la complessità dei due concetti, centri d’interazione di tutta una serie di fattori. Il concetto di *Sprachgefühl* veicola un sapere intuitivo, depositatosi nella coscienza attraverso progressive “sedimentazioni” attraverso l’esperienza linguistica e l’uso pratico della lingua: un sapere, grazie al quale si è in possesso di «un senso della norma» sia a livello passivo che attivo, «all’interno dell’impiego

---

<sup>367</sup> «Die Kopräsens der sprachlichen Element in einem Bewußtsein macht sie zum Sprachbesitz [...] Insofern kann Sprache nicht getrennt werden von den Subjekten, die sie ‘besitzen’»: (GAUGER, 1976: 34-46 passim).

<sup>368</sup> In Italia è una felice eccezione (REGA, 2001: 121-124). Del resto, ricorda Stolze, il termine *Sprachgefühl* non è presente nei registri delle opere tedesche a più ampia diffusione, e nemmeno nel *Lexikon der Germanistischen Linguistik*: (STOLZE, 2003: 116, nota 201).

<sup>369</sup> «Le lingue» scrive Wilhem von Humboldt in *Über das vergleichende Sprachstudium in Bezug auf den verschiedenen Epochen der Sprachenentwicklung* (1820) «sono quindi come i caratteri degli uomini o per scegliere un oggetto di paragone più semplice, come degli ideali degli dei delle arti figurative in cui si può cercare una totalità e tracciare un circolo chiuso, poiché ognuno raffigura da un determinato lato ideale l’universale non individualizzabile come essenza simultanea di tutto il sublime»: (HUMBOLDT, 1989: 135sg.). Si veda in proposito anche (BRISSET, 2000: 59-62).

<sup>370</sup> I curatori della silloge vinsero il concorso bandito nel 1980 *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* sul tema *Ist Berufung auf Sprachgefühl berechtigt?* («è giustificato richiamarsi alla sensibilità linguistica?»).



di una lingua differenziato a livello regionale e socioculturale». <sup>371</sup> Se si considera l'enunciazione come espressione dell'autocoscienza umana entro il *medium* della lingua, lo *Sprachsinn* si configura dunque come *istanza valutativa*, un elemento di ricezione dell'esattezza linguistica che permette all'individuo di valutare la correttezza grammatico-sintattica dell'enunciato. Oltre ad essere un'istanza valutativa, in grado di agire da «sismografo della norma», la *sensibilità linguistica* rappresenta molto altro, un riflesso sostanziato dell'esperienza,

der als Resultate von Gedächtnis und Analogie ein konkretes Operieren mit den Beständen der Sprache sowie ein zutreffendes Bewerten sprachlicher Fügungen ermöglicht, und zwar ohne volle Bewußtseinserhellung, ferner ohne Vorhandensein und Präsenz expliziter theoretischer grammatisch-stilistischer Kenntnisse, also ohne logische Klarheit der Entscheidungsgründe (JUHÁSZ, 1970: 43).<sup>372</sup>

In quanto «riflesso sostanziato dell'esperienza», variando e costituendosi via via con la vita linguistica dell'individuo, lo *Sprachgefühl* ha un carattere squisitamente dinamico. Come elemento della competenza traduttiva, è la capacità di recepire ed identificare il linguaggio in tutte le sue particolarità e sottosistemi (*Sprachsubsysteme*) di carattere diacronico, diastratico, diamesico, diafasico e diatopico: un elemento radicato nella storicità individuale del traduttore, risultato di una sua determinata *relatio* di comprensione intuitiva dell'insieme olistico del testo.<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> (GAUGER, OESTERREICHER, 1982: 63sg.), citato e tradotto in (REGA, 2001: 122). «Ciò che definisce "sensibilità linguistica" è un sapere intuitivo, acquisito attraverso l'uso pratico, l'esperienza, nei confronti di quanto è giusto nel senso della norma all'interno dell'impiego di una lingua differenziato a livello regionale e socioculturale; è un deposito sedimentato nella coscienza dell'uso della lingua, un uso che è sensibile a livello attivo e passivo nei confronti della norma».

<sup>372</sup> «Un riflesso sostanziato dell'esperienza, che rende possibile operare concretamente con il patrimonio linguistico e valutare le strutture linguistiche in modo pertinente attraverso la combinazione di memoria e analogia, ossia senza averne completamente chiara coscienza, e inoltre senza la presenza e compresenza di esplicite nozioni teoriche di carattere grammatico-stilistico, quindi senza una chiarezza logica delle ragioni che guidano la valutazione».

<sup>373</sup> La storicità del fenomeno linguistico fa sì che in tutti i testi ricorrano deviazioni idioletali dallo standard. Qui è cogente lo *Sprachgefühl*: laddove interviene la percezione di qualcosa che contraria la propria *sensibilità linguistica* è altresì presente il riferimento all'infrazione di una norma: Le forme di registro legate ad una determinata situazione in quanto norme

Lo *Sprachsinn* è invece da intendersi come una sensibilità linguistica di livello superiore e più ampia: il sapere intuitivo che costituisce il suo nucleo non si limita ad identificare la “norma linguistica” o ad ordinare la lingua rispetto ai suoi sottosistemi, ma fa propri anche i moduli dell’*uso letterario* della lingua. Il *sensu della lingua* si può dunque indicare come una coscienza intuitiva, «fortemente caratterizzata a livello individuale», dell’intero ventaglio delle potenzialità della lingua.<sup>374</sup>

### II.3.1.5. *Vernetztes Denken*

La *competenza* del traduttore di saggistica si è delineata essere un insieme complesso, articolato in molteplici *Teilkompetenzen* e componenti. Prima di esplorare come questi elementi trovino espressione ed applicazione nell’ambito del processo traduttivo, sarà necessario dedicare alcune riflessioni ad un qualità essenziale della competenza traduttiva, sinora trascurata. Si tratta di una qualità del pensiero che la terminologia tedesca identifica come *vernetztes Denken*<sup>375</sup> – in italiano, *pensiero reticolare*:<sup>376</sup> una capacità multifunzionale, in grado di garantire *interrelazione* ed *interazione* tra le molteplici componenti della competenza complessa del traduttore. Il concetto del *pensiero reticolare* è del resto di antica ascendenza, oggi supportato dagli studi di *scienza della complessità* secondo cui, sull’esempio principe del cervello umano, viene postulato che:

il formidabile *potenziale* dispiegato dai *sistemi complessi* è determinato non tanto dai singoli elementi, quanto dalle *relazioni* tra gli elementi e dall’organizzazione *globale* del sistema (GANDOLFI, 1999: 155).

---

momentanee (*situated cognition*) si contrappongono alle norme sociali sovraindividuali: (STOLZE, 2003: 116).

<sup>374</sup> Si veda: (GAUGER, OESTERREICHER, 1982: 63sg.), citato e tradotto in: (REGA, 2001: 122): «C’è poi una sensibilità linguistica superiore, più ampia, che non mira alla semplice correttezza, ma che si orienta all’uso letterario della lingua in senso lato, una sensibilità che noi definiamo “senso della lingua” per distinguerlo più chiaramente: si tratta di una coscienza fortemente caratterizzata a livello individuale, certamente anch’essa intuitiva, non scientifica, di tutto quanto si può “fare” con la lingua».

<sup>375</sup> Si veda: (VESTER, 1990).

<sup>376</sup> Basato sui «concetti e risultati della scienza della complessità»: (GANDOLFI, 1999: 284).

Il concetto del *pensiero reticolare* è già tesaurizzato in tutta la sua ricchezza negli studi di Georg Simmel<sup>377</sup> circa la complessità e l'«intersecazione delle cerchie sociali». <sup>378</sup> Non sorprende del resto che «per stile, ricercatezza e piacevolezza espositiva», proprio la scrittura di Simmel sia un esempio di saggistica scientifica da sempre accostata «più all'opera d'arte che non alla ricerca scientifica», con un metodo di stesura «influenzato da moduli compositivi propri più della musica che non della saggistica scientifica» (PICCHIO, 2004: 139).<sup>379</sup> Tale peculiare complessione, fatta di simultaneità del pensiero, nessi intuitivi, compresenza di molteplici saperi, è riflesso primario dal *Vernetztes Denken*: «Quando una scienza dev'essere portata alla luce», afferma il grande *Denker* in *Über soziale Differenzierung* (1890),

bisogna partire dai problemi immediatamente dati, che sono sempre estremamente complessi e che solo gradualmente possono essere scomposti nei loro elementi. *Il risultato più semplice del pensiero non è affatto il risultato del pensiero più semplice* (SIMMEL, 1998) [Corsivo S.R.].

L'orientamento teorico di Simmel, *saggista* di vaglia, permette dunque di leggere in filigrana che scomporre una realtà complessa è possibile solo attraverso un'elaborazione epistemologica d'alto livello, dove il pensiero sia una vera e propria *struttura reticolare*, «definita da un nucleo centrale che rappresenta il tema di base, una questione generale da cui si diramano i *fili*

---

<sup>377</sup> Tanto più interessante notare le peculiarità della *saggistica* di Simmel, rilevate con raffinatezza nelle riflessioni di Marta Picchio (PICCHIO, 2004: 139): «se tutta l'opera di Simmel è caratterizzata dal ricorso ad un approccio “estetico” al reale, approccio dotato di una superiorità euristica rispetto ad uno sguardo puramente razionale e concettuale, parallelamente, muovendosi in direzione opposta, è possibile trovare nei saggi specifici di estetica i temi filosofico-sociologici principali di tutta la sua opera. Inoltre, guardando in modo globale alla produzione simmeliana, ci si accorge che il suo metodo prediletto per analizzare e cogliere la realtà (procedere dalla superficie e dai dettagli apparentemente più insignificanti e banali per approdare ai significati ultimi dell'umano e alla comprensione-intuizione della totalità, ovvero partire dalla conoscenza sensibile, dalla percezione per arrivare alle tendenze più profonde della vita) può essere applicato alla sua stessa opera, che non a caso è stata spesso avvicinata, per stile, ricercatezza e piacevolezza espositiva, più all'opera d'arte che non alla ricerca scientifica».

<sup>378</sup> «La sociologia è una scienza delle relazioni e delle associazioni: vi si elabora tutto, sia l'individuale sia il collettivo [...] l'oggetto di studio della società sono quindi le associazioni, le formazioni, in generale ogni tipo di gruppo che nasce dalle relazioni sociali, dalla capacità dei singoli di creare “l'interazione delle parti”», (FORNARI, 2006: 197).

<sup>379</sup> A proposito, nello stesso volume, si veda anche: (FANINI, 2004).

della rete», ossia gli aspetti «più particolari che rappresentano di per sé argomentazioni e trattati *complessi*» (FORNARI, 2006: 86).

Una prospettiva pienamente accolta dagli studi traduttologici d'impostazione olistica, dove la pervasività del prefisso *inter-* è sintomo di quanto l'interrelazione, la comparazione, l'associazione, e tutti i processi legati alla visione simultanea dei nessi primari e delle più nascoste interconnessioni tra gli elementi siano fattori chiave: la configurazione della *Translation* come *Inter-Kunst* (KALVERKÄMPER, 2004) assume qui tutta la sua pregnanza.<sup>380</sup> In questo orizzonte, Stolze chiarisce la *polifunzionalità* del concetto di *vernetztes Denken* descrivendone l'applicazione al cuore del processo traduttivo: «Einzelaspekte und übergreifende Zusammenhängen müssen in ihrer *Interrelation* wahrgenommen werden»: laddove è necessario «Einbezug *vielfältiger neuer Aspekte* und *Offenheit* der Perspektive» (STOLZE, 2003: 117),<sup>381</sup>

Gefordert ist *multiperspektivisches Denken*, d.h. in einem ganzheitlichen Ansatz rasch die wesentliche Punkte in einem Text zu erfassen, um sodann funktional angemessene Formulierungsentscheidungen treffen zu können (STOLZE, 2009a: 12).<sup>382</sup>

Si vede qui il nesso, vitale e perspicuo, tra il pensiero reticolare e la *dimensione analogica, reservoir* privilegiato del traduttore di saggistica in tutte le fasi del processo traduttivo, dal momento cognitivo ed interpretativo del saggio d'origine, al momento della formulazione retorico-stilistica del

---

<sup>380</sup> Non è un caso che recenti studi sulle interrelazioni nascoste tra le forme espressive descrivano il *pensiero reticolare* come strettamente legato al *pensiero analogico*: «Analoges Denken ist Aktivierung von Eindrücken und Gedankensystemen auf dem Hintergrund eines unbewusst gespeicherten oder bewusst aufgebauten System von Wissen und individueller Erfahrung. In seinem starken Bezug zu bildhafter Symbolik mobilisiert es kreatives Denken zu Ähnlichkeiten in anderen Gebieten. In unkonventioneller Sichtweise kann es neue Gedanken anregen und helfen, die evolutionären Erscheinungen und tieferen Zusammenhänge in unserer Welt besser zu verstehen. Makro- und Mikrokosmos, Natur, die Menschen und Entwicklungen ihrer Kulturen sind nur in einem vernetztes Denken zu erfassen», (HAERDTL, 2007: 542).

<sup>381</sup> «I singoli aspetti ed i grandi contesti devono venir percepiti nella loro interrelazione»; «l'inclusione di *molteplici nuovi aspetti* e l'*apertura* della prospettiva».

<sup>382</sup> «Si esige un pensiero multiprospettico, ossia, la rapida comprensione entro un approccio olistico dei punti essenziali in un testo, così da poter poi compiere scelte di formulazione funzionalmente congrue».

traslato, passando attraverso l'indagine delle possibili corrispondenze, consonanze ed analogie tra l'orizzonte di partenza e quello di arrivo mediati dall'istanza della poetica autoriale. Anche i più recenti studi sulle interrelazioni nascoste tra le forme espressive portano del resto alla luce questo nesso vitale, valorizzando il *pensiero analogico* come forza in grado di attivare i pensieri, le immagini, le impressioni immagazzinati – più o meno consciamente – in un sistema costituito da *sapere ed esperienza individuale*. Legata a doppio filo alla dimensione simbolica dell'immagine, l'associazione analogica catalizza il pensiero creativo alla ricerca di corrispondenze tra i vari campi del sapere e della conoscenza umana:

in unkonventioneller Sichtweise kann es neue Gedanken anregen und helfen, die evolutionären Erscheinungen und tieferen Zusammenhänge in unserer Welt besser zu verstehen. Makro- und Mikrokosmos, Natur, die Menschen und Entwicklungen ihrer Kulturen sind nur in einem *vernetztes Denken* zu erfassen (HAERDTL, 2007: 542).<sup>383</sup>

Nel nostro modello processuale per la traduzione del saggio il *vernetztes Denken*, con le sue componenti analogiche, simultanee e produttive, è dunque centro del campo di forze che costituisce la competenza complessa del traduttore. Un ampio spettro di conoscenze, a sua volta collocato entro un quanto più ampio orizzonte costituito dal *Vorwissen*, dalle conoscenze pregresse, dall'individuale *enciclopedia* (ECO, 1975: 143), da solo non è d'aiuto al traduttore, specie di saggistica: per farsi strumento vitale, tale sapere dev'essere attivato e divenire quanto più possibile *compresente* alla coscienza, innestandosi dunque alle *radici sensibili* di un *sapere reticolare* – non a caso la stessa *enciclopedia* di cui parla Eco ha una natura rizomatica, costituita dall'interconnessione ed interdeterminazione dei suoi elementi.

---

<sup>383</sup> «Attraverso un modo non convenzionale di osservare le cose, può far scaturire nuovi pensieri ed aiutare a comprendere meglio i fenomeni evolutivi e le strutture profonde del nostro mondo. Il macro- e microcosmo, la natura, l'umanità e gli sviluppi delle sue culture possono essere compresi solo entro un *pensiero reticolare*».

Il *vernetztes Denken* è dunque al cuore della competenza traduttiva in qualità di elemento interrelante e catalizzante. Riassumendo, è possibile distinguere nel pensiero reticolare, nella sensibilità linguistica e ricettiva i fondamenti primari della competenza del traduttore di saggistica. Allargando al prospettiva, Stolze fa il punto, inserendo questi aspetti della *Translationskompetenz* entro la processualità essenzialmente bifasica del processo traduttivo:

Als Voraussetzung für das Übersetzen und somit Fundamente einer *Translationskompetenz* sehen wir eine Haltung der *Rezeptivität, vernetztes Denken, Sensibilität und Sprachgefühl*, sodass mit den mannigfaltigen Aspekten des Textverstehens und Formulierens von Translaten verantwortlich umgegangen werden kann (STOLZE, 2003: 306).<sup>384</sup>

La disposizione alla ricettività (*Rezeptivität*), cruciale componente di un *approccio ermeneutico*, verrà ora indagata come parte della più ampia *disposizione al dialogo* che deve contraddistinguere il traduttore nel suo avvicinamento al saggio d'origine e nell'incontro con la poetica del saggista.

### II.3.1.6. *Dialogbereitschaft: dialogo tra poetiche e coerenza*

Torna in primo piano la profonda *dialogicità* della traduzione, con Terracini, la dimensione de «la simpatia che stringe chi parla e chi ascolta» (TERRACINI, 1996: 43). La *centralità della figura del traduttore* è tutt'uno col suo farsi «maestro segreto della differenza delle lingue» (*ibid.*), una maestria originata dalla sua complessa competenza, in cui la disposizione al *dialogo* con l'altro è primaria:

Das Übersetzen als Präsentieren einer Mitteilung zum Zwecke der Verständigung fußt auf einem adäquaten Verständnis der Textvorlage. Ein solches ist möglich, wenn sich der Translator dialogbereit (Gadamer) darauf einlässt und sich frei macht von Ideologie und selektiver Wahrnehmung. Nimmt er die Haltung aufmerksamer Rezeptivität (Heidegger), dann wird sich ihm die Textwahrheit autopoietisch erschließen. Im hermeneutischen

---

<sup>384</sup> «Come presupposto del tradurre e dunque fondamento di una competenza traduttiva troviamo un atteggiamento di ricettività, *pensiero reticolare, sensibilità e sensibilità linguistica* così da poter trattare responsabilmente gli svariati aspetti della comprensione testuale e della formulazione dei traslati» [corsivo S.R.].

Zirkel erfolgt dies auf der Folie des vorhandenen Vorwissens (STOLZE, 2003: 203sg.).<sup>385</sup>

In questo senso, proprio il principio del *dialogo* – l’archetipo concettuale che la riflessione traduttologica condivide con gli studi linguistici, letterari e retorici – si carica di ulteriori componenti essenziali, configurando ciò che Kalverkämper rappresenta con il concetto di *Trialog*, ‘trialogo’<sup>386</sup>:

Mit den Worten des portugiesischen Literatur-Nobelpreisträgers (1998) José Saramago (geb. 1922): «Der Autor schafft nationale Literatur, aber die Weltliteratur wird von den Übersetzern gemacht». Aber damit eröffnet sich der Dialog zwischen Autor und Lesepublikum via literarischem Text natürlich zu einem *Trialog*, in den die Übersetzerin mit einbezogen und in dem sie *das* ausschlaggebende Glied der *translatio* ist [...] Der Erweiterungsfaktor ‚Translator‘ hin zu einem *Trialog* ist keine Petitesse, er hat vielmehr eine gleichwertige Funktion mit dem beiden anderen Faktoren, also Autor und Publikum, inne (KALVERKÄMPER, 2009a: 75).<sup>387</sup>

Come si è avuto modo di accennare a proposito dei limiti della teoria circa la traduzione letteraria e, *lato sensu*, circa la traduzione di opere in cui la dimensione estetica è fondante, per l’ambito del *saggio d’autore o letterario*, e tanto più per il *saggio poetico*, il fenomeno traduttivo è da intendersi come «rapporto tra poetiche»: un vero e proprio dialogo che il traduttore, forte della propria poetica traduttiva, deve intraprendere non solo con il testo oggetto d’attenzione traduttiva, bensì con l’autore del testo nella sua dimensione socio-culturale e *sub specie* della sua poetica. Nella tradizione

---

<sup>385</sup> «In quanto presentazione di un messaggio al fine dell’intesa comunicativa, il tradurre si fonda su un’adeguata comprensione del testo di partenza. Ciò è possibile se il traduttore vi si rivolge *dialogbereit* [disposto al dialogo] (GADAMER), liberandosi da ideologia e percezione selettiva. Se assume un atteggiamento di *aufmerksamer Rezeptivität* [attenta ricettività] (HEIDEGGER), la verità testuale gli si dischiuderà in modo autopoetico. All’interno del circolo ermeneutico ciò accade sulla base del sapere pregresso presente».

<sup>386</sup> Del neologismo riflette anche Augusto Ponzio, cfr. *Trialogo sui dialoghi*, consultabile all’indirizzo: <http://www.augustoponzio.com/trialogo.htm> [ultima consultazione 3.11.2010].

<sup>387</sup> «Con le parole dell’autore portoghese José Saramago (\*1922), Premio Nobel 1998: “L’autore crea letteratura nazionale, ma la letteratura universale la fanno i traduttori”. Dunque il dialogo che intercorre tra autore e pubblico attraverso il testo letterario si amplia in un trialogo che coinvolge il traduttore e ne fa il membro decisivo della *translatio* [...] La componente che allarga la dimensione ad un trialogo, il “traduttore”, non è una componente minore, al contrario: le è inerente una funzione che equivale a quella degli altri due fattori, l’autore e il pubblico» [corsivo S. R.].

dell'estetica neofenomenologica italiana di Luciano Anceschi, gli studi traduttologici di Emilio Mattioli accordano il giusto rilievo alla nozione di «poetica» (MATTIOLI, 2004).<sup>388</sup> Si tratta qui dell'idea anceschiana secondo cui la poetica «rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali»: è in questo senso importante «Considerare la traduzione dal punto di vista della relazione che unisce la *poetica dell'autore* tradotto e *quella del traduttore*» (LAVIERI, 2009: 14). Nel solco della riflessione anceschiana, Mattioli giunge così a riconoscere *ante litteram* l'esistenza di una *poetica del traduttore*, la «co-autorialità traduttiva» di chi traduce. Solo attraverso una tale risoggettivizzazione epistemologica dei problemi traduttivi è possibile riconoscere la piena specificità delle scienze umane (*ibid.*).<sup>389</sup> Questo orientamento è in linea con un vero e proprio cambio di paradigma che Umberto Eco descrive con palmare chiarezza già in *Intentio lectoris. Appunti sulla semiotica della ricezione*.<sup>390</sup>

In ogni caso orientamenti diversi come l'estetica della ricezione, l'ermeneutica, le teorie semiotiche del lettore ideale o modello, il cosiddetto 'reader oriented criticism' e la decostruzione hanno eletto a oggetto d'indagine non tanto gli accadimenti empirici della lettura (oggetto di una sociologia della ricezione) ma la funzione di costruzione – o di decostruzione – del testo svolta dall'atto della lettura, visto come condizione efficiente e necessaria della stessa attuazione del testo in quanto tale. L'asserto soggiacente a ciascuna di queste tendenze è: il funzionamento di un testo (anche non verbale) si spiega prendendo in considerazione, oltre o invece del

<sup>388</sup> Cfr. il titolo della celebre opera: (MATTIOLI, 2004).

<sup>389</sup> «Nelle scienze umane, al contrario di quelle esatte, la riflessione epistemologica di un metalinguaggio critico può estendersi fino a ricoprire per intero il discorso della ricerca», cfr. (LAVIERI, 2009: 15).

<sup>390</sup> La prima edizione dell'opera contenente il saggio è stata pubblicata presso Bompiani Studi nel 1990. Tuttavia Eco mette in luce l'aspetto della *ricezione* come imprescindibile – riconoscendo in esso un punto prospettico privilegiato per riconoscere precisi aspetti della significatività dell'opera – già nel suo *Opera aperta* (1962, <sup>2</sup>1967), dove si legge: «l'attenzione dovrà spostarsi dal messaggio in quanto sistema oggettivo di informazioni possibili, al *rapporto comunicativo tra messaggio e ricettore*: rapporto nel quale la decisione interpretativa del ricettore entra a costituire il valore effettivo dell'informazione possibile. se si vuole esaminare la possibilità di significazione di una struttura comunicativa non si può prescindere dal polo "ricettore". In tal senso occuparsi del polo psicologico significa riconoscere la possibilità formale (indispensabile per spiegare *la struttura e l'effetto* del messaggio) di una significatività del messaggio solo in quanto interpretato *da una situazione data* (una situazione psicologica e, attraverso essa, storica, sociale, antropologica in senso lato)», (ECO, 1967: 123sg.).



momento generativo, il ruolo svolto dal *destinatario* nella sua *comprensione, attualizzazione, interpretazione*, nonché il modo in cui il *testo stesso prevede questa partecipazione* (ECO, 2011: 19).<sup>391</sup>

Sanno condensare questa riflessione con impeccabile, asciutta chiarezza le parole di Claudio Magris, da sempre attento al complesso tematico:<sup>392</sup> «la traduzione», scrive Magris, «esige così una fedeltà superiore, capace di infrazioni ardite ma anche di obbedienza rigorosa».<sup>393</sup> Rigore ed arditezza aggiungono tasselli preziosi all'insieme della competenza del traduttore, che Francesco Giardinazzo, in una suggestiva analisi, vede rappresentata con forza «folgorante» della statua di Prassitele che ritrae *Hermes con Dioniso bambino* (340-330 a. C.), conservata presso il Museo Archeologico di Olimpia. Qui il messaggero fra gli dei e gli uomini, il portatore del senso, sorregge fra le sue braccia il dio della follia e dell'eccesso:

la mano di Hermes che dovrebbe reggere il dono (probabilmente un grappolo d'uva o un giocattolo) verso cui Dioniso sembra tendere le braccia è mutila [...] Il gesto di Hermes non si vede, possiamo solo immaginarlo, sforzarci di capire che cosa esso donava [...] In fondo è proprio l'inquietudine che ci aspetta alla fine di ogni esperienza estetica (GIARDINAZZO, 2007: 11sg.).

#### II.4. Il processo traduttivo: orizzonti e abissi

Entriamo ora nelle profondità del modello processuale sviluppato per la traduzione del saggio contraddistinto da poeticità (*essayistisch + poetisch*). Qui il traduttore si trova ad attraversare un orizzonte di grande ampiezza, dove i singoli elementi interattivi che compongono il complesso della sua competenza devono fungere da:

- *strumenti cognitivi e euristici* per la collocazione dell'*objectum* entro una prima cornice ricettivo-ermeneutica;

---

<sup>391</sup> [Corsivo S.R.]. Con il gusto per l'enumerazione ironico-iperbolica che contraddistingue il suo stile, Eco aggiunge questa annotazione: «Dagli inizi degli anni sessanta in avanti si sono così moltiplicate le teorie sulla coppia Lettore-Autore, e oggi abbiamo, oltre al narratore e al narratario, narratori semiotici, narratori extrafittizi, soggetti della enunciazione enunciata, focalizzatori, voci, metanarratori e poi lettori virtuali, lettori ideali, lettori modello, superlettori, lettori progettati, lettori informati, arciletteri, lettori impliciti, metalettori e via dicendo», *Ibid.*

<sup>392</sup> Tra le più recenti testimonianze dell'attenzione di Claudio Magris per questo tema è *Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore*, in (CARMIGNANI, 2008).

<sup>393</sup> In *Corriere della sera* (4.2.1996), citato in (REGA, 1997: 80).

- *mezzi analitici* atti a vagliare l'attendibilità della ricezione intuitiva attraverso la comparazione dei propri risultati euristici con il sostrato degli elementi autoriali, contestuali e culturo-specifici del *saggio d'origine* e a ricercare possibili corrispondenze e omologie linguistico-culturali;
- *media* di dialogo tra la *poetica autoriale* e la *poetica traduttiva*, di volta in volta riflessa nei differenti progetti traduttivi.

Questa sezione del lavoro sarà dedicata a sondare nei loro tratti essenziali le fasi interconnesse e ricorsive del nostro modello processale: *ricezione e comprensione olistica; analisi poetica e retorico-stilistica; lettura ermeneutica; disegno cognitivo e linguistico; formulazione/produzione testuale e revisione*. La qualità determinante del processo traduttivo – rappresentata nell'illustrazione dalla circolarità delle frecce – è appunto l'interattività tra le fasi. Queste infatti non sono separate con nettezza l'una dell'altra, né ordinate fissamente secondo una successione cronologica. Si configurano piuttosto come momenti talvolta simultanei, si pensi alla compresenza di cognizione ed interpretazione, di ricezione e lettura ermeneutica, e talvolta anche molto distanti l'uno dall'altro, come ad esempio nei casi in cui la fase di autorevisione sia preceduta da un periodo di distacco programmatico dal traslato.

Entro le fasi principali del processo è possibile riconoscere due veri e propri centri propulsori interagenti, attorno ai quali si configurano interattivamente gli svariati altri elementi operativi. Da un lato troviamo il grande centro della *ricettività*, legato privilegiatamente alle dinamiche cognitivo-interpretative che hanno luogo entro la cornice olistica ed ermeneutica; dall'altro, il centro della *produzione* linguistica, retorico-stilistica e testuale, punto di gravitazione di ogni disegno linguistico-stilistico, tentativo di formulazione, revisione, *et cetera*. Si viene così a delineare una

quadro composito, entro cui è tuttavia possibile riconoscere la primaria *Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen*.<sup>394</sup>

So ist Übersetzen wesentlich ein Problem der *Hermeneutik* beim *rezeptiven* Umgang mit der Textvorlage und der *Rhetorik/ Stilistik* beim *produktiven* Umgang mit Sprache im zielsprachlichen Formulieren (STOLZE, 1994: 133).<sup>395</sup>

Nel processo di traduzione del saggio contraddistinto da *poeticità* i due momenti si caricano di tutta una serie di aspetti che tenteremo ora di enucleare.

#### II.4.1. L'orizzonte ermeneutico: lettura ed interpretazione poetica

È anzitutto importante mettere a fuoco la pertinenza della problematica *ermeneutica* per la ricezione e l'interpretazione del *saggio d'origine*.

L'antichissimo orizzonte storico-filosofico dell'ermeneutica è legato, com'è noto, alla pratica degli interpreti alessandrini: l'interpretazione e spiegazione dei testi omerici, già canonici nella tarda antichità, comprendeva infatti la sostituzione dei termini divenuti desueti e oscuri mediante corrispondenti termini attuali oppure, nel caso di *realia*,<sup>396</sup> attraverso la compilazione di una glossa esplicativa. È tuttavia solo con la svolta storicizzante del primo Ottocento che l'ermeneutica acquisisce piena centralità nell'ambito del processo traduttivo. La mutata coscienza della distanza storico-spaziale sprona a riflettere sulla stessa possibilità di comprendere l'opera straniera, nella fattispecie, antica. È questo lo spirito da cui nascono gli scritti di Friedrich Schleiermacher, in particolare l'epocale

---

<sup>394</sup> È il titolo del contributo di Stolze nella celebre silloge curata da Snell-Hornby che ha dato l'avvio alla *Neuorientierung* dei *Translation Studies*: (STOLZE, 1994).

<sup>395</sup> «Dunque la traduzione è essenzialmente un problema dell'ermeneutica nel rapporto di ricezione del testo di partenza ed un problema di natura retorico-stilistica nel rapporto produttivo che s'instaura con la lingua nel corso della riformulazione nella lingua di arrivo» [corsivo S.R.].

<sup>396</sup> Ossia, nella fattispecie termini indicanti referenti scomparsi nella realtà della nuova epoca. In ambito tedesco è invalso anche il termine *Kultureme* ((KALVERKÄMPER, 1998c)), in italiano «espressioni culturo-specifiche» (OSIMO, 2004: 221). Per una sintetica e completa «precisazione terminologica» sul termine *realia*, cfr. (BAZZANINI, 2011: 116-120). Si veda anche il recente articolo (BAZZANINI, 2010). Sui *realia* come «punti d'orientamento di valore ermeneutico» si veda (FILIPPI, BAZZANINI, 2012). Ringrazio vivamente le autrici per avermi consentito di leggere il lavoro in anteprima (BAZZANINI, 2011).

*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813) (SCHLEIERMACHER, 1993), con cui si apre l'ermeneutica moderna: dalla necessaria prassi di *recta interpretatio* dei testi sacri nei periodi di riforma e controriforma, si passa ora ad un'ermeneutica applicabile a ogni tipo di testo il cui senso non sia immediatamente perspicuo perché a noi lontano dal punto di vista storico, linguistico, psicologico» (REGA, 1997: 77). Come aiuta a comprendere la studiosa, il cuore del discorso schleiermacheriano, spesso ridotto dalla critica alle riflessioni sulla potenziale bidirezionalità dell'approccio traduttivo – *ad autorem* o *ad lectorem* secondo la celebre formula (SCHLEIERMACHER, 1963: 47)<sup>397</sup>, è invero la sua insistenza sul comprendere (*Verstehen*) come ultima istanza del processo di traduzione. Il testo nella storicità diventa vertice analitico privilegiato, poiché è anzitutto la rete delle *relazioni intratestuali* (*ibid.*: 78) ad offrire gli strumenti per un'interpretazione coerente. Un pensiero divenuto basso continuo della riflessione successiva, ma espresso con particolare pregnanza da Umberto Eco a proposito di *Interpretazione e Sovrainterpretazione*:

qualsiasi *interpretazione* data di una certa porzione di un testo può essere accettata solo se è confermata da un'altra porzione dello stesso testo, e in caso contrario deve essere respinta. [...] Decidere come funziona un testo significa decidere quale dei suoi vari aspetti sia o possa diventare rilevante o pertinente al fine di una sua *interpretazione coerente* e quali rimangano marginali e incapaci di legittimare una *lettura coerente* (ECO, 1995).<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore», (SCHLEIERMACHER, 1993: 153). A un primo livello di analisi si è di fronte alla descrizione del processo traduttivo come dinamica potenzialmente bidirezionale: il traduttore è responsabile della scelta del proprio *methodos*, cioè della via da percorrere in un senso specifico, *ad lectorem* o *ad autorem*. Schleiermacher critica con celebri argomentazioni storico-ermeneutiche la scelta di naturalizzare il testo straniero nel nuovo *milieu* del lettore. Questa scelta si configura come tentativo «vuoto e assurdo» poiché «in sostanza e nell'intimo pensiero ed espressione» sono «interamente la stessa cosa»: «per quanto posto al di fuori del campo della particolarità, pure l'universale per eccellenza è da questa illuminato e colorato»: il sistema concettuale inerisce ad ogni singola lingua e non può trasferirsi in un'altra come mero contenuto. Il vero fine di ogni traduzione è «il godimento, il più possibile autentico, di opere straniere» e l'unica modalità traduttiva storicamente accettabile muove il lettore in direzione dell'originale.

<sup>398</sup> Il passo è citato in (FILIPPI, 2011: 10sg.) [corsivo S.R.].

Sul terreno della traduzione del *saggio d'autore* il concetto di *lettura ermeneutica coerente* acquista una valenza specifica ed altissima, legandosi a doppio filo a quello di *metodo* ermeneutico: un percorso a ritroso nelle pieghe del testo alla ricerca della genesi poetico-ideativa e compositiva, *methodos* complementare di comprensione ed esegesi. Un percorso vero e proprio, reso tanto più necessario dal fatto che il *saggio*, specie nella sua variante d'autore e poetica, si trova *tra* diversi complessi discorsivi della *scienza*, del *quotidiano* e dell'*arte*: il saggio non cerca cioè «un punto archimedeo da cui ordinare e giudicare», (NÜBEL, 2006: 2), ma assume la prospettiva *focalizzata* di chi è parte di tali complessi discorsivi e “le attraversa passeggiando”. Ad offrire una chiave ermeneutico-interpretativa che consenta di riprodurre cognitivamente e di assumere questa prospettiva – al contempo delocalizzata e ubiqua– può dunque essere unicamente un cammino che permetta al traduttore di ‘percorrere’ a ritroso la via poetico-compositiva di cui ha lasciato traccia l'autore.<sup>399</sup>

Non sorprende che a trasparire in filigrana sia proprio il concetto di circolo ermeneutico (*Zirkel des Verstehens, hermeneutischer Zirkel*), per cui si comprende qualcosa solo se lo si è già «oscuramente ‘pre-compreso’» (STOLZE, 2003: 67sg.). Nel processo di ricezione e comprensione che coinvolge il traduttore-interprete di saggistica questo *chiaroscuro* è del resto elemento ineliminabile, poiché in esso stesso si cela e si schiude una modalità logico-espressiva *squisitamente* saggistica.<sup>400</sup> Come non pensare alla tensione di Musil per il riconoscimento di una «Klarheit ins Halbdunkel der Worte» (MUSIL, 1978b: 1300), di una *cognitio clara et confusa* propria della percezione poetica che contraddistingue anche il saggio,<sup>401</sup> dove «l'intimo contenuto spirituale», chiarisce Giulia Cantarutti, «“è altrettanto

<sup>399</sup> Della preziosa riflessione sono grata ad Hartwig Kalverkämper.

<sup>400</sup> Un concetto che sarà ripreso nel III capitolo del presente lavoro.

<sup>401</sup> «Der Verschiebung von der cognitio clara et distincta im Bereich der wissenschaftlichen Logik zur cognitio clara et confusa in der ästhetischen Erfahrung bis zur cognitio confusa des Lebens entspricht jene von der „Klarheit ins Halbdunkel des Worte“» (NÜBEL, 2006: 149).

intraducibile in pensiero concettuale come la poesia”» (CANTARUTTI, 1993: 143).<sup>402</sup> Come si legge in *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* (1931),

Schon im Essay aber, in der „Betrachtung“, im „Sinnen“, ist der Gedanke ganz von seiner Form abhängig, und es wurde bereits darauf hingewiesen, daß dies mit dem Inhalt zusammenhänge, der in einem echten Essay, der nicht bloß Wissenschaft in Pantoffeln ist, zur Darstellung gelangt. Im Gedicht vollends ist das Ausdrückende nur in der Form seines Ausdrucks das, was es ist (MUSIL, 1978c: 1223).<sup>403</sup>

Ciò scopre un punto cruciale, assolutamente nevralgico anche nell’ambito delle ricerche ermeneutico-traduttologiche più attuali<sup>404</sup> e, segnatamente, in quelle che tesaurizzano gli studi delle scienze cognitive: la traduzione è un macro-processo e la comprensione testuale che ne costituisce il punto di fuga è, a sua volta, un processo *costruttivo*, in cui, sulla scorta delle informazioni fornite dal testo e dal sapere individuale, si forma una rappresentazione (*Vorstellung*) mentale (KUPSCH-LOSEREIT, 1993: 220)<sup>405</sup> del testo da tradurre come insieme olistico – un concetto peraltro affine a quello psicologico della *Gestalt* che lo stesso Musil riteneva tanto appropriato per veicolare le modalità cognitivo-ricettive di avvicinamento al saggio (CANTARUTTI, 1993). Ponendo l’accento sul momento della comprensione e interpretazione dinamica di un testo, Stolze sottolinea con forza la necessità di tesaurizzare i prodotti analitici della *lettura interpretativa* così che questi possano contribuire nel concreto alla traduzione come *vero*

---

<sup>402</sup> Si rimanda all’articolo della studiosa anche per una finissima analisi delle riflessioni musiliane nel punto di convergenza tra critica, spirito scientifico, psicologia cognitiva e antropologia culturale: (CANTARUTTI, 1993), nonché, (MUSIL, 1993).

<sup>403</sup> «Già nel saggio però, nelle “considerazioni”, nelle “riflessioni”, il pensiero dipende totalmente dalla sua forma: in precedenza si è indicato come ciò sia connesso con il contenuto che in un saggio autentico, non riducibile a “scienza in pantofole”, perviene alla rappresentazione. Nella poesia, poi, quel che si deve esprimere è in modo assoluto ciò che è soltanto nella forma della sua espressione» (MUSIL, 1993: 133).

<sup>404</sup> Epocale precedente di questa direzione di ricerca, *After Babel* di George Steiner (1975) pone la riflessione ermeneutica alla base dell’intero processo traduttivo: nella pregnante analisi che lo studioso affida a *The hermeneutic motion*, il «moto ermeneutico» che ispira la poetica dei traduttori più illustri è corroborato da tutta una serie di esempi concreti, testuali (STEINER, 1994b).

<sup>405</sup> In un altro contributo, la studiosa si richiama alla neurofilosofia di Gerhard Roth, in particolare all’epocale *Das Gehirn und seine Wirklichkeit* (1994), centro propulsore della *Decade of the Brain* in ambito germanofono: (KUPSCH-LOSEREIT, 1996: 220); sull’argomento si tornerà in seguito a proposito della capitale importanza che la neurofilosofia acquista nella poetica di Durs Grünbein.

«atto processuale» in cui la riscrittura acquista un ruolo altrettanto fondamentale.<sup>406</sup> Se si dimentica il fatto che tradurre è un atto processuale, mirato e irreversibile, basato su un «progetto ermeneutico di natura *linguistica*» (*hermeneutischer Sprachentwurf*) (STOLZE, 2009b: 21), le ricerche di criteri di equivalenza e omologie testuali corrono il rischio di rivelarsi piuttosto sterili. Il fulcro di una traduttologia ermeneutica praticabile – continua Stolze – dovrebbe essere il traduttore con l'insieme del suo pensiero, delle sue conoscenze, della sua disposizione intellettuale e dialogica, in una parola della sua competenza complessa. Sembra necessario tornare, dunque, alla centralità che il linguaggio assumeva, già sessant'anni orsono, nelle riflessioni di Gadamer e, con echi simili, nel pensiero di Terracini: qui il linguaggio è il *medium* dell'autocoscienza storica del soggetto ermeneuta, l'elemento che mette quest'ultimo in condizione di realizzare un dialogo con il testo e una «fusione di orizzonti» (*Horizontenverschmelzung*) tra singolo e tradizione.<sup>407</sup> Nell'interpretazione del significato di un testo confluiscono anche i pensieri, «il mondo vitale» dell'interprete; dunque

l'orizzonte proprio dell'interprete è decisivo, ma anch'esso non come punto privilegiato, bensì come un'opinione e una possibilità che si offrono per appropriarsi di quanto è detto nel testo (REGA, 1997: 84).

Nel processo di traduzione la soggettività è ineludibile, poiché è la natura del linguaggio stesso a determinare che «quanto è espressamente detto in un testo (*das Gesagte*) non coincida necessariamente con quanto è inteso (*das Gemeinte*)».<sup>408</sup>

Facendo tesoro delle riflessioni dell'ermeneutica, la traduttologia *deve* prendere coscienza della storicità di ogni atto traduttivo, del fatto che, come insegna Gadamer, «la traduzione, come ogni interpretazione, è una

---

<sup>406</sup> I concetti di *lecture-interprétation* e *réécriture* sono presentati nell'affascinante studio: (LADMIRAL, 1979).

<sup>407</sup> «A fusion of horizons (*Horizontenverschmelzung*) may be achieved in the dialogic engagement with the text», (HERMANS, 2004: 193).

<sup>408</sup> Citato in (REGA, 1997: 89).

chiarificazione enfaticizzante». <sup>409</sup> Tuttavia, è innegabile che ogni buona traduzione, pur imbrigliata dalla soggettività di cognizione e linguaggio, debba tendere con tutti i suoi mezzi a restituire l'opacità semantica e l'enigma dell'originale.

#### II.4.2. La lettura intertestuale e gli abissi del saggio poetico

Non cito gli altri, se non per esprimere meglio me stesso  
Montaigne, *Essais*, I, xxvi<sup>410</sup>

Citazione, referenza, rimando, allusione, eco sono tutt'uno con la modalità compositiva, la *Vertextung*, del saggio. La natura stessa del saggio è una forma squisitamente intertestuale. Forma critica per eccellenza, la sua morfologia è quella di un organismo cellulare che ingloba scomponendo ed mescolando da nuovo, secondo la propria biologia, opere letterarie ed artistiche preesistenti, stabilendo tra le stesse nessi *intertestuali* novantiqui e connettendole *contestualmente* a nuovi tessuti socio-culturali.

Ne risulta potenziata la possibilità di libera aggregazione degli elementi che si iscrive, con caratteristiche proprie, nella dinamica "par association et par glissement" della scrittura aforistico-saggistica (CANTARUTTI, 1993: 138) –

condensa la studiosa a proposito della scrittura di Musil. *Lato sensu*, il saggio vive assorbendo la linfa del suo presente, come del preesistente, del quotidiano, come dei fenomeni culturali e scientifici – essi stessi già permeati in altri testi ed altri sistemi semiotici. La sua polifunzionalità colloca il saggio in una posizione *trasversale* tra le diverse dimensioni del *Denkhandeln*, rendendolo dunque *interdimensionale* tra i diversi complessi del *discours* quotidiano, artistico e scientifico, così come tra le rispettive singole discipline. Se nelle varianti testuali contraddistinte da un più alto grado di

---

<sup>409</sup> «Chi traduce deve assumersi la responsabilità di tale enfaticizzazione. Non può lasciare in sospeso nulla che non gli riesca chiaro. Deve decidere il senso di ogni sfumatura [...] In quanto però non sempre [*l'interprete*, S.R.] è in condizione di esprimere veramente tutte le dimensioni del testo, il suo lavoro implica anche una continua rinuncia. Ogni traduzione che prenda sul serio il proprio compito risulta più chiara e più superficiale dell'originale», (GADAMER, 1995: 354).

<sup>410</sup> (MONTAIGNE, 1996: 193).



specialismo (*essayistisch+fachlich*), la rete intertestuale può svilupparsi attraverso un apparato più o meno esplicito ed accurato di notazioni bibliografiche, nelle varianti testuali contraddistinte da poeticità (*essayistisch+poetisch*) il ricorso a note a piè pagina o apparati critici è quantomeno raro, se non rispondente a precise e ravvisabili intenzioni poetiche. Epitoma così Good:

There are often quotations in the essay, but rarely footnotes. The modern 'article' is required to have an apparatus of citations and references which bind it into the 'textuality' of its discipline. In contrast the essayist often quotes from memory (Montaigne began the essayistic tradition of doing so *fallibly*), and in any case the reader is not expected to want to find or verify the quotation as if he were a *discipulus*. Quoting in the essay introduces an element of dialogue; disciplinary prose quotes to provide authority for its statements through an accepted *doctor* of its discipline (GOOD, 1988: 6).

Qui si tocca ancora una volta quel punto nevralgico di cui si è parlato in merito all'*habitus* d'*amateur* del saggista che mostra di nutrirsi delle sue letture come di frutti succulenti, che gusta gioioso e grato, metabolizzandone le sostanze vitali. L'amore per la citazione non è minato dal pedantismo, al contrario: la leggerezza volatile della citazione a memoria ed il gioco, così caro a Montaigne, della critica alla *fallibilità* della propria memoria è tutt'uno con lo spirito saggistico. A questo proposito, è d'obbligo una piccola incursione negli *essais*, dove il *grand homme* ne *Dell'educazione dei fanciulli* appunta così le confessioni più profonde sul seme della citazione:<sup>411</sup>

i miei pensieri e il mio giudizio procedono a *tastoni, tentennando, vacillando e inciampando*; e quando sono andato più avanti che ho potuto, non mi sono sentito per nulla soddisfatto; vedo ancora altre terre più in là, ma in una visione confusa e come fra una nebbia che non riesco a penetrare. E accingendomi a parlare indifferentemente di tutto quanto si presenta alla mia fantasia e senza servirmi altro che dei miei mezzi propri e naturali, se mi capita, come spesso accade, *d'incontrar per caso nei buoni autori quei medesimi punti che ho preso a trattare*, come mi è successo or ora di trovare in Plutarco il suo discorso sulla forza dell'immaginazione, nel *riconoscermi*, a confronto di quelli, tanto *debole e misero, tanto lento e*

---

<sup>411</sup> In proposito si veda il fondamentale: (SCHON, 1954); inoltre :(GARAVINI, 1983); (SOLMI, 1996); (WESTERWELLE, 2002).

*tardo*, faccio pietà o sdegno a me stesso. E tuttavia mi compiaccio del fatto che le mie opinioni abbiano l'onore di *corrispondere spesso alle loro; e che almeno li seguono da lontano, affermandole vere*. Ed anche del fatto di avere quello che non tutti hanno, di riconoscere cioè l'enorme *differenza tra loro e me*. E nondimeno lascio correre le mie idee così deboli e basse come le ho generate, senza rabberciare e raggiustare i difetti che quel confronto mi ha rivelato. *Bisogna avere le reni ben salde per mettersi a camminare sulla stessa linea di quelli*. (MONTAIGNE, 1996: 191sg.) [Corsivo S.R.].<sup>412</sup>

Qui Montaigne, facendo sfoggio delle «üblichen Disqualifizierungen, mit denen er seine ganze Selbstschilderung zu verstehen pflegt» (FRIEDRICH, 1993: 314), <sup>413</sup> presenta le sue modalità procedurali: la libertà nell'appropriazione e nel riuso dei tesori del passato, l'amore per l'innesto botanico dell'antico nel nuovo che non conosce il concetto di falsificazione, ma, con spirito umanistico, crea una nuova radice comune.<sup>414</sup> Ne *Dei Libri*, ci dice inoltre: «non conto i miei prestiti, li soppeso», aggiungendo poi dichiarazioni poetologiche preziosissime:

Vorrei che qualcuno sapesse strapparmi le penne non mie, ma con chiarezza di giudizio e per la sola distinzione della forza e della bellezza dei ragionamenti (MONTAIGNE, 1996: 526).<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> L'insipienza degli scrittori che compiono invece saccheggi indiscriminati delle opere altrui è invece duramente stigmatizzata: «Gli scrittori imprudenti del nostro tempo, che in mezzo alle loro opere da nulla vanno seminando interi passi di antichi autori per farsene onore, ottengono l'effetto opposto. Poiché quell'infinita disparità di splendore dà a ciò che è loro un aspetto tanto pallido, sbiadito e brutto, che vi perdono assai più che non vi guadagnino», (MONTAIGNE, 1996: 192).

<sup>413</sup> «Le note strategie squalificanti con cui è solito concepire l'intera descrizione di se stesso».

<sup>414</sup> Si veda il sempre attuale (METSCHIES, 1966: 84): «Da una collezione umanistica di citazioni è nata una antologia di poesia lirica. Il mondo dell'antichità che traspare scintillante sotto le citazioni lascia il passo all'elemento lirico. All'interno della sua opera Montaigne crea le condizioni per cui i frammenti delle loro opere brillino con intatta forza poetica. Spesso le citazioni abbandonano del tutto il loro senso originario e si presentano in una veste sorprendentemente nuova. La modifica del senso originario non è mai stata avvertita da Montaigne come falsificazione, al contrario, il più delle volte l'ha attuata di proposito per il suo amore indefesso dell'originalità [...] poter interpretare da nuovo il patrimonio linguistico preformato così da trarvi un nuovo contenuto con cui arricchire intellettualmente gli *Essais* era per Montaigne non meno allettante della prospettiva di innestare poesia sublime nella propria opera che facesse brillare ancor più luminosi gli *Essais*».

<sup>415</sup> Vale la pena citare l'intero passo: «Non metto affatto in dubbio che mi accada spesso di parlare di cose che sono trattate meglio dai maestri del mestiere, e con più varietà. Questo è soltanto il saggio delle mie facoltà naturali, e in nessun modo di quelle acquisite: e chi mi tacerà d'ignoranza non mi farà torto, poiché a fatica risponderai dei miei ragionamenti ad altri, io che non ne rispondo a me stesso, e non ne sono soddisfatto. Chi va in cerca di scienza, la vada a pescare dove si trova: non c'è nulla di cui io faccia meno professione. Queste sono le

In Montaigne l'approccio ai testi è infatti un vero dialogo, «che non si risolve nelle declamazioni di un dotto umanista», pur essendo egli tale, finissimo cultore del classico e cesellatore di «“intarsi” di citazioni colte». Negli *Essais* il ricorso è *discepolo dell'esperienza*,<sup>416</sup> nasce «dall'indissolubile legame esistente, nella sua storia individuale, fra la vicenda esistenziale e l'esperienza intellettuale» (CONSARELLI, 88).

L'archetipo degli *Essais* fa dunque dell'intertestualità un connotato intrinseco, «tra libro e vita», che rende tanto più perspicua la natura del saggio come fenomeno intertestuale *tout court*. Anche su questo terreno, tuttavia, la scrittura saggistica non sfugge alla propria condizione liminare: Nübel, che ha dedicato una corposa e pregevole monografia al saggismo musiliano, non manca di additare la completa mancanza del tassello *Essay* tra le tessere di studio dell'estesa *Intertextualitätsforschung*, nonostante

Der Verweise auf kulturelle Phänomene, gesellschaftliche Diskurse, literarische und nicht-literarische Texte aber ist für die Gattung Essay und das essayistische Vertextungsprinzip konstitutiv (NÜBEL, 2006: 44).<sup>417</sup>

Sin dalla sua genesi teorica, l'*intertestualità* si è configurata come un concetto cangiante, pronto a rivelare, sotto la luce di diversi approcci disciplinari, nuove sfumature e implicazioni. Perché dunque, entro l'ampio spettro dei

---

mie fantasie, con le quali io non cerco affatto di conoscere le cose, ma me stesso: esse mi saranno forse note un giorno, o lo sono state un tempo, secondo che il caso ha potuto condurmi su quei passi dove erano spiegate. Mi non me ne ricordo più. E se sono uomo di qualche lettura, sono anche uomo che non ritiene nulla. Così io non garantisco alcuna certezza, se non di far conoscere fino a che punto arriva, per il momento, la conoscenza che ne ho io. Non si badi agli argomenti, né al modo in cui li tratto. Poiché faccio dire agli altri quello che non posso dire altrettanto bene, sia per insufficienza del mio linguaggio, sia per insufficienza del mio sentimento. Non conto i miei prestiti, li soppeso [...] Bisogna che nasconda la mia debolezza sotto quelle grandi autorità [...] Vorrei che qualcuno sapesse strapparmi le penne non mie, ma con chiarezza di giudizio e per la sola distinzione della forza e della bellezza dei ragionamenti. Poiché io [...] so vedere benissimo che il mio terreno non è in alcun modo capace di produrre certi fiori troppo splendidi che vi sono disseminati, e che tutti i frutti del mio orto non potrebbero controbilanciarli»: (MONTAIGNE, 1996), *Libro II*, x, pp. 525-543, p. 525sg.

<sup>416</sup> Sulla stilizzazione del poeta 'discepolo dell'esperienza', con Grünbein, *Schüler der Erfahrung*, si tornerà diffusamente nel capitolo III.2.2.1.

<sup>417</sup> «Eppure il rimando a fenomeni culturali, problematiche sociali, testi letterari e non-letterari è fondante per il genere saggio e per il principio di costituzione testuale saggistico»].

fenomeni intertestuali, la pertinenza elettiva del saggio non è stata o quasi riconosciuta e fatta oggetto di ricerca? Perché la stessa intertestualità del saggio non ha goduto della necessaria attenzione critica?<sup>418</sup> Nelle prossime sezioni si tenterà di offrire una risposta facendo innanzitutto il punto degli aspetti più significativi della ricerca sull'intertestualità, ponendo particolare attenzione al concetto di *lettura intertestuale* nella sue valenze entro l'orizzonte *interpretativo* che costituisce il primo grande nucleo del processo di traduzione per il saggio contraddistinto da *poeticità* (*poetisch+essayistisch*).

#### II.4.2.1. Intertestualità: da iperconcetto a *medium* operativo

Prima di addentrarsi sul terreno della traduzione, sarà opportuno delineare a larghi tratti la genesi teorica del concetto al centro di questa sezione. Il termine *intertextualité* è geneticamente legato alle riflessioni di Julia Kristeva nell'ambito del celebre *Semeiotiké: Recherche pour une sémanalyse* (1969) ed di *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967),<sup>419</sup> dove la studiosa riprende, precisandoli ed ampliandoli, i concetti bakhtiniani di *dialogizm*, 'dialogismo', e *polifonija*, 'polifonia'.<sup>420</sup> Se per Bachtin il *dialogismo* è una qualità critica di *determinati* testi, nell'ampliamento teorico di Kristeva l'*intertestualità* diventa caratteristica di *ogni* testo, secondo la citatissima formula,

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double (KRISTEVA, 1969: 146).<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> «Und doch ist der Essay bislang noch nicht zum Gegenstand der Intertextualitäts-Forschung erkoren worden. Warum?»: (NÜBEL, 2006: 43) [«E tuttavia il saggio non è ancora stato scelto come oggetto della ricerca sull'intertestualità. Perché?»].

<sup>419</sup> Il saggio (KRISTEVA, 1969), nella traduzione italiana: (KRISTEVA, 1978), nasce come introduzione all'allora recente traduzione francese della monografia di Bachtin.

<sup>420</sup> Qualità eminente dei romanzi analizzati dallo studioso, soprattutto opere di Rabelais, Gogol, Dostojewskij, il dialogismo prende vita dalla molteplicità di voci che vivifica il testo, non dominato dalla voce autoriale, ma composto dalla polifonia di voci sovrapposte e spesso contraddittorie. Il lettore entra pienamente nell'interazione delle voci attraverso la propria competenza critica, anch'essa voce che dialoga con quelle del testo. All'estremo dei testi dialogici, quelli monologici si distinguono per l'univocità, il dominio di un'unica voce autoriale che assopisce lo spirito critico del lettore: (BACHTIN, 2002).

<sup>421</sup> «Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di

Oltre all'immagine del testo come «mosaico di citazioni» che fa l'intertestualità segno dell'iscrizione di ogni testo nella storia letteraria, Kristeva veicola anche il concetto di testo come *struttura semiotica* che non rimanda a referenti concreti, bensì ad *altre* strutture semiotiche.<sup>422</sup> Ogni testo è allora prodotto dell'*assorbimento* e della *trasformazione* di altri testi, secondo una prospettiva che esalta l'insieme di letture che ogni autore porta in sé come pegno dell'incontro con altri autori, altri testi. Eco diretta della *polifonia* bachtiniana sono invece sia l'idea della natura *doppia* (o multipla) del linguaggio poetico, sia il venir meno del concetto di *intersoggettività*: per Kristeva, come già per Bachtin, a dialogare non sono veri soggetti, ma solo «voci» o «testi», «parole, espressioni e frammenti di discorso che rinviano ad una certa origine o fonte ideologica» (BERNARDELLI, 2010: 12).

Da questo suo nucleo originario, l'*intertestualità* migra poi verso diversi nuovi contesti ed ambiti disciplinari, tanto da essere oggi riconosciuta come fenomeno squisitamente interdisciplinare. Muovendo dagli orizzonti delle scienze della letteratura<sup>423</sup> a quelli più lontani di

---

intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “doppio”»: (KRISTEVA, 1978: 121).

<sup>422</sup> Secondo la studiosa, il testo non è risultato di un'istanza creativa soggettiva, non è l'autore a stabilire i rapporti tra il proprio testo e gli altri, poiché sono i testi stessi a costituirsi *per sé* di infiniti altri: in questo senso, dal punto di vista della produzione estetica, l'intertestualità è un fenomeno inevitabile. Sulla scia del pensiero decostruttivistico di Derrida e Barthes, l'intertestualità di Kristeva è dunque comprensiva del contenuto semantico e pragmatico di ogni testo, inteso, in senso molto ampio, come struttura semiotica (BUB, 2006: 21). L'*intertestualità globale* di stampo kristeviano, benché interessante dal punto di vista filosofico, è stata criticata nella sua inappropriata per la teoria letteraria e l'analisi testuale. Considerare il testo un sistema semiotico culturalmente determinato in relazione con ogni altro sistema semiotico attraverso i propri nessi culturali è, a detta di Tegtmeier, il vizio tautologico che rende il concetto kristeviano di intertestualità «wissenschaftlich unbrauchbar», tanto per la teoria della letteratura che per la linguistica testuale (TEGTMAYER, 1997: 57). Del resto, come si legge nella prefazione a *Die Revolution der poetischen Sprache*, Kristeva non intende sviluppare una teoria applicabile all'analisi letteraria, al contrario cerca di palesare il nucleo ideologico che fa di teoria e scienza strumenti della modalità produttive del capitalismo. Il fine cui tende il pensiero della studiosa è dunque di carattere politico piuttosto che teorico-letterario: con gli strumenti mediati dalla psicologia analitica e dalla sociologia marxista, Kristeva cerca di illustrare i meccanismi di repressione che tengono in scacco la società, la cultura e con essa le scienze. (LINKE, NUSSBAUMER, 1997: 110).

<sup>423</sup> L'epocale contributo teorico di (GENETTE, 1982) merita un cenno nonostante le debolezze metodologiche messe in luce dalla critica – cfr. tra gli altri, (BROICH, PFISTER, 1985), XI. Genette denomina come *transtestualità* o trascendenza testuale l'insieme delle relazioni

psicolinguistica, semiotica, scienze della comunicazione, psicoanalisi, retorica, etc., l'intertestualità acquisisce nuove accezioni trasformandosi un vero *iperconcetto* di cui ogni campo disciplinare – talvolta ogni corrente di ricerca – mette in luce l'una o l'altra sfaccettatura. Finché nei primi anni Ottanta, grazie ai portavoce del cosiddetto *lokales Konzept der Intertextualität*, Renate Lachmann, Ulrich Broich e Manfred Pfister, viene promossa ridefinizione concettuale volta a rendere l'intertestualità una categoria descrittiva, una qualità testuale utile ai fini dell'analisi testuale. Una ridefinizione ed una delimitazione concettuale cui è sottoposto lo stesso concetto di testo, ora inteso come «fenomeno legato esclusivamente al sistema semiotico della lingua». <sup>424</sup> L'intertestualità si genera attraverso il contatto tra testi linguistici concreti; i rimandi a sistemi semiotici non-linguistici sono programmaticamente esclusi dall'indagine (BROICH, PFISTER, 1985: 15). <sup>425</sup>

---

«manifeste o segrete» tra testi e ne distingue cinque tipologie: 1. *L'intertestualità*: la presenza effettiva di un testo in un altro, sotto forma di citazione, plagio o allusione. 2. La *paratestualità*: la «dimensione pragmatica del testo» costituita dalla relazione del testo con i testi (paratesti) che lo accompagnano quali titolo, sottotitoli, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, note a margine, epigrafi, illustrazioni, etc. 3. La *metatestualità*: la relazione «più comunemente detta di commento» che unisce un testo ad un altro testo. 4. *L'arbitestualità*: l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi di enunciazione, generi letterari, etc.- cui appartiene ogni singolo testo. 5. *L'ipertestualità*: la relazione di un testo di secondo grado (*ipertesto*) con uno o più testi di primo grado (*ipotesti*), dai quali deriva attraverso *trasformazione* (parodia, travestimento, trasposizione) o *imitazione* (pastiche, caricatura, forgerie). Si veda (GENETTE, 1982), trad. it., pp. 3-37.

<sup>424</sup> (BUB, 2006: 25). Analizzando la tradizione delle informazioni nelle culture improntate sull'oralità, Jan Assmann e Aleida Assmann sottolineano come le strutture di interazione interpersonale, veicolo della tradizione stessa, da un lato riducano la complessità dell'informazione, dall'altro la sottopongano ad un processo di costante modifica. È dunque la genesi della scrittura, così come lo sviluppo e la diffusione dei sistemi di stampa a garantire la base per opere di grande complessità, che la veicolazione attraverso il *medium* orale non avrebbe potuto restituire nella loro quantità e precisione informativa. Non va tuttavia trascurato uno dei problemi principali della scomparsa della *face-to-face-communication*: il pericolo di problemi di fraintendimento, storicamente determinati dall'impossibilità di indagare le fonti. (ASSMANN, ASSMANN, 1998: 276).

<sup>425</sup> La definizione di Broich si distingue per chiarezza: l'intertestualità è intesa come «Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen» [«Iperonimo per quei procedimenti di referenza più o meno conscia e nel testo stesso in qualche modo tangibile a singoli ipotesti, gruppi di ipotesti o codici e sistemi significanti basati su di essi»].

In parallelo, il concetto di intertestualità diventa chiave euristica di un possibile livello della costituzione di senso, indagabile con l'impiego di un *medium operandi* peculiare: la *lettura intertestuale* (LACHMANN, 1984: 134). Gli studi più recenti recuperano così una prospettiva già profilata da Michael Riffaterre nel 1979, secondo cui l'intertestualità è «un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la *lecture littéraire*» (RIFFATERRE, 1989: 496). In *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption* (1993), Susanne Holthuis pone al centro del suo modello teorico il lettore e la sua *competenza intertestuale* (*intertextuelle Kompetenz*): la qualità intertestuale, sostiene la studiosa, è un elemento insito nel testo, ma l'intertestualità si costituisce come «Relation zwischen Texten *erst* im Kontinuum der Rezeption» (HOLTHUIS, 1993), la sua attualizzazione può avvenire solo mediante l'interazione tra il testo e il *lettore* con le sue specifiche *attese e cognizioni*.<sup>426</sup> La posizione al cuore della teoria di Holthuis, ossia l'idea che l'intertestualità sia riflesso diretto della competenza del lettore, è stata ampiamente criticata e non sempre a torto (HEINEMANN, 1997: 33).<sup>427</sup> Al di là delle problematiche teoriche, non va dimenticato un aspetto apparentemente banale eppure di basilare importanza: non è possibile postulare l'identificazione dei rimandi intertestuali e assumere come data la conoscenza degli ipotesti da parte del lettore, se non attraverso un paradigma che – come precocemente profilato da Eco (ECO, 1979) – precisi il concetto di intertestualità come elemento della «cooperazione interpretativa» degli utenti e stabilisca come istanza un *lettore modello*, in possesso di un sapere enciclopedico analogo a quello dell'emittente, e per questo in grado di cogliere tutte le possibili isotopie che i rapporti intertestuali sviluppano in un dato testo (RÖBLER, 1997: 237). La *Rezeptionsorientierung* rappresentata da Holthuis ha però il formidabile merito d'aver legato inscindibilmente gli studi sull'intertestualità alle problematiche della *percezione, rappresentazione ed elaborazione cognitiva* dei testi, rendendo il

<sup>426</sup> «Una relazione tra testi solo entro il *continuum* della ricezione».

<sup>427</sup> Nello stesso volume cfr. anche: (TEGTMAYER, 1997).

complesso un vero e proprio punto di congiunzione tra analisi letteraria, testuale e psicolinguistica. Solo in questa prospettiva possono fiorire approcci genuinamente integrativi, mossi dalla volontà di evitare i riduzionismi delle teorie tradizionali per indagare concetti poststrutturalisti quali la *polivalenza semantica* nella concretezza del *tessuto testuale*. Per la traduzione saggistica, tanto più di testi postmoderni, l'integratività e la sinergia tra gli studi sull'intertestualità e le indagini della psicologia cognitiva e della psicolinguistica sono di specifica importanza.<sup>428</sup> Nel saggismo contemporaneo si stabilisce infatti con maggior frequenza un'*intertestualità ambivalente*, che si sottrae di continuo ad una *chiarificazione interpretativa* e non permette di chiudere il testo entro dinamiche di causalità e intenzione. Tornano dunque cogenti gli interrogativi circa il nesso *Essayforschung-Intertextualitätsforschung-Translationswissenschaft* posti all'inizio di questa sezione: com'è possibile che aree di ricerca che giungono così spesso a sovrapposizioni non siano mai state fatte oggetto di una stessa indagine integrativa? Le ragioni che si possono ipotizzare riguardano da un lato la complessità, dall'altro la fragilità di rispettivi complessi epistemologici. La combinazione tra aree d'indagine segnate da grandi lacune non può che mostrare un panorama impervio e percorso da problematiche evidenti.

#### II.4.2.2. La lettura intertestuale come *medium* ermeneutico

Con tutta coscienza dei limiti e del carattere euristico del tentativo, nel prosieguo si tratterà una cornice analitica integrativa per la traduzione dei fenomeni intertestuali nel saggio. Muovendo dal concetto di *lettura*

---

<sup>428</sup> Il cammino in questa direzione è ancora lungo, se, come osserva Bodgan Kovtyk: «Man hat bislang die multimedialen und multimodalen Präsentationszwänge der Leseinformationen sowie ihre kognitivpsychologischen und erkenntnisphilosophischen Grundlagen nicht im Zusammenhang mit den psycholinguistischen (oder zumindest mnemologischen) Grundlagen des Übersetzens betrachten können», (KOVTYK, 1997: 612) [«Sinora non si è potuto mettere in relazione i vincoli multimediali e multimodali nella presentazione del flusso delle informazioni di lettura, né le loro basi psicologico-cognitive e gnoseologiche, con le basi psicolinguistiche (o almeno mnemologiche) del tradurre»].



*intertestuale*<sup>429</sup> se ne esploreranno le potenzialità come *medium* di analisi ermeneutica del saggio poetico-letterario, illustrando al contempo l'interconnessione e la ricorsività delle fasi di lettura, interpretazione e ricezione intertestuale entro il processo traduttivo: tale triangolazione si rivelerà essenziale tanto per la comprensione ermeneutica del saggio d'origine quanto per la formulazione retorico-stilistica del traslato.

Il concetto di *intertestualità* racchiude fenomeni con radici profondissime, quali *forme di citazione, allusione, rimando, parodia e imitazione*: un complesso di fenomeni, questo, da sempre centro propulsore della letteratura, della sua genesi come della sua tradizione. Considerata la straordinaria ampiezza dello spettro d'interazione tra i testi, non sorprende che il complesso delle relazioni intertestuali sia riconosciuto come «konstantes und omnipräsentes Problem in literarischen Übersetzungen» (SCHULTZE, 2004b: 498).<sup>430</sup> Né stupisce che traduzione stessa sia annoverata tra le tipologie *ipertestuali* in quanto «forma di trasformazione più vistosa, e di certo più diffusa» (GENETTE, 1989).<sup>431</sup> Vien da sé che sull'orizzonte traduttivo lo spazio intertestuale sia vastissimo e percorso in tutta la sua estensione da «un particolare problema ermeneutico» (EBERHARDT, 2002: 21). In questo

---

<sup>429</sup> Il concetto è originariamente mutuato dalla teoria intertestuale di Michel Riffaterre, una teoria orientata verso il *lettore*, focalizzata sulla definizione dello stesso *processo di lettura* in quanto percorso di interpretazione del testo. In questa prospettiva d'indagine, la lettura si struttura su due livelli operativi. Il primo livello è quello *lineare* o *sintagmatico*, dove una prima lettura (lettura *euristica*) conduce dal principio alla fine del testo, seguendo la rappresentazione mimetica fornita dal testo. La *lettura lineare* realizza quindi un primo livello di comprensione del testo, che lo studioso indica come *significato* testuale: «il lettore è così spinto a costruirsi un'immagine del mondo testuale che risulti coerente e omogenea, in particolare rispetto alle attese definite dalla sua competenza linguistica, culturale e letteraria». Il secondo livello di lettura entra invece in gioco dal momento in cui determinati aspetti di *non-grammaticalità* del testo, ossia ostacoli o fratture della coerenza testuale, richiedono un ulteriore impegno ricettivo-interpretativo da parte del lettore. Ciò avviene appunto attraverso la lettura di secondo livello, una *lettura retroattiva, comparativa o riflessiva*. Questa lettura risale sino a quello che Riffaterre definisce *ipogramma semantico* del testo: ossia un *intertesto*, «attraverso cui il lettore è in grado di restituire coerenza al testo, colmandone "buchi" e incongruenze» permettendo la definizione di un nuovo tipo di senso testuale, detto *significanza*. Si veda (RIFFATERRE, 1989), citazioni da (BERNARDELLI, 2010: 21sg.).

<sup>430</sup> «Un problema costante ed onnipresente nelle traduzioni letterarie».

<sup>431</sup> Alla traduzione sono dedicate riflessioni di sapore storico-teorico, lo studioso non accenna ai potenziali problemi di «trasposizione» di un ipertesto (GENETTE, 1982: 246).

contesto, la coscienza dell'importanza di un avvicinamento interpretativo che abbracci in senso olistico il testo al centro del processo traduttivo si specifica in una precisa valorizzazione dell'esperienza di *lettura* del traduttore.<sup>432</sup> Questo deve auspicabilmente assolvere la funzione di un vero e proprio “anello di congiunzione” tra autore e lettore ideale, realizzando un'esperienza di ricezione straordinariamente profonda ed al contempo straordinariamente lucida. *Idealiter*, la conoscenza delle pieghe più interne e nascoste del testo di partenza dove accompagnarsi alla capacità di rendere nel traslato tale costellazione in modo tanto accorto e riuscito, da poter trasferire nel nuovo testo le coordinate per una ricezione comparabile alla freschezza dell'impressione ricettiva dell'originale. La *lettura*, intesa in senso ermeneutico, si configura così come un composito processo di intuizione, analisi e comprensione dell'*holon* testuale. Nella sua ricorsività, il processo si sviluppa su molteplici dimensioni, dando risalto ora alla ricezione estetico-emotiva dell'insieme, ora alla decodifica cognitiva delle strutture stilistico-retoriche, passando dalla valutazione delle eventuali componenti poetologiche sino all'identificazione di elementi via via più reconditi, come appunto i rimandi intertestuali nascosti nel tessuto verbale – ossia, come si vedrà, le cosiddette referenze *in absentia*.

Per la traduzione delle varianti testuali del saggio contraddistinto da poeticità (*poetisch+essayistisch*) tale *lettura ermeneutica* non può che arricchirsi di una specifica indagine dei fenomeni intertestuali presenti nella fattispecie testuale: un'indagine, questa, che deve estendersi nondimeno alle ragioni profonde di tali fenomeni, alle corrispondenze tra volontà creativa e forma testuale che hanno dato loro luogo. In questo processo la sonda analitica della cosiddetta *lettura intertestuale*, intesa come processo cognitivo ed

---

<sup>432</sup> La storia della teoria letteraria non consente di glissare del tutto sulla *querelle* che ha visto opporsi, sul versante della comprensione testuale, una ridefinizione del concetto di ermeneutica ereditato dalla tradizione schleiermacheriana da un lato, la critica poststrutturalista (da Jacques Derrida), la *Diskursanalyse* storica sulla scia di Michel Foucault, e il costruttivismo empirico dall'altro (RUSTERHOLZ, 2005).

ermeneutico volto al trasferimento dei fenomeni intertestuali nell'opera da tradurre, è uno strumento preziosissimo e sorprendentemente negletto dalla ricerca. Anche da questo punto di vista, tuttavia, la saggistica sia una terra vergine. Le cause sono molteplici, tra le principali figurano senz'altro la stigmatizzazione dell'indefinibilità del saggio, che ne fa un genere negletto dalla ricerca, e la persistente eterogeneità terminologico-concettuale che domina il campo di studi sull'intertestualità. Sul piano traduttologico la materia si carica poi di problematiche specifiche e altamente complesse: l'identificazione delle referenze e la selezione delle strategie da impiegare nel processo traduttivo presuppongono un complesso di competenze molto articolato, tra cui una speciale *competenza interculturale*: questa, ad esempio, deve mettere il traduttore in condizione di poter: 1. indagare il testo tradurre come oggetto estetico specificatamente connotato dal punto di vista culturale alla ricerca di referenze intertestuali; 2. identificare le referenze e rintracciarne le fonti; 3. analizzare il testo (e contesto) fonte; 4. Avere presente le coordinate ricettive della cultura per cui si compone il traslato e valutare modalità di trasferimento della referenza, considerando che la referenza rappresenta una potenziale offerta semantica per il pubblico del traslato (SCHULTZE, 2004b: 950).

A queste ragioni si aggiungono questioni di precisamente legate alla traduzione del saggio d'autore. In questa *Textsortenvariante* l'intertestualità riveste dunque il più delle volte la funzione di *comunicato metatestuale e poetologico*, in preciso rapporto con l'estetica del testo in cui compare. Il *dialogismo* o in senso più ampio il *dialogo* in quanto colloquio, discorso alternato, domanda e risposta, commento e controbattuta, è come si è visto parte integrante della scrittura saggistica: il saggio entra *naturaliter* in dialogo con ogni autore, testo, genere e forma culturale che cita o assimila; inoltre, la scrittura saggistica può *servirsi* del dialogo – o diversamente da come si serve del ritratto, del discorso, della lettera o del diario – come elemento compositivo. Tutt'altro che raro è inoltre il fenomeno dell'*intertestualità*

*autoriflessiva*, un concetto che descrive gli eventuali rimandi del saggista alla propria *Œuvre* – alle proprie poesie, ad altri testi saggistici, a note diaristiche edite o inedite, etc.. Specie in questa variante testuale, il saggio risulta intertestualmente intessuto a maglie strettissime: specie in questi casi, la comunicazione intertestuale sarà efficace e raggiungerà il fine poetologico che persegue solo se gli interpreti del testo, lettore e traduttore, sapranno decodificarne i segni attraverso una lettura intertestuale quanto più sofisticata e sensibile. Non va trascurato poi l'aspetto storico dell'intertestualità: le citazioni, le allusioni ad opere o fatti divenuti parte del polisistema di una determinata cultura, sono necessariamente soggette all'estinguersi della propria *attualità*. Così, per i saggi che si sviluppano a partire da fatti di costume ed attualità, specie per la variante del *saggio generale* (*Alltags-Essay*), ma anche, ad esempio, nel caso di saggi d'autore pubblicati su quotidiani a mo' di interventi su un particolare tema d'attualità, va posta particolare attenzione: la distanza temporale (anche minima, nel caso di traduzioni immediatamente successive alla pubblicazione), può agire come elemento di distanza semantica, sbiadendo la riconoscibilità delle corrispondenze legate al *Taggeschehen*, alla *Zeitungsgemäßheit*, e rendendo labile la loro fruibilità da parte dei destinatari. Sarà dunque cruciale sottoporre il saggio d'origine ad una lettura intertestuale tanto più accurata, che sappia valutare gli elementi di contingenza storica, elaborando strategie *ad hoc* per il loro trasferimento nel traslato: specie laddove il saggio d'origine appartenga ad un orizzonte culturale distante, sarà ad esempio consigliabile corredare la traduzione di un apparato critico – anche limitato – che sappia trasmettere al lettore del traslato le coordinate necessarie perché possa fruire dell'offerta semantica dei rimandi intertestuali.

### II.4.2.3. Una tassonomia per l'analisi e la resa intertestuale del saggio

Le citazioni di cui è fatto un testo sono anonime, irripetibili e tuttavia *già lette*: sono citazioni senza virgolette Roland Barthes.<sup>433</sup>

La multiformità dei fenomeni che convergono nel complesso concetto di intertestualità esige distinzioni operative. Molti studi si sono dedicati alla strutturazione di una tassonomia delle forme intertestuali finalizzata all'analisi testuale<sup>434</sup> ed alla resa traduttiva delle stesse: il quadro qui proposto integra componenti attinte da diversi modelli, al fine di armonizzarne la terminologia e di recuperare gli aspetti salienti per la traduzione saggistica.

Muovendo dalla dimensione più generale al singolo riferimento, il concetto di intertestualità comprende anzitutto la cosiddetta *referenza di sistema* (*Systemreferenz*). Questo tipo di rimando definisce il riferimento ai sistemi strutturali generalmente condivisi da un insieme di più ipotesi, come ad esempio al sistema delle convenzioni proprie del genere testuale, della varietà linguistica, dagli stilemi caratteristici di una determinata corrente letteraria, etc. (SCHULTZE, 2004b: 949). Nel caso del saggio, le referenze di sistema possono essere ravvisate nell'eventuale dicitura paratestuale che indica il genere, offrendo una chiave interpretativa per la fruizione. Se circa l'appartenenza delle referenze di sistema all'alveo dell'intertestualità la ricerca non presenta unanime consenso,<sup>435</sup> le forme di *referenza singola* o

---

<sup>433</sup> (BARTHES, 1988: 61).

<sup>434</sup> Per una rassegna si veda: (HEINEMANN, 1997), specie pp. 21-39.

<sup>435</sup> Di diverso parere è invece Michael Scriber, che attribuisce la categoria di *referenza di sistema* a 'sistemi' ben più estesi, come ad esempio la stessa singola lingua in cui è composto un determinato testo: «Unter Systemreferenz verstehe ich hingegen lediglich den Bezug eines Textes [...] auf die ihm zugrundeliegenden Sprach- bzw. Vertextungssysteme (Einzelsprache, Sprachvarietät, Textsorte etc.). Systemreferenz in diesem Sinn fällt also ziemlich genau mit dem Hjelmslevschen Begriff von Konnotation zusammen [...] und ist [...] eine Eigenschaft jedes Textes»: (SCHREIBER, 1993: 11) [«Io invece intendo la referenza di sistema come il riferimento di un testo ai sistemi linguistici e di composizione testuale che sono alla sua base (la singola lingua, la varietà linguistica, il genere tesuale, etc.). La referenza di sistema in questo senso

*intertestualità referenziale* (*Einzeltextreferenz* o *referentielle Intertextualität*), che indicano il riferimento di un testo (*ipertesto*) ad altri determinati testi ad esso antecedenti (*ipotesti*) si configurano invece come fenomeni intertestuali *tout court* (BROICH, PFISTER, 1985: 19).<sup>436</sup> All'alveo dell'intertestualità referenziale, di cui il saggio fa larghissimo impiego, appartengono tutte le forme di citazione, allusione e parafrasi eventualmente presenti differenziate a seconda del grado di *esplicitezza* del riferimento in: *referenze in praesentia*, che definiscono i casi in cui i segmenti di un determinato ipotesto sono ripresi letteralmente nel saggio-ipertesto, e *referenze in absentia*, nei casi di referenze implicite. Le referenze *in praesentia* comprendono le seguenti forme: la *citazione diretta*, che rappresenta la ripresa letterale di un preciso segmento appartenente ad un dato ipotesto ed include sia le citazioni marcate a livello grafico dal corsivo o, più di frequente, dai segni di interpunzione, sia quelle non marcate; la *semicitazione*, la ripresa letterale di un frammento ipotestuale, ad esempio un emistichio, un colon, la metà di una frase celebre; e la *criptocitazione*, che indica la ripresa letterale di un termine o un frammento ipotestuale coincidente con un'unità semantica. Le referenze *in absentia*, dove il materiale ipotestuale è costituito da un rimando indiretto o ancora più implicito rispetto alle criptocitazioni sono invece costituite dalle seguenti forme: la *citazione formale* (o *quasi-citazione*), che prevede la ripresa della struttura sintattica e delle caratteristiche ritmico-foniche del segmento ipotestuale con la modifica degli elementi *lessicali*; la *citazione parafrasale*, ossia la ripresa semantica di un'unità espressiva dell'ipotesto, con la *variazione* delle componenti *sintattiche* e *ritmiche*; ed infine l'*allusione*, che consiste nella creazione di un'*eco* dell'ipotesto attraverso dall'introduzione di un elemento lessicale particolarmente pregnante ed identificativo o nella riproduzione di un contesto testuale analogo (SCHULTZE, 2004b: 950).

---

coincide abbastanza esattamente con il concetto hjelsleviano di connotazione ed è una qualità di ogni testo»].

<sup>436</sup> «Bezug eines literarischen Textes auf individuelle Prätexte». Questo riferimento include tutte le tipologie testuali, esclude però il generale riferimento al sistema semiotico della lingua: (BROICH, PFISTER, 1985: 19).

Compiuto il processo di identificazione dei fenomeni intertestuali, per il traduttore si apre il complesso problema della loro trasferibilità nel traslato. La seguente tassonomia profila alcune strategie potenzialmente utili ad affrontare la traduzione delle diverse tipologie citazionali. La *ripresa diretta* è una modalità di trasferimento invalsa laddove nel testo d'origine si riscontri una referenza in lingua straniera, non coincidente né con la lingua originale né con quella di traduzione – si pensi esemplarmente alla pervasiva presenza di citazioni dirette dei classici greci e latini in Montaigne. L'*adattamento* prevede invece che la referenza venga tradotta nella forma in cui essa è tradizionalmente corrente nella lingua del traslato: si pensi al ricorso, nel saggio d'origine, ad una frase straniera celebre divenuta però ormai parte del patrimonio linguistico-culturale in una precisa lezione traduttiva: nel traslato la traduzione della referenza andrà realizzata attraverso l'inserimento della citazione corrispondente nella formula linguistica più diffusa della cultura d'arrivo. Un'altra strategia di trasferimento è poi offerta dalla *parafraresi*, ossia dalla resa *ad sensum* del rimando intertestuale presente nell'originale. In altri casi è possibile, invece, ricorrere ad una *sostituzione* della referenza con il riferimento ad un *altro* ipotesto. Laddove le peculiarità culturali della referenza non ne permetterebbero la ricezione da parte dei lettori del traslato è possibile ricorrere all'*eliminazione* del rimando: in tal caso, il traduttore dovrà tener conto della perdita ed orientare altre componenti del processo traduttivo così da poterla auspicabilmente compensare.<sup>437</sup> Non va dimenticato, inoltre, un procedimento che si rende necessario nei casi in cui, ad esempio, il

---

<sup>437</sup> Nel caso in cui tessuto intertestuale dell'originale sia particolarmente fitto e determini al contempo la possibilità di diverse "eliminazioni", ossia laddove l'intertestualità rappresenti una qualità strutturale dominante del testo di partenza, ma al contempo sia caratterizzata da un alto tasso di specificità culturale e dunque rischi di non poter essere adeguatamente trasferita, Schultze (SCHULTZE, 2004b: 952) suggerisce come strategia traduttiva la creazione *ad hoc* una rete di rimandi, anche nel corso della traduzione di segmenti testuali dell'originale dove non siano ravvisabili rimandi intertestuali. Se è vero che la validità di una strategia va valutata in rapporto alla specifica fattispecie traduttiva, nell'ottica della presente ricerca la possibilità di creare *ad hoc* una molteplicità di elementi non presenti nell'originale è esclusa.

saggio da tradursi sia un testo dal tessuto verbale pluristratificato, un testo, cioè, composto da molteplici «strati» poetici e linguistici, depositatisi nel lungo corso della sua tradizione: qui sarà necessario per il traduttore operare, in base ai criteri di volta in volta filologicamente pertinenti, una *selezione della referenza* da trasferire nel traslato.

Il processo congiunto di lettura ermeneutica e lettura ipertestuale implica una presa di coscienza *progressiva* dell'ipertesto-saggio: la ricostruzione dei nessi tra l'orizzonte storico-letterario e l'universo poetico del saggio stesso e la penetrazione del suo spazio polifonico, del «brusio della lingua» (BARTHES, 1988) attraverso la specola delle singole referenze intertestuali (HOESTEREY, 1998: 35). Il problema della relazione tra il saggio e gli eventuali ipotesti oscilla tra il polo della referenza rintracciabile in modo chiaro ed univoco e il suo contrario. A fronte di referenze implicite il *focus* s'incentra sulle *modalità* con le quali l'ipotesto viene integrato nel saggio.<sup>438</sup> Gli studi cognitivi e psicolinguistici in merito rilevano che la comprensione di tali *modalità* prevede un processo composito e lontano dalla semplice decodifica. Si tratta di una vera e propria *creazione di senso* attraverso l'interazione tra processi cognitivi *bottom-up*, interessati a rielaborare la struttura di superficie *dell'input* informativo offerto dal testo (grafemi, morfemi, parole, sintassi, nessi coesivi, strutture di coerenza), e processi *top-down*, che relazionano tale *input* con il sapere enciclopedico, esperienziale ed emotivo del soggetto ricettore (HÖRMANN, 1976b: 80). I segnali intertestuali fungono da offerta testuale (*textuelles Angebot*) e potenziale d'istruzione (*Anweisungspotential*), e sono volti a costituire nell'atto di lettura corrispettivi nessi inferenziali legati alle conoscenze testuali e comunicative del ricevente. La lettura intertestuale abbraccia del resto due dimensioni: la dimensione *sintagmatica*, con la relativa elaborazione del testo nella sua linearità di

---

<sup>438</sup> Ciò collima con le riflessioni traduttologiche di Kohlmeyer sul concetto di testo, inteso dalla prospettiva degli studi di comprensione testuale come «Symptom eines *ganzen* Menschen und einer *ganzen* Lebenswelt»: (KOHLMAYER, 1997: 65).



superficie, e la dimensione *verticale* del riconoscimento e della rappresentazione differenziale degli eventuali ipotesti. *Idealiter*, questo processo porre il traduttore nella condizione di comprendere l'ipertesto-saggio nella sua *pluricodificazione* e complessione semantica (RÖBLER, 1997: 236), ma è del tutto impossibile escludere la presenza di un *quantum* ineffabile, destinato a stimolare l'acribia esegetica di ogni fruitore. La lettura intertestuale è prodotta dall'interazione tra l'intenzione comunicativa espressa dal saggista e le modalità ricettive del traduttore-interprete ed il fascino dei rimani intertestuali del saggio, specie nella loro veste più ermetica, è proprio l'imprevedibilità delle connotazioni e delle associazioni possono evocare. Talvolta anche un lettore dall'affinata *allusive competence* (HEBEL, 1989: 135sgg.) – l'insieme delle modalità tramite cui il sapere enciclopedico del soggetto modula la percezione dei rimandi allusivi – può giungere a suggestioni poco pertinenti. In questa prospettiva, è essenziale che il traduttore consideri l'orizzonte ermeneutico in cui è stato collocato il saggio nella fase analitica e si attenga alla struttura testuale come cornice del proprio processo interpretativo: non va dimenticato che i testi non sono unità intendibili e interpretabili *ad libitum*, ma restano unità effettive costituite da determinate componenti.

Calibrare l'esplicitezza del rimando da istituirsi nel traslato, come del resto individuare gli stessi rimandi originali, sono operazioni con problematiche precise, specie laddove l'*obiectum* d'analisi è il saggio d'autore. L'amore squisitamente saggistico per l'allusione, l'eco ed il rimando sfrutta tutte le potenzialità del gioco intertestuale: il *camouflage* della referenza è risultato dell'uso più sofisticato dell'ironia, del ribaltamento parodico, o di quello che è stato definito «citazionismo neobarocco», ossia una ricerca della pluridimensionalità e della mutevolezza attraverso la «trasgressione della citazione implicita» (VASSALLI, 1989: 23) che può anche rimanere sospesa nel limbo dell'indecifrabilità. Nel caso in cui il contesto suggerisca la presenza di elementi intertestuali senza ulteriori informazioni, un secondo

grado di problematicità riguarda poi il riconoscimento dell'ipotesto – o degli ipotesti – cui il saggio fa riferimento. Nell'orizzonte della saggistica postmoderna i fenomeni intertestuali subiscono inoltre una progressiva amplificazione che continua a perpetuarsi nella contemporaneità: l'immaginario letterario, con le suggestioni che gli derivano dai *mass media* e dalle modificazioni delle relazioni sensoriali con il mondo circostante, registra un deciso allargamento dell'esperienza percettiva che, nello specchio della scrittura, si rilette in una commistione di nuovi riferimenti al mondo tecnologico, a inedite dimensioni di virtualità e di linguaggi visivi.

La tassonomia essenziale che si è tracciata si qualifica come strumento prezioso ai fini della lettura intertestuale ed ermeneutica del saggio. Nell'ambito del processo cognitivo-ermeneutico volto all'identificazione dei fenomeni intertestuali del saggio d'origine, la differenziazione tassonomica tra le diverse forme di rimando intertestuale consente infatti di elaborare un quadro dettagliato dei diversi gradi di esplicitezza intertestuale presenti nel testo da tradurre. La configurazione dell'offerta semantica intertestuale presente nel saggio d'origine suggerisce dunque perlomeno un *modello di riferimento* attraverso cui valutare le strategie più efficaci per il trasferimento delle diverse tipologie di referenza nel traslato.

## **II.5. Analisi e formulazione retorico-stilistica: punti d'orientamento**

Muovendo dal complesso *ermeneutico-interpretativo* esaminato nella sezione precedente, il prosiegua indaga il secondo grande complesso e centro propulsore del processo traduttivo: la fase di *analisi e formulazione retorico-stilistica*. Il *focus* si pone anzitutto sulla problematica dello *stile* in chiave traduttologica, per volgersi poi sulla fattispecie dall'analisi *stilistica* del *saggio d'origine*, a sua volta orientata alla produzione testuale del *saggio traslato*.

### II.5.1. Stile, stilistica e traduzione

La questione dello *stile* appartiene per comune consenso alle problematiche letterarie più spinose, rientrando così tra gli aspetti traduttologici che più esigono una trattazione pluriprospectica.<sup>439</sup> Pochi studi osano addentrarsi nelle profondità di un territorio tanto fitto d'insidie: sebbene i fenomeni stilistici siano tematizzati invero in quasi tutti gli studi che si occupino di traduzione, nella gran parte dei casi la problematica viene trattata quasi *en passant* e le ricognizioni sul tema si traducono in una controversia circa la posizione da attribuirsi agli aspetti stilistico-formali nella configurazione della gerarchia di *invarianti* traduttive (SCHWALM, 2004: 476). Ciò non sorprende, del resto la stessa *definizione* del concetto di stile rappresenta una questione di specifica complessità, spesso trascurata proprio per l'aura d'ineffabilità che la circonda. Così, seppur sia tacitamente riconosciuto che la dimensione stilistica caratterizzi in modo essenziale la qualità estetica di un testo, specie se connotato da letterarietà, lo stile rientra senz'altro nel ventaglio delle categorie traduttologiche più imprecisate (GREINER, 2004a: 899). Non perdono del tutto di attualità le riflessioni di George Mounin che, nel suo *Traductions et Traducteurs* del 1965, descrive lo stile come uno spazio nebuloso, entro cui trovano collocazione quegli aspetti del linguaggio, indicati ricorrendo ai concetti impressionistici di «imponderabili» e di «sfumature di significato», che *esulano* dalla prospettiva linguistico-intellettuale (MOUNIN, 1965: 101). Non da ultimo, ad avvalorare queste riflessioni si pone l'intricato percorso che porta alla nascita della stilistica moderna, una scienza relativamente giovane, «nata liberandosi dalle strettoie in cui si trovava vincolata dalla retorica» (ARCAINI, 1967: 297), e che ha vissuto della contrapposizione tra i due grandi orientamenti del primo Novecento, la *stilistica linguistica* e la *stilistica letteraria*. In particolare, la «stilistica dell'opera d'arte, a metà tra linguistica e critica, fra storia delle

---

<sup>439</sup> Così Gisela Schwalm, ricordando gli studi che hanno dato maggior risalto al problema indicando la necessità di approcci integrati: (WILSS, 1977), (SNELL-HORNBY, 1988). Cfr. (SCHWALM, 2004: 476).

forme e valutazione delle funzionalità», è di statuto incerto; ciò induce dunque a preferire un'indagine che accentui gli aspetti linguistici dello stile e demandi alla critica «l'interpretazione funzionale» degli stessi (SEGRE, 1981: 563).<sup>440</sup>

Il divario tra *stilistica linguistica* e *stilistica letteraria*, da sempre restio a colmarsi, trova la sua immagine speculare in ambito traduttologico. Già agli inizi degli anni Sessanta, Terracini dedica ampie riflessioni agli intrecci tra le *stilistiche* e il processo traduttivo,<sup>441</sup> ponendo in risalto la necessità di un'*integrazione*. «Finché opponiamo semplicemente in modo astratto lingua a lingua» – si legge ne *Il problema della traduzione* – «la riproduzione strettamente formale del testo propone una equivalenza di valori “irreperibile”», la cui ricerca acquista invece senso, quando il traduttore interpreti lo spirito della lingua «dalla forma interna del suo autore riflessa in ogni particolare del suo stile» (TERRACINI, 1983: 65). Eppure i dualismi hanno continuato a segnare il campo della stilistica traduttologica. Dopo una fase «prescientifica», che pone al centro l'opera letteraria e affronta il problema della sua traducibilità ricorrendo alle note opposizioni (tra tutte *lettera vs spirito*), dalla metà del Novecento agli anni Settanta, la *Übersetzungswissenschaft* cerca di esaurire la descrizione del processo traduttivo in seno alla linguistica, concentrando le indagini su unità traduttive limitate e formalizzate (parole e frasi) ed escludendo fenomeni complessi e *devianti* quali la lingua letteraria in generale e le questioni dello stile in particolare. La focalizzazione sulle differenze sistemiche fra i linguaggi a livello di *langue*, l'accento posto su forme e strutture di parole o di frase risponde al convincimento di una sostanziale traducibilità linguistica: di qui la ricerca di «equivalenze» applicabili come formule di transcodifica (ULRYCH, 1997a:

---

<sup>440</sup> L'autorevole giudizio è citato da: (SORNICOLA, 1988: 144).

<sup>441</sup> *Il problema della traduzione*, considerato da Gianfranco Folena «uno dei saggi più luminosi» sull'argomento, compare originariamente nel volume *Conflitti di lingue e di cultura*, (Venezia, Neri Pozza, 1957). È ristampato come pubblicazione autonoma a cura di Bice Mortara Garavelli, che riporta il giudizio di Folena. (TERRACINI, 1983).

216).<sup>442</sup> In questa fase si ritiene che la traduzione possa essere affrontata scientificamente solo in seno alla linguistica e che i fenomeni *intertextuali* ed *interculturali* non possano trovarvi spazio. Così anche la traduttologia contrastiva, inaugurata dalla *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) di Jean P. Vinay e Jean Darbelnet, s'inserisce nel solco della linguistica di Bally e tenta di appaiare una tassonomia di procedure traduttive a specifiche differenze interlinguistiche.<sup>443</sup> Se, da un lato, il ventaglio di trasformazioni traduttive dispiegato da Vinay e Darbelnet permette di individuare aspetti sintattico-stilistici di assoluto rilievo per il traduttore, dall'altro, la traduttologia contrastiva degli studiosi, radicata nello strutturalismo, sembra risolvere il problema dello stile con un assetto di regole meccanicistiche facenti parti di una *grammatica del tradurre* (*ibid.*: 65). Mentre per alcuni studiosi di traduzione discepoli della linguistica strutturale, tra tutti Mounin, le metodologie di Vinay e Darbelnet offrono una chiave per affrontare "scientificamente" il problema della traduzione letteraria, i *Translation Studies* trovano sviluppo in programmatica opposizione ad ogni genere di procedura di transcodifica interlinguistica – <sup>444</sup> come condensa già nel titolo l'articolo di Snell-Hornby: *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer?* (1990).<sup>445</sup> Come si è visto, al centro dei *Translation Studies* si situano la dimensione testuale e la dimensione culturale del fenomeno traduttivo, dando nuovo rilievo agli aspetti cardine della traduzione letteraria ed in particolare al modo in cui la soggettività s'iscrive nei processi artistici di produzione

<sup>442</sup> Così ricorda anche Siri Neergard «la traduzione non viene affrontata come una trasposizione da testo a testo, ma da lingua a lingua»: (NERGAARD, 1995: 7).

<sup>443</sup> Come è noto, procedendo dal confronto tra stilistica francese e inglese, la *Stylistique* distingue tra unità di traduzione con corrispondenza nella lingua di arrivo, per le quali si profilano le procedure di *traduzione diretta* (prestito, calco, traduzione letterale) e unità per le quali è necessario ricorrere ad una *traduzione obliqua* applicando strategie (trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento) che colmino la distanza tra i sistemi linguistici. (MORINI, 2007: 63).

<sup>444</sup> Come nota Rega, l'interesse dei traduttologi contemporanei per le componenti ermeneutiche della traduzione nasce proprio dalla volontà di opporsi alle teorie traduttive del tipo della *Stylistique comparée*: (REGA, 1997: 87).

<sup>445</sup> In questo fondamentale studio la traduzione non è più vista come un processo di trasferimento di unità linguistiche, bensì come un momento di *transfert* culturale attuato per mezzo del linguaggio inteso nel senso più ampio del termine, ovvero come strumento cardine della comunicazione umana, *medium* di trasmissione semiotica, sociale ed estetica: (SNELL-HORNBY, 1990: 84).

testuale (MATTIOLI, 2004: 20). È proprio in questo *quantum* d'irriducibile all'analisi linguistica che la riflessione traduttologica degli ultimi decenni riconosce il suo complesso ambito d'indagine. E, proprio qui, la questione *stilistica* affiora in tutta la sua figura: «l'*ébec* dell'analisi semio-linguistica applicata alla traduzione dei testi letterari» rileva Lavieri, affonda le sue radici in questo irriducibile scarto: «una linguistica *frastica* non può più essere ritenuta *pertinente* se superiamo i confini morfosintattici del sistema linguistico», poiché un testo letterario non si riduce ad un «oggetto linguistico», ma in prima istanza si qualifica invece in quanto «oggetto *estetico* ed *ermeneutico*» (LAVIERI, 2004: 89).<sup>446</sup>

Concordemente, la nuova prospettiva traduttologica affronta la *vexata quaestio* dello stile evitando ogni riduttivismo. La traduzione, scrive Friedmar Apel, è forma che insieme comprende e dà corpo all'esperienza delle opere in lingua straniera. Il suo oggetto di ricerca è dunque l'inesauribile *unicità* della dialettica di forma e contenuto che di volta in volta d'instaura fra la singola opera ed il determinato orizzonte ricettivo, costituito dallo *status* della lingua e della poetica, nonché dalla tradizione letteraria e dalla situazione storico-sociale, collettiva e individuale: nella configurazione che viene a crearsi, tale costellazione si fa sperimentabile in quanto distanza dall'originale.<sup>447</sup> Una distanza, questa, particolarmente esperibile proprio sul versante della mutazione stilistica, nella fattispecie di quell'inevitabile *approssimazione* traduttiva all'*unicum* dell'espressione originaria.

Si getterà ora uno sguardo sulla specifica importanza del concetto di stile per il saggio, tentando di vagliare la possibilità di qualificare lo «stile saggistico» e di individuarne parametri analitici di valenza traduttologica.

---

<sup>446</sup> Corsivo S.R..

<sup>447</sup> (APEL, KOPETZKI, 2003), citato in (BUFFONI, 2007: 17, nota 17).

## II.5.2. Saggio e stile: la traduzione e il frammento perduto

Rimasto intatto allo sguardo del mondo,  
Sente il silenzio piangere e aumentare  
Il suo taglio finissimo e profondo,  
Ma è infranto, non lo devi più toccare. In atto al mon  
Crescere in silenzio, il p an  
La fer a fine e profon  
Ma è inf, n n dev  
Valerio Magrelli<sup>448</sup>

Sia concessa qualche riflessione preliminare su questi versi di Valerio Magrelli. Il breve componimento dal titolo *Il vaso infranto*, una «replica variata della versione *Le vase brisé* di Sully Prudhomme», racchiude forse l'immagine più efficace del “trauma stilistico” del traduttore, dell'esperienza di «*collisione* che da sempre nutre in profondità la sua scrittura». Qui il «vaso testuale» si è rotto tra le mani dell'*imballatore*-traduttore, che ne deve ricostruire «la forma essenziale, il paradigma evocativo, il disegno che allude all'archetipo» (BONITO, 1996: 113sg.) pur avendone perduti dei pezzi e dovendo creare (ποίηῖν) con materiali di fatto mutati. Qui – annota Andrea Cortellessa nella sua breve quanto densa e raffinata lettura – Magrelli mostra come «condurre la propria immaginazione a corteggiare da vicino il testo altrui» possa spingersi sino al «trauma della dissoluzione della parola, del suo violento disossarsi. La traduzione e la “variazione”, la lingua propria e l'altrui, collidono» (CORTELLESA, 2001: 231). Del resto, Magrelli è poeta, saggista e traduttore finissimo – già a capo della serie trilingue entro la collana einaudiana «Scrittori tradotti da scrittori» – facendosi un esempio luminosissimo del doppio filo che lega *poetica* e «*poetica della traduzione*. Quando, nelle sue *Approssimazioni a Mallarmé traduttore*, fissa l'immagine de «la medesima poesia come un'autentica lingua nella lingua» (MAGRELLI, 2004: 289), Magrelli parla sì dell'*altro*, ma al contempo dice anche di sé nella tripla veste di critico-esegeta, poeta e traduttore dello stesso Mallarmé. Si mostra qui con adamantina chiarezza come nella più alta *saggistica d'autore* critica, ambasciata poetologica e parola poetica, pur mantenendo

---

<sup>448</sup> (MAGRELLI, 1996: 264sg.).

straordinariamente intatta la loro forza specifica, si fondano in un nuovo complesso osmotico e vitale.

Di nuovo, si mostra dunque il legame inscindibile del saggio con l'esperienza e lo slancio del suo *placet experiri* esistenziale. Un elemento principe, questo, che, come si è accennato, è un tratto specifico e caratterizzante della scrittura saggistica.<sup>449</sup> Sul versante tedesco, l'esempio forse più eminente è rilevato già da Adorno notando a proposito del saggio di Walter Benjamin che le verità cui approda la critica saggistica, sono in qualche modo sempre attinte dall'opera, «scaturiscono dall'*esperienza della stessa* e non si lasciano mai separare dal suo contesto». È sintomatico che la speculazione teoretica si innesti sull'analisi critica dei testi, formulando «le sue tesi filosofiche *solo* sulla scorta e in occasione di un'attività ermeneutica».<sup>450</sup>

Se in Magrelli l'arcano della traduzione è nascosto nei frammenti di un vaso infranto, in Benjamin «la traduzione sta, nell'originale, come il mosaico al quadro», «una composizione a mosaico in cui si tratta di riprodurre una figura predeterminata» (SOLMI, 2008: viii-xiii passim). La metafora è perfettamente congeniale alla traduzione, ma anche alla specifica modalità stilistico-compositiva del saggio. Non è un caso che il *Langessay* musiliano di *Literat und Literatur* venga sapientemente connotato con l'immagine dell'*«essai à mosaïque»*: qui il succedersi delle diverse tessere accompagna il cambio d'ottica in un vorticoso quanto preciso accerchiamento poliprospectico dell'oggetto d'indagine (CANTARUTTI, 1993:

---

<sup>449</sup> (ADORNO, 1972), pp. 69; 72: «Non meno del procedimento definitorio, anzi di più, il saggio sollecita l'interazione dei suoi concetti nel processo dell'*esperienza* spirituale»: (ADORNO, 1989: 128).

<sup>450</sup> Benjamin, si noti bene, in un primo periodo distingue con chiarezza la *Erfahrung*, l'esperienza «vera (o accumulata)» dall'*Erlebnis*, l'«esperienza vissuta», vedendo nella prima la fonte vera della poesia e nella seconda la sua fonte spuria. Eppure, rileva Solmi con la massima perspicuità, «egli non poteva non accorgersi che proprio questo mutamento nel significato e nel valore dell'esperienza (che egli ricondurrà più tardi, esattamente, alle trasformazioni operatesi nella vita e nell'assetto sociale) era alla base dell'arte moderna (o almeno dell'avanguardia) nelle sue maggiori manifestazioni. Egli interpreterà la poesia di Baudelaire proprio come risposta a queste trasformazioni». (SOLMI, 2008: xxvii).



138). Il nesso rivela affinità sostanziali tra saggio e traduzione, tra tutte la mobilità cangiante delle loro tessere compositive e la loro intrinseca *provisorietà* (*Vorläufigkeit*). Con i dovuti distinguo, il fine è realizzare rispettivamente una composizione o ricomposizione quantomai accurata attraverso la selezione e il meticoloso incastro delle *uniche* tessere pertinenti: in qualche modo, il compito della scrittura e della traduzione è “ritrovare” i frammenti perduti del vaso.

### II.5.3. Sullo stile saggistico

Stile è per me l'elaborazione esatta di un pensiero  
Robert Musil<sup>451</sup>

Lo stile, tutt'uno con le idiosincrasie della scrittura saggistica dei singoli autori, rappresenta un «frammento» di estrema importanza, a maggior ragione in ottica traduttiva. Se nell'ambito della traduzione letteraria la questione dello stile è un problema d'intricatissima soluzione, comprensibilmente relegato ai margini della teoria per il caratteristico *quantum* d'ineffabilità che lo contraddistingue, il nodo diviene dunque ancor più inestricabile laddove lo stile *fa* il genere, come nel caso del saggio. Identificare e connotare lo *stile saggistico* è un'impresa di estrema difficoltà, spesso affrontata con scarsi risultati. Fissare alcuni tratti caratteristici che possano fungere da punti di orientamento per il traduttore di saggistica è un'operazione di certo auspicabile ed utile, ma pur sempre delicata. Così, quando Osimo indica lo *stile saggistico* come «modalità espressiva che usa gli artifici dello stile letterario per esprimere concetti di carattere cognitivo» (OSIMO, 2004: 27),<sup>452</sup> appare evidente una certa criticità. Anzitutto, cosa

---

<sup>451</sup> (MUSIL, 1980: 1568).

<sup>452</sup> La definizione è parte di una tassonomia stilistico-testuale di diversi elaborata da Osimo sulla scorta degli studi di František Miko: qui si differenziano diversi *stili funzionali* «caratteristici dei testi all'interno di singoli ambiti sociali di comunicazione. Si distinguono gli stili funzionali primari (letterario, colloquiale, scientifico, burocratico) e secondari (giornalistico, retorico, saggistico, divulgativo, religioso)». I diversi stili vengono elencati uno ad uno corredati da una definizione, come segue: «Stile letterario: modalità espressiva basata sull'espressione di esperienze con alto livello di cura per gli aspetti formali; Stile colloquiale: modalità espressiva comune, di norma orale, basata sull'espressione di esperienze, con un carattere fortemente

s'intende per concetti di carattere cognitivo? È possibile parlare di concetti cognitivi *tout court*, ossia, è legittimo svincolare il concetto da come viene espresso? E, in caso contrario, ciò non intacca forse la sua stessa "purezza cognitiva", ammesso poi che questa esista? La cognizione, insegna Nietzsche a proposito del tema dell'immagine, il più potente degli "artifici letterari", è indissolubile dall'esperienza sensibile.<sup>453</sup> Non si dà uno sguardo puro sul mondo, come non esiste una scienza priva di presupposti. Il cuore del problema viene proprio dall'esperienza: alla genesi di ogni progetto cognitivo si pone un atto di *precomprensione*, ossia una fase in cui viene elaborata l'affinità con i paradigmi concettuali ereditati dalla specifica tradizione interpretativa. Questo punto prospettico svela l'ermeneutica come via per il superamento del secolare dualismo «tra scienze dello spirito socio-culturali e scienze della natura fisico-matematiche» che ancora troppo spesso continua ad attraversare la dimensione epistemologica. La *conditio sine qua non* allo strutturarsi dell'indagine scientifica, si epitoma nel pregevole *Esistenza e interpretazione*, «è il reperimento dei presupposti, delle assunzioni di rilevanza, delle *visioni preanalitiche* che agiscono dietro le quinte del set analitico» (VOZZA, 2001: 3).

Emerge allora tutta l'illusorietà di un progetto cognitivo privo di relazioni con le sfere della ricezione preanalitica – nonché il riduttivismo

---

operativo, soggettivo e relazionale; Stile scientifico: modalità espressiva basata su un forte formalismo concettuale, tipicamente con un'inclinazione verso la deduttività (assiomi, logica) e la formalizzazione dell'espressione (simboli, numeri, schemi grafici, diagrammi); Stile burocratico: modalità espressiva che caratterizza gli ambienti amministrativi, basato su un carattere operativo dominante e su un livello più o meno alto di espressione formalizzata dei concetti. Al suo interno si differenziano i testi prescrittivi, argomentativi o descrittivi; Stile giornalistico: modalità espressiva basata sull'espressione formalmente accurata di dati derivanti dal campo sia concettuale che empirico, caratterizzata da forte operatività, che non prevede il ricorso al punto di vista soggettivo; Stile retorico: modalità espressiva basata su una forte operatività con aspetti molto marcati di carattere soggettivo e relazionale. Talora fa ricorso anche all'espressione concettuale (soprattutto all'argomentazione) e agli esempi letterari. A volte è contaminato dallo stile divulgativo o giornalistico [...] Stile divulgativo: modalità espressiva diffusa nella didattica culturale e scientifica. Si basa sull'espressione formalmente curata di concetti, modulata tenendo conto della comprensibilità del testo. Per rendere più gradevole l'esposizione, lo stile divulgativo fa talvolta ricorso ad aneddoti ed altri artifici estetici o retorici.; Stile personale: insieme degli stereotipi dello stile di un autore (idiosincrasie, idioletto) che riflette il suo punto di vista sulla realtà», si veda: (OSIMO, 2004: 27).

<sup>453</sup> Per approfondimenti sul nesso *Figura cognizione emozione* si veda il volume introdotto da: (LORENZETTI, ANTONIETTI, 1999).

della definizione approntata da Osimo. Le «*visioni preanalitiche*» assumono infatti cruciale importanza per lo stile saggistico. La predominanza nel saggio del *medium* concetto, già rilevata nel modo più stringente da Adorno nel suo *Der Essay als Form*,<sup>454</sup> non corrisponde ad una predominanza del *medium* «concetto cognitivo». Piuttosto, nel saggio i concetti perdono la loro fissità, sfumano i propri contorni, declinandosi in modo polisemico e cangiante. La *densità figurativa* diviene così un connotato essenziale per la caratterizzazione dello stile saggistico. Se è vero che, in merito ai testi saggistici, la nozione di letterarietà è da sempre assunta come dato problematico, proprio un criterio fondato sul *tasso di figuratività* sembra cautelare sia dallo scientismo che dalla deriva interpretativa. La valorizzazione di questo criterio determina uno «straripamento della definizione di letteratura dall'alveo tradizionale» sino ai generi saggistici, dalla filosofia alla scienza: un'apertura luminosa che getta luce sul «nucleo concettuale correlato, in ogni tipologia discorsiva, alla *densità figurale*» (ZINATO, 2004: 67, nota 63).

#### II.5.4. *Proprietates*: configurazione e *Anschauung*

Tra i connotati che si sono individuati nell'ambito della *definitio per proprietates* (I, §...) sono proprio due caratteristiche legate inscindibilmente alla figuratività a farsi essenziali per la fisionomia stilistica del saggio. Anzitutto la *configurazione*, un concetto che frequenta assiduamente la scrittura dello stesso saggista-teorico del saggio. Adorno lo introduce sin dalla sua già ricordata dissertazione inaugurale *Die Aktualität der Philosophie* (1931), spiegando come l'argomentazione del saggio – nella fattispecie, filosofico – non proceda attraverso gli usuali stadi della sequenzialità logica, bensì mediante un processo in cui le sue componenti vengono presentate in

---

<sup>454</sup> Si tratta del già citato passo, ove Adorno connota il saggio come genere soggettivistico, che *somiglia* ad una «autonomia estetica», ma non coincide con una forma d'arte, poiché da essa «si differenzia per il suo *medium*, i concetti»; tali concetti, sono però lontani da ogni fissità definitoria: «come rifiuta datità originarie, così il saggio rifiuta la definizione dei suoi concetti» (ADORNO, 1989: 118).

progressive «costellazioni variabili» fino a «configurarsi» in una *Gestalt*, essa stessa «leggibile come risposta».<sup>455</sup> Ne *Il saggio come forma*, poi, il concetto è specificato con massima perspicuità. Si legge che nella scrittura saggistica gli elementi discreti e tra loro differenziati «si raccolgono in un unico contesto leggibile», articolandosi in strutture complesse e multidimensionali, in *configurazioni*. Cosa s'intende con questo termine? Adorno parla delle configurazioni come di insiemi in cui concetti risultano «precisati esclusivamente nel loro *reciproco raffronto*». (ADORNO, 1989: 127).<sup>456</sup> La *configurazione* assurge così ad un vero e proprio campo di forze (*Kraftfeld*): gli elementi della processualità logico-argomentativa del saggio giungono a cristallizzarsi in tale insieme complesso mediante la progressiva *specificazione* che assumono grazie al loro costante *movimento* (ADORNO, 1989: 129).<sup>457</sup>

A connotare il saggio è poi la presenza di una particolare forma di forza figurativo-intuitiva, la *Anschauung*. Il concetto è veicolato da termine la cui valenza in tedesco oscilla filosoficamente tra i campi della 'visione' e dell' 'intuizione', comprendendo entrambi; in italiano, i traduttori sono molteplici, da 'modo di vedere' a 'visione delle cose', da 'concezione' a 'idea', da 'opinione' a 'esperienza'.<sup>458</sup> L'*Historisches Wörterbuch der Philosophie* dà una pregnante definizione di questo complesso concettuale. Vale la pena citare l'intero passo:

---

<sup>455</sup> Adorno usa i termini *Konfiguration* e *Kostellation* come sinonimi – si veda il caso citato dalla *Aktualität der Philosophie*, *supra*. Si veda: (ADORNO, 1990: 335): «die Philosophie [habe] ihre Elemente so lange in wechselnden Konstellationen zu bringen [...], bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während die Frage verschwindet».

<sup>456</sup> È interessante notare l'affinità concettuale che emerge tra questa definizione adorniana e la cosiddetta teoria della "morale matematica" di Musil: «Tutti gli avvenimenti morali», si legge in un noto passo dell'*Uomo senza qualità*, «si svolgevano in lui in un campo di energia la cui costellazione li colmava di significato, ed essi contenevano il bene e il male come un atomo contiene le possibilità di combinazioni chimiche» (MUSIL, 1970: 241).

<sup>457</sup> Si consideri l'intero passo nell'originale: «Alle seine Begriffe sind so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen. In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen: er stellt kein Gerüst und keine Bau. As Konfiguration aver kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muss».

<sup>458</sup> (KLETT, 2002); (DIT, 2001); (MEIER-BRENTANO, 2008).

*Anschauung* im philosophischen Sinne erhebt einerseits den Anspruch, nicht Bestimmtes an der Sache, sondern sie selbst und im Ganzen zu sehen; andererseits will sie die Art und Weise *sein*, wie uns die Sachen *erscheinen*. In der ~ [Anschauung] und durch sie wird die Gegenwart der Sache erfahren, diese selbst stellt sich unmittelbar, d.h. ohne Vermittlung durch anderes vor (RITTER, 2010: I, 340).<sup>459</sup>

La *Anschauung*, intesa in senso fenomenologico come ‘visione’ o ‘intuizione’, è insomma «*originalmente* offerente, in quanto *offre* le cose in carne ed ossa, nell’*originale*». La «visione intuitiva», dunque, non produce o crea i fenomeni, ma li coglie così come essi si *mostrano, lasciano vedere come sono*.<sup>460</sup> Attraverso il filtro della *propria visione*, il saggio gioca sapientemente con questo complesso concettuale, sfruttando appieno gli strumenti del parlare figurato. Le metafore s’inanellano allora in vere e proprie «catene d’immagini», formando assieme ai concetti che sono loro inerenti una molteplicità di configurazioni. Nel linguaggio della metaforologia linguistica, tali fenomeni possono essere descritti con il concetto di *Bildfeld* (‘campo metaforico’):<sup>461</sup> concetto che consente di tener conto del sistema di *connessioni* in cui ogni elemento di una metafora è inserito. Il *Bildfeld* permette così di far emergere le singole metafore come elementi situati in quell’insieme delle forme espressive di carattere figurale che costituiscono il loro *reservoir* storico d’appartenenza. Tanto le metafore, quanto le altre forme espressive incluse in ogni *Bildfeld* sono *semanticamente* interrelate, come interrelati possono essere diversi anche *Bildfelder* costellati da metafore in comune, come spesso

---

<sup>459</sup> «In filosofia la *Anschauung* [visione, intuizione, S.R.] rivendica, da un lato, la proprietà di vedere non qualcosa di determinato delle cose, ma le cose stesse, in tutta la loro dimensione; dall’altro, essa vuol *essere* il modo in cui le cose ci *appaiono*. Nella *Anschauung* ed attraverso essa, si fa esperienza del presente delle cose, che si mostrano in modo immediato, ossia senza alcuna mediazione».

<sup>460</sup> Questo pensiero è al cuore dell’*Idea della fenomenologia* (1907) di Edmund Husserl e in questo aspetto consta la novità del pensiero husserliano, differenziandosi dal kantismo «che distingue tra fenomeno e cosa in sé, il fenomeno essendo l’organizzazione dei dati ricevuti dall’intuizione sensibile per mezzo della struttura conoscitiva dell’intelletto, laddove la cosa in sé rimane gnoseologicamente inaccessibile»: (HUSSELER, 1981: 53).

<sup>461</sup> Lo sviluppo teorico germina dall’ambito di ricerca di uno dei maestri di Weinrich, il grande linguista Jost Trier (1894-1970), *pater* del concetto di ‘campo semantico’ (*Bedeutungs- und Wortfeld*). Si veda in proposito quanto problematicizzato dallo stesso Weinrich in (WEINRICH, 1988).

accade nei casi di metafore caratterizzate da particolare trasversalità: maggiore la trasversalità, maggiore il numero di *Bildfelder* di cui una metafora può entrare a far parte (WEINRICH, 1988, 2010).<sup>462</sup>

### II.5.5. Stile e ordine delle parole

In realtà, le parole non sono misurate secondo i piedi, e vengono spostate da un luogo all'altro appunto per essere unite nel punto in cui meglio si accoppiano, così come nell'alzare un muro con pietre grezze è proprio la loro irregolarità che suggerisce a quale pietra un'altra vada adattata e su quale possa reggersi saldamente. Nondimeno il periodo più riuscito è quello, cui toccano e un *ordine corretto* e una *concatenazione adatta* e, unitamente a questi, un *ritmo* della cadenza conveniente  
Quintiliano<sup>463</sup>

Se a guidare lo stile saggistico è un sapientissimo gioco tra *concetto* e *figuratività*, massima importanza assume l'analisi di quella polivalente interfaccia tra semantica e sintassi che funge da “terreno di gioco” all'interno del testo. Questa interfaccia è rappresentata da un complesso che ha caratterizzato «vere e proprie tradizioni linguistiche e culturali di paesi diversi, dall'antichità classica ad oggi»: <sup>464</sup> l'ordine delle parole e l'articolazione informativa. Ben prima dell'avvento degli studi linguistici e grammatici ed i retori dell'antichità avevano infatti sviluppato un sofisticatissimo arsenale di conoscenze circa la *compositio* come «arte della opportuna distinzione delle parole». Sin da Quintiliano è presente una precisa consapevolezza dell'importanza strategica di alcune speciali posizioni delle parole entro la struttura frasale e testuale: l'*ordo* (‘ordine’), la

---

<sup>462</sup> Per un'attenta analisi della teoria weinrichiana in prospettiva storica si veda (LIEBERT, 2002), specie pp. 764-767.

<sup>463</sup> (QUINTILIANO, 2001), *liber nonus* [a cura di Alberto Falco], 4, 27: «Non enim ad pedes verba dimensa sunt, ideoque ex loco transferuntur in locum, ut iungantur, quo congruunt maxime, sicut in structura saxorum rudium etiam ipsa enormitas invenit, cui adplicari et in quo possit insistere. Felicissimus tamen sermo est, cui et *rectus ordo* et *apta iunctura* et cum his *numerus* opportune cadens contigit», citato da: (SORNICOLA, 2002: 170, nota 172)[corsivo S.R.].

<sup>464</sup> Rosanna Sornicola ricorda il cruciale ruolo rivestito dall'ordine delle parole per la tradizione cristiana delle traduzioni della Bibbia, e in seguito per le tradizioni europee di volgarizzazione del latino, così come, non da ultimo, per le nuove versioni grammaticali e retoriche curate nei vari paesi con l'affermazione degli stati nazionali, tra cui, in particolare: «la teoria del riflesso dell'ordine dei pensieri nell'ordine delle parole degli studiosi di Port Royal e la centralità dell'ordine naturale Soggetto, Verbo, Oggetto nella retorica del “plain style” affermatasi nell'Inghilterra puritana». (SORNICOLA, 2002: 169).

*iunctura* ('concatenazione') e il *numerus* ('ritmo') sono qualità essenziali ed intimamente inerenti la struttura artistica. Già nella concezione classica è evidente che il problema della collocazione delle parole dipende da una sinergia di fattori. Illustrando il fenomeno attraverso la sopracitata metafora della combinazione delle pietre,<sup>465</sup> Quintiliano sembra precorrere ogni moderno discorso stilistico, dipanando quel filo rosso che unisce riflessione linguistica e riflessione letteraria. Il «campo di tensione»<sup>466</sup> che determina la collocazione delle parole, così come l'articolazione informativa che ne deriva, è generato sì da fattori linguistici, talvolta restrittivi, ma nondimeno da intenti espressivi e idiosincrasie poetiche. È evidente che nel caso della prosa letteraria e, nella fattispecie, in presenza del genere testuale saggio, a porsi in primo piano non sia la referenzialità, l'efficienza comunicativa fondata su una quanto più alta comprensibilità del messaggio testuale, bensì proprio tali idiosincrasie stilistiche, che nella sintassi hanno precisi impatti soprattutto a livello del *ritmo*,<sup>467</sup> oggi riconosciuto come uno degli aspetti stilistici più centrali per la traduzione, basti pensare a quanto ricorda Beccaria, secondo cui «il come tradurre una parola è meno importante di come tradurre la frase e il suo ritmo» (BECCARIA, 1993: 277).<sup>468</sup>

Tra gli strumenti stilistici le modalità di linearizzazione della proposizione e dell'andamento del periodo sono allora aspetti chiave, che, tanto più in prospettiva traduttologica, necessitano di un'analisi *ad hoc*.<sup>469</sup> Il pregio euristico di incentrare l'analisi dello stile su tali aspetti sintattici è la presenza di determinate convenzioni sintattiche nelle diverse lingue che, fungendo orientativamente da *tertium comparationis*, possono costituire una

---

<sup>465</sup> Sul concetto di *opus incertum* come cuore poetologico delle riflessioni di Durs Grünbein circa la struttura compositiva del saggio si discuterà nel capitolo III del presente lavoro.

<sup>466</sup> L'espressione è felicemente adottata come titolo dello studio di Sornicola circa la Scuola di Praga come bacino di una straordinaria fioritura dell'indagine sulla struttura informativa. Si veda in proposito la densa introduzione al volume: (SORNICOLA, 1992).

<sup>467</sup> Sul tema si rifletterà in seguito (§ del presente lavoro). Qui basti osservare preliminarmente che il termine ritmo racchiude un complesso concettuale di problematica definizione.

<sup>468</sup> Citato in (REGA, 2001: 153).

<sup>469</sup> Per una lucida analisi della questione si rimanda al capitolo *Cenni sul problema della sintassi in un'ottica traduttiva* in: (REGA, 2001: 121-152).

preziosa traccia per l'interpretazione della dimensione stilistica del testo d'origine come anche per lo sviluppo di una strategia di resa e di una formulazione quanto più pertinente del traslato.

La cornice analitica del modello per la traduzione del saggio deve dunque necessariamente comprendere anche i nessi tra tale interfaccia linguistico-letteraria e le specifiche *proprietaes* compositive dello stile saggistico: solo così sarà possibile individuare un quadro entro cui studiare difficoltà traduttive e possibilità di resa interlinguistica. Focus dell'analisi saranno dunque due categorie concepite nell'alveo degli studi linguistici della Scuola di Praga: l'articolazione tema-rema (*Thema-Rhema-Gliederung*, TRG), quale dispositivo di distribuzione e messa in rilievo dell'informazione dell'enunciato, e la progressione tematica (*Thematische Progression*, TP), come schema sotteso alla dinamica semantica del testo. La ricognizione dei mezzi attraverso cui la struttura informativa viene testualmente realizzata metterà in luce le relazioni intralinguistiche che legano intenzione espressiva e stile, offrendo una base comparativa per indagare quali strategie si profilino nell'ambito della traduzione saggistica dal tedesco all'italiano (capitolo III).

## **II.6. Comparazione interlinguistica e articolazione informativa**

È bene insistere su un assunto fondante per il modello traduttologico qui presentato, ossia l'intento di guardare al rapporto tra traduzione e linguistica da una nuova angolatura, con la piena consapevolezza che gli strumenti dell'analisi linguistica sono sonde analitiche atte a penetrare specifiche asperità del fenomeno traduttivo e che solo la loro integrazione entro una cornice olistica permette di giungere ad un quadro d'analisi traduttologica completo. In sintesi, l'obiettivo è un avvicinamento quanto più prossimo ad un sistema che comprenda tutte le variabili che interessano l'*holon* testuale e sappia trovare un'adeguata strategia traduttiva per la sua resa entro una differente dimensione culturale. In quest'ottica emerge tutta l'importanza



dell'apertura pragmatica compiutasi in modo progressivo all'interno della linguistica e di riflesso, ma non meno segnatamente, negli studi traduttologici. Una svolta pervasiva per la traduttologia, che abbandonando un impianto meramente linguistico-sistemico, si è focalizzata su dispositivi di grande proficuità tanto per la prassi quanto per la didattica della traduzione.<sup>470</sup> Oggi il recupero degli strumenti offerti dalla disciplina linguistica permette cioè di modellizzare aspetti linguistici utili a distinguere poi, con tanta più esattezza quelli «di ordine antropologico-culturale e comunicativo» (MENIN, 1996: 16).

In quest'ottica l'indagine contrastiva «deve offrire non tanto inventari di soluzioni fatte, come nella “stilistica comparata”, quanto situazioni enunciative omologiche rispondenti alle diverse caratterizzazioni dell'atto comunicativo» (ARCAINI, 1989: 40), inteso nella specificità della sua costituzione testuale. L'analisi si confronta con la triade sintassi, semantica e pragmatica, concentrandosi sui principi linguistici ed extralinguistici che regolano la costituzione del testo di partenza per stabilire coordinate di comparabilità e reperire possibili omologie intertestuali da realizzare nel testo di arrivo (MENIN, 1996: 17).

Particolare attenzione è stata rivolta ai concetti di *coerenza e coesione* in quanto nuclei fondamentali della testualità e punti prospettici dai quali osservare l'interazione tra gli elementi della *superficie* linguistica e la *struttura profonda* del testo. Nel punto di convergenza tra questi fattori si situa un complesso teorico elaborato nell'ambito degli studi sulla sintassi del Circolo Linguistico di Praga e inaugurato proprio dal fondatore della Scuola (1926) Vilém Mathesius: la prospettiva funzionale dell'enunciato (*Functional Sentence Perspective*). Gli studi praghensi rintracciano la tendenza preferenziale ad

---

<sup>470</sup> Rega connota tale apertura come una svolta pervasiva, «eine tiefgreifende Wende innerhalb der Translationswissenschaft, die den Äquivalenzprinzip in Frage stellte und vor allen in der Verbindung mit der Kommunikationstheorie eine solide Basis für eine weiterführende theoretische Fundierung fand»: (REGA, 2006: 85) [«Una svolta pervasiva all'interno delle scienze della traduzione, che mise in discussione il principio di equivalenza e, specie in unione con la teoria della comunicazione, trovò una solida base per una feconda fondazione teorica»].

organizzare l'informazione semantica dell'enunciato in termini di dato-nuovo (tema-rema) e, da questa «prospettiva», estendono l'analisi del fenomeno alla dimensione transfrastica, individuando così una vera e propria «cerniera fra la sintassi frasale e la coesione vera e propria di testi più estesi» (DRESSLER, 1995: 407). In questo schema concettuale risaltano una serie di principi regolativi di fondo: l'informazione si struttura all'interno dei testi in modo gerarchico, in conformazioni ad incastro, evidenziando le relazioni diagrammatiche tra coesione e coerenza che “tengono insieme” il testo attraverso meccanismi di coreferenza e sostituzione degli elementi già noti e offrendo un'interessante prospettiva per indagare le specifiche modalità attraverso cui queste relazioni si realizzano a livello formale nelle diverse lingue.

Contestualmente, soprattutto negli ultimi decenni, ci si è interessati sempre di più<sup>471</sup> ai concetti di articolazione frasale in tema e rema (*Thema Rhema Gliederung*, TRG) e di progressione tematica (*Thematische Progression*, TP): con le parole di Harro Stammerjohann, che nel 1985 ha organizzato un simposio internazionale sull'argomento presso la *Johann Wolfgang Goethe-Universität* di Francoforte sul Meno, «solo adesso si vede che si tratta di riconoscere un principio che sembra agire a tutti i livelli del linguaggio» (STAMMERJOHANN, 1986: vii). Del resto, insieme ai contributi dell'area generativa (soprattutto semantica), sono proprio quelli della pragmlinguistica funzionalista praghese ad aver realizzato la «confluenza teorica» da cui si è sviluppata la linguistica del testo (MENIN, 1996: 18), disciplina che ha sottratto il testo a «speculazioni di ordine unicamente stilistico-retorico», fissando le coordinate entro cui inserire l'analisi del testo

---

<sup>471</sup> Una breve rassegna degli studi che si occupano del tema, anche se da una prospettiva principalmente intralinguistica e frasale è offerta dallo stesso Dressler, che ricorda, tra gli altri, i lavori di Lorenzo Renzi et al. ((RIENZI, 1988)). Nella raccolta degli atti del convegno a cura di Harro Stammerjohann ((STAMMERJOHANN, 1986)) affrontano la dimensione testuale (CONTE, 1986), (SCHWEICKARD, 1986), (METZELIN, 1986) e parzialmente (STATI, 1986)). La dimensione contrastiva è privilegiata negli studi di (GISLIMBERTI, 1988); (CATALANI, 1993); (SCHREIBER, 2002) e di (CINATO KATHER, 2004). Con particolare riferimento ai fenomeni di interferenza linguistica sono apparsi – su tedesco e italiano (ROVERI, 2005) e sulla coppia inglese-italiano (GIUSTI, 2005).

come unità di traduzione strettamente legata alle componenti extralinguistiche e culturali (*ibid.*: 22).

La TRG permette di rintracciare l'organizzazione concettuale dell'informazione – ciò che l'antica retorica riserva all'ambito della *dispositio* – nella concreta realizzazione testuale, come risultato della dinamica combinatoria tra le possibilità inerenti della lingua, l'intenzione comunicativa e le specifiche scelte stilistiche dell'autore. Sin dai primi studi, si è riconosciuto nell'articolazione informativa un fenomeno universale, decisivo per il funzionamento cognitivo-comunicativo delle lingue naturali (KOENITZ, 1987: 108);<sup>472</sup> è evidente, tuttavia, che ogni lingua, per la peculiarità delle proprie strutture sintattico-grammaticali, esprime i valori semantici connessi alla TRG attraverso mezzi specifici che possono divergere per modalità di combinazione oppure occorrere in relazione a differenti parametri stilistici. Il riconoscimento di tali mezzi è perciò un presupposto essenziale per rendere operativo il concetto di TRG sia nel processo di traduzione, sia nell'ambito di un'analisi contrastiva tra testo di partenza e soluzioni traduttive.

L'articolazione delle unità informative è un fenomeno bilaterale di precisa rilevanza per la traduzione: sia per una corretta analisi linguistico-stilistica del testo di partenza, sia per la fase di formulazione e ristrutturazione stilistica del testo di arrivo. Le congruenze o difformità rispetto allo *standard* di distribuzione informativa offrono infatti importanti parametri per il profilo stilistico del testo in esame: da un lato, l'articolazione dell'unità comunicativa e la dinamica tematica del testo (*Textdynamik*) possono essere strettamente legate a convenzioni di genere e tipologia testuale, così come alle specificità strutturali della singola lingua, dall'altro evidenziano la loro inerenza alle peculiari finalità espressive dell'autore. Il traduttore deve quindi valutare attentamente l'organizzazione

---

<sup>472</sup> Anche Lucia Cinato Kather ritiene l'articolazione della frase in tema/rema, così come la struttura tematica e i fenomeni di *focus* «costanti comunicative universali valide sia per l'italiano che per il tedesco»: (CINATO KATHER, 2004: 267).

della struttura informativa del testo originale e padroneggiare gli strumenti della lingua di arrivo per riprodurre l'articolazione pragmatico-informativa nel modo più adeguato al fine di trasferire le specificità comunicative e stilistiche che questa veicola nel testo di partenza. In questo senso la struttura informativa può essere considerata una potenziale invariante del processo traduttivo (GERZYMISCH-ARBOGAST, 1994: 171).<sup>473</sup>

### II.6.1. L'ascendenza concettuale del binomio tema-rema

Benché siano argomenti d'innegabile natura linguistica, la strutturazione informativa dell'enunciato e, nella fattispecie, l'articolazione in tema-rema – rileva Sorin Stati – esulano dal campo d'interesse della linguistica “pura” poiché «spetta ai filosofi e ai logici il merito di averli affrontati ed è nelle loro ricerche che i linguisti hanno trovato lo spunto per un'investigazione conforme allo spirito e agli obiettivi della propria disciplina» (STATI, 1986: 209). Dalla ripresa terminologica del binomio tema-rema in ambito linguistico sembra trasparire il tentativo di realizzare una pratica metalinguistica che «recuperi le implicazioni logiche e semantiche, nonché argomentative, di un'analisi a vari livelli», integrando «le dimensioni della linguistica moderna e la puntualità filosofica delle antiche riflessioni sul linguaggio». <sup>474</sup>La divisione della struttura informativa trova i suoi antecedenti concettuali nella distinzione aristotelica fra *hypokeímenon*, «ciò che è alla base», e *kategoróúmenon*, «ciò che è affermato»: nell'antica designazione greca, *rhema* («ciò che è detto, parola, frase») compare come concetto antinomico

---

<sup>473</sup> I concetti di *invarianza* e *equivalenza* – spesso assimilati per indicare diversi aspetti del testo di partenza che devono trovare corrispondenza nel testo di arrivo – sono stati molto dibattuti. Una frangia degli studiosi dei *Translation Studies* si oppone all'utilizzo dei termini, ritenendoli legati ad un'idea distorta di traduzione nata da «un'illusione di simmetria tra le lingue che in pratica non esiste, se non per certe vaghe approssimazioni»: (SNELL-HORNBY, 1994a: 22). Tuttavia, come sottolinea Morini, i concetti sono in qualche modo «irrinunciabili»: «né il traduttore né il traduttologo possono fare a meno di pensare in termini di equivalenza, anche quando a questo termine diano una valenza non già scientifica, bensì empirica e contestuale», (MORINI, 2007: 61).

<sup>474</sup> Sulla genesi linguistico-filosofica del termine *rhema* e sul suo recupero come «qualcosa di più del riaffermarsi di un grecismo particolarmente efficace» si veda il dettagliatissimo studio di (SPINA, 2001), citazioni a p. 262.

di *onoma* («nome») e, appunto, di *hypokeímenon* (HOFFMANN, 2000: 344). Nella letteratura filosofica, logica e linguistica nel solco della tradizione aristotelica, alla frase viene assegnata una struttura binaria costituita da soggetto-predicato logico.<sup>475</sup> Il complesso teorico assume un assetto più definito e si perviene alla terminologia corrente grazie agli studi di Hermann Ammann (1885-1956) che indaga la correlazioni tra pensiero e linguaggio dal punto di vista pragmatico. Alla nebulosità dei concetti di soggetto/predicato psicologico, Ammann sostituisce una rigorosa distinzione delle due componenti introducendo appunto i termini tema (*Thema*, T) e rema (*Rhema*, R). Tali componenti istaurano una strettissima relazione con il loro valore comunicativo (*Mitteilungswert*): T identifica «l'oggetto di comunicazione» (*Gegenstand der Mitteilung*) e R l'informazione «nuova», «ciò che il parlante vuole comunicare all'ascoltatore riguardo al tema» (HOFFMANN, 2000: 345).

È però solo grazie agli studi del fondatore del Circolo Linguistico di Praga, Vilém Mathesius (1882-1945), e ai suoi allievi che l'indagine sulla struttura informativa assume piena dimensione linguistica, integrandosi nell'orditura concettuale del funzionalismo.<sup>476</sup> Come chiariscono le celebri *Tesi* del 1929,<sup>477</sup> negli studi praghensi si delinea un concetto di linguaggio come «sistema funzionale», i cui mezzi espressivi sono «diretti ad un determinato obiettivo». <sup>478</sup> Mathesius parte dall'assunto che la funzione

---

<sup>475</sup> In epoca moderna, le intuizioni del filosofo del linguaggio Henri Weil (1818-1909) sui nessi tra le categorie della tradizione grammaticale e l'organizzazione informativa dell'enunciato. Gli studi di Weil sono caratterizzati da uno scarso livello di precisione e di attestazione empirica, ma rappresentano un importante tassello per lo sviluppo concettuale dell'indagine sui nessi tra sintassi e struttura informativa. In seguito tali acquisizioni vengono integrate in una più rigorosa analisi linguistica dal sinologo Georg von der Gabelentz Gabelentz (1840-1893) che precisa i legami tra dimensione semantico-informativa e complesso logico-grammaticale elaborando i concetti di soggetto psicologico (*psychologisches Subjekt*) e di predicato psicologico (*psychologisches Prädikat*): il primo identifica l'oggetto di comunicazione, il secondo rappresenta ciò che ne viene comunicato»: (MUSAN, 2002: 202).

<sup>476</sup> Nel fondamentale studio: (MATHESIUS, 1964).

<sup>477</sup> Cfr. (CIRCOLO LINGUISTICO DI PRAGA, 1966).

<sup>478</sup> Il concetto di «funzione» si delinea, al di là delle specifiche posizioni teoriche, secondo questi assi: a) come requisito metodologico orientato all'analisi dei bisogni comunicativi e dei mezzi che li soddisfano, b) come funzione esterna alla lingua, c) come funzione tra le unità del

preceda la forma e che le strutture linguistiche debbano essere indagate a partire dai bisogni espressivi. Proprio per questo diventa fondamentale il concetto di «funzionamento», già profilato negli studi di Bally, che qualifica l'intero approccio praghese e, in particolar modo, i lavori della Scuola sulla sintassi (SORNICOLA, 1992: 25). Mathesius si concentra sulla *parole*, come dominio dell'attualità della *langue* tramite il funzionamento linguistico e compie un'analisi sperimentale su testi in diverse lingue. Dall'occorrenza di regolarità tendenziali, il linguista isola negli enunciati ciò che definisce «un'espressione a fine comunicativo» (*ibid.*: 33). Per Mathesius l'enunciato si configura – con le parole di Sornicola – come un «campo di tensione», nel quale interagiscono due forze predominanti: l'articolazione grammaticale-formale e ciò che il linguista definisce «articolazione attuale» (*aktuelle Gliederung, Thema-Rhema-Gliederung*). Il concetto di «articolazione attuale» si riferisce al «momento della attualità che dalle parole crea la frase» e individua il livello funzionale, sulla base del quale gli enunciati sono intesi in relazione al valore comunicativo dei loro costituenti. Dall'analisi delle tre funzioni Bühleriane del linguaggio e, in particolare, della *funzione informativa* (*Darstellungsfunktion*), Mathesius deriva l'identificazione della prospettiva funzionale della frase con la «struttura che porta l'informazione» (*Informationstragende Struktur*), nella quale riconosce il cardine della comunicazione. L'articolazione *formale* riguarda la composizione della frase in elementi grammaticali, quella *attuale*, invece, osserva il modo in cui la frase è inserita nel contesto reale in cui è sorta; gli elementi fondamentali della frase sono il soggetto e il predicato grammaticale; gli elementi fondamentali dell'articolazione attuale della frase sono *il punto di partenza dell'enunciato*, ovvero ciò che è conosciuto in una determinata situazione, o è almeno evidente, e da cui il parlante prende le mosse ed *il nucleo dell'enunciato*, ovvero ciò che il parlante afferma riguardo al punto di partenza dell'enunciato o tenendone conto (*ibid.*: 44). Mathesius stabilisce così una

---

sistema linguistico, d) come spiegazione dello sviluppo funzionale del sistema linguistico, e) come nozione di *Prospettiva Funzionale della Frase*: (SORNICOLA, 1992: 24).

forte affinità tra il concetto di *punto di partenza* e quello di *Thema* in senso ammanniano (LUTZ, 1981: 17) e nei suoi studi comparativi – in particolare sulla coppia ceco-inglese – individua una serie di corrispondenze tendenziali intra- e interlinguistiche fra distribuzione sintattica e struttura informativa. Le oscillazioni delle regolarità sono secondo Mathesius da attribuirsi al gioco combinato di parametri multipli, tra cui il contesto, l'ordine delle parole e l'intonazione (SORNICOLA, 1992: 38). In base all'analisi del ruolo di questi fattori nell'articolazione della struttura informativa vengono distinte due modalità di distribuzione lineare: una costituita da un ordine obiettivo (*objektive Ordnung*), che presuppone uno sviluppo del flusso informativo dal *noto* al *nuovo*, specchiandosi nell'articolazione lineare delle unità *Ausgangspunkt-Aussagekern* o tema-rema, e l'altra costituita dall'ordine soggettivo (*subjektive Ordnung*) che presenta un'inversione delle componenti determinata da particolari intenzioni comunicative volte a porre in rilievo (*herausstellen*) precisi costituenti frasali (LUTZ, 1981: 17). Nella macrodistinzione di Mathesius non viene espunta, ma, al contrario, si sviluppa appieno la consapevolezza della sottile e sempre mobile rete di relazioni sistemiche interne alle lingue. Lo studio apre la strada ad una comparazione basata sull'idea che «varianza ed invarianza coesistono» e che nella forma si rispecchia – come finemente rileva Sornicola – «il fine senso della *nuance*».

## II.6.2. Verso la prospettiva transfrastica

La prospettiva preminentemente frasale degli studi di Mathesius si sviluppa in dimensione transfrastica e testuale grazie alle ricerche dei suoi allievi e collaboratori, in primo luogo Jan Firbas e František Daneš, che articolano il complesso teorico sotto la denominazione di *Functional Sentence Perspective* (FSP).<sup>479</sup> Prendendo le mosse dal parallelismo mathesiano tra i binomi

---

<sup>479</sup> Il profilo scientifico e le applicazioni empiriche di questi studi sono compendiate in: (DANEŠ, 1974). Si veda anche (LUTZ, 1981: 12).

*Ausgangspunkt/Aussagekern* e *tema/rema*, la Seconda Scuola di Praga pone a cardine delle proprie ricerche l'idea che gli enunciati si possano «dividere solitamente in due parti: il tema (o *topic*) che contiene gli elementi noti (dati) e il rema (o *comment*) che contiene gli elementi non noti (non dati)» e la concezione del testo come fenomenologia delle alternanze possibili tra gruppi tematici e rematici.<sup>480</sup>

Il modello teorico di Firbas illustra la congeniale transizione dell'analisi della TRG dalla frase al testo. Muovendo da riflessioni Mathesius, secondo cui il valore comunicativo di un elemento frasale dipende dalla “porzione” di informazione “nota” che trasmette, Firbas definisce *tema* l'elemento frasale che detiene il minore grado di valore comunicativo, ovvero l'elemento o gli elementi che sviluppano meno la comunicazione (LUTZ, 1981: 29), introducendo il concetto di dinamismo comunicativo (*Communicative Dynamism, CD*) come

principio secondo il quale gli elementi di un enunciato si susseguono in relazione alla quantità (grado) di dinamismo comunicativo che trasportano, partendo dal grado più basso e passando gradualmente al più alto (DANEŠ, 1992: 113).

La nozione di CD è particolarmente complessa: secondo la definizione «multifattoriale» che propone Sornicola, 1) esiste una componente fondamentale del CD che non è di natura lineare e coincide a grandi linee con la nozione di informazione semantica; 2) tale componente ha un legame caratteristico con la struttura dei costituenti e con quella dei dipendenti. Riguardo alle relazioni tra CD, informazione semantica e struttura sintattica si rileva la tendenza di determinate categorie ad essere rematiche, poiché restringono l'estensione delle categorie cui si combinano: così, «gli elementi governati, come aggettivi, SN e frasi a cui è assegnata la funzione di oggetto hanno la proprietà di essere tendenzialmente rematici rispetto ai loro governanti» e convogliano un grado di CD maggiore. Semplificando l'analisi

---

<sup>480</sup> Il concetto è riassunto nel saggio di Daneš *A three Level Approach to Syntax* (1964), qui citato nella traduzione italiana a cura di Sornicola: (DANEŠ, 1992: 113).



di Sornicola, ci si atterrà al parametro per cui, in enunciati di *basic distribution* vale la relazione: QCD (quantità di CD) Soggetto < QCD Verbo < QCD Oggetto (SORNICOLA, 1986: 124).

L'enunciato si compone dunque di plurimi elementi gradatamente tematici o rematici. Le porzioni di CD all'interno dell'articolazione dell'unità informativa in *tema/rema* mostrano la tendenza ad una distribuzione specifica, che Firbas chiama *basic distribution*: dall'elemento (*theme proper*) con il minor grado di CD all'inizio dell'enunciato, le porzioni di CD si distribuiscono linearmente e in misura crescente nei costituenti che seguono sino all'ultimo elemento frasale, che assume il maggior grado di CD. Tra *theme proper* e gruppo rematico, Firbas individua un elemento di transizione (*transition*) che viene spesso a coincidere con il predicato verbale. La *basic distribution* è prodotto dell'ordine di distribuzione dei costituenti frasali nelle specifiche lingue: tale struttura basica rispecchia l'*ordo naturalis* del pensiero e della realtà extralinguistica, ma le diverse conformazioni frasali sono, come già individuato da Mathesius, il prodotto del gioco combinato di contesto, l'corsivo, la struttura grammaticale e semantica (LUTZ, 1981: 29). Firbas sottolinea in particolare proprio il valore semantico della TRG – un aspetto che gli studi linguistici più recenti non mancano di rimarcare<sup>481</sup> – e identifica la tendenza di alcuni costituenti ad assumere con maggior frequenza carattere tematico o rematico: i pronomi anaforici, ad esempio, si configurano come elementi tematici, mentre l'articolo indefinito, segnalando a livello semantico un'informazione non evincibile dal contesto precedente, introduce spesso un sostantivo di valore rematico. Il concetto di dinamismo comunicativo e la considerazione delle unità della struttura informativa come grandezze relazionali conducono congenialmente a considerare la connettività tra le frasi e costituiscono un ponte concettuale verso la dimensione d'analisi transfrastica.

---

<sup>481</sup> In particolare: (KOENITZ, 1987: 17) e (KAROLAK, 1986: 86).

### II.6.3. La progressione tematica

L'esame della TRG oltre il limite frasale apre un'interessante prospettiva d'indagine per l'analisi testuale e stilistica:<sup>482</sup> è soprattutto in quest'ottica che appare la multidimensionalità del fenomeno, esemplificata nell'interdipendenza tra articolazione della singola frase, cotesto e contesto, come pure nelle sottili relazioni che si instaurano tra la struttura informativa della singola frase e la dinamica tematica dell'intero testo (GERZYMISCH-ARBOGAST, 1994: 593). Nell'ambito della Seconda Scuola di Praga sono soprattutto gli studi di Daneš ad avviare l'esame della struttura informativa attualizzata in specifici testi e situazioni comunicative. Daneš propone un modello d'analisi dell'enunciato a tre livelli:<sup>483</sup> a fianco dell'ordinamento grammaticale-sintattico e di quello semantico, lo studioso individua il *livello della prospettiva funzionale della frase* (FSP) sul quale l'identificazione del valore informativo dei componenti permette di distinguere tra l'oggetto informativo dell'enunciato, il *tema*, e l'informazione trasmessa dall'enunciazione, il *rema*.

La FSP si configura in questo senso come un centro di controllo, nel quale i costituenti sintattico-semantici vengono attualizzati nell'espressione concreta in funzione delle circostanze contestuali e situazionali (LUTZ, 1981: 50). I tre livelli dell'enunciato interagiscono secondo tre modalità combinatorie: la prima (*Grundschrift* o *neutrale Ordnung*) presenta la coordinazione dei tre livelli nelle rispettive strutture basiche e rappresenta la modalità non marcata; la seconda modalità prevede modificazioni della struttura base per azione di fattori contestuali (ad esempio la tematizzazione di un elemento); la terza variante comprende i casi della cosiddetta «second

---

<sup>482</sup> A questo proposito, Albrecht rileva la mancanza di studi approfonditi sulle implicazioni traduttologiche della TRG a livello transfrastico e ne rinviene una possibile causa nella fortuna critico-teorica della distinzione di Eugenio Coseriu tra *Textlinguistik* come disciplina di orientamento pragmatico che, sciolta dal riferimento ad una lingua particolare, studia la formazione del testo attraverso gli strumenti di una o più lingue, e di una *Transphrastik* o *transphrastische Grammatik* specificatamente monolinguistica: la TRG avrebbe trovato spazio in questo secondo campo, scientificamente meno esplorato: (ALBRECHT, 2004: 122).

<sup>483</sup> Nel citato studio *A three Level Approach to Synthax* (1964).

instance»,<sup>484</sup> ovvero situazioni comunicative che segnalano una ripresa avversativa o un contrasto rispetto ad una asserzione precedente e nell'ambito delle quali l'elemento di contrasto è oggetto di messa in rilievo (*Herausstellung*).

Rilevando nella struttura informativa il piano d'intesezione tra i nessi coesivi della struttura linguistica di superficie e i valori semantici della coerenza, Daneš definisce la FSP come «Das eigentliche Gerüst des Textes» (LUTZ, 1981: 57), l'unità attraverso cui si compone l'intera dinamica tematica. In dimensione transfrastica-testuale la FSP consiste infatti nella «concatenazione e connessità dei temi, nelle loro relazioni reciproche e nella loro gerarchia, nelle relazioni sia con i segmenti testuali e con l'intero testo, sia con la situazione». Questo complesso di alternanze tra temi e remi descrive secondo Daneš una «progressione tematica» (*thematische Progression, thematic progression*) che si manifesta nelle concrete realizzazioni testuali secondo diverse tipologie e modalità combinatorie: tra le fondamentali, la progressione lineare (*lineare Progression*), che prevede la ripresa del rema di un enunciato precedente come tema di un enunciato successivo, e la progressione a tema costante (*mit durchlaufendem Thema*), ove lo stesso elemento ricorre come tema lungo l'intero segmento testuale (CONTE, 1986: 217).

#### **II.6.4. Struttura informativa: riflessioni stilistico-contrastive in ottica traduttologica**

Fatte queste premesse generali, nel prosieguo si presenterà una breve disamina contrastiva delle *convenzioni sintattiche* d'organizzazione informativa invalse rispettivamente nella lingua tedesca e della lingua italiana. Per ognuna delle due lingue, ci si concentrerà sulla distinzione cardine tra la modalità di articolazione informativa guidata da criteri di efficienza comunicativa (struttura *standard* o *non marcata*) e la modalità di articolazione

---

<sup>484</sup> Il concetto di *second instance* è sviluppato dal linguista americano Dwight Bolinger nel saggio *Linear modification* (1952), salutato con grande interesse in ambito praghese. (BOLINGER, 1952).

informativa finalizzata alla messa in rilievo di determinati costituenti (struttura *marcata*).

Nella lingua tedesca l'ordine delle parole raggiunge un relativo grado di grammaticalizzazione. Com'è noto, al verbo finito, elemento d'importanza grammaticale – e talvolta informativa – primaria, sono obbligatoriamente riservate la seconda posizione nella frase principale (ordine Soggetto-Verbo-Oggetto o *Verbzweitstellung*) e la posizione finale nella frase subordinata (ordine SOV o *Verbletzstellung*). La struttura informativa, nelle sue articolazioni *marcate* e *standard*, si realizza dunque attraverso la variazione o il mantenimento dell'ordine dei costituenti *entro* il ventaglio delle distribuzioni possibili.<sup>485</sup> In italiano, anche se la serializzazione fondamentale è SVO,<sup>486</sup> l'ordine può invece definirsi «più variabile»<sup>487</sup>: anzitutto in virtù del fatto che quella italiana è una lingua *pro-drop*, che ammette strutture con soggetto non espresso,<sup>488</sup> inoltre, poiché la posizione del complesso verbale non è fissa, così come l'ordine dei costituenti del gruppo verbale, sia in frasi principali che secondarie.

Questi aspetti hanno precisi impatti sugli equilibri della struttura informativa delle due lingue. In italiano l'elemento informativo meno importante è

---

<sup>485</sup> Va ricordato che in tedesco la struttura dell'enunciato è a parentesi (*Klammerbildung*): in una frase principale enunciativa (*Kernsatz*), il sintagma verbale costituisce l'unità minima, «l'ossatura e il nucleo della frase», e identifica la parentesi frasale (*Satzklammer*). All'interno di quest'ultima la parentesi di sinistra è costituita dal verbo coniugato in forma finita, quella destra dall'elemento verbale che costituisce eventualmente la forma composta o dal prefisso verbale separabile. Segmentando linearmente la frase enunciativa si usa distinguere un campo centrale (*Mittelfeld*), compreso nella parentesi frasale, preceduto a sinistra da un campo iniziale (*Vorfeld*) ed eventualmente un pre-campo (*Vorvorfeld*) e seguito a destra da un campo posposto (*Nachfeld*). (BOSCO COLETOS, 2007: 34sg.).

<sup>486</sup> (RIENZI, 1988: 119).

<sup>487</sup> (SEGRE, 1963: 440sg.).

<sup>488</sup> Le lingue *pro-drop* dispongono di ricchi paradigmi verbali che consentono di inferire il soggetto rendendone insensibile l'esplicitazione. I pronomi personali soggetto vengono preferibilmente omessi, tranne nei casi in cui ad essi sia legato un peculiare valore di ordine semantico o pragmatico (HAEGEMAN, 1994: 20sg.). Benché il tedesco non sia *pro-drop*, fanno eccezione alcuni casi che coinvolgono il pronome personale *er*: l'espressione in funzione di soggetto in questa fattispecie è facoltativa con verbi psicologici impersonali e impossibile con verbi intransitivi e inaccusativi al passivo, in casi, cioè, in cui «la posizione soggetto è occupata da un elemento pleonastico non espresso»: (CARDINALETTI, GIUSTI, 1996: 192).

generalmente collocato in fondo, con probabilità per evitare di «interrompere troppo bruscamente il flusso dell'informazione», lasciando piuttosto che «si esaurisca smorzandosi». Inoltre, la lingua italiana fa parte dell'insieme delle cosiddette *lingue convesse*, le quali tendono cioè ad avere il grado informativo massimo al centro (REGA, 2001: 131). Ad ogni modo, la maggior flessibilità nella dislocazione dei propri costituenti, fa sì che la linearizzazione dell'italiano sia guidata più da aspetti *ritmici* e di *equilibrio* (o *squilibrio*) *sintattico*, con la propensione a distribuire i momenti informativi con relativa libertà, realizzando *precisi* intenti stilistico-retorici. Nella lingua tedesca è ravvisabile una tendenza all'espansione a sinistra: probabilmente al fine d'evitare che intercorra troppa “distanza sintattica” tra soggetto e verbo – pena una maggior difficoltà d'elaborazione informativa –, una serie di elementi a grado informativo medio si trovano spesso volte collocati a sinistra. Se, in questo senso, si può rintracciare un «parallelo nella distribuzione dell'informazione che assegna comunque la dislocazione a destra al valore informativo più alto», va però ricordato che, nel caso di verbi «neutri» o ausiliari (*sein, werden*, etc.), ad assumere il valore informativo preminente possono essere *altri* costituenti frasali, spostando viceversa a sinistra il *focus* dell'informazione (*ibid.*: 129). Per la sua tendenza a collocare al centro dell'enunciato il grado informativo minimo, il tedesco si qualifica inoltre come *lingua concava*, dunque tipologicamente opposta all'italiano. In generale, si può affermare che la lingua tedesca presenti modalità di linearizzazione dei costituenti sintattici relativamente meno flessibili, nondimeno la *variatio* sintattica, specie nei testi letterari, può essere di straordinaria ricchezza.

In ottica traduttologica suscita allora particolare interesse il concetto di *relative Wertigkeit* («peso relativo»: *ibid.*), che consente non solo di individuare la collocazione di tema (o *topic*) e rema (*focus*), ma altresì di collocare degli altri costituenti frasali sul *continuum* graduale tra i due poli informazione nuova-informazione nota. Il «peso relativo» costituisce certo

un criterio specificatamente funzionale all'informazione che di volta in volta si vuole mediare, ma, nondimeno, mostra la propria fecondità traduttologica, permettendo di mettere in luce le differenze preferenziali tra le strutture informative della lingua di partenza e quelle della lingua di arrivo (DOHERTY, 1997: 93).<sup>489</sup>

Come si avrà modo di osservare nella sezione applicativa, al di là dell'indiscusso valore orientativo delle convenzioni sintattiche, vale il cruciale assunto secondo cui «nel linguaggio poetico», dove *tout se tient*, e nella prosa caratterizzata da un alto tasso di figuratività, come nel caso del saggio letterario e poetico, «la funzione comunicativa ha sempre una funzione di secondo piano» (BECCARIA, 1975: 7).<sup>490</sup> Affinché nel traslato riesca quanto più minuziosa ricostruzione del flusso sintattico-informativo dell'originale, è necessario mettere in campo un'analisi interpretativa a tutto tondo, capace non solo di graduare quanto più finemente il valore informativo dei diversi costituenti, ma anche di incrociare questi aspetti con le coordinate poetiche del testo in esame, inserendo i frutti dell'analisi informativa e retorico-stilistica entro la più ampia cornice del quadro olistico emerso nel corso della macro-fase ermeneutica del processo traduttivo.

---

<sup>489</sup> Così la studiosa: «Das Konzept einer relativen Wertigkeit gibt uns [...] ein Kriterium an die Hand, das generelle Aussagen über die Präferenzunterschiede zwischen den Informationsstrukturen von Ausgangs- und Zielsprache möglich macht». Lo studio di Doherty è al centro delle riflessioni di Rega, che stabilisce anche un significativo parallelo tra il concetto di *relative Wertigkeit* e quello di *prominence* che nella lezione di Sornicola è inteso come «il grado più alto del processo di focalizzazione dell'attenzione» (SORNICOLA, 1997: 339); (REGA, 2001: 130).

<sup>490</sup> Citato da *ibid.*, p. 150.

### **III. Tradurre il *saggio poetico* di Durs Grünbein: un caso di studio**

#### **III.1. Il modello traduttologico olistico e la sua applicazione**

Questa sezione fungerà da banco di prova per il modello traduttologico di stampo olistico che è stato sviluppato e definito nelle sue premesse antropologiche e sotto il profilo teorico-metodologico nel capitolo precedente. Accogliendo inoltre la prospettiva di un'*Essayforschung*

quantomai focalizzata sulla dimensione concreta e storica del saggio (JANDER, 2008: 26), ci si concentrerà su una specifica costellazione storico-culturale della saggistica e sulla traduzione di una variante testuale *specific* in un *preciso* caso di studio. La variante saggistica al centro del processo traduttologico che verrà illustrato è il saggio poetico, nello *specimen* del *poetischer Essay* di un autore tedesco contemporaneo: Durs Grünbein. Lungi dal farsi *direttrice* di carattere teorico e storico-letterario, il saggio poetico grünbeiniano si configurerà, proprio nella sua natura di *unicum*, come un caso significativo per valutare gli esiti applicativi del modello traduttologico tracciato. La cornice teorico-metodologica sarà ripresa nei suoi elementi più pertinenti per il caso di studio; le componenti operative di volta in volta implicate nel processo traduttivo in atto saranno illustrate attraverso il *medium* grafico e analizzate nella loro specifica funzione. La presentazione della saggistica di Durs Grünbein, inscindibilmente corredata da un inquadramento storico-letterario e poetologico, verrà preceduta da una riflessione circa il grado di congenialità tra il caso di studio che si è scelto di presentare e le premesse teorico-metodologiche del modello traduttologico profilato nei capitoli precedenti.

### **III.1.1. Modello traduttologico: sintesi operativa ed applicabilità**

Si è scelto di concentrare l'analisi delle possibilità applicative del nostro modello traduttologico olistico su un caso *sui generis*: il *saggio poetico* di Durs Grünbein. Quali ragioni animano tale scelta? Quali vantaggi offre l'approccio olistico profilato per l'analisi traduttologica e la traduzione del caso di studio? Infine, in quale maniera il processo descritto dal nostro modello può rappresentare una chiave traduttiva privilegiata per la traduzione del saggio poetico grünbeiniano? Per rispondere a questi interrogativi ed entrare nel vivo dell'analisi è propedeutico sintetizzare il modello traduttologico elaborato isolandone gli elementi operativi che



saranno applicati durante il processo traduttivo del saggio poetico grünbeiniano.

Elementi del modello traduttologico profilato:

- *approccio olistico*: entro questa a) cornice teorico-metodologica ermeneutica che prevede un altissimo grado di multidisciplinarietà, b) il saggio poetico è concepito come sistema complesso superadditivo, un tutto (*holon*) comprensibile solo attraverso la simultanea considerazione della totalità delle sue componenti (aspetti antropologici, interculturali e kulturo-specifici, dimensione cognitiva e retorico-stilistica, poetica e poetologia, etc.). L'approccio c) auspica la riproduzione nel traslato dell'*insieme* delle rappresentazioni presenti nel saggio di partenza. Pur con la necessaria metamorfosi degli elementi, il traslato deve potersi configurare come un insieme omologo di quello originario.

- *Dimensione interculturale e Kulturspezifiek*: si dà ampio spazio alla dimensione squisitamente antropologica della cultura, ossia all'analisi degli aspetti interculturali e kulturo-specifici che caratterizzano il saggio poetico in esame, dal suo inquadramento storico-letterario alle coordinate storico-sociali e poetologiche del saggista.

- *Processualità e componenti in interazione*: il modello è a) processuale e va inteso sia come percorso di comprensione ed analisi del saggio poetico in esame, sia come percorso di asintotico avvicinamento alla rappresentazione dello stesso attraverso il traslato. Le componenti del modello b) sono da intendersi come forze interagenti, in strettissima correlazione reciproca.

- *Fasi ricorsive del processo traduttivo*: il percorso di analisi e resa traduttiva del saggio poetico si sviluppa attraverso un processo traduttivo costituito da tappe che si susseguono e ricorrono secondo la natura del testo in esame. L'*analisi poetica e retorico-stilistica* accompagna, specifica, dirige, corrobora o corregge la *lettura ermeneutica* del saggio poetico e la sua *interpretazione*. Il *disegno cognitivo*

che man mano prende forma permette la stesura di un primo *abbozzo linguistico*. Attraverso modulazioni linguistiche e retorico-stilistiche, si costituiscono la *formulazione* e la *produzione testuale* del traslato. Qui entra in gioco la *revisione*, intesa quale procedura che ripercorrere le tappe del processo traduttivo vagliandone e perfezionandone gli esiti.

Come emergerà in tutta chiarezza nel corso della presentazione e dell'analisi del caso di studio, il *saggio poetico* grünbeiniano si configura come un banco di prova ideale per illustrare la complessità della traduzione saggistica e l'importanza di un approccio traduttologico congruo alle specificità del genere testuale. Durs Grünbein è un saggista di vaglia e per la traduzione dei suoi saggi, con la loro grande *varietas* di forme e tematiche, s'impone un modello ad alta sofisticazione come quello proposto.

### **III.2. Il saggista. Durs Grünbein, «a world poet»**

Seguendo le dimensioni costitutive del nostro modello, il *corpus* sottoposto ad esame viene introdotto a partire dalla sua collocazione *interculturale* e *culturo-specifica* (*Kulturspezifiek*), muovendo dalla presentazione del *saggista*, Durs Grünbein.

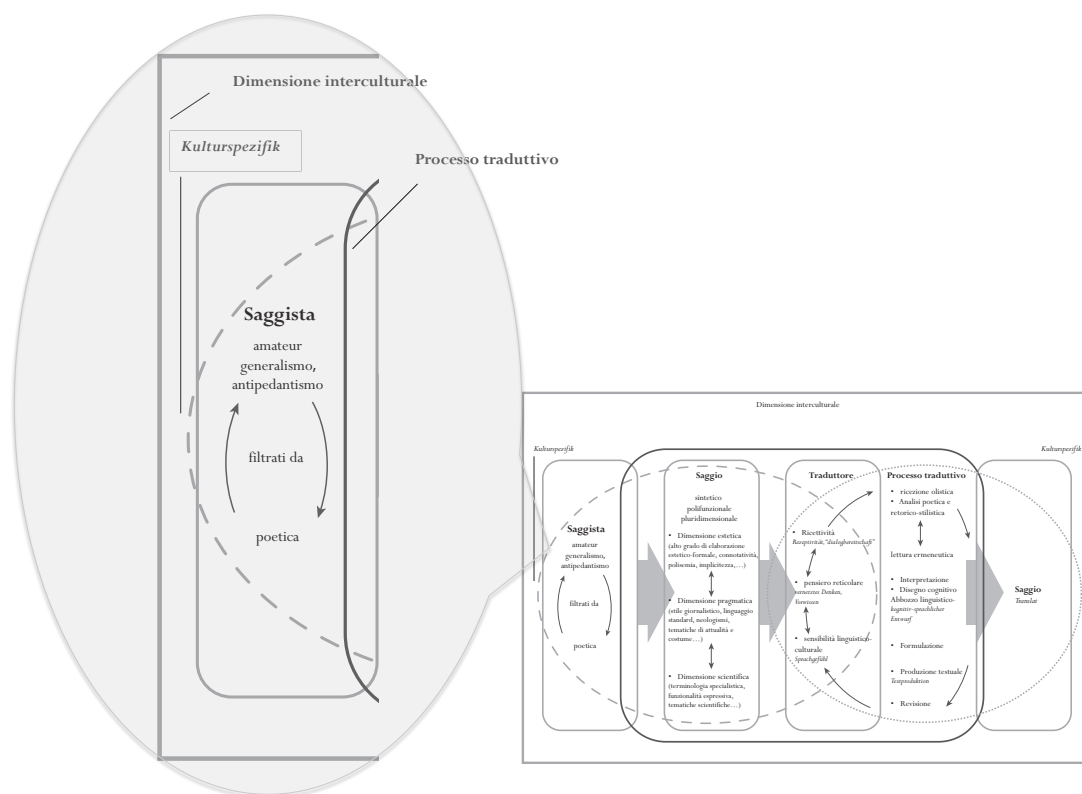


Figura VIII (Dettaglio di fig. III): La componente autoriale (*saggista*) entro la dimensione *interculturale* e *culturo-specifica* (*Kulturspezifisch*).

Durs Grünbein, nato a Dresda nel 1962, è poeta, saggista e traduttore, forse il più celebrato e certamente tra i più importanti del panorama contemporaneo, *non solo tedesco*. Ogni confinamento nazionale è invero estraneo all'universo poetico dell'autore. Lo chiarisce Michael Eskin, forse il massimo esegeta grüneniano, parlando del caratteristico «cosmopolitanism in life and art» che contraddistingue lo scrittore e lo qualifica come che un autore che *scrive in tedesco*, piuttosto che *autore tedesco*. Grünbein va considerato «a European and a world poet» che non può fare a meno di scrivere in un luogo specifico, servendosi di una lingua specifica. «Like Heinrich Heine, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, and Joseph Brodsky, to name only a few of modernity's poetic giants», continua Eskin, «Grünbein, too, doesn't fit any squarely national straitjacket» (ESKIN, 2010:

x). La straordinaria rosa citata include solo alcuni dei numi letterari di Grünbein; ad essi vanno aggiunti almeno i nomi di Dante, Cartesio, Baudelaire, Pound, Mandel'shtam, Borges, Canetti, ossia degli «Urahn» con cui la poesia e la saggistica grünbeiniana dialogano incessantemente. Il cosmopolitismo e l'amore per *Weltliteratur* sono tratti identificativi del profilo dell'autore, un profilo di assoluta riconoscibilità nel panorama letterario internazionale. Come emergerà nel seguito dell'analisi, le coordinate storico-biografiche, tra tutte la nascita nella Repubblica Democratica Tedesca,<sup>491</sup> hanno esercitato un preciso impatto sulla figura letteraria e sulla poetica grünbeiniana.

«Gambaverde», per usare uno pseudonimo coniato dall'autore stesso nel corso del suo soggiorno romano,<sup>492</sup> è *world poet* però anzitutto per la qualità transnazionale della sua scrittura. Di casa in un grande numero di letterature e culture – da quelle europee, angloamericane e iberoamericane a quella giapponese, cui è dedicata un'intera collezione di poesie (GRÜNBEIN, 2008b) – a soli vent'anni dalla sua prima pubblicazione (GRÜNBEIN, 1988b), Grünbein vanta un'*Œuvre* dallo spettro poetico e riflessivo imponente, degna d'esser definita *weltliterarisch* per l'ampiezza di raggio dei suoi temi e la profondità dei suoi abissi di pensiero ed espressione.

Tale unione tra prassi poetica e riflessione teorica «oltre i confini della concezione tradizionale di letteratura» (BREMER, LAMPART, WESCHE, 2007: 7)<sup>493</sup> trova proprio nel saggio la sua più perspicua espressione. Saggista dalla spiccata consapevolezza teorico-concettuale, Grünbein si pone così nel solco di una *klassische Moderne* di respiro transnazionale

---

<sup>491</sup> «Questa verrà di volta in volta indicata con l'acronimo italiano RDT, appunto «Repubblica Democratica Tedesca», o con quello tedesco DDR, «Deutsche Demokratische Republik».

<sup>492</sup> Con questo pseudonimo Durs Grünbein firma una cartolina privata inviata da Roma e datata dicembre 2009, poche settimane prima della conclusione dell'anno di soggiorno che trascorre a Roma in qualità di borsista della *Accademia Tedesca di Roma Villa Massimo*.

<sup>493</sup> «Das auffälligste Merkmal im Profil des Lyrikers, Essayisten und Übersetzers Durs Grünbein ist die enge Verschränkung zwischen dichterischer Praxis und theoretischer Reflexion, wobei Grenzen eines traditionellen Literaturverständnisses überschritten werden» [«La caratteristica più evidente del profilo del poeta, saggista e traduttore Durs Grünbein è la marcata intersezione tra prassi poetica e riflessione teorica, laddove si superano i confini della concezione tradizionale di letteratura»].

(LAMPING, 2000):<sup>494</sup> gli avi letterari con cui dialoga attraverso i tempi – si pensi solo, tra i moderni, a T.S. Eliot, Brodsky e Benn – sono luminosissimi esempi di una interazione costitutiva e vivacissima e tra poesia e saggio (ESKIN, 2002b, 2008). Proprio Benn, nel corso del discorso-manifesto *Probleme der Lyrik* (1951), parla della «Gleichrangigkeit in einem Autor von Lyrik und Essay», segno che il procedimento stesso del poetare interessa quanto l'opera in sé, come di un tratto squisitamente moderno (BENN, 1989: 507). «Essayist und Dichter in einer Person» (JENS, 1998: 12)<sup>495</sup> non è però solo il poeta moderno figlio della tradizione settecentesca. La sinergia tra poesia e saggismo è altresì contrassegno di una tendenza della letteratura postmoderna e contemporanea;<sup>496</sup> e l'opera grünbeiniana mostra esemplarmente quel legame a doppio filo tra pratica poetica e riflessione saggistica che si riscontra anche in diversi altri autori che operano alla soglia della della *Wende*, per citare alcuni nomi: Raul Schrott, Thomas Kling, Dirk von Petersdorff, Brigitte Oleschinski, Ulrike Draesner, Peter Waterhouse, Barbara Köhler.<sup>497</sup>

### III.2.1. Coordinate biografiche

L'infanzia di Durs Grünbein si svolge entro i confini della DDR, ad Hellerau, «die lange vor dem Krieg als Gartenstadt bekannte

---

<sup>494</sup> Dieter Lampig allarga la visuale, descrivendo una tendenza riscontrabile nella lirica tedesca contemporanea: «Die moderne deutsche Gegenwartslyrik stellt etwas wie eine Summe der Moderne dar» (LAMPING, 2000: 254)[«La lirica tedesca contemporanea rappresenta una sorta di *summa* della *Moderne*»].

<sup>495</sup> Citato da (AHREND, 2010: 13)[«Saggista e poeta insieme»].

<sup>496</sup> In accordo con quanto espresso da Ahrend (AHREND, 2010: 15), sembra improduttivo catalogare l'opera di Durs Grünbein entro le (fluttuanti) categorie storiografico-letterarie di *Moderne*, *Postmoderne* o «*Post-Postmoderne*». Riguardo alle categorie stesse sufficientemente richiamare alla memoria gli estremi di un dibattito estremamente complesso ed ampio. Tra gli esponenti di una posizione che tende a caratterizzare il rapporto tra *Moderne* e *Postmoderne* nei termini del compimento di un processo di disgregazione del soggetto si pone Peter Zima: la postmodernità si contraddistingue per una frammentazione del soggetto volta a sovvertire le istanze di autonomia, integrità e identità ancora presenti nella *Moderne* (ZIMA, 2001: vii). Al polo opposto si situa invece il pensiero di Wolfgang Iser che considera la *Postmoderne* una forma radicalizzata della *Moderne*, indicando l'epoca in cui viviamo come *Unsere Postmoderne* (ISER, 1984: 6).

<sup>497</sup> Si vedano, ad esempio: (SCHROTT, 2005), (KLING, 2001), (PETERSDORFF, 2001), (DRAESNER, 2007), (KÖHLER, 1999).

Mustersiedlung» (GRÜNBEIN, 2010h: 15),<sup>498</sup> nella provincia sassone a nord di Dresda. I suoi giovani genitori appartengono a quella minoranza di professionisti non iscritti al partito che si mantengono per quanto possibile lontani dalle attività politico-sociali promosse dalla Repubblica Democratica Tedesca. La madre è assistente in un laboratorio chimico e il padre è ingegnere aeronautico. Forse anche per questo naturale contatto, sin da bambino Grünbein prova un profondo interesse per la scienza: un basso costante nella vita dell'autore, che dapprima si traduce nel desiderio fanciullesco di diventare veterinario e curare gli animali africani (GRÜNBEIN, 2003b: 10)<sup>499</sup>, per vivificarsi in seguito nell'attività poetica con la ricorrenza di elementi tematici e poetologici attinti da zoologia e fisiologia, neuroscienze e fisica quantistica...Il motto «Verlorene Liebe...Wissenschaft», posto in esergo al primo saggio grünbeiniano pubblicato, *Ameisenhafte Größe* (AG, 1990) (GRÜNBEIN, 1996: 13),<sup>500</sup> è traccia dell'incessante percorso poetico di ricerca di quest'«amore perduto».

Nel 1985, compiuti gli studi e il servizio militare obbligatorio nella *Nationale Volksarmee* (BERG, 2007: 27; MÜLLER, 2004),<sup>501</sup> Grünbein si trasferisce a Berlino Est, lasciandosi alle spalle Dresda, la Firenze d'Elba deturpata che in una celebre poesia d'addio saluta come «Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe» (GRÜNBEIN, 1991: 112).<sup>502</sup> A Berlino Est intraprende gli studi in *Theaterwissenschaft* presso la Humboldt-Universität (GRÜNBEIN, 2010h: 17), ma interrompe la frequenza dopo soli quattro semestri, dopo aver sperimentato in prima persona l'ingerenza del regime

<sup>498</sup> «Il complesso residenziale modello noto molto prima della guerra come città-giardino».

<sup>499</sup> Originariamente pubblicato in (GRÜNBEIN, 1995b).

<sup>500</sup> «Grandezza di formica» appare originariamente nell'antologia curata da Heinz Ludwig Arnold per le edizioni *Text+Kritik*: (GRÜNBEIN, 1990a). Il riferimento alle scienze (in particolare zoologia, biologia, neurologia) è inoltre un tratto caratteristico della stilizzazione mediatica della figura di Grünbein: si veda, ad esempio, il servizio fotografico che accompagna il celebre articolo di Gustav Seibt *Mit besseren Nerven als jedes Tier* nel supplemento della «Frankfurter Allgemeine Zeitung» [FAZ] del 15.3.1994, cfr. (SEIBT, 1994).

<sup>501</sup> Riguardo alla data del trasferimento a Berlino la critica riporta diverse varianti: ad esempio, Alexander Müller riferisce del 1985 mentre Hermann Korte fissa la data nel 1984: (MÜLLER, 2004: 14); (KORTE, 2001).

<sup>502</sup> *Gedicht über Dresden*: «città morta apparente, relitto barocco sull'Elba», (GRÜNBEIN, 1999b: 84).

in campo accademico (BRAUN, 2002: 4).<sup>503</sup> Inizia così un periodo di febbrile attività autodidattica in differenti ambiti del sapere, dalla letteratura alla filosofia, alle scienze naturali (MÜLLER, 2004: 14). Parallelamente, si sviluppa anche la prima produzione poetica, dove i frutti dell'interesse per la zoologia e la medicina sono particolarmente evidenti. Sin dagli esordi poetici Grünbein accosta alla lirica una sempre più intensa riflessione saggistica che si accompagna anche al suo interesse per la traduzione (BRAUN, 2003b: 444). Poco dopo pubblica alcune poesie sulle riviste 'arte e letteratura' *Verwendung* e *Ariadnefabrik*, edite da Egmont Hesse, Andreas Koziol e Rainer Schedlinski nell'alveo della casa editrice est-berlinese *Garlev*.<sup>504</sup> Le amicizie d'infanzia e in particolare quella con l'artista di Dresda Via Lewandowsky (\*1963) lo avvicinano però anche ai collettivi artistici che fioriscono all'Accademia delle Belle Arti della città sassone, in particolare gruppo degli *Autoperforationsartisten*.<sup>505</sup> «Dichter unter Bildkünstler» (GRÜNBEIN, 1992: 447),<sup>506</sup> Grünbein partecipa a numerosi progetti e *performances* teatrali. La collaborazione con Lewandowsky è molto intensa e porta alla produzione del primo progetto *Gettohochzeit* (1988), un'opera che combina componimenti poetici con disegni e *collages* di soggetto anatomico.<sup>507</sup>

---

<sup>503</sup> Accusato durante il servizio di leva di aver assunto comportamenti non allineati, Grünbein viene privato della possibilità di accedere al corso di studi in *Germanistik*.

<sup>504</sup> I *Künstlerzeitschriften* sono fruibili online in versione digitale fotografica. È possibile consultare le pubblicazioni di Grünbein al seguente indirizzo, digitando il nome dell'autore nella maschera di ricerca:

[http://www.kulturerbe-digital.de/de/projekte/9\\_38\\_373039.php](http://www.kulturerbe-digital.de/de/projekte/9_38_373039.php) [ultimo accesso 3.08.2011, ore 12:45].

<sup>505</sup> Il gruppo artistico (lett. «artisti dell'autoperforazione») costituito da Else Gabriel, Micha Brendel, Via Lewandowsky e Rainer Groß. In uno saggio-recensione di carattere programmatico, Grünbein definisce le loro attività come «eine Mischform [...] im eher zufälliger Sinne von Neo-Dada, Body-Art, offenem Theater oder belebter Installation», (GRÜNBEIN, 1990b: 312) [«una forma miscelanea, in senso piuttosto casuale neodadaismo, body art, open theatre o installazione animata»].

<sup>506</sup> «Poeta tra artisti dell'immagine».

<sup>507</sup> Seguono diverse altre pubblicazioni in collaborazione con esponenti delle arti figurative: oltre al già ricordato Lewandowsky – con cui Grünbein collabora ad esempio anche in occasione della mostra *Bemerke den Unterschied* creando l'installazione pittorico-testuale *Globale Läsion* (BRENDDEL, DITTMER, GABRIEL *et al.*, 1991)–, vanno menzionati almeno A. R. Penck

Nella DDR l'opera poetica di Grünbein resta pressoché senza voce (HEUDECKER, 2007: 38), l'unica rivista a pubblicare una manciata delle sue poesie è «Sinn und Form» (GRÜNBEIN, 1988a). La svolta avviene nel 1987, quando, attraverso l'attrice Suheer Saleh,<sup>508</sup> il giovane poeta entra in contatto con Heiner Müller (1929-1995),<sup>509</sup> il grande *Meister* insignito del Premio Büchner per l'anno 1985. Ricordando quel momento in un saggio dal titolo *Das Lächeln des Glückgotts* (LG, 1995), Grünbein ritrae il poeta appena scomparso con la sobria delicatezza di un affetto profondo, scrivendo di un incontro avvenuto per lui in una fase di estremo autoinganno e rassegnazione,

[...] als ich darauf und daran war, wie der Träger des Janus-Kopfes mit einer Drehung die ersten fünfundzwanzig Jahre meines Lebens abzuschütteln. In diesem kritischen Augenblick war ich auf den einzigen Dialektiker alter Schule gestoßen, den dieses gründlich verachtete Land zu bieten hatte. Ich spreche von der merkwürdigsten Dichterscheinung nach dem Verschwinden der Romantik in diesem Breiten, von dem Mann, der das Maximum an geistiger Existenz auf dem Territorium der ehemaligen DDR verkörperte (LG, 82).<sup>510</sup>

L'incontro si configura come un vero e proprio spartiacque nella vita di Grünbein: estimatore della poesia del venticinquenne di Dresda, Heiner Müller ne invia personalmente i manoscritti allo storico direttore della casa

---

(PENCK, 1992), Ilya Kabakov e Andrea Slominski. Per approfondire questo aspetto si veda il prezioso volumetto-intervista (GRÜNBEIN, JOCKS, 2001).

<sup>508</sup> «Für Suheer» si legge sul frontespizio della seconda raccolta di poesie *Schädelbasislektion* (1991).

<sup>509</sup> Originariamente recitato in occasione dell'inaugurazione del Heiner-Müller-Archiv e pubblicato in «Patriomonia», 152/1998. Di recente il saggio è apparso in Italia nella traduzione di Valentina di Rosa: (GRÜNBEIN, 2010e). Circa Heiner Müller cfr. la bibliografia (SCHMIDT, VABEN, 1993/1996), la biografia (HAUSCHILD, 2001) e l'importante raccolta di conversazioni con Alexander Kluge: (KLUGE, MÜLLER, 1996a).

<sup>510</sup> «[...] mentre, come Giano, ero sul punto di scrollarmi di dosso, con un moto della fronte, i primi venticinque anni della mia vita. In quel momento critico mi sono imbatuto nell'unico spirito dialettico della vecchia scuola che questo Paese profondamente disprezzato – o almeno la metà del Paese a me accessibile – aveva da offrire. Parlo della più singolare figura di poeta comparsa a queste latitudini dopo il declino di tutte le arti romantiche», (GRÜNBEIN, 2010e: 315). Si noti che la traduzione italiana opera modifiche evidenti del volume del testo, aggiungendo un'inciso nel primo secondo periodo ed eliminando un'intera proposizione secondaria nell'ultimo.



editrice Suhrkamp di Francoforte, Siegfried Unseld.<sup>511</sup> Solo un anno più tardi, Grünbein ottiene un visto per recarsi all'illustre Fiera del Libro di Francoforte a presentare la sua prima raccolta di poesie, *Grauzone morgens* (GM, 1988). Da subito la poesia grünbeiniana si fa largo nello scenario contemporaneo per vivacità immaginativa e dominio degli strumenti stilistico-formali, distanziandosi sensibilmente dalla produzione degli altri giovani poeti che operano a Berlino Est. *Grauzone morgens* viene composto tra il 1985 ed il 1988, eppure non si lascia descrivere dall'etichetta *DDR-Literatur*: a caratterizzare l'opera è piuttosto una grande distanza nei confronti del discorso politico-ideologico attorno alla DDR (KORTE, 2004: 197). Con la *Wende* si spalancano gli orizzonti. «Der Fall der Mauer befeuerte ihn in seiner Reiselust» (HUMMELT, 2011: 333):<sup>512</sup> finalmente libero dalle maglie del regime, Grünbein compie numerosi viaggi soprattutto in Europa, con soggiorni prolungati ad Amsterdam, Parigi, Londra e Vienna. In seguito trascorre lunghi periodi negli Stati Uniti in qualità di *visiting professor* presso diverse università ed istituzioni statunitensi, dalla New York University, alla Princeton University, da *Villa Aurora* (Los Angeles) alla Saint-Louis University. In Giappone è ospite della Tokyo University Todai e della Chuo University Tokyo. Nel 2009 trascorre un anno a Roma come borsista dell'Accademia Tedesca di Roma *Villa Massimo*.

### III.2.2. Coordinate storico-letterarie: lirica e saggistica in dialogo

A soli tre anni dall'uscita della sua opera prima, Grünbein pubblica l'acclamata raccolta di poesie *Schädelbasislektion* (SBL, 1991).<sup>513</sup> La trama poetica, fittamente intessuta di scienza, specie neuroanatomica e

<sup>511</sup> L'importanza della figura di Unseld trova espressione nell'articolo che Grünbein scrive *in memoriam* dell'editore dall'eloquente titolo *Der Letzte seiner Art*, "l'ultimo nel suo genere" (GRÜNBEIN, 2002b: 40). L'affettuoso ricordo di Unseld si esplicita anche nella dedica che compare sul frontespizio di *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, (GRÜNBEIN, 2003c).

<sup>512</sup> «La caduta del muro infiamma la sua voglia di viaggiare».

<sup>513</sup> *Schädelbasislektion* viene presto riedita assieme all'opera prima *Grauzone morgens* nell'antologia *Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991* (GRÜNBEIN, 1994c).

neurofisiologica, colpisce alla prima lettura; ma sono soprattutto i versi della poesia eponima a farsi correnti ed indelebili nella cerchia dei primi lettori. Lo riporta anche il poeta e traduttore Norbert Hummel nel suo discorso-ritratto (HUMMELT, 2011: 323) in occasione dei recenti *Autorentagen* dedicati a Durs Grünbein (RUZZENENTI, 2011a):

ich erinnere mich gut daran, wie rasch sie bei ihrem Erscheinen in lyrisch informierten Kreisen zu einer Art geflügeltem Wort wurden – etwas, das Dichtern heutzutage nur noch selten gelingt.<sup>514</sup>

La *Lezione sulla base cranica* – questo il titolo italiano dell'opera (GRÜNBEIN, 1999b) – trova grande risonanza nelle pagine del *feuilleton*, dove l'opera è sempre più al centro di lodi e critiche, alimentando la nascita di caratterizzazioni stereotipe, tra cui quella del Grünbein «poeta ribelle del Prenzlauer Berg» (KORTE, 2004: 198): le varie implicazioni dei falsi *clichés* attorno al «caso Grünbein» sono tanto rilevanti al fine d'illustrare la costellazione socio-culturale dell'opera dell'autore da meritare nel prosieguo un discorso a sé stante (cfr. §...). Tre anni più tardi vengono pubblicate, a distanza di pochi mesi l'una dell'altra, la terza collezione di poesie dal titolo *Falten und Fallen* (GRÜNBEIN, 1994b)<sup>515</sup> e la raccolta di «epitaffi» *Den teuren Toten* (GRÜNBEIN, 1994a).

La fiorente produzione saggistica rimane pressoché inedita fino al 1996, quando ormai il *cursus honorum* del giovane poeta è costellato dei più prestigiosi riconoscimenti: il Leonce-und-Lena-Preis (1990), il *Literaturpreis der Stadt Marburg*, il *Förderpreis der Stadt Bremen* (1992), il *Peter-Huchel-Preis* e infine il *Georg-Büchner-Preis* (1995) il più alto riconoscimento letterario per un autore di lingua tedesca, che lo colloca tra i poeti più celebrati della modernità. Da quel momento testate giornalistiche e riviste letterarie si contendono i suoi scritti. Grünbein sceglie di pubblicare le sue prose

---

<sup>514</sup> «Ricordo bene con quale rapidità, appena apparsi, tali versi diventarono una sorta di citazione arcinota nella cerchia dei ben informati – cosa che oggi riesce di rado ai poeti».

<sup>515</sup> L'opera è stata parzialmente tradotta in italiano con il titolo *Trappole e pieghe* (GRÜNBEIN, 1999b: 102-134).

saggistiche, testi che accompagnano la sua produzione poetica sin dagli esordi, declinati in una fenomenologia formale molto ricca: lettere (DB), articoli, recensioni, commenti, postille...Molti di questi saggi, tra cui *Den Körper zerbrechen* (DKZ, 1995) – il discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Büchner di cui tratteremo più ampiamente in seguito – confluiscono in seguito nella sua prima silloge saggistica: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (G, 1996).

Tre anni più tardi è la volta della quarta raccolta di poesie, *Nach den Satiren* (NdS, 1999),<sup>516</sup> incentrata sul dialogo con l'antichità greco-romana. Un dialogo che d'ora in avanti si fa sempre più pervasivo nell'opera dell'autore, non da ultimo, attraverso il *medium* della traduzione. La prima traduzione integrale operata da Grünbein è infatti una nuova edizione del capolavoro di Eschilo *I persiani* (AISCHYLOS, GRÜNBEIN, 2001).

Dall'inizio del nuovo millennio le opere di Durs Grünbein si susseguono a breve distanza l'una dall'altra. Dapprima è la volta di *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (EJ), un «diario di lavoro» ed un inventario di scrittura saggistica che raccoglie annotazioni su letteratura e filosofia, riflessioni sull'attualità, aneddoti privatis, poesie ed aforismi attraverso cui l'autore ripercorre il primo anno del nuovo millennio e della vita della primogenita Vera. Una versione ridotta dell'opera esce tre anni più tardi nella traduzione italiana di Franco Stelzer con il titolo *Il primo anno. Appunti berlinesi* (PA). Nel 2002 compare la quarta raccolta poetica, *Erklärte Nacht* (EN), poco prima di *Una storia Vera. Ein Kinderalbum in Versen*, un «album» di poesie composte in occasione della nascita della figlia neonata, già protagonista delle annotazioni di *Das erste Jahr. Warum schriftlos Leben* (2003) è la seconda raccolta di testi saggistici, perlopiù derivati da discorsi composti e pronunciati nell'arco del periodo 1995-2002. La silloge si apre con *Kurzer Bericht an eine Akademie* (KB), un saggio che presenta forti tratti autobiografici, recitato da Grünbein in qualità di neoaccolto della *Deutsche*

---

<sup>516</sup> L'opera otterrà il Literaturpreis der Osterfestspiele Salzburg ed il Premio Nonino per l'anno 2000.

*Akademie für Sprache und Dichtung* di Darmstadt; e termina con *Zwischen Antike und X*, già incluso in *Mythen in nachmytischer Zeit* (SEIDENSTICKER, VÖHLER, 2002), un volume dedicato alla rilettura dell'antichità nella letteratura contemporanea curato dal filologo classico Bernd Seidensticker, lo stesso che curerà, poco dopo, la traduzione grünbeiniana del *Tieste* di Seneca (SENECA, 2002).<sup>517</sup>

Dall'inizio degli anni 2000 l'attività pubblicistica diventa sempre più intensa. A pochi mesi dalla seconda raccolta di saggi, appare *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*, l'opera che Grünbein, nel corso di una recente intervista, celebra come «das Buch, das mir am meisten am Herzen liegt»<sup>518</sup> (ESKIN, 2011: 389). Epos in versi, *Erzählgedicht*, romanzo in versi o cantica che dir si voglia, l'opera è composta da quarantadue canti che ritraggono Descartes durante l'inverno glaciale del 1619, quando pensiero e visione segnano la nascita del razionalismo. Il volumetto riceve l'unanime plauso della critica nazionale ed internazionale (OSTERKAMP, 2003b) ed esce presto per i tipi di Einaudi nella traduzione italiana di Anna Maria Carpi (GRÜNBEIN, 2005). La rivista «Zeitschrift für Germanistik» dedica a *Vom Schnee* un intero numero monografico (XXI, 2/2011), includendo testi grünbeiniani inediti o rielaborati *ad hoc* (GRÜNBEIN, 2011a, 2011b, 2011f), come il saggio *Vom Schnee*<sup>519</sup>, un commento in cui Grünbein dà lumi sull'omonimo «racconto in versi».

L'esplorazione grünbeiniana delle diverse forme poetiche forme continua con la composizione del libretto d'opera *Berenice* (GRÜNBEIN, 2004a), ispirato alla celebre *short story* di Edgar Allan Poe e musicato dal giovane compositore austriaco Johannes Maria Staud.<sup>520</sup> Come già in

---

<sup>517</sup> Sulla traduzione si veda la recensione: (SCHMITT, 2003)

<sup>518</sup> «Il libro che mi sta più a cuore».

<sup>519</sup> Originariamente pubblicato in (GRÜNBEIN, 2004c).

<sup>520</sup> L'opera è stata messa in scena nel corso della *Münchener Biennale* (marzo 2004), delle *Wiener Festwochen* (maggio/giugno 2004) e dei *Berliner Festspielen* (settembre 2004), cfr. anche: (BATRAM, 2007).

occasione della mostra *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*<sup>521</sup>, e della celebre intervista del settimanale «Spiegel» su immaginazione e neurofisiologia (PÖPPEL, GRÜNBEIN, 2000), sempre nel 2004 il poeta è impegnato in un intenso dialogo con le scienze neurologiche attraverso *Das Design des Menschen* (FRÜHWALD, GRÜNBEIN, LEHMANN, SINGER, 2004), una silloge dedicata ai rapporti tra neurologia e *humanitas*. Dal luglio al settembre del 2005 vengono pubblicate due opere poetiche: *Der Misanthrop auf Capri*, la sesta collezione di poesie e *Porzellan*, la grande elegia grünbeiniana sulla distruzione di Dresda.

Nell'autunno dello stesso anno esce la terza silloge saggistica *Antike Dispositionen* che inaugura la più intensa fase pubblicistica per la prosa grünbeiniana. A soli due anni dall'uscita del denso volume che, oltre all'inedito *Moskauer Menagerie* (AD, 293-307) raccoglie ben una trentina di testi composti nell'arco del decennio 1995-2005, appare *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, un'intensa riflessione sulla matrice poetica della filosofia cartesiana suddivisa in «tre meditazioni» saggistiche. Poco dopo è la volta della quarta silloge di saggi: *Gedicht und Geheimnis* (2008). Il volume contiene saggi composti nell'arco del quindicennio 1990-2006, qualificandosi come una scelta particolarmente rappresentativa della saggistica dell'autore.

L'opera grünbeiniana continua ad arricchirsi di pubblicazioni in tempi molto brevi. La pubblicazione dei testi in prosa è intervallata dall'uscita di diverse collezioni poetiche: nell'ordine, *Strophen für Übermorgen, Liebesgedichte* (GRÜNBEIN, 2008a) e *Lob des Taifuns*, un libretto, finemente edito, che l'autore descrive come l'esperimento di un “diario di viaggio”, dove lo scorrere del tempo è cadenzato da poesie che si ispirano alla forma dell'haiku.<sup>522</sup> Il volumetto *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009), che consta di un lungo saggio in quattordici parti,

---

<sup>521</sup> La mostra, incentrata su poesia, arte e scienze neurologiche, si è tenuta nel 2000 presso lo Hygiene-Museum di Dresda: (DRESDEN, 2000).

<sup>522</sup> Le poesie sono corredate dalla traduzione giapponese di Yûji Nawata.

inaugura una nuova fase di straordinaria fioritura di pubblicazioni in prosa saggistica. A pochi mesi di distanza segue infatti il volumetto *Vom Stellenwert der Worte* (GRÜNBEIN, 2010h), che include i testi composti e pronunciati da Grünbein in occasione della *Frankfurter Poetikvorlesung* 2009. Entrambe le opere vengono tradotte in inglese con grande tempestività: dapprima compare *The Bars of Atlantis*, in un'edizione curata da Michael Eskin (GRÜNBEIN, 2010a) che raccoglie anche un'ampia scelta dell'intera saggistica grünbeiniana; poco dopo, sempre per la cura di Eskin, *The Vocation of Poetry* (GRÜNBEIN, 2011g) che raccoglie, oltre ai testi di *Vom Stellenwert der Worte*, l'inedito *Der Rätselmeister*<sup>523</sup> ed il discorso di ringraziamento pronunciato da Grünbein in qualità di neoaccolto nell'Orden *Pour le mérite* für Wissenschaften und Künste di Berlino.<sup>524</sup> Il saggio rappresenta un elemento chiave anche nella collezione poetica *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch* (2009): l'opera, composta in gran parte durante il soggiorno romano del poeta, viene a ragione definita «opus incertum» proprio per la qualità eterogenea dei suoi “materiali poetici”, costituiti, oltre che da poesie, da brani saggistici di varia natura.

La più recente opera grünbeiniana è la collezione di poesie *Koloss im Nebel* (2012) che raccoglie sotto la sua egida, oltre a componimenti inediti, poesie apparse in diverse pubblicazioni straordinarie – quali *Libellen in Liberien* (2010), pubblicato in occasione del grande convegno-celebrazione di Durs Grünbein *Limbische Akte* (22-24 ottobre 2010) (RUZZENENTI, 2011a), il volumetto *Mimose*, che nasce nell'ambito delle *Letture Napoletane* di Villa Massimo (29 gennaio 2011) e *Ludovisischer Traum*, la poesia apparsa nel corso delle giornate *Rom in Gedicht* organizzate dall'Istituto Svizzero in Roma (4 ottobre 2011).

---

<sup>523</sup> In traduzione (GRÜNBEIN, 2011e). *Der Rätselmeister* («Il maestro degli enigmi») è stato pronunciato in occasione del simposio *>Limbische Akte<*. *Durs Grünbein im Portrait* che si è tenuto a Schwalenberg dal 22 al 24 ottobre 2010 in onore del poeta: (RUZZENENTI, 2011a).

<sup>524</sup> (GRÜNBEIN, 2010d), apparso originariamente in versione ridotta, cfr. (GRÜNBEIN, 2010f). Per la traduzione inglese cfr. (GRÜNBEIN, 2011d). Sul conferimento dell'onorificenza a Durs Grünbein, di veda anche la *laudatio* pronunciata da Hans Magnus Enzensberger, (ENZENSBERGER, 2010).

### III.2.2.1. Il caso letterario

Ich habe früh gelernt, mich zu verstellen  
Durs Grünbein, *Tausendfacher Tod im Hirn* <sup>525</sup>

Durs Grünbein riceve il *Büchner-Preis* (1995) all'età di trentatré anni, sette anni dopo il suo debutto letterario assoluto. L'ingresso nel panorama letterario viene quasi a coincidere con il culmine di una folgorante carriera (REITANI, 1996: 269). L'alloro del premio più prestigioso per uno scrittore di lingua tedesca rappresenta una e propria investizione che colloca Grünbein accanto ad autori di fama internazionale come Peter Handke e Hans Magnus Enzensberger, i soli prima di lui ad aver ricevuto il Büchner in età tanto giovane. L'incoronazione di un poeta della cosiddetta «Späte Moderne des Ostens» (BÖTTIGER, 2004b: 85)<sup>526</sup> amplifica l'attenzione dei *media*: tra lodi entusiastiche e aspre critiche, Grünbein diventa in tempi brevissimi una «star», un «fenomeno letterario» (HEUDECKER, 2007: 37). In Grünbein i *Literaturkritiker* trovano l'icona dell'integrazione culturale della Germania unita, il portavoce della generazione tedesca che ha vissuto il crollo della Germania socialista, il massimo esponente dell'avanguardia tedesca postmoderna ed altro ancora (MÜLLER, 2004: 19). In un citatissimo articolo per la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,<sup>527</sup> Gustav Seibt identifica la comparsa di Grünbein sulla scena letteraria con l'avvento di «una nuova epoca della letteratura tedesca»:

Seit den Tagen des jungen Enzensberger, ja, vielleicht seit dem ersten Auftreten Hugo von Hofmannsthals hat es in der deutschsprachigen Lyrik einen solchen alle Interessierten hinreißenden Götterliebling nicht mehr gegeben (SEIBT, 1994).<sup>528</sup>

Agli elogi fa da contrappunto un certo scetticismo. C'è chi, ad esempio, attribuisce il successo grünbeiniano proprio all'entusiasta “promozione”

---

<sup>525</sup> «Ho presto imparato a simulare».

<sup>526</sup> «La tardiva *Moderne* orientale».

<sup>527</sup> Sulla stessa testata cfr. anche l'entusiasta notizia sul Büchner Preis 1995 di Frank Schirrmacher: (SCHIRRMACHER, 1995).

<sup>528</sup> «Nella poesia di lingua tedesca non c'è stato un genio simile, in grado di entusiasmare tutti gli interessati, sin dai tempi del giovane Enzensberger, forse sin dalla comparsa di Hugo von Hoffmannsthal».

mediatica della *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) piuttosto che dall'effettiva qualità letteraria (NIJISSEN, 1996: 259). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, le stroncature investono il sostrato erudito dell'opera grünbeiniana, in particolare, la profusione di terminologia scientifica ed il presunto sfoggio di erudizione. Esempio a riguardo è la veemente nota di Fritz J. Raddatz che, dalle pagine del quotidiano *Die Zeit*, apostrofa la poesia di Grünbein come risultato di «Kreuzworträtsel-Bildung» (RADDATZ, 1995).<sup>529</sup> In tempi recenti ha fatto notizia la critica, pungente e persino duramente satirica,<sup>530</sup> di Ernst Osterkamp a proposito di *Aroma*, l'opera composta da Grünbein durante il suo soggiorno romano. Dalle pagine della stessa *FAZ-Literatur* (2 ottobre 2010), il germanista dà sfogo al suo disappunto per ciò che reputa essere un inspiegabile crollo del livello poetico della poesia grünbeiniana. Di nuovo, al centro del discorso c'è la presunta assenza di un sapere autentico:

Man fragt sich verstört, was einen Dichter dieses Ranges zu solchen Scherzen der Halbbildung verführt hat [...] Bei diesen bleichen Bildungsparlando soll es sich um Verse von Durs Grünbein handeln? (OSTERKAMP, 2010: 8).<sup>531</sup>

Viene in mente quanto nota Sylvia Heudecker nel suo ricco contributo circa *Grünbein in der Kritik* mettendo in risalto un aspetto ricorrente: laddove prevale un giudizio negativo, specie riguardo l'aspetto erudito dell'opera grünbeiniana, si avverte spesso volte la tendenza dei critici ad esaltare la *propria* competenza critica piuttosto che parlare dell'oggetto in esame (HEUDECKER, 2007: 37). Del resto, uno sguardo più ravvicinato all'opera e

---

<sup>529</sup> «Cultura da cruciverba». Si veda a riguardo la lucida analisi di Heudecker *Verriss aus Prestigegründen*, (HEUDECKER, 2007: 54sg.): «Der *Zeit*-Autor kratzt mit seinem Artikel *Nicht Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode* nicht zuletzt aus strategischen Gründen am Dichterstar [...] Raddatz bringt das literaturkritische Feuilleton der *Zeit* in Stellung gegen jenes der *FAZ*» [«L'articolo *Nicht Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode* del giornalista della *Zeit* si scaglia contro il poeta-star non da ultimo per ragioni strategiche [...] Raddatz schiera il feuilleton di critica letteraria della *Zeit* di fronte a quello della *FAZ*].

<sup>530</sup> Una didascalia, in particolare, recita: «Staub an der Hose, Puderzucker um die Nase: der ewige Durs hat Rom sicherlich genossen» [«Polvere sui calzoni, zucchero a velo sul naso: l'eterno Durs si è di certo goduto Roma»] (OSTERKAMP, 2010).

<sup>531</sup> «Ci si chiede stravolti cos'abbia mai indotto un poeta di questo livello a simili amenità da pseudocultura [...] questo blaterare scialbo di cultura sarebbe poesia di Durs Grünbein?».



alle riflessioni poetologiche grünbeiniane sgombra il campo da simili malintesi. Sebbene l'«*enfant prodige* degli anni novanta» (REITANI, 1996: 62) sia a ragione ritenuto il «*poeta doctus* per eccellenza nel panorama dei giovani poeti tedeschi» (CARPI, 1999: copertina), la formazione di Durs Grünbein avviene lontano dall'accademia, attraverso una febbrile attività autodidattica il poeta è «*Schüler der Erfahrung*» (AG, 17),<sup>532</sup> Grünbein è tanto *poeta doctus* quanto *poeta empiricus*.<sup>533</sup>

Cosa c'è nei testi di Durs Grünbein che li rende scomodi, che abbaglia i suoi panegiristi e dà così fastidio ai suoi critici? Vero è che l'opera grünbeiniana non si presta ad una facile lettura. La poetologia che la anima non corrisponde al comune orizzonte d'attesa del lettore, prende origine da un sapere unitario che racchiude scienze umane, scienze naturali e l'intera tradizione occidentale, in pochi autori così presente e viva come in Grünbein. *Protegé* del grande drammaturgo dissidente Heiner Müller, che il regime della DDR è costretto a tollerare giacché icona internazionale, Grünbein dà voce a una poesia *unzeitgemäß*, in grado di proiettare il presente nella sua dimensione antropologica e diagnosticarne lo stato di cose. Ne dà il ritratto più autentico lo stesso Heiner Müller quando, accostando Grünbein alla stirpe poetica di Büchner, definisce il suo sguardo «lidlos», senza palpebre (MÜLLER, 1996), lo sguardo di colui che è costretto a fissare gli orrori della storia senza poter chiudere gli occhi, poiché «le Parche gli hanno resecato le palpebre alla nascita».<sup>534</sup> Nella *laudatio* che è chiamato a pronunciare per conferimento del Premio Büchner a Grünbein, il grande drammaturgo aggiunge la più preziosa chiave di comprensione del fare poetico grünbeiniano:

Seine Bilder sind Röntgenbilder, seine Gedichte sind Schatten von Gedichte, aufs Papier geworfen wie vom Atomblitz. Das Geheimnis seiner Produktivität ist die Unersättlichkeit seiner

---

<sup>532</sup> «Il poeta è allievo dell'esperienza».

<sup>533</sup> «Grünbein resists the designation *poeta doctus*, opting, rather, for the title of *poeta empiricus*» (ESKIN, 2004: 356); cfr. anche (AHREND, 2010: 368).

<sup>534</sup> «[...] dem die Parzen bei der Geburt die Augenlieder weggeschnitten haben»: (MÜLLER, 1990: 114).

Neugier auf die Katastrophen, die das Jahrhundert im Angebot hat, unter den Sternen wie unter dem Mikroskop (MÜLLER, 1996: 175).<sup>535</sup>

Osannato dalla *Akademie für Sprache und Dichtung* di Darmstadt e celebrato da larga parte del *feuilleton* di lingua tedesca, Grünbein non manca di riconoscere le insidiose implicazioni che accompagnano le etichette dispensate dalla critica. Così, al poeta è chiaro sin dall'inizio che dietro la scelta di conferire il *Büchner-Preis* ad un poeta dell'est si cela anche un'ambizione politica, «Ich soll als die erste kulturelle Integrationsfigur der Nachwendeordnung *aufgebaut* werden» (MICHAELSEN, 1995: 231), risponde laconico nel corso delle interviste, «Das hat mit Kritik nichts mehr zu tun. Hier wird Politik gemacht» (GRÜNBEIN, 1995c)<sup>536</sup>. Nel suo ritratto, intitolato *Durs Grünbein. Auf dem Olymp* (BÖTTIGER, 2004b), Helmut Böttiger<sup>537</sup> rintraccia le ragioni profonde sottese alla stilizzazione mediatica della figura grünbeiniana. Anzitutto, di là dalle forzature e fatta salva l'esibita impoliticità che lo distingue, Grünbein appartiene alla generazione tedesco-orientale, una generazione segnata da un vuoto storico; inoltre il poeta di Dresda appare sulla scena letteraria di Berlino Est solo nel 1985, restando estraneo alla rete di connessioni poetiche, personali e politiche del Prenzlauer Berg: «Er schien keine Vergangenheit zu haben, nach 1989 konnte er deswegen ein Inbegriff des Neuen werden» (BÖTTIGER, 2004a: 114).<sup>538</sup> Quanto si legge nella recensione di Luigi Forte alla prima traduzione italiana delle poesie grünbeiniane attesta un'impressione condivisa dalla critica internazionale: «La nuova poesia tedesca arriva dalla Sassonia e si chiama Durs Grünbein» (FORTE, 1999: 3). Quintessenza del nuovo o meno, la poesia grünbeiniana non corrisponde ai criteri di rappresentatività

---

<sup>535</sup> «Le sue immagini sono radiografie, le sue poesie sono ombre di poesie proiettate sulla carta come da un lampo atomico. Il segreto della sua produttività è l'insaziabile curiosità per le catastrofi offerte dal secolo, sotto le stelle come sotto il microscopio».

<sup>536</sup> «Questo non ha più nulla a che fare con la critica. Qui si fa politica».

<sup>537</sup> Si veda anche celebre intervista di Böttiger per il numero monografico di *Text+Kritik* dedicato a Durs Grünbein (BÖTTIGER, GRÜNBEIN, 2002).

<sup>538</sup> «Sembrava non avesse passato, perciò dopo il 1989 poté trasformarsi nella quintessenza del nuovo».

storico-letteraria della lirica tedesca post *Wende*. I critici più accorti sanno piuttosto individuare in Grünbein «Der Nicht-Repräsentant» (LAMPART, 2007: 23), «un caso particolare» (SCOTINI, 1996: 2), in accordo con quanto rivelato in un'intervista dall'autore stesso, da sempre chiaro riguardo alla sua posizione rispetto all'avanguardia letteraria est-berlinese: «i circoli letterari li osservavo sempre dall'esterno, da oltre la siepe» (GRÜNBEIN, 1992: 447). La celebrata storia della poesia contemporanea di Hermann Korte, *Deutsche Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart*, riconosce a Grünbein una vera e propria «Ausnahmeposition» (KORTE, 2000: 114)<sup>539</sup> rispetto agli altri giovani autori del Prenzlauber Berg. Da questi si distingue, oltre che per intenti ed esiti, per macroscopici aspetti formali: al gioco linguistico ed al «funambolismo verbale» (REITANI, 1996: 270) di moda, la lirica grünbeiniana preferisce la polifonia di un dialogo a più voci (GRÜNBEIN, 1992: 447), l'ermetismo e l'emblematicità dell'immagine. Grünbein sceglie di non caricare la sua poesia di concrete *nuances* politiche, né di enfatizzare la sua identità di poeta della ex-DDR, ma lo *shock* del socialismo lascia una traccia indelebile nella sua sensibilità poetica, una traccia senza la quale l'opera di Grünbein recherebbe lineamenti diversi. Lungi dal farsi *kitsch* e populistica, la poesia grünbeiniana cristallizza i segni del proprio tempo riuscendo a dar forma all'esperienza di una generazione che sino al quel momento si era articolata con il rifiuto della forma. Pur rappresentando quella che Heiner Müller ha definito «die Generation der Untoten des Kalten Kriegs», la generazione dei «non morti» della guerra fredda, la poesia di Grünbein si mantiene *unzeitgemäß*, lontana cioè da un'attualità che esaurisce il proprio valore nella conformità rispetto all'orizzonte storico da cui sorge. Gli scenari politici si susseguono, le ubicazioni geografiche cambiano, ciò che resta è il senso di estraneità di una personalità artistica che non ha né patria né lingua madre, per la quale vale la convinzione brechtiana che le situazioni fanno gli uomini (MÜLLER, 1996: 174). La distanza poetica è slegata dal dato storico-

---

<sup>539</sup> «Una posizione straordinaria».

biografico e si trasforma in un'estraneità, una non-appartenenza, che assume connotati sempre nuovi: per comprenderla, suggerisce Eskin, è necessario andare oltre ogni «squarely historical-biographical perspective» (ESKIN, 2004: 359). La storia recente, il crollo della DDR ed il riassetto politico post '89, oltre ad essere cornice esistenziale diviene materiale illustrativo per l'evocazione di associazioni, o simboli da leggersi in prospettive più generali, storiche ed antropologiche. Il rapporto del poeta con il suo tempo, novello angelo della storia, si traduce nell'immagine di un nuotatore, «eines Schwimmers im Rückstrom, der aus der Zukunft kommt» (*ibid.*).<sup>540</sup>

### **III.3. Il saggio di Durs Grünbein**

Questa sezione è dedicata all'oggetto del processo traduttivo. Una breve rassegna dello stato dell'arte fungerà da introduzione al saggio poetico grünbeiniano. La fattispecie che sarà dapprima presentata entro lo spettro della produzione dell'autore, quindi analizzata dal punto di vista linguistico-testuale e poetologico. La definizione del *corpus* al centro dell'indagine sarà infine propedeutica alle singole analisi applicative.

---

<sup>540</sup>«Di un nuotatore che nuota controcorrente e viene dal futuro».

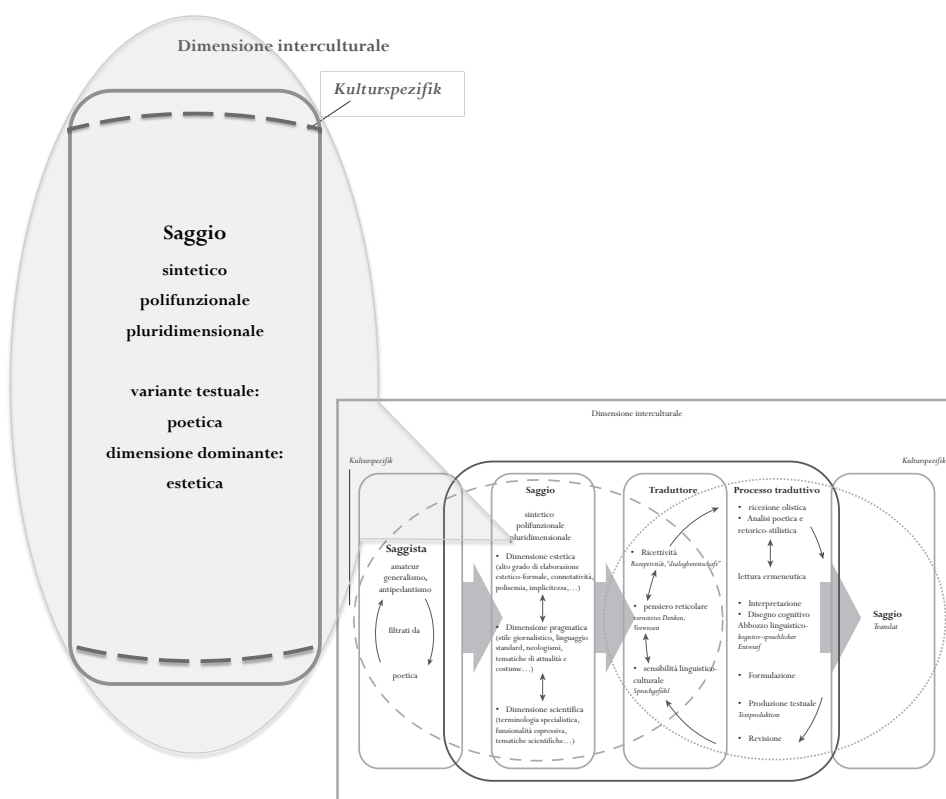


Figura IX (dettaglio di fig. III): Il saggio poetico entro la dimensione *interculturale* e *culturo-specifica* (*Kulturspezifisch*).

### III.3.1. Stato dell'arte

Nell'arco di due decenni, la saggistica di Durs Grünbein raggiunge un volume considerevole, che, suddiviso in otto sillogi e una molteplicità di pubblicazioni singole, costituisce un *corpus* del tutto equivalente al *corpus* delle poesie per qualità letteraria, ampiezza e valore poetologico. Nell'ambito della *Grünbeinforschung*, tuttavia, il Grünbein saggista non gode di adeguata attenzione: se si escludono le varie recensioni che di volta in volta si accompagnano all'uscita delle collezioni di saggi dell'autore,<sup>541</sup> il saggio non riceve autonomo risalto critico e perlopiù viene considerato, se non alla stregua di una "guida alla lettura" della lirica, una forma espressiva

<sup>541</sup> Ad esempio: (BRAUN, 2003a, 2005; DÖBLER, 2002, 2005; MATT, 2009; RITTER, 1996; WIDMANN, 2008), (MATT, 2010).

«secondaria» (HUMMELT, 2011: 332 ). Da quando si è segnalata questa lacuna per la prima volta (RUZZENENTI, 2007: 233),<sup>542</sup> il panorama internazionale si è arricchito di *Tanz zwischen sämtlichen Stühlen*, la monografia di Hinrich Ahrend incentrata *expressis verbis* anche la dimensione saggistica dell'opera grünbeiniana. Lo studio delinea la poetica grünbeiniana in prospettiva cronologica, tracciandone lo sviluppo tramite l'analisi di saggi, discorsi ed interviste. Ahrend prende in considerazione le prime sillogi saggistiche, le fondamentali *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996) e *Antike Dispositionen* (2005) ed aggiunge ad esse il diario saggistico *Das erste Jahr*. Restano escluse le opere più recenti, tra tutte *Der cartesische Taucher* (2008) e *Die Bars von Atlantis* (2009) e *Vom Stellenwert der Worte* (2010), che attestano in Grünbein un'inclinazione più pronunciata verso una forma di scrittura contraddistinta da una crescente commistione formale, in cui coesistono, l'una accanto all'altro, prosa e verso. Una dimensione inaugurata nella terza collezione di poesie dell'autore con l'inserimento della breve prosa *Aus einem alten Fabrtbuch* accanto ai cicli poetici che compongono *Falten und Fallen* (FF, 81).<sup>543</sup> Tuttora non si registrano studi sulla dimensione testuale del saggio grünbeiniano, studi che ne indaghino il versante stilistico-compositivo, le idiosincrasie e i tratti ricorrenti.

Più fortuna continua ad avere l'opera di traduzione, almeno a livello internazionale. La prima silloge di saggi in traduzione francese appare già nel 1999 (GRÜNBEIN, 1999a), le traduzioni inglesi di *Der cartesische Taucher* (GRÜNBEIN, 2010b) e *Vom Stellenwert der Worte* (GRÜNBEIN, 2011g) sono invece di recente pubblicazione e recente è anche l'edizione inglese *The Bars of Atlantis*, un'ampia scelta della saggistica grünbeiniana dal 1991 ad oggi (GRÜNBEIN, 2010a). In italiano i saggi di Durs Grünbein sono in gran parte

---

<sup>542</sup> L'articolo è stato tratto dalla tesi di laurea su *Saggismo e Bildlichkeit* (2006) nella prosa grünbeiniana discussa dalla scrivente presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Bologna con la relazione della professoressa Giulia Cantarutti e la correlazione del professor Federico Bertoni.

<sup>543</sup> Si veda la recensione:(BRAUN, 1994).

ancora inediti. Fanno eccezione *Il primo anno*, una selezione di testi tratti da *Das erste Jahr* tradotta da Franco Stelzer (GRÜNBEIN, 2004b) ed alcune pubblicazioni singole. *Citazione [Z wie Zitat]* è apparso con la traduzione italiana di Anna Maria Carpi a fronte come voce del *Dizionario della libertà* (GRÜNBEIN, 2002a)– e poi incluso in *Warum schriftlos leben*. La traduzione italiana di Giò Batta Buccioli del saggio *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (GRÜNBEIN, 2003a), corredata del contributo *Durs Grünbein interpreta il Dante di Galileo*, è uscita sul semestrale «Smerilliana» e resta appannaggio del pubblico specialistico. La nostra traduzione di *Kindheit im Diorama* (GRÜNBEIN, 2007) è stata pubblicata sull'annuale «Comunicare». La traduzione italiana di *Das Lächeln des Glückgotts* a cura di Valentina di Rosa (GRÜNBEIN, 2010e) è apparsa come postfazione di *Guerra senza battaglia* di Heiner Müller.<sup>544</sup> Infine, è uscito da poco *Il consiglio dei gamberi e altre passeggiate sott'acqua* (GRÜNBEIN, 2011c), la nostra traduzione di *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* nella versione alla base del discorso recitato da Grünbein di apertura del convegno internazionale «Formen der Essayistik in der modernen deutschen Literatur».<sup>545</sup> Ad ogni modo, in lingua italiana manca una collezione dei saggi che presenti una scelta rappresentativa della saggistica dell'autore.

### III.3.2. *Poesie und Essay: coordinate poetologiche*

La ricezione olistica, propedeutica alla traduzione del saggio poetico di Durs Grünbein, non può attuarsi senza una precisa analisi dell'universo poetico entro cui il testo si colloca. Lo studio della poetologia dell'autore offre strumenti essenziali per penetrare la complessità testuale, dispositivi in grado di catalizzare, correggere e guidare la lettura ermeneutica e l'interpretazione dei testi contribuendo ad amplificare la ricettività, la

---

<sup>544</sup> Si veda in proposito la recensione di Luigi Forte per *La Stampa TuttoLibri*: (FORTE, 2011).

<sup>545</sup> Il convegno, curato da Giulia Cantarutti e Wolfgang Adam, ha avuto luogo presso l'Università di Bologna il 22 e 23 ottobre 2009.

sensibilità linguistico-culturale e le risorse scientifiche e cognitive compresenti (*vernetztes Denken*) al traduttore.

Nell'opera e nella poetica di Durs Grünbein saggio e poesia sono tutt'altro che *membra disiecta*: le forme della scrittura grünbeiniana si arricchiscono a vicenda entro le dinamiche di una riflessione estetica trasversale, una riflessione che si esprime non solo e non principalmente attraverso i *media* logico-argomentativi, bensì anche mediante la forza evocativa, associativa e conoscitiva dei *media* della poeticità. Poesia e saggio non vanno dunque intesi come perfetti corrispettivi formali di *poiesis* ed *analysis*, poiché la dimensione analitico-riflessiva non pertiene unicamente al saggio, né la *poiesis* è prerogativa unica della produzione lirica.

Die Poesie ist eine Form der imaginativen Erkenntnis. Es ist eine Form zu denken, absolut gleichrangig der Philosophie,<sup>546</sup>

chiarisce Grünbein in dialogo con Olga Olivia Kasaty (KASATY, 2007: 73). Il sistema di coordinate poetologiche che l'autore elabora nella sua introspezione saggistica è altresì parte della prassi lirica: a ragione si è parlato in proposito della «poetologische Lyrik» e, ancor più chiaramente della «essayistische Lyrik» grünbeiniana (AHREND, 2007a, 2010: 321).<sup>547</sup>

Che impatto ha questa dinamica sulla forma del saggio? Nell'opera grünbeiniana è raro trovare riflessioni esplicite sulla poetica che presiede alla produzione saggistica: la nostra intervista *Poesie und Essay*, apparsa su «Euphorion» (102/2008, numero 4), rappresenta invero l'unico testo dove Durs Grünbein dà lumi sul proprio saggio come genere letterario<sup>548</sup> ed assume dunque cruciale importanza per la presente ricerca. Il testo dell'intervista, nato da diversi colloqui acriticamente trascritti, è stato sottoposto ad un accurato processo di revisione e rielaborazione da parte

---

<sup>546</sup> «La poesia è una forma di conoscenza immaginativa. È una forma di pensiero, del tutto pari alla filosofia».

<sup>547</sup> «lirica poetologica»; «lirica saggistica».

<sup>548</sup> L'intervista è apparsa in traduzione italiana in (CANTARUTTI, AVELLINI, ALBERTAZZI, 2007), con il titolo *Poesia e saggio. Un'intervista*: (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007).



dell'autore, vantando piena coscienza estetica e riflessiva.<sup>549</sup> Se generalmente si ritiene che il contenuto delle interviste vada soppesato con maggiore attenzione e considerato «più nel suo valore validante che assertivo» (AHREND, 2010: 14) rispetto a quanto espresso dall'autore nelle sue pubblicazioni autonome, *Poesie und Essay* è invece da considerarsi una fonte al pari di altri saggi grünbeiniani. Qui, dipanando le fila di un discorso che attraversa la sua opera e la *Weltliteratur*, Grünbein riflette sul suo saggio mettendone in luce i *processi genetici e compositivi, le configurazioni strutturali e le funzioni*.

Cosa catalizza la scrittura saggistica? Nella sua recente panoramica sull'*Œuvre* grünbeiniana, Hummelt dà voce ad una convinzione diffusa quando afferma che «i saggi sono legati ad occasioni esterne e non sono una forma d'espressione primaria dell'autore».<sup>550</sup> Il saggio è una forma che nasce topicamente *quaedam ex occasione* (I.§...), e Grünbein stesso definisce invero i suoi primi saggi come «scuola propedeutica» per la scrittura delle sue poesie. Al contempo, tuttavia, rivela uno straordinario fenomeno di catalisi poetica tra le due forme:

Ich habe meine ersten Essays als Studien für Gedichte geschrieben, und umgekehrt habe ich dann Gedichte geschrieben und aus denen sind wieder Essays hervorgegangen, d.h., wenn man jetzt bei mir die Frage nach meinen Essays stellt, dann stellt man bei mir gleichzeitig die Frage nach meinen Gedichten [...] man schreibt einen Essay und plötzlich wird daraus ein Gedicht (PE, 505sg.).<sup>551</sup>

---

<sup>549</sup> L'asserzione si fonda su quanto affermato da Durs Grünbein, cui va un vivo ringraziamento, nel corso dell'incontro per la revisione delle bozze in data 20 luglio 2007.

<sup>550</sup> «Dass neben der Lyrik auch der Essay dieses Nachdenken aufnehmen kann, entdeckt Grünbein ebenfalls früh für sich – nur sind Essays an äußere Anlässe gebunden und keine primäre Ausdrucksform» (HUMMELT, 2011: 332) [«Grünbein scopre presto che oltre alla lirica anche il saggio può accogliere questa riflessione – ma i saggi sono legati ad occasioni esterne e non sono una forma d'espressione primaria dell'autore»].

<sup>551</sup> «I miei primi saggi li ho scritti come studi per le poesie e, viceversa, ho scritto poesie dalle quali a loro volta sono nati dei saggi. In altri termini: qualsiasi domanda mi venga posta sui miei saggi, essa riguarda contemporaneamente le mie poesie» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 236).

Poesia e saggio sono forme geneticamente unite in una dinamica compositiva mobile e cangiante.<sup>552</sup> Dalla scrittura saggistica possono scaturire poesie, così come il nucleo di un componimento poetico può configurarsi nel pensiero discorsivo di un intero saggio: ciò è reso possibile dalla caratteristica *Offenheit* della forma saggistica e dalla specifica forma della variante saggistica praticata dall'autore. La commistione tra verso e prosa, già riscontrabile nelle primissime opere, s'intensifica nella produzione più recente. Sorprende che un critico di vaglia come Ernst Osterkamp<sup>553</sup>, dalle pagine della prestigiosa *FAZ-Literatur* indirizzi la sua caustica recensione contro la mescolanza di «Gedichten und Prosaskizzen» (OSTERKAMP, 2010)<sup>554</sup> di *Aroma*, l'opera che Grünbein stesso, alludendo all'eterogeneità dei materiali che lo costituiscono, definisce il suo «opus incertum». La risposta dell'autore, pubblicata sullo stesso quotidiano sotto forma di *Leserbrief* (GRÜNBEIN, 2010c), descrive le interazioni tra le diverse forme di scrittura traendo la sua metaforica dalle arti figurative, non mancando di solleticare l'attenzione del lettore accorto con una raffinata allusione a Montaigne<sup>555</sup>

In einem Atelier aber passieren viele Dinge zugleich, die Zyklen kommen und gehen. Neben der großen Leinwand entsteht in rascher Folge eine Serie locker gefügter Zeichnungen. Die Maler

---

<sup>552</sup> In un recente articolo, Heribert Tommek parla a ragione del rapporto di complementarità tra poesia e saggio: «Die Essays Grünbeins [...] stehen in einer Komplementärstellung zu seiner Lyrik», cfr. (TOMMEK, 2009: 220) [I saggi di Grünbein si pongono in posizione di complementarità rispetto alla sua lirica].

<sup>553</sup> All'autore di devono, fra resto, preziosi contributi critici sull'opera grünbeiniana: cfr. (OSTERKAMP, 2003a, 2003b).

<sup>554</sup> «poesie e schizzi in prosa».

<sup>555</sup> La metafora pittorica apre il celebre *Dell'amiciizia* (I, xxviii): «(a) considerando il procedimento seguito da un pittore in un'opera che possiedo, mi è venuta la voglia di imitarlo. Egli sceglie il posto più bello e il centro di ogni parete per collocarvi un quadro fatto con tutto il suo talento; e il vuoto tutt'intorno lo riempie di grotteschi, che sono pitture fantastiche, le quali non hanno altro merito che la loro varietà e stranezza. Che cosa sono anche questi [i suoi saggi, S.R.], in verità, se non grotteschi e corpi mostruosi, messi insieme con membra diverse, senza una figura determinata, senz'altro ordine né legame né proporzione se non casuale? *Desinit in piscem mulier formosa superne*» (MONTAIGNE, 1996: 242sg.). A riguardo cfr. (FRIEDRICH, 1993: 314-316).

wissen das: nicht immer derselbe Pinselstrich – dem Buchmenschen fehlt dafür jedes Organ (GRÜNBEIN, 2010g).<sup>556</sup>

Distinte diverse fattispecie saggistiche – dal saggio poetologico al saggio-articolo, dal saggio-*reportage* al saggio con tratti narrativi – Grünbein giunge al cuore della riflessione estetico-formale sulla variante testuale del suo saggio:

Das Schöne ist, das der Essay eine Form mit vielen möglichen Gestaltungsvarianten ist. Ich schreibe den *poetischen* Essay, und diese Texte sind immer in Reichweite zu dem Geschriebenen, was auch die Gedichte wollen, und dadurch entsteht ein untergründiges Geflecht (PE, 506).<sup>557</sup>

Il *poetischer Essay* è esempio principe della proteiformità, la proprietà del saggio di creare molteplici «osmosi» tra i generi, assorbendone le caratteristiche ed al contempo nutrendone le forme attraverso le inaspettate metamorfosi della sua tipica *Offenheit*. Come la poesia «anche se metricamente rigida», il saggio poetico rimane «sempre una forma aperta», «una cellula organica nella quale è appunto contenuto linguisticamente il codice genetico di tutte le altre cellule» e che «può inglobarsi ovunque» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 242). Dove si genera il nucleo di tale cellula e da cosa è costituito? fuor di metafora, attraverso quali *processi compositivi* si sviluppa il saggio poetico? Il primo nucleo viene dalla memoria, dal ricordo dell'esperienza, reale o immaginata. Grünbein lo spiega in riferimento alla genesi del saggio *Madonna und Venus* (2006), incentrato sulla *Madonna Sistina* (1513). Dal ricordo dei pomeriggi trascorsi in contemplazione del capolavoro di Raffaello, conservato dal 1754 presso la

---

<sup>556</sup> La «lettera» è una versione ridotta di *Verriss als Chance (Eine Erwiderung)*, un testo saggistico di risposta ben più articolato. Un sentito grazie a Durs Grünbein che ha avuto la bontà di inviarmi il testo completo in anteprima nell'ottobre del 2010, poco dopo l'uscita della recensione di Osterkamp. [«In un atelier accadono molte cose allo stesso tempo, i cicli vanno e vengono. Accanto alla grande tela nascono in rapida successione serie di schizzi disposti in modo mobile e sciolto. I pittori lo sanno: non è sempre la medesima pennellata – l'uomo dei libri non ne capisce nulla»].

<sup>557</sup> «Il bello del saggio è che è una forma con molte varianti possibili. Io scrivo saggi *poetici*, testi che rimandano sempre entro il raggio d'azione delle poesie, di quello che le poesie vogliono. Ed è per questo che si crea un intreccio sotterraneo [...] sto scrivendo un saggio e all'improvviso viene fuori una poesia» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 237).

*Gemäldegalerie Alte Meister* di Dresda, emerge un'immagine, un primo fulcro compositivo. A questo si aggiunge la ricognizione dell'insieme delle conoscenze attorno al dipinto: dalla sua genesi artistica alle opere letterarie che ha ispirato (si pensi a Goethe) e via dicendo. In un complesso processo di oblio, memoria e nuova amalgamazione tra le componenti, memoria e sapere mescolano, dando l'avvio ad un nuovo stadio compositivo:

Ich arbeite stark assoziativ. Mein Essay – das kann man an meinem ersten Buch, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, wahrscheinlich sehr gut ablesen – hat eine Art eidetischer Struktur: Es werden oft Bildbereiche verknüpft, eine Anschauung knüpft sich an eine andere Anschauung. Ich argumentiere da sehr stark eidetisch, nicht logisch oder paralogisch. Aber es ist natürlich durch Zufall so gekommen: Das ist sozusagen meine 'Geheim-Poetologie'(PE, 507).<sup>558</sup>

Assume quindi cruciale importanza il processo associativo attraverso cui un campo metaforico di lega all'altre, le immagini (*Anschauungen*) s'inanellano configurandosi in un «Kontinuum verdichteter Bilder» (MbH 21).<sup>559</sup> Il pensiero logico lascia spazio al chiaroscuro delle corrispondenze eidetiche: la parola traspone la forma visiva, *Eidos*, creando una percezione di natura mentale che riproduce gli effetti sensoriali di anteriori impressioni e si connette alla parola-immagine successiva secondo la desultoria logica della visione (RUZZENENTI, 2007: 234). Tale «logica d'immagini» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 239), la presenza di una densissima *Bildlichkeit*, si traduce in una scrittura stratificata, «continua e vertiginosa transcodificazione» tra modalità «sensitive e razionali» (PIRRO, 2003: 173). Così, se i versi della  *lirica saggistica* custodiscono riflessioni, ritmi discorsivi e drammatici,<sup>560</sup> le formulazioni in prosa del *saggio poetico* ubbidiscono alla

---

<sup>558</sup> «Io lavoro in modo fortemente associativo. I miei saggi – credo lo si possa vedere assai bene nel mio primo libro *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* – hanno una sorta di struttura eidetica: vengono spesso connessi campi metaforici: un'immagine (*Anschauung*) si lega ad un'altra immagine e così via. Argomento in modo fortemente eidetico, non logico o paralogico. Ma questo, ben s'intende, è avvenuto per caso, è per così dire la mia poetologia segreta» (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 238).

<sup>559</sup> «un *continuum* d'immagini condensate».

<sup>560</sup> La lirica grünbeiniana è contraddistinta da un alto grado di componenti riflessive con un preciso impatto formale: «Techniken der Unterbrechung, zum Beispiel eingeschobene kurze

medesima peculiare concatenazione eidetica che presiede alle connessioni tra i nuclei poetici. Il *saggio poetico* è il luogo deputato al transito estetico, intellettuale e memoriale. Avverso a ogni forma di *Betriebsblindheit* (DB, 42), la cecità intellettuale dei settorialismi, l'autore elegge il *medium* saggistico a sito dell'universalità delle conoscenze, dell'incontro tra pensiero e visione: *anschauliches Denken* (PE, 507). In Grünbein l'apertura alla pluralità dei saperi e l'antipedantismo che contrassegnano il saggista sin da Montaigne si riflettono in un amplissimo spettro tematico, che si estende dalla fisica quantistica a fenomeni d'attualità, dalla filosofia presocratica al concettualismo russo, dalla neurofisiologia all'*haiku*: al bivio tra le due culture, Grünbein imbrocca una *terza via* (AG, 13), la via per una nuova unità del pensiero tra scienze naturali e *humanitas*.

### III.3.3. La lingua del saggio poetico

Il dialogo con la scienza è un vero e proprio *file rouge* che corre attraverso le opere grünbeiniane in versi e in prosa intessendo una trama poetologica di estrema complessità. Darwins Augen, come l'epos *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003)<sup>561</sup> e le tre «meditazioni» raccolte sotto il titolo *Der Cartesische Taucher* (2008) – in italiano “Il diavoletto di Cartesio” o “diavoletto idrostatico” – rimandano a quella tensione verso un sapere unitario che l'autore ha ripetutamente dichiarato costitutiva della sua opera letteraria. Così, dietro la «caricatura dell'anima» che ha fatto di Cartesio il «primo pensatore sistematico della modernità, portavoce del meccanicismo, co-fondatore della geometria analitica, convinto che tutti i fenomeni naturali siano comprensibili mediante la ragione» Grünbein scorge i tratti segreti del

---

Fragesätze und Parenthesen in Klammern, die das gerade Notierte auf eine andere Reflexionsebene heben. Das erhöht den Lese-Widerstand der Texte, denen – eine weitere Verkomplizierung – der Aufschreibprozess allenthalben eingeschrieben ist» (KORTE, 2004: 197) [«tecniche di interruzione, ad esempio l'inserimento di brevi interrogative o incidentali tra parentesi, che innalzano ciò che è appena stato annotato ad un altro livello di riflessione. Ciò aumenta la resistenza dei testi alla lettura, testi in cui – ulteriore complessità – il processo di scrittura è ovunque già iscritto»].

<sup>561</sup> (GRÜNBEIN, 2003c); (GRÜNBEIN, 2005).

Cartesio cultore di poesia, affascinato dal suono del liuto (CT, 34), «der Dante der Erkenntnistheorie» (CT, 22),<sup>562</sup> la cui prosa scientifica brilla della «Anschaulichkeit des Gedankengangs» (CT, 137). La saggistica grünbeiniana muove proprio in questa direzione, nel solco dell'affinità con le scienze (fisiologia, anatomia, biologia, medicina) caratteristica dell'antropologia letteraria tardosettecentesca (RIEDEL, 1999: 84) nel pieno rifiuto di un modello di letteratura «weitgehend unberührt von den Grenzgängen zwischen Geist, Technik und Naturwissenschaft» (KM, 56).<sup>563</sup> La scienza è la chiave interpretativa del fenomeno *anthropos*, l'accesso alla comprensione del nesso tra dimensione biologica, intellettuale e poetica (ESKIN, 2002a; HOFFMANN, 2007). Il linguaggio è indagato nella sua «origine fisiologica», la parola poetica nel suo legame con «l'ideografia della percezione primaria» (MbH, 18). È dunque caratteristica congenita del saggio grünbeiniano proprio il largo uso della terminologia scientifica, in particolare medica, ciò che l'autore designa come «Vorliebe für medizinisches Vokabular» (DB, 44).<sup>564</sup> Il peculiare sincretismo della scrittura di questa scrittura pone il traduttore di fronte a molteplici problematiche: in primo luogo all'incessante transcodificazione della lingua tra le terminologie di diversi ambiti specialistici, dalla neurofisiologia e anatomia alla filosofia della scienza e alle arti figurative. Il denso sostrato d'immagini trasforma necessariamente la precisione terminologica in una nuova «esattezza poetica». Il ricorso alla terminologia scientifica muove da precise motivazioni estetiche. Quando l'oggetto indagine è al contempo oggetto delle scienze, solo la terminologia o le immagini provenienti dall'ambito scientifico garantiscono alla lingua precisione e forza espressiva. al concetto scientifico, questo il pensiero di Grünbein, inerisce un intervento specifico, una particolare prospettiva di comprensione del materiale di cui il poeta può

---

<sup>562</sup> La ricezione grünbeiniana del saggio dantesco di Ossip Mandel'shtam e la sua translazione sul piano poetologico sono indagate da Michael Eskin in *Descartes of Metaphor*, cfr. (ESKIN, 2007a).

<sup>563</sup> «assolutamente inviolata dai percorsi liminari tra spirito, tecnica e scienza».

<sup>564</sup> «preferenza per il vocabolario medico».

servirsi anche per ragioni di economia linguistica (HOFFMANN, 2007: 177). Da un lato, dunque, il ricorso alla terminologia si attua in virtù delle caratteristiche inerenti dei termini: la monoreferenzialità, l'economia e la non-emotività. Il lessico della lingua speciale veicola nella sua spietata chiarezza un *significato* univoco e preciso e, al contempo, consente al poeta di assumere un tono distaccato, di esprimersi con lo stile di un «referto medico» (DKZ, 75). Dall'altro lato, nel contesto comunicativo del saggio grünbeiniano la terminologia perde i contorni di sistema fisso e stabile: la lingua speciale e i suoi moduli vengono riplasmati in un discorso scientifico del tutto *sui generis*, che gioca sapientemente con l'«infrasettorialità», risemantizzando i termini scientifici ai fini della metaforica poetica. All'insegna di un «feticizzante rapporto con i termini» la scrittura dell'autore fa spesso un uso volutamente «dilettantistico» (GRÜNBEIN, 1998: 50) del sistema concettuale sussunto dalla terminologia, utilizza gli elementi della lingua speciale come *reservoir* linguistico, l'unico serbatoio in grado di fornire i materiali per la creazione di una parola poetica in grado di far fronte all'esigenza «nach einem sprachlichen Ausgang vom Körper, der gleichzeitig den großen rationalen Abstand verbürgt» (DB, ..)<sup>565</sup>.

Parimenti, la scienza diviene l'accesso privilegiato a nuovi universi dell'immaginazione: le scoperte scientifiche degli anni Novanta – *Das Jahrzehnt des Gehirns* (2002) come recita il titolo di un saggio del neurologo Wolf Singer (SINGER, 2002) – corroborano la convinzione grünbeiniana che la «poetica del futuro risieda nella neurologia» (MbH, 20). La metaforica neurofisiologica è del resto una stella fissa della saggistica grünbeiniana, come mostrano, in particolare, i saggi confluiti nella raccolta *Galilei*: qui la terminologia, oltre ad essere funzionale a livello denotativo, assume nella maggior parte dei casi connotazioni specifiche che creano un consapevole «discorso nel discorso», rivestendo gli stessi elementi della lingua speciale di nuovi significati o contaminando in sempre nuovi esiti la loro accezione

---

<sup>565</sup> «l'esigenza di una lingua che viene direttamente dal corpo pur garantendo una grande distanza razionale».

originale. Emblematico a questo riguardo è il caso di *Katze und Mond* (1992). Il titolo allude ad un esperimento neurolinguistico del Max-Planck-Institut di Nijmegen: la misurazione elettroencefalogrammatica dello scarto tra gli impulsi neurologici determinati dalla lingua comune e quelli prodotti dal linguaggio poetico. Nell'ambito neurolinguistico, il termine *fattore N400* designa la differenza d'ampiezza delle tracce grafiche sull'encefalogramma. Tematizzando l'esito dell'esperimento, si evince che, per ritenersi efficace, la scrittura debba produrre il massimo grado di *fattore N400*, raggiungendo «aree distanti della corteccia cerebrale» in grado di produrre alti «potenziali neurali» (KM, 57)<sup>566</sup>. Qui il “fattore N400”, che, dal punto di vista psicolinguistico, indica la differenza d'ampiezza della curva encefalogrammatica, sfuma la propria identificazione terminologica per farsi metafora dell'efficacia della parola poetica. Un caso simile riguarda il termine neurologico *Engramm* (en. *engramm*, it. *engramma*), che denota la traccia memoriale complessa lasciata nel sistema nervoso centrale dall'impressione di un determinato stimolo percettivo, che ne rende possibile una riproduzione mentale (LA ROCHE, 2003: 527) (HEXAL, 1995: 143). Il concetto acquista un'assoluta centralità nella poetica dell'autore. Nel saggio *Drei Briefe* (1991) si legge:

Das Gedicht, idealerweise, führt das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor. Jeder Entladung folgt sofort wieder ein Spannungsaufbau und umgekehrt. Die Energie hierfür liefert ein Komplex, der eigentlich nur unzulänglich mit *Körper* bezeichnet ist, weil er sehr viel tiefer unter die Haut geht. Vielleicht kommt man ihm auf die Spur, wenn man sich ein wenig mit Neurologie und dem Aufbau des Nervensystem befaßt. Denn schon die Vorstellung vom *Engramm*, ob hypothetisch oder gesichert, erzählt entschieden mehr darüber als jede scheue Hermeneutik. Etwas auf engrammatische Weise zu lesen ist, als würde man einen Augenblick in seine Bestandteile zerlegen oder nach den genauen Trennungslinien eines Puzzles fragen (DB, 41).<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> «[...] weit auseinanderliegende Bereiche der Hirnrinde»; «neuronale Potentiale».

<sup>567</sup> «Idealmente, la poesia conduce il pensiero in una serie di cortocircuiti fisiologici. Ad ogni scarica segue subito una nuova carica e viceversa. L'energia è generata da un complesso che la definizione *corpo* descrive solo inadeguatamente, poichè va ben più nel profondo sotto la pelle. Forse se ne trova traccia occupandosi un po' di neurologia e della struttura del sistema



Questo passo mette in luce un procedimento inverso rispetto a quello che Kalverkämper rileva come tipico della prosa scientifica di carattere divulgativo, dove nel «punto lessicale di difficile comprensione viene realizzata, come testo nel testo, una forma lessicografica della spiegazione del sapere specializzato condensato, la spiegazione di un termine». La parte del testo che “prepara” il termine sfocia, infine, nel suo inserimento, qualificandosi come «una catafora rispetto al termine al quale esso porta»<sup>568</sup>. Nel saggio grünbeiniano, invece, il termine viene introdotto al fine di conferire forza visiva e icasticità concettuale al principio poetologico che anima la riflessione. Sul significato del termine engramma si proietta la peculiare connotazione attribuita dall'autore: il *terminus*, invece di rarefarsi in una spiegazione lessicografica, assume un massimo di intensità, caricandosi, oltre che della denotazione terminologica anche della segnatura poetologica del contesto comunicativo. Nell'opera grünbeiniana *Engramm* diventa il fulcro di una metafora che connette la neurofisiologia all'*ars memoriae*, la scienza all'arte poetica di Simonide di Ceo. Il ricorso alla terminologia dischiude dunque un aspetto cruciale della poetologia dell'autore: il tentativo di conferire al linguaggio *Anschaulichkeit*, una «qualità visiva-intuitiva»<sup>569</sup>. «Poichè la precisione artistica è diversa dall'esattezza scientifica», il *terminus* poeticizzato diventa adeguata immagine del fascino artistico, «inspiegato e allo stesso tempo non arbitrario». È dunque evidente che, specie nei casi in cui la terminologia specialistica non sia costituita da termini «dalla faccia irsuta», il ricorso alla lingua speciale debba essere innanzitutto interrogato in rapporto alla poetica dell'autore ed alle intersezioni concettuali che implica. – in un dialogo serrato di inesauribile complessità e ricchezza.

---

nervoso. Perchè già l'idea di engramma, ipotetica o certa che sia, è decisamente più illuminante a riguardo di quanto non sia ogni timida ermeneutica. Leggere qualcosa in modo engrammatico è come scindere l'attimo nelle sue componenti o indagare le precise linee di divisione di un puzzle»].

<sup>568</sup> Il passo dallo studio di Kalverkämper è citato e tradotto in: (REGA, 2002: 60sg., nota 15): (KALVERKÄMPER, 1995: 83): «Im Einzeltext ist an der verstehensschwierigen lexikalischen Stelle eine lexikographische Form der Erklärung von kondensiertem Fachwissen – der Erklärung eines Fachwortes eben – verwirklicht als Text im Text...Der Erklärungstext bereitet also im Textverlauf das Fachwort vor, mündet gleichsam in dieses, der Erklärungstext ist also kataphorisch zum Fachwort, auf das er hinführt».

<sup>569</sup> (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 239), come le citazioni che seguono.

### III.4. *Corpus*: le opere al centro del processo traduttivo

In seguito verranno illustrate problematiche traduttologiche decisive per la traduzione del saggio poetico grünbeiniano sulla scorta di concreti esempi testuali. Il *corpus* è costituito da tre opere che coprono cronologicamente un ampio arco della produzione saggistica dell'autore e si rivelano particolarmente rappresentative della sua varietà: *Den Körper zerbrechen* (1995), *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001) e *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009). Le due opere di cui presento la traduzione italiana in appendice, *Den Körper zerbrechen* e *Die Bars von Atlantis*, permetteranno di evidenziare parametri macro- e microtestuali salienti (macrostruttura, punteggiatura, espressioni metaforiche, lessico) per l'analisi testuale in ottica traduttologica e di vagliare soluzioni traduttive *ad hoc*. Sulla scorta della traduzione italiana di *Das erste Jahr* a cura di Franco Stelzer (2004) s'indagherà invece l'importanza traduttologica della struttura informativa come parametro di analisi retorico-stilistica.

### III.5. Il saggio poetico *Den Körper zerbrechen*

#### III.5.1. Analisi poetica

##### III.5.1.1. La terza via

*Den Körper zerbrechen* (GRÜNBEIN, 1995a),<sup>570</sup> «spezzare il corpo», è un testo cardine nella produzione grünbeiniana. Si tratta di una *Dankrede*, un discorso di ringraziamento, pronunciato da Grünbein al cospetto della *Akademie für Sprache und Dichtung* di Darmstadt il 21 Ottobre 1995, in occasione del conferimento del *Büchner-Preis*. Il saggio, in conformità con l'*occasione* della sua genesi, verte principalmente su Georg Büchner. In filigrana, però, traspare il programma poetico grünbeiniano.

---

<sup>570</sup> Riedito in (GRÜNBEIN, 1996: 75-89), da cui cito.

L'eredità di Georg Büchner viene tradizionalmente raccolta secondo due prospettive, quella dell'autore politico (*Der hessische Landbote*, 1834) oppure quella dell'autore che con la novella *Lenz* (1835) e il dramma *Woyzeck* (1835) inaugura la prosa e il teatro della *Moderne*. Tra *engagement* politico e avanguardismo poetico, Grünbein opera una scelta alternativa: il suo sguardo inquadra la scena di uno studio a Strasburgo, dove il giovane Büchner, stremato dalla fatica, è impegnato in esperimenti scientifici per la stesura della dissertazione *Mémoire sur le Système Nerveux du Barbeau* (1836) e di *Über Schädelnerven*<sup>571</sup>, la «Probevorlesung», lezione di prova, che terrà presso l'Università di Zurigo il 5 Novembre 1836 per ottenere la libera docenza.

*Den Körper zerbrechen* si apre così *in medias res* con la domanda: «Cos'hanno a che fare i nervi cranici dei vertebrati con la poesia?». Questo, il primo di tre interrogativi che seguono la stessa strategia retorica, fissa icasticamente i nodi fondamentali del discorso: nervo e poesia. Allo stesso tempo, documenta uno dei procedimenti costitutivi del saggio poetico di Durs Grünbein: l'accostamento di *campi semantici distanti*. La convergenza di ciò che nel pensiero è «pressochè inconciliabile» viene ottenuta grazie a «Riesensprünge über lexikalische Spalten» (KM, 56), «salti giganteschi tra abissi lessicali». Il saggio procede accerchiando progressivamente il suo *obiectum* fino a fare dell'apparente inconciliabilità di poesia e scienza il cuore dell'ambasciata poetica affidata al palcoscenico di Darmstadt: l'unica estetica storicamente possibile è plasmata dalla coscienza antropologica della fragilità dell'*humanum*.

Nel *Doppelleben* di Büchner, medico-poeta, Grünbein intravede una profonda affinità interiore: un insopprimibile bisogno di indagare la *conditio umana*, tanto con la poesia quanto con la scienza, un bisogno che affonda le radici nella fragilità sacrale del corpo.<sup>572</sup> Senza misconoscere la specificità degli studi anatomici büchneriani, Grünbein rinviene nella sua

<sup>571</sup>(BÜCHNER, 1999b), trad.it. (BÜCHNER, 1999a).

<sup>572</sup> In proposito (HENNEMANN, 2000).

concentrazione sull'apparato sensorio, nell'acribico esame del «singolo nervo» (DKZ, 82), il punto di convergenza tra indagine estetica e scientifica: la volontà di risalire alle cause ultime dell'agire umano, alle costanti antropologiche iscritte nell'intimo del corpo. Agli occhi del poeta di Dresda, Büchner impugna il bisturi dell'anatomista per sondare l'*humanum*, seziona il nervo, la «forma più semplice» del sistema neurofisiologico, spinto dalla necessità di gettare luce su ciò che ritiene essere il centro di controllo della *conditio humana* e, con esso, il motore della storia: la «pirotecnica dei nervi». Grünbein legge le opere letterarie di Büchner come *pendant* e terreno di prova delle sue analisi scientifiche, laboratorio nel quale a stabilire la successione degli avvenimenti è la «psicomotorica» (*ibid.*).

Nella *Dankrede*, Grünbein afferma infatti di aver sempre letto *Über Schädelnerven* come «frammento di una confessione, una sorta di manifesto letterario» (DKZ, 78). Attraverso la lente poetologica grünbeiniana, lo scritto rivela con precisione cartografica il percorso da parte di Büchner di una «*terza via*», «la ricerca di un sapere positivo» in un campo, quello della poesia, «minacciato da ogni lato, sempre alla soglia della menomazione intellettuale» – come si legge in *Ameisenhafte Größe* (AG, 13). Una *terza via* che rivela echi di lontana ascendenza, legandosi all'antropologia letteraria di fine Settecento, caratterizzata da una marcata affinità con le scienze naturali (RIEDEL, 1999: 84). Grünbein rintraccia la *causa prima* della frammentarietà moderna nello scisma tra arte e scienza,<sup>573</sup> individuandone il momento genetico nel riduttivismo positivista delle *Lezioni dantesche* tenute da Galileo presso l'Accademia Fiorentina nel 1587. Il tentativo galileiano di fissare in formule geometriche la visione poetica (*Anschauung*) della *Commedia* costituisce l'archetipo primigenio di ogni riduzionismo della ragione scientifica:

---

<sup>573</sup> Sin dal celebre saggio di Charles Percy Snow (SNOW, 2007), la tesi che scienza e letteratura si muovano su binari paralleli è molto diffusa. Una preziosa ripresa del tema è offerta in: (BATTISTINI, 1977).

Von nun an laufen die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt auseinander, geradlinig und gleichförmig die einen, Haken schlagend und in Spiralen und Ellipsen die andren (G 91).<sup>574</sup>

Le indagini del medico-scrittore Büchner, acribiche tanto sul terreno della neurofisiologia quanto su quello del dramma storico, prefigurano invece agli occhi di Grünbein quella tensione all'«unità del pensiero» che è principio ispiratore della sua stessa poetica, come si legge in *Poesia e Saggio*:

Chi ha una cultura deve badare a non perdere mai del tutto di vista gli altri ambiti, altrimenti il nesso si spezza, le culture si separano e il risultato è un'eterna Babele, un equivoco perfino all'interno delle discipline umanistiche che non riescono più a intendersi. Credo che sia questa la ragione della solitudine del poeta nella nostra epoca. Evidentemente il poeta conserva tuttora una romantica nostalgia di unità del pensiero (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2007: 244).

Non è un caso che, scrivendo della *Poesie der Wissenschaft*, Hans Magnus Enzensberger citi Grünbein come unico autore di lingua tedesca accanto a Raymond Quenau, Primo Levi, Stanislaw Lem, Inger Christensen e Lavinia Greenlaw, annoverandolo tra i poeti «die sich vom Schema des 19. Jahrhunderts emanzipiert und begriffen [haben], daß die Poesie von allem handeln kann, was der Fall ist» (ENZENSBERGER, 2002: 266).<sup>575</sup>

### III.5.1.2. Scrittura e nervo

Lo stile mobile e sciolto dell'*incipit* grünbeiniano presenta quindi un sostrato ermeneutico e poetologico di grande spessore. Grünbein segue quella che connota come «una traccia importante, forse la radice di una diramazione nell'intera opera» (DKZ 78) e, nella filigrana della prosa scientifica, riconosce i segni del Büchner poeta. L'intero impianto concettuale della *Probevorlesung* è contro il pensiero teleologico che anima la filosofia della

---

<sup>574</sup> «Da questo momento le vie delle scienze naturali e delle arti si separarono a gran velocità le une dalle altre: linearmente uniformi le une, a zig zag, a spirali ed ellissi le altre».

<sup>575</sup> «Che si sono emancipati dallo schema del diciannovesimo secolo ed hanno compreso che la poesia può trattare di tutto ciò che il caso vuole».

scienza soprattutto in Francia e in Inghilterra riducendo l'osservazione dell'organismo, *macchina* complessa, a parametri espressamente finalistici. Opponendosi a queste tendenze il medico-poeta assume una posizione «filosofica» in senso antico, intendendo la fisiologia come risultante di un'armonia naturale: «tutto ciò che esiste, esiste per se stesso» (BÜCHNER, 1999a: 324). In questa dichiarazione Grünbein trova la chiave di lettura dell'intera opera büchneriana, la massima alla base della sua filosofia della scienza così come il presupposto della sua poetica. Büchner è presentato come *pater* del «realismo antropologico» (DKZ, 83). Nel momento di maggior crisi dell'estetica – cui Grünbein allude riferendosi alla critica hegeliana – il medico-scrittore opera un radicale sovvertimento delle prospettive e inaugura un nuovo percorso, «il primo di una serie di tentativi che continua fino ai giorni nostri». Contro ogni forma d'idealizzazione, di cosmesi del reale e di sublimazione moralistica, in breve, contro ogni finalità «esterna o superiore» (DKZ, 76-79), l'arte mostra di volersi “sporcare le mani” con le componenti primarie del fenomeno *anthropos*: carne, ossa, nervi.

Come insegna la tradizione saggistica, le riflessioni critico-interpretative di un autore celano spesso preziose dichiarazioni poetologiche – basterà ricordare a titolo esemplificativo due straordinari saggisti che figurano tra le stelle fisse dell'orizzonte letterario grünbeiniano, Ossip Mandel'shtam e la sua intensa *conversazione* con Dante e Walter Benjamin, congeniale interprete e traduttore di Baudelaire. Da questo nodo ermeneutico del pensiero di Büchner si dipana infatti un filo rosso che percorre l'opera stessa di Grünbein, il concetto di *Sarkasmus*. Nella poetica grünbeiniana il termine riacquista il valore semantico dell'etimo greco *sarx*, “carne”, e del verbo *sarkazein*, «das Fleisch von den Knochen trennen»(GRÜNBEIN, FIORETOS, 1996: 500), staccare la carne dalle ossa. L'interscambiabilità stilo-penna-bisturi/coltello anatomico è consapevolmente sfruttata. La penna del poeta «sarcastico» opera come il

bisturi dell'anatomista che incide sino a mettere a nudo l'osso: le verità coriacee della *conditio humana*. L'osso, unico «physiologischer und physiognomischer Rest» (ibid.) che resiste alla decomposizione biologica, rappresenta il risultato ultimo della riduzione scientifica, il più perfetto contrappunto fisico al concetto di anima (GRÜNBEIN, FIORETOS, 1996: 496). Il «sarcasmo», tematizzato dall'autore in svariati scritti poetologici, appare come l'unica reazione possibile per il poeta che osserva se stesso «in der physischen Falle», nella trappola fisica (DB, 50), riconosciuta la valenza mistificatrice di idealismi e ideologie, «spessi strati di falsa coscienza» (PA, 145),<sup>576</sup> il *Sarkasmus* individua un procedere critico che vivi-seziona la realtà in ansia di chiarezza sulla vera identità dell'uomo che muove dalla sua natura fisiologica, rinunciando a qualsiasi orizzonte idealistico-speculativo collegato ai concetti di spirito, anima e interiorità (AHREND, 2007b: 154). La piena coscienza della dimensione corporea emerge in *Den Körper zerbrechen* in un'autentica parola-valore: *Körperwelt* (DKZ, 83). Ne *La morte di Danton* di Georg Büchner il mondo fisico, la «Körperwelt», appare in tutta la sua cruda realtà di violenza. Il pensiero sarcastico, si legge nelle pagine degli *Appunti berlinesi* grünbeiniani, «segue la logica delle viscere»

Ciò che in esso [pensiero sarcastico] appare negativo, in realtà esprime l'opposizione con cui l'organismo, fintantochè vive, si afferma contro l'ambiente. Il positivo è proprio della metafisica, il sarcasmo si occupa delle negazioni proprie del corpo (PA 144sg.).

Il *Sarkasmus* è ciò che resta dopo l'«appassionata lacerazione dei nervi»: un «antichissimo umorismo», come unica risorsa della parola poetica di fronte al completo disincanto, l'«opposizione» del poeta al riduzionismo più radicale che lui stesso ha operato (ivi). L'estetica del sarcasmo si qualifica come «das Spiel mit den Brückstücken einer abduktiven Logik, die auf den Paradoxen tanzt» (DB, 50).<sup>577</sup> Dai frammenti della logica lo sguardo sarcastico trae una nuova indicazione atta a comporre il mosaico di una

---

<sup>576</sup> (GRÜNBEIN, 2004b: 145).

<sup>577</sup> «Il gioco con i frammenti di una logica abduttiva, che danza sui paradossi».

poetica spigolosa e tagliente, fatta di immagini paradossali («Wie denkt ein sauber abgetrennter Kopf? (SbL 69)<sup>578</sup>) e associazioni linguistiche scioccanti

Was ist der Unterschied zwischen Lektion und Läsion? [...]Eine kleine Verschiebung und schon zeigen die Dinge sich von ihrer häßlichen oder gefährlichen, je nachdem heimlichen oder feindlichen Seite (DB, 40).<sup>579</sup>

Protetto dalla mimetica veste del linguaggio scientifico, parcellizzato, sezionato, ridotto all'osso, il corpo umano si riafferma. Grünbein individua nell'opera büchneriana il rapidissimo percorso di un «cammino» verso una nuova *humanitas*, un sapere che nasce dall'autopsia, l'obduzione che Büchner apprende giovanissimo dal padre medico, così come impara a comprendere il suo valore etimologico: «visione di sé». Ripercorrendo la produzione büchneriana nella sua «accelerazione» attraverso le forme della prosa, del teatro e della scienza, Grünbein scorge la sua radicale novità: la nascita di una «poesia somatica» capace di integrare le indagini gnoseologiche in campo scientifico e umanistico. Attraverso il prisma dell'anatomia, la parola poetica si rifrange in «annotazioni febbrili», riflette la frammentazione dei suoi mezzi. Lo stile è plasmato dal lessico della medicina: l'empireo estetico è abbandonato, non echeggia più lo «scampanello dei carillons» (DKZ, 83), ma il rumore sordo della lama che penetra la carne. Grünbein cita esemplarmente il celebre passo in cui Danton, alludendo alla drammatica incomprendione tra gli uomini, afferma: «Dovremmo scoperchiarci il cranio e strapparci vicendevolmente i pensieri dalle fibre del cervello» (BÜCHNER, 1978: 7). Il linguaggio poetico attinge la sua metaforica direttamente dalla fisiologia: si esprime con la precisione del referto medico attraverso «una grammatica più dura, un tono più freddo».

Il poeta di Dresda, discepolo della lezione büchneriana, articola la sua interpretazione poetica in formule di grande forza autonimica. In primo luogo ricorre a immagini poetiche di raffinata esattezza per descrivere la preparazione dei materiali biologici per l'analisi microscopica. Si legge:

---

<sup>578</sup> «Cosa pensa una testa staccata di netto dal corpo?».

<sup>579</sup> «Qual è la differenza tra una *lezione* e una *lesione*?[...]Un leggero spostamento e già le cose mostrano il loro lato brutto o pericoloso, a seconda dei casi confortante o avverso».



«Büchner ha continuato a rivoltare la guaina interna dei nervi e a mostrarla per lampi nella parola pronunciata, nel momento congelato dello shock» (DKZ 81). Grünbein attinge alla realtà scientifica: allude alla guaina mielinica, il rivestimento degli assoni che conferisce ai nervi un aspetto bianco brillante (TREPEL, 2008: 7), al processo di congelamento cui vengono sottoposte le fibre nervose per l'analisi scientifica e allo *shock* neurofisiologico che catalizza l'impulso nervoso (HENNEMANN, 2000: 61). Operando una traslazione dei metodi scientifici büchneriani al piano del linguaggio poetico, Grünbein stabilisce un legame essenziale tra scrittura e nervo, la parola poetica è di origine fisiologica, «sotto la scrittura agisce il nervo» (DKZ, 81). È il principio costitutivo della sua stessa poetologia: «Alles wirksame Schreiben [geht] vom Körper aus, oder es bleibt bloße Literatur» (DB, 40).<sup>580</sup> Nel saggio *Mein babylonisches Hirn* (MbH), di poco precedente al *Discorso* su Büchner, l'atto della scrittura viene assimilato ad un «riflesso condizionato» e a uno «stimolo difensivo»: «un breve respiro di sollievo della memoria sotto il costante bombardamento delle impressioni quotidiane»:

Reizabwehr[...]als ein kurzes Aufatmen des Gedächtnisses unter dem Dauerbeschuß täglicher Eindrücke (MbH, 21).

Lo *shock* percettivo della realtà esterna imprime nel sistema nervoso una traccia memoriale, ciò che Grünbein, mutuando il termine dalla scienza neurologica, chiama «engramma» (DB, 41). Una «scrittura efficace» (DB, 40), tanto in versi quanto in prosa,<sup>581</sup> deve muovere dall'impulso nervoso e riprodurre lo *shock* percettivo tracciando nella coscienza nuovi engrammi, trasmettendo «il pensiero in una serie di «corti circuiti fisiologici»:

---

<sup>580</sup> «Ogni atto di scrittura scaturisce dal corpo o resta semplice letteratura». Qui Grünbein fa eco al famoso verso di Verlaine «tout le reste est littérature»: (ESKIN, 2002a: 45).

<sup>581</sup> L'immaginazione poetica, le processualità che la contraddistinguono e i meccanismi che la catalizzano, interessano parimenti poesia e prosa. Si veda *Ibid.*, p. 42: «In dieser Sekunde kann aber auch ein Roman entstehen, irgendein zwingendes Sujet oder eine besondere Reihe von Impulsen, aus der ein Drama hervorgeht» («In questo secondo può anche nascere un romanzo, un qualsiasi soggetto convincente o una particolare serie di impulsi per una pièce teatrale»).

Es ist nichts im wirksamen Schreiben, was nicht vorher in den Sinnen war» (DB, 40)

Das Gedicht, per Definition eine Kette semantischer Effekte und physiologischer Kurzschlüsse (RE, 62).

Su questo sfondo può intendersi la pregnanza della formula «*radici sensibili*» (DKZ, 83): le radici che uniscono in Büchner le indagini scientifiche sul sistema nervoso alle indagini letterarie sugli «affetti» (DKZ, 77) che governano la storia. Grünbein vi vede prefigurati molti degli interrogativi al centro dell'attenzione della moderna neurofilosofia come del processo poetico: si pensi alla vertigine dei meccanismi cognitivi: i legami tra la percezione, lingua e poesia. In *Den Körper zerbrechen* si parla del linguaggio poetico di Büchner come di «geeignete[s] Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz» (DKZ, 76)<sup>582</sup>, in accordo con la lezione dei *médecin philosophes* si risale ai veri «motori» delle azioni umane ritornando così dalla ragione al corpo (CANTARUTTI, 2004a; HENNEMANN, 2000: 52). Grünbein ravvisa nel realismo antropologico büchneriano il primo esperimento nell'ambito di una «fisiologia trasformata in poesia»: «Physiologie aufgegangen in Dichtung» (DKZ, 76) non è formulazione ad effetto. È sintesi fulminante – come quell'«absurd genug» (DKZ 80) che chiosa un cambio di paradigma: fuori dall'empireo estetico, la poesia ricomponne la propria ragion d'essere sulla scorta di un'indagine scientifica che, *assurdamente*, smembra e disseziona il corpo per affermarne l'intoccabilità. È un processo che sviscera la realtà nel tentativo giustificare l'esistenza dell'uomo «in un costante stato di violenza» (BÜCHNER, 1962: 264).

Qui, come in altri passi, la *Dankrede* è percorsa dal brivido che solo chi conosce il debito di Grünbein nei confronti del Mauthner del *Wörterbuch der Philosophie* (RE 64) può capire appieno: il profondo turbamento di fronte alla perversione delle istanze illuministe. Con un'efficace metafora ossimorica l'«Aufklärungsdunkel» del Terrore si fa cifra di una «notte della

---

<sup>582</sup> «Strumento adatto per l'intelligenza amputata dal cuore».

coscienza» che irrompe ciclicamente nella storia. Qui, sotto le «maschere delle teorie», degli ideali e delle utopie, l'uomo torna ad essere un «Ultimo Animale» fisiologicamente governato da una «logica delle viscere» (PA, 144). Con il termine «amputazione», Grünbein veicola l'idea di un'intelligenza immemore della sua origine «fisiologica». Nel discorso sul medico-poeta, si condensa il senso della *lezione antropologica* (ESKIN, 2002a: 43) di Grünbein: la fisiologia e la neurologia si pongono come fondamenti di un'etica nuova, il cui principio costitutivo è la fragilità del corpo umano. Il valore essenziale del pensiero di Georg Büchner sta nell'aver riconosciuto il corpo come ultima istanza (DKZ 79). Nel *Dantons Tod* lo sguardo del fisiologo legge il vero significato dell'uguaglianza tra gli uomini nel corpo sezionato, con lo sguardo del poeta segue le «parole» e i motti della ragione fino a che tornano ad «incarnarsi» (BÜCHNER, 1978: 58), a mostrare il loro impatto antropologico. Sei anni dopo la caduta del Muro, Grünbein dà la risposta più eloquente a qualsiasi tipo di riduzionismo: senza la coscienza della fragilità del «triste corpo» umano, qualsiasi progetto politico-sociale – sia esso di stampo idealistico, umanistico, utopico – è privo di valore (DKZ, 83). «Grünbeins Erfahrung ist an Geographie nicht festzumachen. Die Bilder wechseln und die Fremdheit bleibt» (MÜLLER, 1996: 174)<sup>583</sup>, aveva detto Heiner Müller nella sua *laudatio* del giovane poeta e in effetti gli scenari politici e le ubicazioni geografiche cambiano, ciò che resta è la forza di penetrazione di uno sguardo poetico «senza palpebre» che, contro strumentalizzazioni critiche e politiche, è *unzeitgemäß, inattuale*, non circoscrivibile entro un orizzonte storico contingente. Anatomizzando la storia dalla Rivoluzione francese alle dittature del ventesimo secolo, Grünbein diagnostica un tratto comune: tanto i programmi politici tanto quanto le utopie cercate «con l'anima», si realizzano compromettendo le esistenze degli uomini, si compiono sui corpi (DKZ, 83).

---

<sup>583</sup> «La generazione dei non-morti della Guerra Fredda. L'esperienza di Grünbein non va fissata alla geografia. Le immagini cambiano e l'estraneità resta».

La conclusione della *Dankrede* costituisce così l'ultimo anello, un'«ultima scena» (DKZ, 84) storica, datata 7 ottobre 1989: l'epocale giornata delle dimostrazioni berlinesi che spazzarono via la DDR. Grünbein non fa parola delle agitazioni e dei cortei: focalizza l'attenzione su quanto il 7 ottobre si è lasciato alle spalle, le larghe strade di Berlino Est «pianificate come semplice zona di transito per l'esercito e la polizia» e un panzer della *Volksarmee*. La vista della «macchina mostruosa» determina in lui una violenta reazione somatica: si appoggia con la schiena al panzer e si abbandona per interi minuti al sonno. Il senso di questa ultima scena, introdotta con un desultorio «torniamo al presente», emerge in realtà dall'intero discorso. È il filo rosso che lega la riflessione sull'opera büchneriana, scritta con lo stilo del *médecin philosophe*, all'elemento cardine, etico e poetologico, di *Den Körper zerbrechen*: il corpo è sempre *ultima ratio* che sia stretto nella morsa della storia sia che ne cancelli per interi minuti la percezione: «die Geschichte verschlafen» (DKZ, 85). Nell'immagine dell'uomo fisicamente appoggiato alla «macchina delle guerre civili» eppure lontano, in un «sonno senza sogni», Grünbein condensa il rapporto del poeta con la storia: in virtù di «un segreto contratto col tempo» (RE 62), dove il presente è percepito anche come remoto. Analogamente a quella dell'angelo della storia di Walter Benjamin, la condizione del poeta è quella di colui che nuota controcorrente e viene dal futuro (KBA 11). Nel saggio *Das Gedicht und sein Geheimnis* (2007) il poeta è un esule del suo tempo, che prova a nascondersi in modo sempre più difensivo (GG, 87). L'ultimo rifugio è la parola poetica che in Grünbein ricorre nella metafora della «Panzer der Sprache»,<sup>584</sup> al contempo nascondiglio inespugnabile e trappola claustrofobica. Addormentandosi col dorso sul panzer della lingua, il poeta corre il pericolo di svegliarsi come Gregor Samsa, un grosso parassita che perisce nel suo

---

<sup>584</sup> Si vedano, ad esempio, la prosa poetica *Aus einem alten Fabrttenbuch* (FF 82-91) e il saggio poetologico *Zwischen Antike und X* (2002), in cui ricorre l'immagine della lingua latina come «panzer del pensiero» (*Gedanken-Panzer*).

monologismo.<sup>585</sup> Solo una parola poetica che affondi le radici nel corpo può salvare dalle maglie dell'Incomunicabilità.

### III.5.2. Analisi retorico-stilistica e applicazione traduttiva

#### III.5.2.1. Sintassi e punteggiatura

La sintassi rappresenta una delle caratteristiche preminenti di *Den Körper zerbrechen*. Questo aspetto è il più vistoso risultato della logica argomentativa del saggio poetico che accosta periodi molto lunghi, dominati da un alto tasso di sintagmi nominali correlati attraverso la punteggiatura, a frasi brevi, che, a seconda dei casi, condensano in una *pointe* il pensiero di periodi precedenti o fungono da *trait d'union*, accompagnando lo sviluppo delle riflessioni da un *focus* tematico all'altro. Il peculiare ritmo sintattico sembra inoltre legato alla genesi di *Den Körper zerbrechen* come testo originariamente scritto per la lettura: è possibile supporre che parte delle "lacune" semantiche realizzate dalla frammentarietà dello stile nominale così come il *ductus* concitato di alcuni periodi siano stati oggetto di una specifica corsivo nella lettura da parte di Grünbein. Questi infatti – lo mostrano bene le registrazioni dei suoi discorsi – è poeta sensibilissimo al fonosimbolismo e, da brillante retore, sa sfruttare con estrema bravura gli effetti uditivi dell'*ars declamandi*. Proprio in considerazione del preciso valore semantico che la periodizzazione e l'ordine dei costituenti di volta in volta assumono, nel processo traduttivo si è cercato di mantenere la massima aderenza alla sintassi originale, tentando quanto più possibile di rendere le alternanze tra ipotassi e paratassi, la modulazione tra le pause realizzate dalla punteggiatura in certi periodi e la fluidità incalzante che caratterizza altri passi.

L'*incipit* permette di gettare uno sguardo su alcuni aspetti salienti. Le tre frasi interrogative iniziali tematizzano retoricamente ciò che è costitutivo del *wit*: l'unione di elementi tratti da aree semantiche fra loro assai distanti.

---

<sup>585</sup> Qui il poeta è paragonato a una chiocciola, fisiologicamente legata alla sua conchiglia, un luogo in cui può «mettersi fuori gioco» e «fare e non fare ciò che vuole» (*Das Gedicht und Sein Gebeimnis*, 88).

La loro contaminazione avverrà nell'intero *Discorso*. Segue un periodo fortemente ipotattico, che sfocia in puntini di sospensione, per poi riprendere il suo corso attraverso la coordinazione asindetica di diversi sintagmi nominali:

Seltame Fragen, sie allein zeigen an, wohin es führen mußte, wenn Literatur sich auf das Reale einließ, wenn den Stil das Naturstudium prägte, der zoologische Fakt und das ärztliche Gutachten Einzug hielten in Novelle und Drama...bis das Genre gesprengt lag, **Fragmente die Folge, fieberhafte Notate, somatische Poesie** (DKZ, 76).

Si è ritenuto necessario operare una modifica alla punteggiatura introducendo i due punti in sostituzione della virgola originale:

Strane domande, le sole ad indicare a quali esiti si doveva giungere quando la letteratura si degnò di occuparsi del reale, quando lo studio della natura forgiò lo stile, il dato zoologico e il referto medico fecero il loro ingresso nella novella e nel dramma ... fino a fare esplodere il genere letterario. Il risultato: **frammenti, annotazioni febbrili, poesia somatica.**

La variazione è stata indotta dal carattere esplicativo-consequenziale dei sintagmi nominali conclusivi e, in particolare, dalla valenza semantica del sostantivo «die Folge», letteralmente, “le conseguenze”. Appare dunque congruo un segno di interpunzione usato di norma nel caso di inserimento di elementi risultativi.

Alla frammentarietà degli ultimi sintagmi nominali fa seguito un periodo piuttosto lungo. Di nuovo predominano costituenti frasali nominali accostati con la virgola. Analogamente al caso sovraesposto, si è scelto di introdurre i due punti per enfatizzare il carattere esplicativo dell'ultimo sintagma, cui è affidata l'esplicitazione del soggetto del discorso:

[...] ein Dichter, einzigartig, sein Namen, **Georg Büchner** (DKZ, 75).

[...] un poeta, unico nel suo genere, il suo nome: **Georg Büchner.**

È plausibile ipotizzare che, nella sua lettura di fronte all'*Akademie*, Grünbein abbia pronunciato la frase creando il genere di pausa realizzato da questo tipo di interpunzione. La scelta è inoltre confortata dal fatto che i due punti siano il

segnale di interpunzione privilegiato dall'autore in contesti comunicativi analoghi<sup>586</sup>.

L'inserimento di frasi interrogative in successione esemplifica una strategia retorica ravvisabile nell'intero testo: le domande sono poste in punti salienti della *Dankrede* con il risultato di affermare *ex negativo* la validità di quanto viene messo in dubbio. La traduzione italiana ha mantenuto la periodizzazione originale delle interrogative salvo un'unica eccezione, rappresentata dal seguente periodo:

Liegt nicht darin, bei einem Dichter von seinem Format, mehr als nur zufälliges Zusammentreffen, eine wichtige Spur vielleicht, der Ansatz zu einer Verästelung ins ganze Werk? (DKZ 78).

In tedesco il carattere interrogativo della frase è segnalato dall'obbligatoria posizione del verbo a capo dell'enunciato: la spia fa sì che l'inserimento finale del punto interrogativo venga "atteso", conferendo stringenza comunicativa all'intero periodo. Poiché l'italiano non dispone della possibilità di marcare in modo altrettanto chiaro il valore interrogativo dell'enunciato attraverso l'ordine dei costituenti, si è deciso di spezzare il periodo e rafforzare l'interpunzione:

E questo, in un poeta della sua levatura, non è forse qualcosa di più di una mera coincidenza casuale? Una traccia importante, il punto di partenza per qualcosa che si ramifica nell'intera opera?

Questa soluzione è stata preferita all'inserimento di avverbi con valenza ipotetica – ad esempio la ripetizione di *forse* – e alla resa pedissequa della serializzazione dell'originale. In considerazione dell'intero passo testuale, non è parsa convincente l'alternativa:

---

<sup>586</sup> Alcuni esempi: 1. Was ihm gelang, was nichts Geringes als eine vollständige Transformation: **Physiologie aufgegangen in Dichtung** (DKZ 76); 2.[...]zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: **das geeignete Werkzeug für dei vom Herzen amputierte Intelligenz** (DKZ 76); 3.[...]um sich ganz dem Naturstudium zu widmen...als sein nur hier Aufschluß zu erwarten gewesen über den wahren Antrieb, die Energien im Innern der Körper: **Affekte, der Stoff, aus dem Geschichte gemacht ist** (DKZ 77); 4.[...]in der das Letzte Tier dem Ersten Menschen begegnet: **Er selbst ist dieses Letzte Tier** (DKZ 77); 5. Psychomotorik bestimmt nun den Handlungsablauf: **die Schaubude als moralische Anstalt ist geschlossen, eröffnet ist das Theater der Anatomie** (DKZ 82), 6. An ihn denkend, sehe ich keinen meiner sonstigen Ahnen, ich sehe die einzigartige meteorhafte Erscheinung: **den jungen Dichter als Sphinx** (DKZ 86).

Non c'è **forse** in questo, in un poeta della sua levatura, qualcosa di più di una mera coincidenza casuale, una traccia importante forse, il punto di partenza per qualcosa che si ramifica nell'intera opera? .

### III.5.2.2. Lessico: termini specialistici, prestiti e *realia*

*Den Körper zerbrechen* presenta, come si accennato, un lessico molto ricco, che attinge a piene mani dal linguaggio scientifico e, in particolare, dall'ambito della medicina, della zoologia e della neurologia. La traduzione si è avvalsa della consultazione incrociata di opere lessicografiche bilingui corredate di un buon apparato di termini medico-specialistici e di materiale enciclopedico:

*Schädelnerven*, nervi cranici,  
*Wirbeltiere*, vertebrati,  
*vergleichende Anatomie*, anatomia comparata,  
*Kiemenhöhle*, cavità branchiale,  
*Ausstülpung*, circonvoluzione,  
*Gehirn*, cervello,  
*Gesichtsnerv*, nervo facciale,  
*zoologischer Fakt*, dato zoologico,  
*ärztliches Gutachten*, perizia medica,  
*fieberhaft*, febbrile,  
*somatisch*, somatico,  
*Typhus*, tifo,  
*inziñiert*, infettato,  
*Fischpräparaten*, preparati di pesci (DKZ 75);

*Physiologie*, fisiologia,  
*Versuchsreihe*, serie di esperimenti,  
*amputiert*, amputato (DKZ 76);

*Symptom*, sintomo,  
*Affekt*, affetto,  
*Schädeldecke*, calotta cranica,  
*Hirnfaser*, fibra cerebrale,  
*Eingeweiden*, viscere,  
*Leichenöffnung*, autopsia (DKZ 77);

*Lupe*, lente d'ingrandimento,  
*sezieren*, sezionare,  
*Kopfnervensystem*, sistema nervoso del cranio,  
*Barben*, barbi,  
*Hypothese*, ipotesi,  
*Nerv*, nervo (DKZ 78);



*sensorischer Apparat*, apparato sensorio,  
*biologisch*, biologico,  
stammesgeschichtlich, filogeneticamente,  
*Tierklasse*, classe animale,  
*Obduktion*, obduzione,  
*Zootomie*, zootomia (DKZ 79);

*Schädel*, cranio,  
*Autopsie*, autopsia,  
*Eingeweideschau*, endoscopia,  
*traktieren*, sottoporre a trattamento,  
organisch, organico,  
*Nervensystem*, sistema nervoso (DKZ 80);

*nervliches Innenfutter*, rivestimento interno dei nervi,  
*medizinische Mikroskopie*, microscopia medica,  
*Vegetative*, [sistema] vegetativo,  
*Fallstudie*, casi di studio,  
*diagnostisch*, diagnostico,  
*Psychopathologie*, psicopatologia,  
*Leiche*, salma,  
*Kadaver*, cadavere,  
*Auswurf*, espettorazione,  
*Abschlussbericht*, protocollo finale,  
*Transplantate*, organo trapiantato (DKZ 81);

*Geweberand*, margine di tessuto,  
*gerinnen*, coagulare,  
*Glieder*, membra,  
*medizinisch*, medico,  
*Psychomotorik*, psicomotorica,  
*osteologisch*, osteologico,  
*Totenschädel*, teschio,  
*Zuckung*, convulsione (DKZ 82);  
*brachial*, brachiale,  
*Entwicklungsreihe*, linea di sviluppo,  
*physiologisch*, fisiologico,  
*Anwandlung*, impulso (DKZ 83-85).

Nella maggior parte dei casi sono state reperite corrispondenze specifiche e si è deciso di mantenere la precisione terminologica dell'originale. A questo orientamento generale si è eccepito nei – rari – casi in cui l'utilizzo di traduttori specialistici avrebbe sacrificato il ritmo dell'enunciato e il suo valore comunicativo, dando vita a costrutti italiani stilisticamente inadeguati. Ad esempio, nella terza delle domande poste in apertura del testo si legge:

Welcher Weg führt von der **Kiemehöhle** der Fische zur menschlichen Komödie, von rhythmischer Prosa zur **Ausstülpung des Gehirn in den Gesichtsnerv?** (DKZ, 75).

Quale via conduce dalle **branchie** dei pesci alla commedia umana, dalla prosa ritmata alla **circonvoluzione cerebrale nel nervo facciale?**

Si è scelto di semplificare il lessema *Kiemenhöhle*, letteralmente “cavità branchiale”(KLETT, 2002: 540), ritenendo che il traduttore “branchie”, pur generalizzando il termine tedesco, potesse renderne con efficacia il valore semantico, permettendo inoltre di conservare la compattezza del costituente originale. La perdita di specificità è stata compensata ricorrendo al termine specialistico ‘circonvoluzione’ per *Ausstülpung* (DIT, 2001: 93, 160). Nella traduzione del sintagma *beim Aufschneiden von Fischpräparaten* (DKZ, 75) si è optato per una resa libera: al letterale “mentre sezionava preparati di pesci” si è preferito *mentre preparava i pesci per il microscopio*, in considerazione del fatto che il termine *Präparat*, di derivazione latina, presenta in tedesco un’inequivocabile valenza semantica medico-biologica (DIT, 2001: 710) mentre ciò non avviene in italiano. Si è deciso quindi di esplicitare il termine in un sintagma preposizionale che consentisse una maggiore aderenza semantica.

Un altro caso significativo riguarda il termine *Auswurf*, che afferisce al lessico medico con il significato di ‘espettorazione’ e, più in generale, di ‘espulsione’.<sup>587</sup> Grünbein lo inserisce presentando la genesi creativa de *La morte di Danton* come un processo strettamente legato agli studi medico-scientifici di Büchner. Nel sintagma grünbeiniano *Auswurf der Dokumente* è dunque insita una profonda polisemia di difficile resa in italiano. Si è tentato di conservarne traccia optando per la forza evocativa del termine ‘espettorazione’.

Un aspetto lessicale non trascurabile è la presenza nel testo grünbeiniano di alcuni *realia*, referenti di natura culturale, sociale, politica, istituzionale, geografica, esistenti soltanto nella lingua di partenza o comunque a forte connotazione culturale. Nell’ambito della traduzione dei lessemi riferiti a *realia* si aprono tre possibilità: «mantenere inalterata la parola (eventualmente

---

<sup>587</sup> (KLETT, 2002: 154): «*med.* espettorazione, sputo, spurgo».

accompagnata da una nota); operare un calco[...]; individuazione di un referente più o meno affine nella lingua di arrivo» (REGA, 2001: 167-168). In *Den Körper zerbrechen* si tratta soprattutto di a) termini legati al contesto politico-sociale della DDR, b) prestiti (dal francese e dal russo) nel testo grünbeiniano stesso. Nella prima categoria a) rientrano *Nationale Volksarmee* (DKZ, 84) e *Plattenbauten* (DKZ, 85). La tentazione di mantenere i termini tedeschi è stata forte, ma si è infine optato per la ricerca di un referente italiano affine, ritenendo che, pur essendo termini culturalmente connotati, essi debbano essere resi il più efficacemente possibile in italiano e risultino recuperabili nella loro specificità originale da un lettore attento. Così si è tradotto *Nationale Volksarmee* con *Forza Armata Nazionale del Popolo* (KLETT, 2002: 1058). *Plattenbauten* è stato reso con il sintagma *casermoni prefabbricati* (KLETT, 2002: 737), confidando nel fatto che il sostantivo italiano “casermoni”, inequivocabilmente legato ai grossi edifici abitativi delle periferie cittadine, riesca, nel contesto testuale in cui è inserito, a trasferire l’immagine della squallida “architettura funzionale” socialista.

Il termine *Verklammerung*, apparentemente di semplice resa, è invece il lessema che ha posto maggiori difficoltà: il sostantivo indica infatti in generale una *aggraffatura*, l’unione per mezzo di un punto metallico o di un fermaglio, e, nella terminologia medica, la sutura dei tessuti mediante graffette metalliche. Tuttavia, nel sintagma grünbeiniano *Verklammerung des Gespaltenen aller Verhältnisse und Gehirne* il termine assume una connotazione strettamente legata alla critica dell’ideologia socialista e del suo specifico linguaggio: *Verklammerung* veicola così il significato di una «graffa metaforica», un nesso dalle conseguenze infauste sia per le *condizioni* reali (i famigerati *Verhältnisse*, lo storico termine marxista), sia per i cervelli (*Gehirne*) che le interpretano e subiscono. Si è quindi optato per una traduzione che rendesse conto della specifica critica ideologico-culturale percepibile con assoluta chiarezza nell’originale.<sup>588</sup>

Nella categoria b) rientrano il termine francese *boulevards* (DKZ 84) e il termine tedesco *Prospekt* (DKZ 84). Il prestito dal francese non dà problemi ed

---

<sup>588</sup> Ringrazio di cuore il Prof. Werner Helmich per l’illuminante interpretazione del sintagma.

è stato senz'altro mantenuto nella traduzione. *Prospekt* indica il referente reale delle larghe strade urbane moscovite e, in tedesco, è modellato sul calco del corrispondente russo. Poiché la resa con l'italiano *prospettiva* sarebbe risultata ambigua (l'accezione «ampie strade urbane» è riportata nel Battaglia, ma solo accompagnata dal nome proprio, per es. Prospettiva Nevski) mentre l'eco del termine russo è udibilissimo nel tedesco, si è scelto di ricorrere nella traduzione al translitterato *prospekty*.

### III.5.2.3. Tessuto metaforico

Come si è più volte sottolineato, la trama discorsiva del «saggio poetico» è tutta intessuta di immagini. Im ambito traduttologico vengono generalmente distinte tre tipologie di espressioni metaforiche: «la metafora creativa, la metafora semicreativa e la metafora oramai irrigidita, tale da essersi trasformata in una sorta di modo di dire» (REGA, 2001: 162-163).

Tra le metafore creative o “audaci” (*kühne Metapher*) (WEINRICH, 1976: 63) vanno annoverati diversi sintagmi: in riferimento alla metafora hegeliana della *morte dell'arte*, Grünbein descrive Büchner come *einer der ersten am Grab*, Büchner è stato uno dei primi ad accorrere alla tomba, e la sua opera come *der früheste Kommentar zum eröffneten Testament*, il primo commento all'apertura del testamento; la trasformazione operata da Büchner è *Physiologie aufgegangen in Dichtung*, fisiologia trasformata in poesia, la lingua büchneriana è *das geeignete Werkzeug für das vom Herzen amputierte Intelligenz*, lo strumento adatto per l'intelligenza amputata dal cuore (DKZ, 76); la perversione delle istanze illuministe è *Aufklärungsdunkel*, oscurità dei Lumi, *Schlaf der Vernunft*, sonno della ragione, *Gewissensnacht*, notte della coscienza (DKZ, 77); i motori delle azioni drammatiche sono *Erkundungsgänge ins Vegetative*, cammini di esplorazione nella vita vegetativa; il legame tra scrittura e sistema nervoso è reso con l'immagine *Unter der Schrift arbeitet der Nerv*, sotto la scrittura agisce il nervo (DKZ, 81); le citazioni vengono incorporate nel testo *wie Transplantate*, come organi trapiantati, e il fatto che tali citazioni restino ben visibili all'interno del testo e non vengano del tutto “assimilate” viene reso con l'espressione: *an den Geweberändern will das Blut nicht gerinnen*, ai margini del tessuto il sangue non

riesce a coagularsi (DKZ, 82). Come osserva Lorenza Rega, questo tipo di espressioni metaforiche consentono nella maggior parte dei casi di pervenire con relativa semplicità ad una resa traduttiva aderente (REGA, 2001: 163).

Più problematica è stata invece la traduzione di alcune espressioni semicreative e, in particolare di una locuzione metaforica che Grünbein modula a partire da un modo di dire tedesco:

[...] in genau dem Augenblick, da ein deutscher Philosoph **ein Gespenst an die Wand malte**. Und dieses Gespenst hieß *Der Tod der Kunst* (DKZ, 76).

L'espressione *ein Gespenst an die Wand malen*, letteralmente *dipingere uno spettro alla parete* deriva dall'idiomatico *Den Teufel an die Wand malen*, passato nel tedesco colloquiale con il significato di «evocare una disgrazia parlandone» dall'antica credenza secondo cui raffigurare l'immagine del diavolo era un mezzo per evocarlo (DUDEN, 2002: 679; MÜLLER, 2005: 607). Non si è trovato un modo di dire italiano che conservasse la metaforica originale. Si è scelto dunque di privilegiare una resa che veicolasse con la maggior aderenza possibile l'immagine denotativa dell'espressione tedesca e che, allo stesso tempo, ne trasferisse il peculiare valore semantico idiomatico:

[...] proprio nel momento in cui un filosofo tedesco evocava uno spettro. E il nome di questo spettro era la morte dell'arte<sup>589</sup>.

La traduzione di alcune espressioni metaforiche di carattere meramente idiomatico ha riservato minore difficoltà: ad esempio il sintagma *ruhig Blut sein* (DKZ, 75) trova corrispondenza nell'italiano *mantenere sangue freddo* (DUDEN, 2002: 405); *von etwas ein Lied singen können* («die Germanistik kann ja ein Lied davon singen» DKZ 78) in *saper bene qualcosa* (DUDEN, 2002: 737).

Un discorso a parte merita il termine *Spiegelfechtere*, letteralmente *gioco di scherma allo specchio*, ma oramai invalso con il significato di «bluff, finta» o «illusione» (KLETT, 2002: 887). In *Den Körper zerbrechen*, tuttavia, questa metafora lessicalizzata si inserisce proprio all'interno di un discorso

---

<sup>589</sup> Il riferimento implicito è all'*Estetica* hegeliana.

metaforologico e, per di più, in unione con un'altra immagine tutt'altro che "morta" o "spenta":

Man spürt, wie ein Ruck durch die Metapher gegangen ist. Ein für allemal sind sie aus ihren künstlichen Halterungen gelöst: Ende der **Spiegelfechtereie und des Automatengeklingels** (DKZ 83-84).

Grünbein tematizza la rottura delle corrispondenze metaforiche artificiose. Questa chiave di lettura ha orientato la scelta di un traduttore che conservasse almeno in parte del valore semantico originale: *finte scherzaglie*.

#### **III.5.2.4. Rimandi intertestuali: interpretazione e strategie traduttive**

La *Dankrede* presenta una fitta rete di rimandi intertestuali, citazioni *in presentia* ed *in absentia*. È evidente che individuare le citazioni esplicite rappresenta il problema minore. Non essendo corredati da riferimenti bibliografici, tuttavia, anche questi rimandi "visibili" possono creare difficoltà: se il traduttore non ha una buona memoria dell'opera citata o non la conosce a sufficienza reperire le citazioni può richiedere molto tempo, implicando la lettura integrale dei testi in questione. Grünbein cita esplicitamente due opere di Georg Büchner, il dramma *Dantons Tod* e il testo della lezione zurighese *Über Schädelnerven*, nonché il carteggio che il medico-poeta intrattiene con la famiglia durante il periodo strasburghese. Alle citazioni degli scritti büchneriani si aggiungono una battuta da *Ein Brüdermord* (senza indicazione dell'opera) di Franz Kafka, un passo di *Der Untergang des Egoisten Fatzler* di Bertolt Brecht e un frammento del dialogo tra l'artista irlandese Francis Bacon (1909-1992) e il critico David Sylvester (viene nominato solo Bacon). Per queste citazioni esplicite mi sono avvalsa delle traduzioni italiane già apparse, privilegiando edizioni recenti<sup>590</sup>.

Un altro tipo di rimando presente in *Den Körper zerbrechen* è costituito dal riferimento al nome di un autore, accompagnato dalla citazione di un termine chiave del suo pensiero o di un'espressione celebre:

---

<sup>590</sup> (BÜCHNER, 1999b), trad. it.: (BÜCHNER, 1999a); (BÜCHNER, 1978); (BÜCHNER, 1962); (KAFKA, 2002); (BRECHT, 2007); (SYLVESTER, 2003).

Goethe/ gebührender Euphemismus, debito eufemismo (DKZ, 82),  
Schiller/ *Riesenarbeit der Idealisierung*, enorme lavoro di idealizzazione (DKZ 83),  
Hegel/ *Schädelstätten des Geistes*, Golgota dello spirito (DKZ, 83).

Grünbein inserisce abilmente questi richiami – più o meno espliciti – in un fitto ordito di citazioni occulte. La possibilità di decifrarle dipende dalla cultura del traduttore: Grünbein, *poeta doctus*, richiederebbe *idealiter* un traduttore dalle conoscenze enciclopediche, con un orecchio finissimo, capace di percepire, là dove si instaura, il dialogo con la “voce” di un secondo interlocutore e di intraprendere un’acribica ricerca al fine di identificare il passo in questione. In *Den Körper zerbrechen* è stato possibile cogliere due allusioni implicite: la prima non è ermetica per chi conosca il ruolo di Hegel nell’universo poetologico grünbeiniano. I sintagmi *ein deutscher Philosoph* e la citazione del concetto *Der Tod der Kunst* (DKZ 76); marcata graficamente dal carattere corsivo, rimandano in modo univoco al filosofo sistematico per antonomasia<sup>591</sup>. La seconda allusione si avverte nel sintagma *Krankheit zum Tode* (DKZ 81): si può escludere infatti che Grünbein, dichiarato ammiratore di Kierkegaard, abbia potuto utilizzare l’espressione senza un preciso riferimento alla celebre opera del filosofo danese<sup>592</sup>.

---

<sup>591</sup> (HEGEL, 1963).

<sup>592</sup> *Die Krankheit zum Tode* (1849), (KIRKEGAARD, 1999).

### III.6. Il saggio poetico *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*

#### III.6.1. Analisi poetica

«Durs Grünbein è un poeta anche nei suoi saggi [...] il suo ultimo lavoro, è composto come un poema»<sup>593</sup>. Di *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009) [BA], penultima opera saggistica di Grünbein, le riflessioni di Beatrice von Matt focalizzano due aspetti cruciali, legati a doppio filo: la qualità di «saggio poetico» e la composizione *par pièces détachées*. Il volumetto raccoglie quattordici micro-saggi di diversa lunghezza, interrelati eppure a sé stanti, quattordici tappe di un'esplorazione che gioca poetologicamente con l'etimo greco di «metafora» come *metà pherein*, «portare oltre in un altro luogo». La fascinazione per questo etimo non è nuova, a riguardo si veda questa riflessione poetologica apparsa in *Katze und Mond* (1992):

Er [der Dichter, S.R.] ist der Zwischenträger, der Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt, und die Klette ist seine unsichtbare Metapher, getreu dem griechischen Wortsinn von *metaphoros*. Wie jene Klette die genetische Information, die im hartnäckig festhaltenden Samen steckt, übertragen seine ungewöhnliche Wortkombinationen die bildliche Vorstellung (KM, 60).

Grünbein lega il concetto all'antica metafora della poesia come viaggio per mare, al simbolismo dantesco della barca come composizione poetica e, nel corso del suo macro-saggio, attraversa i percorsi marini della *Weltliteratur* facendo continuamente scalo alla propria poetica e autobiografia. Dei micro-saggi che compongono l'opera, in questo lavoro prenderemo in esame *Flaschenpost* [F], *Dichtung als Schifffahrt* [DS], *Kopfsprung in die Ewigkeit* [KE], *Rat der Garnelen* [RG], *Vom Tauchen* [T], *Kosmopolit* [K], *Atlantis als Modell* [AT], *Meerfahrt mit Dante* [M], *Moderne Höllen* [MH], *Tod durch Wasser* [TW] e *Unterwassermuseum* [U]. La selezione è stata operata sulla base del testo dal titolo *Der Rat der Garnelen und andere Tauchgänge*, pronunciato

---

<sup>593</sup> «Durs Grünbein ist auch in seinen Essays ein Dichter [...] seine neueste Arbeit, ist durchkomponiert wie ein kostbares Langgedicht»: (MATT, 2009).



dall'autore come discorso inaugurale del convegno internazionale a cura di Giulia Cantarutti e Wolfgang Adam *Formen der Essayistik in der modernen deutschen Literatur. Forme brevi nella prosa tedesca* (Bologna, 22-23 ottobre 2009).<sup>594</sup>

Per riprendere la suggestiva immagine che Michael Eskin affida alla sua prefazione per l'edizione inglese *The Bars of Atlantis* su *The Art of Grünbein's Prose*, l'«esplorazione» grünbeiniana attraversa

the atmosphere of the humdrum and everyday and dive headlong into the oceanic depths, the windswept wastes, the densely populated metropolis and crammed cultural archives of Grünbein's cosmos, where past and present, East and West, the sciences and the arts, the high and the low, the living and the dead, the pneumatic and the aquatic mingle and meld to create a panoramic, eerily defamiliarized *tableau vivant* of the world as we know it.<sup>595</sup>

Le «Passeggiate sott'acqua» che si qualificano come tappe di un'esplorazione poetologica dei percorsi marini della *Weltliteratur* attraverso la lente dell'autobiografia poetica dell'autore. Un'autobiografia condensata nell'ultimo verso della poesia *Kosmopolit* – già contenuta nella raccolta grünbeiniana maggiormente acclamata dalla critica, *Nach den Satiren* (1999): «Reisen ist ein Vorgeschmack auf die Hölle», «viaggiare è pregustare l'inferno». Prendendo le mosse da questo verso si sviluppa un amplissimo spazio associativo che Grünbein ripercorre attraverso *topoi* e *Leitmotive* letterari e filosofici. Tra tutti, appunto, il motivo del viaggio e il grande *topos* della vita come navigazione e della poesia come viaggio in nave.

---

<sup>594</sup>Come recita la nota di chiusura del volumetto: «Dieser Essay ist in zwei Etappen entstanden. Ausgangspunkt war ein Festvortrag an der Freien Universität Berlin aus Anlaß der Gründung der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule am 6. November 2008. In stark erweiterter und überarbeiteter Form wurde er an der Universität di Bologna gehalten, als Eröffnungsvortrag zum Internationalen Kolloquium Formen der Essayistik in der modernen deutschen Literatur am 22. Oktober 2009» «Questo saggio è nato in due tappe. Punto di partenza è stato un discorso pronunciato presso la Freie Universität di Berlino il 6 novembre 2008 in occasione della fondazione della Scuola di Dottorato Friedrich Schlegel. Fortemente ampliato e rielaborato, il saggio è stato dunque pronunciato presso l'Università di Bologna il 22 ottobre 2009 il qualità di discorso di apertura del convegno internazionale Forme brevi nella prosa tedesca».

<sup>595</sup> (ESKIN, 2010), VIII.

Il carattere ibrido che fa del saggio una tipologia a metà tra testo scientifico-filosofico e testo narrativo (OSIMO, 2004: 127) è ben rappresentato dai *Tauchgänge*. Uno dei saggi d'apertura, *Dichtung als Schiffahrt* (DS), ad esempio, è imperniato su riflessioni metaforologiche di antichissima tradizione – il discorso verte sui diversi procedimenti dell'arte espressiva (DS, 12), sul *topos* filosofico della nave (DS, 13; 15), sulle valenze che il termine «metafora» assume nella poetica dell'autore in virtù delle sue radici etimologiche (DS, 16). Il tono, tuttavia, è lontano dalla gravità accademica, si avvicina invece alla digressione filosofica, attuata, però con un tono narrativo e disteso: il flusso argomentativo si distingue per un alto grado di connotatività e per la consistente presenza di rimandi intertestuali, pressoché privi di indicazioni bibliografiche.<sup>596</sup>

### **III.6.2. Analisi retorico-stilistica e applicazione traduttiva**

#### **III.6.2.1. Sintassi e punteggiatura**

Per la traduzione delle *Passeggiate sott'acqua*, l'interazione tra sintassi e punteggiatura è un fatto testuale di grande importanza, perchè legato a precisi aspetti stilistici che, trascendendo la sola dimensione prosodica, si qualificano come elementi compositivi.

Ogni micro-saggio o, con le parole di Grünbein, «*excursus*» (DS, 17), mostra una sintassi mosca, che alterna intrecci ipotattici, ricchissimi di sintagmi nominali, a periodi brevi o addirittura frasi isolate. Questi, a seconda dei casi, condensano in una *pointe* il pensiero di periodi precedenti o fungono da *trait d'union*, accompagnando lo sviluppo delle riflessioni da un *focus* tematico all'altro. A livello frastico, i saggi mostrano la presenza di un ampio spettro di segni interpuntòri, significativi a livello microtestuale e macrotestuale.

Le scritture contemporanee si qualificano proprio per la presenza di fatti interpuntòri denotanti «una predominanza sempre maggiore del modo

---

<sup>596</sup> Proprio l'eleganza stilistica e la ricchezza del tessuto metaforico sono gli elementi che più distanziano formalmente il saggio dalla prosa della trattazione scientifica (ADAM, 1991: 89).

pragmatico su quello sintattico», con marcate valenze stilistico-testuali nelle scritture destinate al pubblico – basti pensare, continua Antonelli, alla «pervasività del punto fermo nella scrittura giornalistica» – e delle valenze emotive-intonative nelle scritture private, laddove, in particolare, la scrittura più squisitamente letteraria oscilla tra i due poli, «a seconda che l'autore opti per una lingua scritta-scritta o mimetica dell'oralità» (ANTONELLI, 1997: 183). La sintassi e la punteggiatura delle *Passeggiate* creano un *ductus* particolarmente ritmico, non privo di variazioni improvvise: qualità che si ritrovano frequentemente nei testi grünbeiniani originariamente composti per essere recitati ad alta voce, ad esempio in occasione di conferenze e letture pubbliche – si ricordi *Den Körper zerbrechen* (1995). La traduzione è stata dunque animata dal tentativo di rendere la peculiare sintassi e punteggiatura dei *Tauchgänge* dando adeguatamente conto tanto delle loro funzioni stilistico-testuali che di quelle ritmico-intonative. A livello sintattico, si è cercato di riprodurre l'accostamento alternato di ipotassi e paratassi presente nell'originale; a livello interpuntivo, si è tentato, laddove possibile, di rendere la peculiarità del tessuto testuale: un tessuto caratterizzato dall'alternanza, a contrasto, di una punteggiatura particolarmente fitta, volta a rallentare il flusso testuale, e di periodi che si snodano a ritmo incalzante.

### III.6.2.2. Variatio

L'architettura interna della prosa grünbeiniana dei *Tauchgänge* rileva l'uso del punto fermo ad intervallare periodi ipotattici. L'introduzione di questo segno interpuntivo «in contesti ove tradizionalmente si sarebbe impiegata la virgola (o tutt'al più il punto e virgola) o dove non si sarebbe impiegato alcun segno» (GIOVANARDI, 2000: 91) è un espediente stilistico oggi tendenzialmente riscontrabile, *mutatis mutandis*, nella scrittura giornalistica di

lingua tedesca e di lingua italiana.<sup>597</sup> Nella prosa grünbeiniana questo uso del punto fermo è squisitamente polisemico, conferisce *variatio* al periodo permettendo alla sintassi di mutare rapidamente, isola e mette dunque in peculiare evidenza l'elemento paratattico. Si prenda in esame questo passo, tratto dal microsaggio di chiusura *Untermuseum*:

1)

Jules Vernes Fabeleien in *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* haben an Unwahrscheinlichkeit eingebüßt, seit wir bemannte und unbemannte Tauchsonden in jene Tiefen schicken und Kameras uns über das Leben dort unten informieren. (1a) **Die Aufnahmen aus jenen Dunkel- und Restlichtzonen werden von Mal zu Mal schärfer.** (1b) Immer neue bizarre Fischgestalten tauchen aus den mit allen Mitteln der Technik durchleuchteten Schauerkabinetten auf, so unangenehme Gesellen wie das Borstenmaul oder der säbelzähnige Vipernfisch. (1c) Jede Woche melden uns Ozeanologen und Meeresbiologen von weiteren Exkursionen in Kapitän Nemos dunkles Reich, und oftmals werden sie dabei fündig: endemische Tierarten, riesige Vorräte an Bodenschätzen, Mineralien und chemischen Elementen (wie das in Knollen am Meeresboden lagernde Mangan). (1d) [U, 58]

Qui la traduzione ha mantenuto la stessa modulazione sintattica, riproducendo omologicamente l'alternanza tra proposizioni composite e frase semplice.

Ciò che Jules Verne favoleggiava in *Ventimila leghe sotto i mari* ha perso di inverosimiglianza da quando facciamo scendere in quelle profondità sonde subacquee con e senza equipaggio e le telecamere ci informano sulla vita là sotto. (1Ta) **Le immagini che ci arrivano da quelle zone prive o quasi di luce divengono di volta in volta più nitide.** (1Tb) Da quelle camere dell'orrore illuminate con tutti i mezzi della tecnica si affacciano sempre nuove, bizzarre figure di pesci, brutti ceffi come il pesce dal muso barbuto o il pesce vipera dai denti a sciabola. (1Tc) Ogni settimana oceanologi e biologi marini ci danno notizia di nuove escursioni nel regno oscuro del capitano Nemo e spesso scoprono nuove cose: specie animali endemiche, enormi riserve di tesori del

---

<sup>597</sup> (BUSCH-LAUER, 2010: 1735sg.): «[Pressesprache] Verreinfachter Satzaufbau; Ellipsen; Parataxe; Nominalisierung; Funktionsverbgefüge; asyndetische Verbindungen; „Häckselstil“ (Phrasen- und Satzabbrücke)». Sullo stile dei testi giornalistici in chiave traduttiva per la coppia tedesco-italiano cfr. i contributi (ALBRECHT, 2007); (SERGO, 2006).

suolo, minerali ed elementi chimici (come il manganese immagazzinato nelle zolle del fondale marino).(1Td)

Le frasi semplici incastonate tre periodi ipotattici acquisiscono dunque un'incisività peculiare che ne sottolinea il valore semantico. Ciò emerge con particolare evidenza nel seguente passo del micro-saggio *Atlantis als Modell* dove l'autore traccia i contorni poetologici della sua ripresa del *topos* atlantideo:

2)  
Dies aber wäre dann ein Ort gewesen, den schon die Bibel deutlich genug ausmalt und den man heute, den Archäologen sei Dank, in Berliner und Londoner Museen besichtigen kann – in den Salen der Vorderasiatischen Sammlung. (2a) **Der Schreiber**<sup>598</sup> **dieser Zeilen hatte es auf das Unbekannte abgesehen.** (2b) Er dachte dabei eher an Orte wie das von Mörike besungene *Orplid* oder Hölderlins *Timian*, das in den Fragmenten so unvermittelt auftaucht und eine der Marianen-Inseln im Westpazifik bezeichnet, dem damaligen Publikum bekannt geworden durch den Überlebensbericht des englischen Admirals Anson. (2c) [AM, 35].

Si sarebbe potuto anche parlare dei bar di Babilonia, se non fosse che questo è un luogo già raffigurato con tutta chiarezza nella Bibbia e oggi visitabile, grazie agli archeologi, nei musei di Berlino e di Londra, nelle sale della collezione del Vicino Oriente. (2Ta) **Chi scriveva questi versi guardava all'ignoto.** (2Tb) Pensava piuttosto a luoghi come l'*Orplid* di Mörike o il *Timian* di Hölderlin, che emerge con tanta immediatezza nei Frammenti del poeta e designa una delle isole Marianne nel Pacifico occidentale, note al pubblico dell'epoca per il resoconto delle peripezie dell'ammiraglio inglese Anson che era riuscito a sopravviverci. (2Tc)

L'isolamento dell'enunciato (2b) corrisponde ad una scelta stilistico-espressiva di preciso valore semantico: la tensione verso l'ignoto (*das Unbekannte*), è un aspetto cruciale nella poetologia grünbeiniana, che ricorre, variamente modulato, in numerosi saggi. Un aspetto che si declina segnatamente nell'immagine, geneticamente legata alle riflessioni del poeta

---

<sup>598</sup> In 2) pur sostituendo l'elemento nominale *Der Schreiber* (2b) con il sintagma verbale *chi scriveva* (2Tb) e dunque modificando l'originale frase semplice, 2Tb mantiene una struttura paratattica. La modifica, dettata da ragioni di natura stilistica, realizza un costrutto più sintetico e scorrevole.

russo Ossip Mandel'stam (1891-1938) – astro luminosissimo nell'opera di Grünbein – della poesia come *Flaschenpost*, «messaggio in bottiglia», gettato nei flutti dell'oceano con la speranza che possa in un giorno raggiungere il suo *ignoto* destinatario (MANDELSTAM, 1991: 9).

Il periodo che segue (3) permette di osservare una sintassi particolarmente mossa che muta rapidamente da paratattica ad ipotattica: a) e b) presentano un solo enunciato, c) e d) ben cinque. L'incremento di costituenti tra c) e d) è inoltre evidentissimo e si accompagna ad uso vivace della punteggiatura, atto a creare pause ritmiche e a porre in rilievo determinati componenti frasali:

3)  
Professoren im Ruhestand klopfen bei ihm an, die Fußnotenjäger, Zeitungsausschnittsammler, Bibliomanen (a). Und sie alle sind, mit ihrer detektivischen Neugier, schnell auf der heißen Spur.(b) Leicht herauszuhören|, daß es auch mir so ergangen ist|, denn keiner,| der heute schreibt| und publiziert|, entgeht einer solchen Behandlung(c). Nicht seit es Medien gibt|, die rund um die Uhr jeden |zum Mitmachen| anstacheln| in einer Gesellschaft, die von Interaktivität nur bei außergewöhnlichen Anlässen befreit ist|, in einem Musiksaal etwa, beim Symphoniekonzert |(sagen wir: Claude Debussy op. 109 *La Mer*)| – **oder bei einem Festvortrag, |wenn der Ausnahmezustand des Schweigens und Zuhörens gilt (d).** [F, 9].

Anche in questo caso la traduzione ha tentato di riprodurre il peculiare ritmo conferito dalla punteggiatura spezzata dell'ultimo periodo e dell'inciso:

Alla sua porta bussano professori in pensione, cacciatori di note a piè di pagina, collezionisti di ritagli di giornale, bibliomani (a). E tutti, con la loro curiosità da investigatori privati, trovano subito la prova schiacciante (b). Facile comprendere| che è stato così anche per me,| dato che oggi nessuna persona che scrive| e pubblica| sfugge a questo tipo di trattamento (c). Almeno non da quando esistono dei media| che, ventiquattrore su ventiquattro, incitano tutti |ad interagire in una società| che riesce| a liberarsi dell'interattività solo in occasioni straordinarie, in una sala da concerto, forse, durante l'esecuzione di una sinfonia (mettiamo: Claude Debussy, op. 109 *La Mer*) – **o in una conferenza ufficiale|, quando vige l'eccezionale condizione di silenzio e ascolto (d).**

Nel seguente caso, invece, si sono apportate delle modifiche: è parso congruo sottolineare la dipendenza della dichiarativa dalla principale, introducendo il punto e virgola al posto del punto finale. A sostegno del ritmo originale, tuttavia, si è scelto di utilizzare un segno di interpunzione mediamente forte, che induce ad una pausa piuttosto sensibile. Inoltre si è intensificata la punteggiatura inserendo il nesso avverbiale «ad ogni modo» tra virgole:

4)

So, wenn er eingesteht, daß manches von ihm Geschriebene ihm selber eines Tages zum Rätsel wurde. Daß es Stellen gibt, die auch ihm, Jahre später, nicht mehr ganz geheuer und jedenfalls stark deutungsbedürftig sind [F, 10].

Ad esempio, quando confessa che alcune delle cose che ha scritto, un giorno sono diventate un enigma persino per lui stesso; che, ad anni di distanza, alcuni passi danno anche a lui un certo senso di disagio e, ad ogni modo, esigono un'interpretazione.

Lo stesso intento ha determinato le modifiche messe in atto nella traduzione del passo che segue. Dato il carattere esplicativo del secondo periodo, si è scelto di sostituire il punto, presente nell'originale, con i due punti:

5)

[...] **aber** er weiß nun auf einmal, was mit dem Gleichnis vom Gedicht als einer Flaschenpost gemeint war (das so abgegriffen klingt und doch seine Berechtigung hat) ; Lange ist sie da draußen, auf der hohen See der Bücherwelt, in diesem Meer des gedruckten Verstummens, umhergeschaukelt, und ihm nun wieder vor die Füße gespült worden [F, 10].

[...]— ora, tutto d'un tratto, sa quel che s'intendeva con il paragone (tanto logoro eppure legittimo) tra la poesia e un messaggio in bottiglia ; per lunghissimo tempo è stata là fuori, sballottata qua e là nell'alto mare del mondo dei libri, quel mare dell'ammutolimento delle pagine stampate, ed ora eccola ancora una volta ai suoi piedi, lambita dalle onde.

La predilezione grünbeiniana per le frasi mosse e frastagliate, ricche di incisi, ha inoltre confortato la scelta di sostituire l'avversativa con un'incidentale: l'espedito permette, da un lato, di controbilanciare l'attenuazione interpuntiva creata dai due punti, dall'altro, di creare una frattura semantica che

dà risalto al passaggio chiave che segue, in cui l'autore introduce appunto il tema del «messaggio in bottiglia».

In questo passo di *Meerfahrt mit Dante*, invece, si nota come Grünbein impieghi la punteggiatura per isolare elementi monorematici, dal sostantivo al sintagma avverbiale, che assumono, grazie alla pausa, un ruolo semanticamente più marcato. Come insegna Bice Mortara Garavelli, infatti, tra le funzioni precipue di questo uso della virgola figura proprio quella di «metterer in rilievo un qualche elemento del discorso indipendentemente dalle relazioni sintattiche che questo intrattiene con gli altri componenti della frase in cui si trova»(MORTARA GARAVELLI, 2003b: 13):

6)

Es war ein Trip ohne Wiederkehr, bei dem man die Säulen des Herakles hinter sich ließ (das heißt, Sevilla zur Rechten, Ceuta, die heutige spanische Enklave an der Küste Marokkos, zur Linken, **wie Dante, geographisch exakt, festhält**), und weiter ging es, **immer weiter**, in Gewässer, die nie zuvor ein Mensch befahren hatte, **unter den Sternenhimmeln der südlichen Hemisphäre** – getreu dem heroischen Motto aller späteren Weltumsegler, daß nicht das Leben das Wichtigste ist, sondern Seefahrt, **Navigation** [M, 37].

Era un viaggio senza ritorno, che si lasciava alle spalle le colonne d'Ercole (ovvero, come appunta Dante, **con precisione geografica**: Siviglia alla destra, Ceuta, l'odierna enclave spagnola sulla costa del Marocco, alla sinistra) e si spingeva oltre, **sempre oltre**, su acque mai navigate dall'uomo prima d'allora, sotto la volta celeste dell'emisfero meridionale – fedele al motto eroico di tutti i successivi circumnavigatori, secondo cui la cosa più importante non è la vita, bensì il viaggio per mare, **la navigazione**.

Si è cercato di imprimere alla prosa l'effetto di rallentamento dell'originale mantenendo l'isolamento interpuntivo dei complementi modale e spaziale («con precisione geografica»; «sempre oltre») e, anzi, enfatizzandolo con l'inserimento dei due punti esplicativi, una scelta confortata dal fatto che i due punti siano il segnale di interpunzione privilegiato dall'autore in contesti comunicativi analoghi, come:

7)

An anderer Stelle nimmt er sich den Argonautenstoff vor: Jason, [...] (M, 40)



**Es legt den Vergleich zweier Zeiten nahe, die an sich unvergleichbar sind:** die des auf ewig angehaltenem Atems im Moment der mystischen Einheit mit Gott [...] (M, 43)

**Oder einladender ausgedrückt:** Es braucht immer neue Leser [...] (M, 43).

### III.6.2.3. «Ipotassi “paratattizzata”»

Un'altra dimensione traduttologicamente significativa del nesso punteggiatura-sintassi nei *Tauchgänge* grünbeiniani è rappresentata dalla presenza di un fenomeno che il linguista Francesco Sabatini indica come «ipotassi “paratattizzata”». Con questa sintagma dal gusto ossimorico Sabatini descrive un artificio che ritiene essere caratteristico della prosa contemporanea «tra narrativa, saggistica e scrittura giornalistica» (SABATINI, 2002)<sup>599</sup> e consiste nella frantumazione grafica delle strutture ipotattiche attraverso punti fermi. Un'operazione che chiaramente – rileva Sabatini – non è soltanto grafica «perché ad essa è affidato il compito di enfatizzare (in una virtuale resa fonica) i fenomeni prosodici» (SABATINI, 2002: 65sg.). Un artificio usato per mascherare l'ipotassi «dando vita ad uno *style coupé* che è tale solo per l'occhio» (ANTONELLI, 1997: 186) e che investe sia proposizioni coordinate sia le subordinate, specie relative. Nel periodo che segue, ad esempio, la superficie sintattica si mostra piana, costituita dalla giustapposizione di frasi piuttosto brevi. Eppure, ad un'analisi più attenta il fenomeno della ipotassi paratattizzata – anche se in forma spiccatamente pronunciata – risulta riconoscibile:

8)

Ein Kopfsprung wäre dafür kein so übles Symbol gewesen (8a).  
**Auch** war die Philosophie der Griechen, von Pythagoras über Platon bis Plotin, wie besessen von der Idee der Reinigung (8b).  
**Der sterbende Sokrates weiß in den Stunden seines letzten Dialoges nichts Wichtigeres mitzuteilen als ebendies** (8c).

---

<sup>599</sup> In particolare, l'indagine di Sabatini illustra il caso della prosa giornalistica di Ilvo Damiani, «tipicamente da „articolo di fondo“, un genere che richiede una notevole agilità e impressività [...] i tratti fondanti di un discorso [...] che vuol essere quasi un dialogo col lettore della pagina quotidiana».

**Die Seele vom Leib abzusondern, darin liegt für ihn der Hauptzweck der Lebensreise** (8d). Daß der Mann ins Wasser sprang, hatte also nur seine Richtigkeit. (8e) (KE, 22)

In particolare, si nota l'azione paratattizzante del punto fermo tra 8c) e 8d), a fronte di un'unità semantica che avrebbe potuto esplicitarsi con l'inserimento di un segno interpuntivo intermedio (ANTONELLI, 1997: 194) e dunque più debole. Nella traduzione si è scelto di mantenere lo stesso espediente, optando tuttavia per l'introduzione dei due punti in luogo della virgola nell'unità frastica successiva (8d):

Un tuffo non sarebbe stato niente male come simbolo (8Ta). E poi la filosofia dei greci, da Pitagora a Plotino passando per Platone, era come ossessionata dall'idea della catarsi (8Tb). **Il Socrate morente, nelle ore del suo ultimo dialogo, non trova nulla di più importante di cui parlare** (8Tc). **Separare l'anima dal corpo ; per lui è questo lo scopo principale del nostro viaggio terreno** (8Td). Che l'uomo si tuffi in acqua ha dunque una precisa ragion d'essere. (8Te).

L'inserimento dei due punti è parso adeguato per due ragioni: da un lato, poiché rafforza la segmentazione del periodo, enfatizzando lo *style coupé* realizzato dalla paratassi di superficie; dall'altro, in virtù della qualità esplicativa e di «segmentatore tematico» dei due punti. Una scelta confortata inoltre dal fatto che i due punti siano il segnale di interpunzione privilegiato dall'autore in contesti analoghi, come:

Auch glich seine Haltung eher der eines Schwimmers, der mit kräftigen Zügen der Tiefe entgegenstrebt; **ein Perlentaucher oder Schwammfischer** (KE, 22)

Er weiß jedoch eines; daß der Kosmopolitismus als praktische Politik oder besser noch Alltagsmoral erst heute in seine entscheidende Phase eingetreten ist (K, 33)

Globalisierung heißt ja zunächst einmal nur; Es gibt keine fernen Orte mehr, der Planet ist bis in den letzten Winkel erschlossen, monetar und medial kolonisiert (K, 33)

### III.6.2.4. Espressioni metaforiche

Come si è detto, la trama discorsiva del «saggio poetico» è tutta intessuta di immagini. In ambito traduttologico vengono generalmente distinte tre tipologie di espressioni metaforiche: «la metafora creativa, la metafora semicreativa e la metafora oramai irrigidita, tale da essersi trasformata in una sorta di modo di dire» (REGA, 2001: 162-163). Nelle *Passeggiate sott'acqua* quest'ultimo tipo di espressione metaforica è presente sotto forma di fraseologismi più o meno idiomatici. Per alcuni sintagmi la traduzione non comporta particolari difficoltà<sup>600</sup>:

*Schiffriedhof*, «Als wäre das Mittelmeer seiner Zeit nicht ein einziger Schiffsfriedhof» (SD, 13), un cimitero di navi

*Ein schwacher Abglanz*, «[...] aber doch wenigstens ein schwacher Abglanz davon» (I, 27), un pallido riflesso

*Als Sprungbrett dienen*, «[...] das hier schon lange als Sprungbrett dient» (K, 31), fare da trampolino a qualcosa

*Sich auf schwankendem Boden befinden*, «[...] daß ich mich auf schwankendem Boden befand» (U, 59), trovarsi in pericolo

*Den Garaus machen*, «jenes Rußland, das jedem Weltbürgertum so gründlich den Garaus machte» (K, 33), mettere al bando

*Es perlt an jemandem ab*, «Eine Dichtung [...] perlt an mir ab» (MH, 46), lascia indifferente

*In einem Schlamassel stecken/ den Schlamassel haben*, «jeder steckt auf verwickelte Weise in demselben großen Schlamassel» (K, 33), trovarsi nei guai

*Sich über etwas den Kopf zerbrechen*, «Sie würden sich seit Tagen den Kopf darüber zerbrechen [...]» (AM, 34), scervellarsi su qualcosa

*Im Rennen sein*, («Wenn ein Dichter nur lange genug im Rennen ist» [F, 9]), essere in circolazione

*Eine Flut von Nachfragen*, («Eine Flut von Nachfragen geht auf ihn nieder» [F, 9]), una marea di domande

---

<sup>600</sup> Cfr. (DUDEN, 2002; MÜLLER, 2005).

*Von jdm Rechnerschaft verlangen*, («die von ihm Rechnerschaft verlangen» [F, 9]), “zur Verantwortung ziehen”, fare i conti con qualcuno

*Viel Staub aufwirbeln*, («einen von denen, die viel Staub aufwirbeln» [F, 10]) “Aufregung verursachen”, alzare un polverone

*Festen Boden unter den Füßen haben*, («behält der Erzähler festen Boden unter den Füßen» [M, 38]), “sicher sein”, essere certo

*AufNimmerwiedersehen verschwinden*, («und aufNimmerwiedersehen verschwunden» [M, 40]), scomparire del tutto

*Sich volllaufen lassen*, («der sich mit seinen Kumpanen dort Tag und Nacht volllaufen läßt» [M, 40]), “sich betrinken”, ubriacarsi

*Trockenes Auge bleiben*, («auch unter größten Qualen trockenen Auges bleibt» [M, 41]), non versare una lacrima

Un caso particolare è rappresentato dall'espressione *Ein blaues Wunder erleben*: Grünbein la inserisce per connotare la reazione del poeta che, raggiunto un certo grado di notorietà, è esposto per la prima volta all'indagine critica del grande pubblico. Secondo un'interpretazione, l'immagine, letteralmente «vivere un miracolo blu», deriva dall'ambito tessile: qui indicava la reazione chimica di una speciale tintura gialla che, a contatto con l'ossigeno presente nell'aria, assumeva la colorazione blu, producendo agli occhi di un osservatore ignaro l'effetto di un evento straordinario. Un'altra versione riconduce l'idiomatismo alla costruzione, tra 1891 e 1893, di un ponte sospeso di colore blu brillante che collegava a Dresda i quartieri di Blasewitz e Loschwitz e rappresentava per l'epoca un'impresa tecnica prodigiosa (DUDEN, 2002). L'espressione è ormai invalsa con il significato di «unangenehm überrascht werden», venire sorpresi negativamente. Il microcontesto in cui la inserisce Grünbein («Spätestens dann wird er sein blaues Wunder erleben» [F, 9]), tuttavia, fa pensare a qualcosa di inaspettato che colpisce profondamente il poeta, più che una ad

una «brutta sorpresa». È evidente, inoltre, che l'intero passo sia pervaso da una sensibile ironia, creata sin dall'inizio dalla metaforica marina: le «antologie» diventano «reti da traino» in cui i versi restano impigliati come pesci e i «libri di scuola», a loro volta, sembrano assimilati ai banchi dei mercati ittici:

Wenn ein Dichter nur lange genug im Rennen ist, bleibt es ihm nicht erspart, daß seine Verse sich in den Schleppnetzen, die man Anthologien nennt, fangen und in die Schulbücher Eingang finden. Spätestens dann wird er sein blaues Wunder erleben. Man wird von ihm wollen, daß er sich deutlich erklärt, über manches in seinem Werk einmal grundsätzlich Auskunft gibt.

Il piglio ironico del microcontesto non può non intaccare anche l'espressione in esame, rendendone chiara la componente iperbolica. Non essendo stato possibile reperire un idiomatismo italiano che conservasse la metaforica originale, si è scelto di tradurre l'idiomatismo facendo appello al concetto di *shock* in quanto reazione forte, che segna un momento specifico, e può coincidere con una presa di coscienza immediata e destabilizzante: «Al più tardi in quel momento subisce il primo grande shock».

Nei due saggi sono inoltre presenti molte «metafore», similitudini e altre figure retoriche di paragone che, in quanto *kühne Metapher* consentono, nella maggior parte dei casi, di pervenire ad una resa traduttiva aderente (REGA, 2001: 163). Tra queste: l'immagine della poesia come *Flaschenpost*, «messaggio in bottiglia» – invero di lunga tradizione, ma certamente non standardizzata –; le esplorazioni saggistiche come *Tauchgänge*, immersioni o «passeggiate sott'acqua» e *Excuse*, exkursus, legate alla metafora della *poetologische Rundreise*, del «giro poetologico», o *Gesamtexkursion*, escursione complessiva (DS, 16); la connotazione del ricorso alle letterature di altre nazioni come *Seitensprünge* [F, 10], «scappate», tradimenti amorosi; la similitudine tra esegesi e *die Irrfahrt eines auf dem Ozean der Symbole ausgesetzten Bewußtsein* (F, 10), «l'odissea di una coscienza calata sull'oceano dei simboli»; il fallimento come *Schiffbruch* (F, 10), «naufragio»; la smania di vivere il presente condensata nell'immagine della *Heißhunger auf Gegenwart*, «fame

insaziabile di presente» (TW, 55); l'allusione all'etimologia del termine *metaphoròs* («portare oltre») nel composto neologico *Fahrzeug-Metapher*, veicolo-metafora (DS, 13); il fallimento come *Schiffbruch*, naufragio – con preciso riferimento alla metaforologia di Hans Blumenberg – (DS, 15); *der mobile Heer der Globalisierten*, l'esercito mobile dei globalizzati, per indicare l'insieme dei viaggiatori che si fanno involontariamente promotori della globalizzazione (DS, 17); il raggruppamento di un insieme di gamberi sul fondale marino connotato come *Rat der Garnele*, consiglio dei gamberi (RG, 26); la *Divina Commedia* come *Riesengemälde* (M, 37), «dipinto gigantesco» e, in seguito, come *mehr als vierzehntausend Verse umfassende Fahrt* (M, 41), «viaggio di oltre quattordicimila versi»; l'epiteto di *Schlaufuchs* (M, 39), «volpone», per l'astuto Odisseo; l'espressione *[Odysseus] war über den Rand der damaligen Weltkarte hinausgekippt* (M, 40), «era scivolato oltre il margine della mappa mundi dell'epoca», per descrivere il viaggio di Odisseo oltre i confini geografici allora noti; *metaphorische Sprünge* (M, 42), «salti metaforici», a sottolineare la distanza tra gli originali ambiti di appartenenza degli elementi accostati dalla figura retorica; la transizione tra mito e storia come *Wachablösung* (M, 42), «cambio della guardia»; l'epocale cambio di paradigma segnato dalla scoperta della sfericità terrestre descritto come il risultato di un'«agitazione millenaria» (*millenaren Aufwallung*) che «scrolla di dosso» l'idea dei confini di una terra piatta: *In einer millenaren Aufwallung wird das Zeitalter der maritimen Begrenztheit abgeschüttelt*, (M, 44). Infine, l'espressione metaforica

Denn schließlich war Atlas, was sich nun erst ganz offenbarte, der Sohn des Poseidon (M, 44),

che gioca con l'etimologia del termine *Atlas*, «Atlante», sovrapponendo piano cartografico e mitologico. Rispetto al tedesco, che conserva l'obbligo di maiuscola per tutti i sostantivi senza distinzioni tra nomi propri e comuni, la traduzione in italiano implica una prima disambiguazione e dunque una perdita parziale di polisemia. La specificazione appositiva sembra tuttavia restituire

efficacemente l'immagine originale: «Perché in fondo Atlante, ciò che si rivelava tutt'intero solo in quel momento, era il figlio di Poseidone».

### III.6.2.5. Rimandi intertestuali: interpretazione e strategie traduttive

L'intertestualità è uno degli strumenti privilegiati attraverso cui si dispiega l'amplicissimo spettro tematico che arricchisce la scrittura grünbeiniana: il dialogo con la tradizione letteraria, la filosofia e le scienze si sviluppa attraverso numerosissime referenze in interazione tra il piano sistemico e quello dei singoli ipotesti. Come mette in luce Michael Eskin in un suo brillante contributo, Grünbein «creates poetic patchworks that emphatically advertise their fabrication from materials spanning Western culture, from Homer to the present», facendo dei rimandi alla tradizione «central themes of his poetics» e «illuminating foils» (ESKIN, 2002b: 34).

Il rimando intertestuale più pervasivo nei *Tauchgänge* è la ripresa del mito di Atlantide, filo rosso dell'intera opera, esplicitato già nel titolo *Die Bars von Atlantis* e tematizzato come archetipo nel micro-saggio *Atlantis als Modell*. Qui è l'autore stesso ad indicare la fonte primaria del mito atlantideo, accludendo anche una citazione:

Die Hauptquelle für die Sage vom Untergang der Insel Atlantis ist Platon. Dieser wiederum hat es von den alten Ägyptern, wie er in seinen beiden Dialogen *Kritias* und *Timaios* selber bekennt. In letzterem ist von einer gewaltigen Insel die Rede, weit hinter den Säulen des Herakles gelegen (also jenseits von Gibraltar, wie Sie sicherlich wissen): »welche größer als Asien und Libyen zusammen war«, wie er schreibt. Diese Insel Atlantis, von der es heißt, daß ihre Armeen lange vor Solons Zeiten die Länder rings um das Mittelmeer angegriffen hatten, woraufhin die vereinigten Streitkräfte der Urgriechen sie zurückschlugen, ging später durch ein Erdbeben unter, eine ganze Zivilisation versank so im Meer (Okeanos) (AM, 34).<sup>601</sup>

---

<sup>601</sup> «La fonte principale per la leggenda della scomparsa dell'isola di Atlantide è Platone. Questi, a sua volta, l'ha presa dagli antichi egizi, come confessa egli stesso in entrambi i suoi dialoghi *Crizia* e *Timeo*. In quest'ultimo dialogo si parla di un'isola assai vasta, situata ben al di là delle colonne d'Ercole (dunque oltre Gibilterra), "più grande dell'Asia e della Libia messe assieme". Quest'isola di Atlantide – i cui eserciti si narra abbiano sferrato attacchi in tutto il Mediterraneo

La referenza è *in praesentia* e dunque evincibile, anche se, in sintonia con i moduli della scrittura saggistica, l'indicazione si limita a citare la fonte senza corredarla di precisi riferimenti bibliografici. Ad ogni modo, dal punto di vista traduttivo il rimando non rappresenta un nodo problematico. La lettura della fonte consente di fugare eventuali dubbi interpretativi, ma, in generale, né il rimando intertestuale, né la citazione diretta rappresentano elementi oscuri. Per la traduzione si sono consultati i dialoghi platonici nella traduzione di Umberto Bultrighini <sup>602</sup> e si è tenuto conto dello studio di Gianfranco Mosconi (MOSCONI, 2008).

Nei *Tauchgänge* sono inoltre presenti numerose altre referenze *in praesentia*, per lo più costituite da citazioni dirette. Ad esempio, la citazione dell'ode oraziana in DS, 13:

Ganz umsonst hat ein kluger Gott  
Vom unwirtlichen Ozean abgesondert  
Das Festland, wenn doch verwegen  
Den Sprung wagt das Schiff auf verbotenem Pfad.

Per la traduzione della quale si è scelto di utilizzare la recentissima edizione Einaudi a cura di Paolo Fedeli con traduzione dal latino di Carlo Carena.

In *Meerfahrt mit Dante* Grünbein cita esplicitamente il nome di Jorge Luis Borges. Il contesto non permette equivoci e rimanda ai *Nueves ensayos dantescos* (1982), di cui si è utilizzata la traduzione italiana a cura di Tommaso Scarano.<sup>603</sup> Per il motivo delle argonautiche, leggiamo, Grünbein si rifà a «Dracontius, [...] einem lateinischen Dichter des fünften Jahrhunderts» (M, 40). Non si segnalano, tuttavia, altri rimandi o citazioni dirette dalla *Medea* del poeta cartaginese (CENTRANGOLO, 1991: 295). In un passo successivo (M, 42), viene citato il nome del romanista Ernst Robert Curtius: anche in questo caso, la notorietà dell'opera dello studioso e il microcontesto permettono di risalire alla silloge di studi *Kritische Essays zur europäischen*

---

assai prima dell'epoca di Solone, venendo respinti dalle armate protogreche alleatesi fra di loro – scomparve a causa di un terremoto: un'intera civiltà s'inabissò nell'*Okeanos*».

<sup>602</sup> (PLATONE, 1997: 545-551).

<sup>603</sup> (BORGES, 2001).



*Literatur* (1950), in particolare al saggio *Das Schiff der Argonauten* (CURTIUS, 1950), per il quale si è fatto riferimento alla traduzione di Lea Ritter Santini (CURTIUS, 1963). Lo stesso rimando di Grünbein all'*Achilleide* di Stazio (M, 42), è documentato nel saggio di Curtius, che, a sua volta, ritrova il riferimento al poeta latino nel commento di Parodi.<sup>604</sup> Infine, Grünbein cita la traduzione dantesca (tre volumi, 1828-1849) che il re Johann von Sachsen (1801-1873) pubblica sotto lo pseudonimo di Filalete, precisando il riferimento all'edizione del 1865.<sup>605</sup> Analogamente si è proceduto nei casi delle altre citazioni dirette da Hans Blumenberg (DS, 15), Giuseppe Ungaretti (DS, 15), Jules Verne (DS, 16), Gottfried Benn (T, 27), Charles Baudelaire (T, 29), Lautréamont (TW, 53), Thomas Stearns Eliot (TW, 55), Jules Laforgue (TW, 55), Gaston Bachelard (U, 61). Un caso particolare si è presentato in questo passo di *Moderne Hölle*:

Wo bleibt noch Raum für den Widerhall des Gedichts? Sollte es endgültig im schallisolierten Tonstudio angelangt sein, in den Funkhäusern, den Seminarbunkern der Literaturwissenschaft, als eines von vielen Opfern eines *Strukturwandels der Öffentlichkeit?* (MH, 45).

La criptocitazione è individuabile grazie alla spia grafica realizzata dall'uso del corsivo. La successiva attribuzione del rimando alla celebre opera del filosofo Jürgen Habermas non è un processo automatico, ma dipenderà dal sapere enciclopedico in possesso del traduttore e, in particolare, dal suo grado di conoscenza dell'opera grünbeiniana: «unser großer Philosoph und Verfassungspatriot Habermas»<sup>606</sup> rappresenta uno dei cardini filosofici dell'autore. Nella traduzione italiana si è scelto di mantenere il titolo dell'opera del filosofo in lingua originale: *in primis*, l'introduzione del sintagma in

<sup>604</sup> «Buletino della società dantesca», XXIII, 66»: p. 489.

<sup>605</sup> La traduzione di Filalete, anche se nell'edizione del 1848, è consultabile presso: <http://www.archive.org/details/dantealighieris01philgoog> [ultima consultazione in data 31.10.10]. In rete è possibile consultare un grande numero di traduzioni tedesche della divina commedia attraverso il motore di ricerca «Google Bücher», tra tutte, si segnala la traduzione di Karl Eitner (1865).

<sup>606</sup> Durs Grünbein, in «Der Spiegel», nr. 18, 3.05.2010, consultabile all'indirizzo [ultima consultazione 28.10.2010, ore 15:31]: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-70327193.html>

tedesco facilita il processo inferenziale da parte del lettore e il riconoscimento della criptocitazione, riequilibrando l'eventuale scompensamento cognitivo dato dalla minore dimestichezza del pubblico italiano con l'opera di Habermas. In secondo luogo, il titolo con il quale l'opera in questione è diffusa in Italia (*Storia e critica dell'opinione pubblica*)<sup>607</sup> avrebbe determinato una frattura semantica, un cortocircuito nella resa comunicativa.

Come segnalano con evidenza i loro titoli, in *Flaschenpost* e *Meerfahrt mit Dante* l'intertestualità gioca un ruolo fondamentale. Nella poetica grünbeiniana, infatti, il termine *Flaschenpost* rimanda inequivocabilmente ad una celebre immagine del poeta russo Ossip Mandel'stam (1891-1938), uno degli «avi letterari» dell'autore. Come ricorda Grünbein stesso intervistato da Helmut Böttiger, la metafora della poesia come *Flaschenpost*, «messaggio in bottiglia» nasce proprio nel saggio poetologico mandel'stamiano *Über den Gesprächspartner* (1913), dove si legge:

Jeder Mensch hat Freunde. Warum sollte sich der Dichter nicht an seine Freunde richten, an die Menschen, die ihm ganz natürlich nahestehen? Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit einem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. Viele Jahre später streife ich durch die Dünen und finde sie im Sand, lese den Brief, erfahre das Datum des Ereignisses und den letzten Willen des Umgekommenen. Ich hatte ein Recht dazu, habe keinen fremden Brief aufgemacht. Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Dies bedeutet, daß ich auch der heimliche Adressat bin (MANDELSTAM, 1991: 9).

La metafora avrà grande fortuna, tornando ripetutamente nel corso del XX secolo. In particolare, verrà ripresa da Paul Celan nella sua *Dankrede* in occasione del conferimento del *Bremer Literaturpreis* (1958).<sup>608</sup> Eleggendola a

---

<sup>607</sup> (HABERMAS, 1971).

<sup>608</sup> «Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu», (CELAN, 1983: 186). A questo proposito si veda anche (ZYMNER, 2007). Qualche mese prima in occasione di un simposio, Celan aveva pronunciato queste parole: «Der in der Flasche versiegelte Brief war an den Finder adressiert. Ich habe ihn gefunden. Das bedeutet also, daß ich sein heimlicher Adressat bin», citati in: (FELSTINER, FLIESSBACH, 2000: 174).

titolo del breve saggio d'apertura, Grünbein ne fa il cuore dell'ambasciata poetica di *Die Bars von Atlantis. Flaschenpost* è dunque un testo squisitamente poetologico ed il rimando intertestuale insito nel titolo racchiude programmaticamente la poetica della ricezione dell'autore. Come si legge nella già citata intervista, infatti, tra le preziose formulazioni di *Über den Gesprächspartner* Grünbein ritrova una condizione fondamentale della propria scrittura: «Ein Maximum an Distanz in Zeit und Raum» (BÖTTIGER, GRÜNBEIN, 2002: 73), la massima distanza possibile, temporale e spaziale. In conformità alla «legge matematica» (ibid.) di Mandel'stam, secondo cui la tensione alla comunicazione è inversamente proporzionale alla reale conoscenza dell'interlocutore e direttamente proporzionale all'aspirazione di suscitare il suo interesse,<sup>609</sup> Grünbein riconosce l'essenza della scrittura in uno «scambio di segnali con Marte»,

Das Dichterwort strebt in die Vertikale wie eine Rakete [...]keiner kann sagen, wo es landen wird. Es strebt fort vom Augenblick und hält ihn gerade deshalb streng fest als eine Art planetarischer Botschaft, die an die Zukunft gerichtet ist oder vielleicht sogar an die Außerirdischen. In gewissem Sinne sind alle Nachgeborenen Außerirdische, die immer aufs Neue versuchen, die Botschaft aus ihrer Zeitkapsel herauszuholen und zu entziffern(BÖTTIGER, GRÜNBEIN, 2002: 72).

Nell'immaginario grünbeniano, la metafora del *messaggio in bottiglia* si lega inoltre alla figura letteraria del Robinson Crusoe di William Defoe (1719) (ESKIN, 2007b).<sup>610</sup> Secondo il poeta, la genesi mandel'stamiana dell'immagine, così come la ripresa da parte di Celan, sono da ricondursi alla condizione sociale di estremo isolamento («radikale Isolation») in cui si trovavano, in epoche e situazioni differenti, entrambi i poeti:

Er [Mandel'stam] war ein Emigrant in seinem eigenen Land [...] Was immer er schrieb, konnte nurmehr Flaschenpost sein, eine Botschaft an Unbekannt, ohne Hoffnung auf Ankunft aufgegeben[...]Das Interessante ist, dass er 1913 exakt die Situation beschreibt, in die er dann in den dreißiger Jahren gerät.

---

<sup>609</sup> «Die Neigung zur Mitteilbarkeit ist indirekt proportional zu unserem wirklichen Wissen über den Gesprächspartner und direkt proportional zu dem Bestreben, ihn für uns zu interessieren», (MANDELSTAM, 1991: 15).

<sup>610</sup> (ESKIN, 2007b) è una rielaborazione di "*Whoever writes poetry is not dead*". *Saving Grünbein's Crusoe*, presentato in occasione di un *Poetic Workshop* presso la Stanford University in data 28 ottobre 2008. Ringrazio sentitamente Michael Eskin per l'anteprima.

Aus ganz anderen Gründen ist Paul Celan in eine ähnlich radikale Isolation geraten. Zwar hatte er als deutsch-schreibender Jude in Paris, Überlebender der Vernichtung, keine Schwierigkeiten, zu publizieren, aber aufgrund seiner Lebensgeschichte und infolge der Geschichte des 20. Jahrhunderts, fühlte er sich wie am verlorenen Ufer ausgesetzt, ein neuer Robinson, der seine Gedichte nur noch als Flaschenpost aufgeben konnte [...] Das frühe Auftauchen der Flaschenpost-Metapher bei Mandelstam erkläre ich mir damit, daß er unter anderem ein Leser von Abenteuerliteratur war. Hinter dem Bild der Flaschenpost steckt das Bild Robinsons. Und das ist für die europäische Kultur ja ganz wichtig geworden: der aus der Zivilisation herausgesprengte Einzelne, der auf einer Insel gelandet ist und nun die Trümmer der Zivilisation um sich sammelt und ein Überleben versucht. Ihm bleibt nur, eine Flaschenpost aufzugeben, sie ins offene Meer zu schleudern, eine Botschaft nach draußen, an die in der Ferne lebende, zivilisierte Welt (BÖTTIGER, GRÜNBEIN, 2002: 75sg.).

L'altro grande complesso intertestuale presente in questi testi è rappresentato dalla *Divina Commedia*, su cui è imperniato l'intero micro-saggio *Meerfahrt mit Dante*. Il dialogo con l'opera dantesca è un *continuum* della produzione grünbeninana, tematizzato variamente nella sua produzione in versi e in prosa sin dalla prima silloge *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996). Il tema richiederebbe una trattazione a sé, qui basti ricordare che la stessa figura letteraria di Dante, poeta errante protagonista della *Commedia*, viene letta da Grünbein come archetipo del poeta moderno (ESKIN, 2002b: 35), «immerfort unterwegs, beschäftigt mit Uhrenvergleichen und Übersetzungen von einer Lebenssphäre in die nächste, niergends zu Hause und nie angekommen» (G, 75).

### III.7. Il saggio poetico *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*

#### III.7.1. Analisi poetica: l'insieme compositivo del *Langessay*

*Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* è ad oggi l'unica opera grünenbeiniana in prosa ad essere stata tradotta – sebbene non integralmente – in italiano. Non è questa l'unica ragione che ha indotto a prendere in esame quest'opera e la sua traduzione italiana ad opera di Franco Stelzer, *Il primo anno. Appunti berlinesi* (GRÜNBEIN, 2004b). Composto in forma di note diaristiche che costellano il primo anno del nuovo millennio nonché della vita della primogenita dell'autore, *Das erste Jahr* offre un punto prospettico privilegiato da cui osservare la varietà formale della scrittura grünenbeiniana. Accanto al *fil rouge* delle note autobiografiche, questa sorta di zibaldone accoglie anche componimenti poetici e un ampio ventaglio formale di prosa breve (*Kurzprosa*)– svariate tipologie saggistiche, dal saggio filosofico a quello critico-letterario e scientifico, nonché aforismi, brevi *reportages* e narrazioni. L'ampiezza dello spettro formale e stilistico di *Das erste Jahr* permette di rintracciare i fenomeni oggetto d'analisi in diversi microcontesti testuali e in varie modulazioni, offrendo un significativo campione delle strategie cui la traduzione in italiano può ricorrere per cercare di conservare lo stesso apporto comunicativo, semantico e stilistico dell'originale.

Rispetto a fenomeni strettamente linguistici, la struttura informativa è un parametro d'analisi più euristico e contestuale, ma si rivela tuttavia di grande importanza per penetrare il tessuto logico-semantico, pragmatico e stilistico del testo. Come si è visto, italiano e tedesco dispongono di un'ampia gamma di strategie per l'articolazione della struttura informativa e, nella maggior parte dei casi, è possibile riprodurre una specifica TRG tedesca attraverso una struttura italiana omologa. L'analisi comparata dei singoli casi metterà in luce come la struttura informativa non possa però sottrarsi alla regola per cui nella concreta realizzazione testuale, tanto più di natura letteraria, i congegni comunicativi rivelano «finezze imprevedute» (MORTARA GARAVELLI, 1990: 86), la cui imprevedibilità vanifica pretese di

enucleare formule traduttive. Il più adeguato trasferimento degli aspetti stilistici dell'originale, lungi dall'essere garantito da una riproduzione speculare delle strutture, può realizzarsi solo valutando attentamente l'interdipendenza tra intenzione comunicativa e disposizione dei mezzi espressivi, cercando di recuperare le originarie pregnanze di significato, le proprietà ritmiche della sintassi, il peculiare tono dell'enunciato nel contesto testuale. Si evidenzieranno casi in cui l'aderenza ad una peculiare TRG tedesca collide con la resa di altre componenti ed è dunque opportuno modularne la resa senza indulgere ad una riproduzione pedissequa; e casi, invece, in cui mantenere l'articolazione informativa contribuisce in modo determinate a un più adeguato trasferimento dei valori comunicativi e stilistici originali, sfruttando tutte le possibilità offerte dalla lingua di arrivo.

### **III.7.2.        Analisi retorico stilistica: la struttura informativa**

#### **III.7.2.1.     Strumenti operativi**

I concetti di tema e rema implicano sin dalla loro genesi teorica una molteplicità di approcci, definizioni e terminologie.<sup>611</sup> L'analisi seguente utilizzerà un approccio integrativo, derivato, da un lato, da una consistente semplificazione del modello proposto da Wolfgang U. Dressler in *Sintassi e linguistica testuale* (DRESSLER, 1995) e, dall'altro, dai parametri utilizzati da Lucia Cinato Kather nell'analisi delle TRG marcate in riferimento alla coppia linguistica tedesco-italiano (CINATO KATHER, 2004). In particolare:

*livello pragmatico-contestuale*: il tema (T) identifica l'informazione data/ nota, e il rema (R) l'informazione nuova/ non-nota. L'informazione nota è legata all'ipertema del macrotesto (IT), a un T del cotesto microtestuale precedente o a un T parallelo (Tp), appartenente al contesto situazionale. L'informazione che veicola R commenta o specifica T, nei casi in cui R venga anteposto a T la struttura informativa è marcata;<sup>612</sup>

---

<sup>611</sup> Dalle radici praghensi gli studi sulla prospettiva funzionale si svilupperanno soprattutto con la linguistica sistemico-funzionale di Halliday (TAYLOR, 1997).

<sup>612</sup> Opero una fusione semplificante delle dimensioni d'analisi che Dressler presenta sotto le rubriche di «Informatività» (come criterio di testualità valido sia a macro che a microlivello) e di «noto vs. non-noto», (DRESSLER, 1995: 416).

*livello semantico*: T corrisponde a «ciò di cui viene comunicato qualcosa» e R a «ciò che viene comunicato»;

*livello dinamico-comunicativo*: T indica l'elemento frasale (o il gruppo di grandezze relazionali) che presenta minor grado di CD e R quello che ne presenta il grado maggiore.

Accanto ai concetti di T/R acquisisce importanza operativa l'identificazione del *focus* comunicativo, ovvero del punto di maggior salienza informativa della frase: questo corrisponde a R o ne fa parte in contesti non marcati (*objektive/ neutrale Ordnung/ Grundschrift*), ricade invece su elementi tematici nei casi di ordini marcati, in concomitanza con la messa in rilievo (*Herausstellung/ Reliefgebung*) di determinati costituenti frasali (topicalizzazione, dislocazione, etc.)(CINATO KATHER, 2004: 266). Al concetto di *focus* si lega quello di *sfondo*, che descrive il contorno tematico, «la datità dell'informazione entro il cui contesto gli elementi focalizzati vengono posti in rilievo».<sup>613</sup>

In seguito verranno presi in esame casi di TRG che esulano dalla *Grundschrift*, casi, cioè, nei quali si rileva la presenza di strategie per la messa in rilievo (*Herausstellung*) di determinati costituenti frasali attraverso una serializzazione marcata. In particolare, si analizzeranno tematizzazione, dislocazione a sinistra, tema libero, frasi scisse. Da ultimo si illustrerà la realizzazione una particolare dinamica informativa testuale attraverso la «progressione a tema costante». Fatte salve le specificità intralinguistiche sovraespresse, i dispositivi oggetto d'analisi sono comuni sia al tedesco sia all'italiano e stabiliscono parametri di comparabilità. Dato che, tuttavia, non vi sono «coincidenze precise nelle strategie adottate per raggiungere le stesse

---

<sup>613</sup> Schreiber ritiene che il binomio *focus vs sfondo* (*Fokus vs Hintergrund*) presenti maggior applicabilità in sede d'analisi e sottolinea come in recenti studi venga per questo preferito alla dicotomia T/R: (SCHREIBER, 2002: 422). Anche nei recenti lavori di Gerzymisch-Arbogast assume grande importanza il *focussing*, inteso come «the salience (stress or markedness) of an utterance component» che può investire «all informational units in an utterance»: (GERZYMISCH-ARBOGAST, 2004: 594)

marcatezze»<sup>614</sup>, sarà interessante gettare uno sguardo sulle singole rese traduttive. L'analisi ha meri fini comparativi: il confronto tra modalità di articolazione informativa nell'originale tedesco e nella rispettiva traduzione italiana (talvolta corredata di varianti) vuole solo offrire spunti di riflessione sull'importanza del riconoscimento delle strutture e, allo stesso tempo, evidenziare come il trasferimento dei valori semantici e comunicativi connessi alla TRG interagisca con molteplici altri fattori coinvolti nella configurazione del processo traduttivo.

### III.7.2.2. Tematizzazione e dislocazione a sinistra

Tra le modalità di articolazione informativa finalizzata alla messa in rilievo di determinati costituenti figurano la cosiddetta tematizzazione (*Thematisierung*) o topicalizzazione (*Topikalisierung*)<sup>615</sup> e la dislocazione a sinistra (*Linkversetzung*). Entrambi i dispositivi realizzano il preposizionamento di uno o più costituenti nel margine sinistro della frase, rendendo tematico un costituente frasale che in condizioni *standard*, non marcate, apparterebbe ad un'unità comunicativa di diverso grado – nel caso più evidente, di grado rematico. A differenza della tematizzazione semplice, la *Linkversetzung* prevede la ripresa dell'elemento dislocato nella frase successiva attraverso un pronome anaforico o anadeittico.

Il primo esempio<sup>616</sup> è tratto da una nota diaristica di carattere narrativo concernente il nonno materno dell'io narrante:

1)

EJ. *Mich, den ersten männlichen Enkel*, nannte er schon als Kind seinen Freund (21)

PA. *A me*, il primo nipotino maschio, *mi* chiamava, già da bambino, il suo amico (18).

---

<sup>614</sup> (CINATO KATHER, 2004: 264).

<sup>615</sup> Il termine *Topikalisierung* può indicare anche i casi di semplice preposizionamento (*Voranstellung*) del complemento oggetto (SCHREIBER, 2002: 425).

<sup>616</sup> Se non diversamente indicato, i corsivi segnalano i costituenti frasali interessati dai rispettivi fenomeni di TRG in esame.



Rispetto alla costruzione standard *Er nannte mich schon als Kind seinen Freund*, il pronome personale oggetto *mich* viene anticipato e posto in rilievo, funzionalmente all'inserimento dell'apposizione attributiva «den ersten männlichen Enkel»; quest'ultima, in questo modo, si trova ad occupare il *Vorfeld* acquisendo essa pure risalto. La topicalizzazione viene resa in italiano con una dislocazione a sinistra: il pronome personale tonico *me*, preceduto dalla preposizione *a* (frequente nei casi dislocativi di complementi oggetto)<sup>617</sup>, è posto al margine sinistro della frase e ripreso dal clitico anaforico *mi*<sup>618</sup>. Il dispositivo è essenziale per la trasposizione del carattere intimo e colloquiale dello stile originale: sia in tedesco che in italiano, la TRG marcata dirige l'attenzione del lettore sulla prospettiva dell'io narrante e sottolinea la focalizzazione interna della narrazione.

Il microtesto da cui è tratto il secondo esempio [2]) è la nota diaristica datata 7 Agosto; sin dall'*incipit*, la narrazione di aneddoti quotidiani interseca riflessioni filosofiche e scientifiche, alternando intimità narrativa e digressioni saggistiche, motivi autobiografici e riflessioni di carattere universale.<sup>619</sup> Lo stile è mobile e sciolto, modula la commistione di diversi registri, dal formale al colloquiale. L'enunciato dell'esempio 2) che presenta un caso di *Linkversetzung*, è preceduto da un breve periodo, nel quale la meticolosità nell'acquisto dei primi indumenti per la nascita viene

---

<sup>617</sup>(RIENZI, 1988: 130-136 passim ).

<sup>618</sup> Diversamente dal pronome clitico dativo, la cui cancellazione è sempre possibile e produce una frase di registro linguistico più alto (emblematico il caso di *a me piace* e del colloquialismo *a me mi piace*), l'esplicitazione del pronome accusativo è obbligatoria in tutti i registri, (ex: *me non mi conosce nessuno* vs. *\*me non conosce nessuno*). La cancellazione del clitico avrebbe prodotto una frase agrammaticale, qualificabile come prodotto di «attrito» o «interferenza linguistica» dettato dalla struttura tedesca con semplice topicalizzazione: (CARDINALETTI, 2005: 78).

<sup>619</sup> L'autore, al cospetto dell'imminente nascita della figlia, riflette in retrospettiva sulla vertiginosa rapidità con cui sono trascorsi i mesi dalla notizia della gravidanza della compagna. Il passo si apre la citazione di un passo della *Metafisica* di Aristotele sulle valenze semantiche del termine *physis*, che dà il via ad una serie di riflessioni scientifico-filosofiche sui processi di sviluppo embrionale e «sulla crescita accelerata delle cellule» che fa «saltare ogni umana misura del tempo» (PA, 69).

paragonata a un rituale religioso.<sup>620</sup> L'ironia del resoconto erompe a conclusione di un tono sobrio e distaccato.

2)

EJ. *O ihr armen Dichter*, die *ibr* von alldem nichts wußtet. Begreifen kann man am Ende nur, wovon man betroffen ist (*ibid.*).

PA. *Oh, poveri poeti* che di tutto questo non sapevate nulla. Alla fine si riesce a comprendere solo ciò da cui si è coinvolti (115).

V.1. *Oh poveri poeti, voi* che di tutto questo non sapevate nulla.

V.2. *Oh voi poveri poeti* che di tutto questo non sapevate nulla.

Mentre la costruzione *standard* (*Ihr armen Dichter wußtet nichts von alldem*), porrebbe l'accento prosodico principale sugli ultimi costituenti frasali, rematizzando in particolare il pronome indefinito *nichts*, la *Linkversetzung* sposta il *focus* sul tema dell'enunciazione, nella fattispecie sul sintagma nominale vocativo *O ihr armen Dichter* – dislocato a sinistra, isolato e ripreso nella frase seguente dal pronome anaforico *ibr*. L'esplicitazione del pronome personale nel sintagma vocativo sottolinea il carattere ironicamente allocutorio dell'enunciato. La traduzione ricalca la struttura informativa originale riproducendo il vocativo e costruendo congruentemente la relativa, ma il pronome personale non compare né nel sintagma vocativo, né anteposto al pronome relativo. Le varianti traduttive (V1/2) con ripresa del pronome, più aderenti alla forma tedesca, rischiano di conferire all'enunciato un tono aulico del tutto estraneo all'originale.

La nota diaristica del 5 settembre permette di individuare un caso in cui la traduzione italiana realizza una struttura informativa marcata non presente nell'originale:

3)

EJ. Das vielsagende Komma im Konferenzbericht, den die Sekretärin des Ministerialbeamten abtippt, kann ihr den Tag retten (164).

---

<sup>620</sup> «L'atto dell'acquisto aveva qualcosa del rituale. Così si scelgono gioielli funerari o quegli oggetti fetici che nelle chiese cattoliche italiane o brasiliane adornano gli altari dei santi patroni. Gradualmente e in modo ineluttabile le fantasie si spostano dall'interno all'esterno» (PA, 72).

PA. E a salvare la giornata della segretaria del funzionario ministeriale, sarà la significativa virgola nella relazione ricopiata (96).

La topicalizzazione – che, come si nota, è solo uno degli interventi di modifica operati dal traduttore – costituisce un elemento di *variatio* che interrompe una serie di tre periodi strutturati in modo simile. Nell'originale la *repetitio* accompagna riflessioni sulla monotonia della «vera noia», da cui la coscienza trova scampo godendo di «infinitamente piccole [...] deviazioni come di pure variazioni». Dopo tre enunciati in cui vengono descritte «inezie quotidiane» che salvano «il tornitore», «la segretaria» e «la cassiera» dal tedio del sempre uguale secondo lo schema «inezia [T]/professione[R]», la prima modifica nella struttura informativa tedesca coincide con l'introduzione del discorso sull'attività del poeta. In tedesco, quindi, la TRG assume un preciso valore semantico, che si perde nella traduzione. Nell'enunciato di chiusura, inoltre, la topicalizzazione originale non viene realizzata:

4)

EJ. Über solcherlei Nichtigkeiten vergeht die Zeit (164)  
PA. Il tempo trascorre attraverso simili piccolezze (96).

#### II.2.3.4. Tema libero (*Freies Thema*) e topicalizzazione di complementi

Un fenomeno stilistico molto frequente nelle *Berliner Aufzeichnungen* è una particolare forma di tema libero (*freies Thema*): si tratta di una forma di topicalizzazione in cui l'isolamento del costituente (o dei costituenti) dislocato è percepito con particolare intensità grazie alla sua indipendenza morfosintattica dal resto della frase, spesso marcata da interpunzione forte (inciso, due punti, punto fermo). A differenza dei temi liberi canonici, tuttavia, i quali si caratterizzano per varietà basse in diastrasia e/o diafasia (CINATO KATHER, 2004: 270), questa forma non presenta agrammaticità, bensì uno spiccato carattere ellittico. In *Das erste Jahr* questa articolazione tematica, realizzata con largo uso di stile nominale, si colloca soprattutto in

apertura delle note diaristiche, coincidendo nella maggior parte dei casi con la prima unità frasale, un aspetto che ne evidenzia la profonda affinità con i segmenti paratestuali (titoli, sottotitoli, intertitoli)(GENETTE, 1989: 4). Queste strutture ellittiche, in cui lo stile nominale è appunto una marca prominente, isolano le unità comunicative enfatizzandone il contenuto semantico.<sup>621</sup>

Nelle *Berliner Aufzeichnungen* il tema libero assolve a molteplici funzioni: introduce il tema della nota diaristica [5), 6)], veicola riflessioni aforistiche [7), 8), 9)], fissa coordinate spazio-temporali in stile cronachistico,<sup>622</sup> marca l'apertura della narrazione *in medias res* [10)]<sup>623</sup>. Come mostrano i seguenti esempi, la traduzione italiana rispecchia l'articolazione dell'unità comunicativa realizzando omologie pressochè perfette:

5)

EJ. *Fernsehn*: die tägliche Über-Ich-Dusche (28).  
PA. *Televisione*: la quotidiana doccia-di-super-io (22).

6)

EJ. Eine Erinnerung für die Zeitung. Ihr Titel: » Ein Satz Ringe« (75).  
PA. Un ricordo per i giornali. Titolo: Gli anelli (49).

In 6) PA, tuttavia, si osserva un rafforzamento del carattere ellittico dell'enunciato: il traduttore sceglie di non tradurre il possessivo tedesco *Ihr* che rappresenta il legame tematico tra primo e secondo enunciato (progressione tematica lineare  $R^1 > T^2$ ). Ciò può essere motivato dalla necessaria modalità analitica del corrispondente italiano (articolo+aggettivo possessivo), stilisticamente meno efficace ai fini della *brevitas*. Il traduttore ha evidentemente riconosciuto nella condensazione informativa

---

<sup>621</sup> Si veda in proposito anche: (STEIN, 2003: 99sg.).

<sup>622</sup> Ad esempio: «*Krakau*. Es trifft sich die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung» (EJ, 33).

<sup>623</sup> Ad esempio: ««Wer wärst du gewesen, damals“ Eine Überlegung, die jedesmal aufkommt beim Stöbern durch Antiquariate und Privatbibliotheken» (EJ, 207).

dell'originale una marca stilistica prominente, scegliendo di riprodurla – sacrificando però la polisemia di «ein Satz Ringe»: in italiano rimane semplicemente «anelli».

Nell'esempio che segue la struttura informativa originale combina due dispositivi, l'isolamento morfosintattico del tema e la topicalizzazione del complemento di tempo (che indico graficamente con la sottolineatura):

7)

EJ. *Rußland und Deutschland, im zwanzigsten Jahrhundert* begegnen die beiden potenten Idioten, diese zeitlose Halbstärke, sich wieder als kreischende Gorgo und rülpsende Sphinx (69)

PA. *Russia e Germania, i due potenti idioti, questi teppisti senza tempo*, si incontrano nuovamente nel ventesimo secolo, come una Gorgone che strilla e una sfinge eruttante (47).

L'inserimento dell'apposizione «diese zeitlose Halbstärke», dilata la parentesi frasale e contribuisce a rallentare il ritmo dell'enunciato. La traduzione riproduce la cadenza ritmica spezzata accostando due sintagmi attributivi dopo il soggetto/tema «Russia e Germania», ma, senza attuarne la messa in rilievo ed estrapolazione. La complessità sintattica dell'originale pone il traduttore di fronte alla necessità di scegliere quale aspetto espressivo privilegiare. Sembra che nella gerarchia delle invarianti siano stati privilegiati ritmo e dimensione semantica. Ricalcare l'originale separazione morfosintattica del tema (*Russia e Germania, nel ventesimo secolo i due potenti idioti, questi teppisti senza tempo, si incontrano di nuovo come...*) andrebbe infatti a scapito della lentezza ritmica ottenuta con la serie di apposizioni (*i due potenti idioti, questi teppisti senza tempo*). Inoltre, il tema libero si potrebbe realizzare solo al prezzo d'indebolire l'corsivo sul complemento di tempo, che in PA è invece efficacemente mantenuta.

Nell'esempio che segue la connessione tra primo e secondo membro dell'enunciato è delegata all'inferenza semantica. La traduzione rende con perfetta corrispondenza il carattere ellittico della struttura, riproducendo con l'accostamento delle frasi nominali la simmetria sintattica e la «parallelizzazione informativa» (FERRARI, 1999: 127) dell'originale:

8)

EJ. *Die ungeheure Zeitspanne bis zum letzten Atemzug*: ein imaginärer Graben, in den das Bewußtsein stürzt (218)

PA. *L'enorme lasso di tempo sino all'ultimo respiro*: una fossa immaginaria in cui precipita la coscienza (117).

Nel caso seguente, la slegatezza morfosintattica è data dall'eliminazione del connettore *daß*:

9)

EJ. *Dieses ungeheure Schwindelgefühl bei dem Gedanken*: keine zwei Handlungen, die ein Mensch ausführt, sind gleich (164).

PA. Questo incredibile senso di vertigine al pensiero che non esistono due azioni compiute dallo stesso uomo che siano identiche (96).

La punteggiatura è essenziale: i due punti costituiscono il ponte semantico tra i membri dell'enunciato, creando una tensione tra premessa tematica e la veicolazione dei contenuti informativi rematici. La forte cesura rallenta il ritmo frasale e conferisce particolare incisività comunicativa all'enunciato che segue. Il traduttore non realizza l'extrapolazione informativa dell'originale e decide di unire le due frasi esplicitando la congiunzione. In questo caso la modifica della struttura determina una sensibile alterazione dei valori semantici, pragmatici e stilistici originali.

L'esempio 10) permette di illustrare alcuni aspetti particolari del tema libero modulato nell'*incipit* con frase nominale:

10)

EJ. *Mein Großvater, der Tierschächter*: ein Leben lang wühlte er in den Eingeweiden der Rinder und Schweine, die letzten Jahre bringt er vorm Fernsehapparat zu, im massiven Schädel dämmernde Gedanken, die schwindende Kraft in den kalten, stämmigen Unterarmen (21)

PA. *Mio nonno, il macellaio*. Per una vita ha rovistato nelle viscere di manzi e maiali, negli ultimi anni se ne stava davanti alla televisione, nel cranio massiccio pensieri indistinti, la forza che veniva meno negli avambracci freddi e robusti (18).

Questo tipo di esordio presenta un'articolazione informativa *sui generis*. A rigore, infatti, gli enunciati d'apertura dovrebbero veicolare esclusivamente nuova informazione e qualificarsi dunque come insiemi monorematici (SCHREIBER, 2002: 424); inoltre, la natura stessa della frase nominale, specialmente nei casi di ellissi del predicato e di sintagmi nominali semplici, fa sì che, generalmente, l'unità informativa non si presenti nell'articolazione binaria in tema/rema, bensì in una struttura a membro unico, tipica delle cosiddette frasi tetiche (*thetische Sätze*).<sup>624</sup> Nel caso dell'esempio 10), tuttavia, sembra appropriato estendere il modello proposto da Schreiber, secondo cui anche nelle frasi tetiche risulta possibile distinguere costituenti di *focus* vs *sfondo*. Qui, infatti, il maggior grado di genericità dell'articolo determinativo permette di rintracciare con relativa chiarezza il ruolo di *sfondo* del primo sintagma nominale e quello di *focus* del sintagma attributivo (SCHREIBER, 2002: 422). Lo stile nominale in capo al periodo e, in particolare, in apertura alle singole note diaristiche, rafforza, sottolineandone le valenze simboliche, il nesso con le riflessioni che seguono. In 10) l'accostamento di frasi nominali realizza inoltre una particolare parallelizzazione informativa; la topicalizzazione del sintagma «im massiven Schädel» crea in b. un'unità comunicativa marcata che segnala e rafforza l'articolazione chiasmica dell'enunciato:

EJ. b. im massiven Schädel *dämmernde Gedanken*,  
 c. *die schwindende Kraft* in den kalten, stämmigen Unterarmen.

PA.b. nel cranio massiccio *pensieri indistinti*,  
 c. *la forza che veniva meno negli avambracci freddi e robusti*.

La traduzione del primo costrutto nominale (*Mein Großvater, der Tierschächter*) non presenta difficoltà. Il traduttore decide tuttavia di accentuare la slegatezza del tema libero rafforzando il segno di interpunzione. Diverso è

---

<sup>624</sup> Per *frasi tetiche* si intendono generalmente enunciati di carattere universale (*Universalurteile*) o frasi con predicati di esistenza, i quali, al contrario dei predicati categorici, non “precisano” informativamente qualcosa, ma hanno carattere assertivo. Mentre le frasi categoriche presentano una struttura informativa binaria, le frasi tetiche sono a membro unico: (ULRICH, 1985: 69).

invece il caso degli enunciati paralleli appena descritti: nell'originale, il chiasmo è realizzato dalla successione invertita di due sintagmi nominali simmetrici, composti rispettivamente da «preposizione articolata+sostantivo» e da «participio presente+sostantivo». Le difficoltà traduttive sono date dal carattere ibrido del participio presente, che può avere valenza sia nominale sia verbale e dal fatto che in tedesco esso mantenga più pronunciato l'antico valore verbale, mentre in italiano sia «un forma povera di caratteri verbali», il cui uso come verbo «è oggi ristretto ad uno stile arcaico e ricercato» (BOSCO COLETSOS, 2007: 65 sg.). Così nei due sintagmi nominali sia *dämmernd* sia, soprattutto, *schwindend*, pur avendo chiaro valore attributivo, conservano una percepibile «eredità verbale» per esprimere la quale l'italiano deve ricorrere a forme analitiche. In PA.b il traduttore sceglie di dare risalto alla dimensione semantica lessicalizzata del participio *dämmernd*, rendendolo con l'aggettivo *indistinti*, e di sciogliere il participio *schwindend* in forma analitica attraverso la frase relativa *che veniva meno* (PA.c). Entrambe le scelte sono condivisibili. Se la resa analitica di *dämmernd* (con, ad esempio, *che si facevano indistinti* oppure, considerando il contesto, *che si offuscavano* o *che baluginavano*)<sup>625</sup> potrebbe rappresentare una soluzione in grado di salvare il parallelismo sintattico dell'originale, cercare di agire sull'altro fronte e rendere *schwindend* con una forma sintetica (ad esempio, con l'aggettivo *calante*) produrrebbe esiti assai poco felici. In ogni caso, le modifiche strutturali apportate dal traduttore non pregiudicano l'articolazione dell'unità comunicativa, che conserva l'alternanza chiasmica di gruppo rematico-tematico/tematico-rematico dell'originale.

---

<sup>625</sup> In questo passo di *Das erste Jahr* l'attributo indica la progressiva perdita di lucidità e lo scolorirsi dei ricordi negli ultimi anni di vita del nonno materno, ma sembra ricordare anche il chiarore sciabo e intermittente dello schermo televisivo sul suo volto.



### III.7.2.3. Frasi scisse (*Spaltsätze*)

Benchè molto più frequenti in italiano,<sup>626</sup> così come in inglese (*cleft sentences*) e in francese (*clivée*),<sup>627</sup> anche in tedesco queste strutture rappresentano un importante strumento di topicalizzazione di un elemento a rema (CINATO KATHER, 2004: 274). Rispetto alla formulazione *standard*, l'enunciato è scisso in due unità frasali: con l'ausilio del verbo essere si realizza così una struttura copulare in cui il *focus* è diretto sul complemento predicativo e questa prima unità frasale regge una proposizione relativa, introdotta da un pronome che riprende anaforicamente tale complemento. I costituenti anteposti ottengono un maggior grado di CD ed ospitano il *focus* dell'enunciato. Si veda l'esempio:

11)

EJ. *Es seien die Naturwissenschaftler|, die ignoriert hätten, daß auch Poesie unters Energieerhaltungsgesetz falle* (328).

S. Die Naturwissenschaftler hätten *ignoriert*, daß auch Poesie unters Energieerhaltungsgesetz falle.

PA. *Sono stati gli scienziati| ad aver ignorato che la poesia cade sotto la legge di conservazione dell'energia* (175).

In entrambi i casi, la traduzione riproduce la frase scissa modulando l'enunciato con una proposizione infinitiva. Nel seguente caso invece, il traduttore fonde la frase scissa originale in un'unica unità frasale:

12)

EJ. *Es waren Charakterköpfe wie diese|, denen die Welt ihre größten Veränderungen verdankt* (313).

PA. *A fisionomie di questo tipo il mondo deve i suoi più grossi cambiamenti* (165).

---

<sup>626</sup> Le frasi scisse sono collocate nell'insieme dei tratti che caratterizzano il cosiddetto *neostandard* italiano, ovvero il nuovo *standard* nazionale delle classi medio-alte, di cui fanno parte anche strutture tradizionalmente considerate scorrette o colloquiali: (GRASSI, SOBRERO, TEMON, 1998: 163), citato in (VECCHIATO, 2005: 183).

<sup>627</sup> *Ibid.*.

S. Il mondo deve i suoi più grossi cambiamenti a *fisionomie di questo tipo*.

V. È a *fisionomie di questo tipo* | che il mondo deve i suoi più grossi cambiamenti.

Questo espediente indebolisce significativamente la marcatezza comunicativa dell'originale: rispetto alla soluzione non marcata (S.), l'anteposizione del complemento di termine realizza la messa in rilievo del costituente, ma, sotto il profilo stilistico-comunicativo, rappresenta una soluzione meno efficace dell'alternativa formulata in V.

#### III.7.2.4. Progressione tematica a tema costante

La progressione a tema costante (*Progression mit durchlaufendem Thema*) rappresenta una delle modalità basiche dello sviluppo tematico e descrive i casi in cui il tema di una frase si riferisce direttamente o indirettamente a un tema di una frase precedente. L'esempio che segue corrisponde ad un intero microtesto, la nota diaristica datata 10 luglio, che tratteggia un autoritratto dell'io narrante in forma di prosa poetica:

13)

EJ. a) *Der Sperling* auf dem Koloß. b) *Unter ihm* höhlen die *Jahrhunderte* den Stein aus, fressen der Macht das Gesicht weg. c) *Er* aber sitzt da und tschlipt, sitzt und tschlipt ein paar fröhliche Sekunden lang. d) (Selbstportrait morgens halb elf Uhr im Park) (88).

PA. a) *Il passero* sul colosso. b) Sotto di *lui i secoli* scavano la pietra, divorano il volto del potere. c) Ma *lui* se ne sta là seduto e cinguetta, siede e cinguetta per un paio di lieti secondi. d) (Autoritratto di mattina, alle dieci e mezzo nel parco) (55).

L'enunciato a) presenta le problematiche definitorie osservate negli altri esempi di *incipit* con sintagma nominale, ovvero il carattere tetico, da un lato, e la veicolazione di contenuto informativo monorematico dall'altro. Fatte salve queste considerazioni, dalla prospettiva dell'intero microtesto sembra in ogni caso plausibile assegnare al primo sintagma nominale la qualifica di *punto di partenza* (*Ausgangspunkt*) e al secondo un grado maggiore

di CD e rematicità. Come si nota subito, il tema [T] del primo enunciato (*Der Sperling*) viene ripreso in posizione tematica anche negli enunciati seguenti costituendo il *fil rouge* del microtesto; in b) compare il tema parallelo [Tp] *die Jahrhunderte*, che concorre con il tema testuale: si tratta di un «elemento tematico di conoscenza generale», cioè non specifica o inerente al tema principale del testo (DRESSLER, 1995: 418). La connessione tra T e Tp è data dal pronome anaforico *ihm* e dal nesso preposizionale. La progressione tematica accompagna la distribuzione crescente del CD che raggiunge il massimo grado nell'ultimo enunciato. L'*explicit* realizzato in d) per accostamento asidentico di sintagmi nominali mostra una variante dell'articolazione informativa a tema libero già rilevata come marca stilistica di molti degli *incipit* grünbeiniani. Le soglie microtestuali si configurano infatti come luoghi privilegiati per condensare mediante costrutti ellittici. Poiché essi comportano uno sforzo maggiore nella decifrazione del messaggio, risultano strumenti preziosi per segnalare l'alto grado di salienza del contenuto veicolato e richiamare l'attenzione del lettore. L'*explicit* in questione, ad esempio, presenta in forma ellittica una spia metatestuale decisiva per l'inferenza del nesso semantico che lega il T del microtesto e l'ipertema [IT] del macrotesto: qualificando il passo come autoritratto (*Selbstportrait*), l'autore offre una chiave di lettura che permette di connettere la descrizione alla dimensione autobiografica. La traduzione italiana mostra una piena corrispondenza della progressione tematica a tema costante realizzata nel microtesto originale. In dettaglio, il traduttore realizza l'omologia tra le dinamiche testuali mantenendosi aderente alla TRG dei singoli enunciati:

EJ. a) Der Sperling [T] auf dem Koloß [R<sup>1</sup>]. b) Unter ihm [T] höhlen die Jahrhunderte [Tp] den Stein[R<sup>2</sup>] aus, fressen der Macht das Gesicht[R<sup>3</sup>] weg. c) Er [T] aber sitzt da und tschlipt [R<sup>4</sup>], sitzt und tschlipt [T<sup>2<R4</sup>] ein paar fröhliche Sekunden lang [R<sup>5</sup>]. d) (Selbstportrait morgens halb elf Uhr im Park) [R<sup>6</sup>].

PA. a) Il passero[T] sul colosso [R<sup>1</sup>]. b) Sotto di lui [T] i secoli [Tp] scavano la pietra [R<sup>2</sup>], divorano il volto del potere [R<sup>3</sup>]. c) Ma lui[T] se ne sta là seduto e cinguetta [R<sup>4</sup>], siede e cinguetta [T<sup>2<R4</sup>] per un paio di lieti secondi. [R<sup>5</sup>]. d) (Autoritratto di mattina, alle dieci e mezzo nel parco) [R<sup>6</sup>].

Si rileva un'unica discrepanza in c), dove il verbo tedesco *sitzen* viene reso nel primo caso in forma analitica con il sintagma copulativo (*stare* + participio passato) e nel secondo in forma sintetica. La progressione lineare creata a microlivello dall'articolazione informativa (il rema dell'enunciato precedente diventa elemento tematico del successivo: R<sup>4</sup>>T<sup>2</sup>) non viene meno, ma nella versione italiana la variazione di costruito rompe l'isomorfia delle ripetizioni originali *sitzt da und tschlípt*, *sitzt und tschlípt* ed indebolisce la forte anadiplosi grünbeiniana.

#### IV. *Exkursus*: Saggio e intervista – una tessera di studio

Il seguente *excursus* sulla forma dell'intervista permetterà di illuminare il versante dialogico e biografico della forma saggistica: emergeranno in questo contesto la congenialità del saggio con i generi del *dialogo* e della *lettera*, focalizzando al contempo, oltre che le peculiarità 'saggistiche' dell'*intervista letteraria* (*literarisches Interview*), anche la forma cangiante dell'*Alltag-Essay* e del *Feuilleton*.

«Wenn man von Goethes Schriften absieht und namentlich von Goethes Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es gibt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosaliteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden?», scrive Friedrich Nietzsche in *Menschliches Allzumenschliches* (1878).<sup>628</sup> L'importanza dell'intervista<sup>629</sup> come modalità di rappresentazione e strumento d'indagine è in costante crescita: accanto al giornalismo tradizionale (quotidiani, riviste, settimanali, volumi) lo sviluppo dei nuovi *media* informativi (tra tutti sui *blogs* e sulle pagine ipertestuali dei giornali *online*) (BONOMI, 2002: 50;

---

<sup>628</sup> «Prescindendo dagli scritti di Goethe, ossia le conversazioni di Goethe con Eckermann, il miglior libro tedesco esistente: cosa resterebbe della prosa tedesca che meriti d'esser letto e riletto?»

<sup>629</sup> Siano concessi alcuni cenni storico-tipologici, che scegliamo di inserire in nota. La filogenesi dell'intervista rimanda a tempi antichi, è intimamente legata ad una delle forme primarie della retorica, il dialogo (*Gespräch/ Dialog*). Verso la fine del Seicento, con la nascita – prima in Inghilterra, in seguito anche in ambito tedesco e italiano– delle riviste scientifico-edificanti, la cultura della conversazione (*Konversationskultur*) praticata nei salotti dell'alta borghesia comincia a migrare anche nei nuovi *media*: questioni culturali, scientifiche o di attualità vengono dunque sviluppate sotto forma di dialoghi fittizi – ambientati, ad esempio, al capezzale di un erudito oppure in viaggio – e animati da scopi didattici e d'intrattenimento. Nel corso dell'Ottocento queste forme raggiungono una straordinaria fioritura e attraversano il romanticismo tedesco sviluppando una vera e propria *Salonkultur* che fa di «Witz und Ironie und spielerische Geselligkeit zum Kernstück einer ganzen Poetik» (HALLER, 2001: 128). Tra gli scopi di questa forma di dialogo non primeggia l'informazione, bensì l'intrattenimento socializzante, la cura estetico-formale: una prospettiva attaccata con forza dal feuilletonista tedesco Bogumil Goldts nel saggio *Weltklugheit und die Lebensweisheit* (1869). Nonostante gli sviluppi auspicati dal giornalista, in grado di apprezzare gli aspetti eruditi della *Konversationskultur*, la cultura della conversazione non confluisce direttamente nell'ambito della pubblicistica. Così, benché l'essenza stessa dell'intervista, soprattutto letteraria, sia profondamente legata a forme antichissime quali i dialoghi filosofici dell'antichità, i discorsi luterani (1566) o le conversazioni tra Goethe ed Eckermann (1835), le origini vere e proprie dell'intervista moderna, anche letteraria, sono da ricercarsi soprattutto nella storia della comunicazione (UEDING, 1998: 534).

HALLER, 2001; KÖTT, 2004), ha concorso a rendere il genere della «conversazione» – sia essa su temi politici, scientifici, letterari, sociologici, artistici o di altra natura – una delle forme giornalistiche più notevoli della modernità ed una *Textsorte* di assoluta preminenza per il *transfert* delle idee. L'intervista non è solo una forma *giornalistica*, ma condivide con il saggio l'aspetto cangiante e squisitamente 'ibrido' che ne fa una forma trasversale alle tre dimensioni fondamentali del *Denkhandeln*.<sup>630</sup> Come il saggio, l'intervista rientra tra le forme brevi (*kleine Formen* o *Kurzprosa*) e si configura come un genere liminare, la cui poliedricità – a dispetto di convenzioni generiche di strutturazione testuale tra le più riconoscibili e fisse – è proporzionale all'ampiezza delle sue varianti testuali (*Textsortenvarianten*). L'intervista, radicata nella più antica tradizione retorica, nasce come genere testuale in seno al giornalismo,<sup>631</sup> traendo linfa vitale dalla rapida crescita

---

<sup>630</sup> Ovvero la dimensione scientifica, la dimensione pragmatica e la dimensione estetica. Nella figura II l'intervista è ascritta alla dimensione estetica poiché la variante di genere in questione è l'intervista letteraria.

<sup>631</sup> L'intervista si sviluppa in seno al giornalismo anglo-americano attorno alla metà del XIX secolo; la prima attestazione, firmata dal giornalista Horace Greely, compare sul *New York Tribune* nel 1859: si tratta di una trascrizione dello scambio verbale tra Greenly, portavoce del pensiero socialista e strenuo oppositore della schiavitù, e Brigham Young, *leader* della comunità mormone di Salt Lake City. L'intervista si lega inoltre alla diffusione di nuovi media a stampa, la cosiddetta *penny press* settimanale che compare a Londra a partire dagli Trenta dell'Ottocento: ha origine così il giornalismo da *boulevard*, orientato alle *human interest news*, che, qualche decennio più tardi, trova nell'intervista una straordinaria risorsa per reperire quelle dichiarazioni "parola per parola" in grado di trasferire in modo accattivante e "fedele" la cronaca incentrata sulle storie individuali. Per lo sviluppo della forma testuale *intervista* – rileva Haller – assumono inoltre particolare importanza le modalità d'indagine delle corti giudiziarie, soprattutto i cosiddetti *police reports* e le tecniche interrogatorie volte a reperire informazioni per i processi. A soli quindici anni di distanza dalla prima attestazione ufficiale, la pratica dell'«interviewing» viene descritta come il fenomeno più significativo del giornalismo inglese e pochi anni più tardi, il termine migra anche in ambito mitteleuropeo e italiano (HALLER, 2001: 23). Nella sua *Storia del giornalismo Italiano* (1997), Farinelli sottolinea come la mancanza di uno spoglio completo dei giornali italiani non consenta di identificare con precisione il primo esempio di "intervista" sulle testate del nostro paese. Dalla fine del secolo, a piccoli passi, l'intervista guadagna sempre più spazio sulle pagine dei quotidiani italiani. È però solo dal secondo dopoguerra che si avvertono sviluppi *sensibili* nella diffusione della tipologia testuale e nelle modalità di svolgimento delle interviste in Italia. Prima di allora, infatti, il genere continua ad essere poco presente – tanto che, nella ricca *Enciclopedia Treccani* il lemma «intervista» non compare nemmeno nell'edizione del 1949. Legato solo ad eventi eccezionali e personaggi politici di spicco, il metodo dell'intervista prevede in genere solo l'invio di domande in forma scritta, e, nei rari casi di incontro tra intervistatore e intervistato, conserva un notevole squilibrio comunicativo a favore del personaggio pubblico o politico interrogato (LETTA, 1987). Anche nel giornalismo tedesco – ricorda Haller – è il secondo dopoguerra a rappresentare uno spartiacque. In particolare, il decennio successivo alla fine del conflitto ha portato allo sviluppo

delle riviste e soprattutto dalla fioritura straordinaria che sulle riviste ebbero le forme della *Kurzprosa*. È in questo preciso *Textsortennetz* che l'intervista intrattiene con i generi affini relazioni di analogia o differenza di grado piuttosto vario. Un altro punto di contatto tra saggio e intervista emerge con chiarezza ampliando la riflessione sui generi in senso diacronico: per entrambe le *Textsorten*, il nesso tra il genere testuale ed i relativi antecedenti prototipici<sup>632</sup> rispecchia quello identificato dal concetto wittgensteiniano di *Familienähnlichkeit*.<sup>633</sup> Un concetto applicabile al legame che sussiste tra i due generi stessi, la cui affinità emerge in modo perspicuo considerando come proprio la scrittura saggistica si sia sviluppata tesaurizzando l'immediatezza e la semplicità delle forme di discorso diretto, «mosaici di citazioni, dialoghi o interviste», conversazioni e dispute (SERGO, 2007: 138).

---

del cosiddetto «*Spiegel*»-*Gespräch*, una forma d'intervista innovativa e di grande fortuna. La conversazione che inaugura la famosa rubrica del settimanale «Der Spiegel» risale al 1957 e riporta il dialogo tra l'intervistatore della rivista, anonimo, e l'allora ministro della difesa Franz Josef Strauß. Tutt'oggi lo «*Spiegel*»-*Gespräch* rappresenta, dopo la storia di copertina e le inchieste, il terzo elemento più rappresentativo del settimanale; le chiavi del successo mediatico di queste interviste sono la presenza di un personaggio di interesse pubblico e di due intervistatori caratterizzati da profonda preparazione (su interlocutore e materia) e marcato atteggiamento critico, «als hätten sie den Befragten zu examinieren». Il peculiare fascino delle interviste del settimanale è proprio dato dal connubio tra la veicolazione di contenuti e lo snodo retorico-argomentativo dello scambio verbale. Soprattutto dagli anni Settanta e sulla scia del giornalismo statunitense, l'intervista si trasforma in uno strumento giornalistico sottile e sofisticato, dal valore, oltre che storico-documentario, via via sempre più d'intrattenimento. Cambiano sia i soggetti intervistati – ora anche esponenti della vita culturale, intellettuali, studiosi, artisti, «l'uomo della strada» – sia l'atteggiamento dell'intervistatore, progressivamente meno ossequioso, caratterizzato da maggior disinvoltura e *vis polemica*. Negli ambiti dell'informazione tradizionalmente più legati all'intervista, tra tutti, la politica, il genere assolve sempre di più alla funzione di chiarezza comunicativa: l'alternanza tra domanda e risposta consente ai lettori di carpire con maggior facilità il nucleo dell'argomento, la segmentazione gioca a favore della strutturazione del discorso in componenti discrete e permette di focalizzarne meglio i contenuti. La metodologia e l'efficacia dell'intervista si prestano dunque a trovare applicazione in molte discipline, dalle scienze sociali, all'etnolinguistica, alla storia orale. E, soprattutto, nella letteratura l'intervista torna a configurarsi come forma di «incontro dialettico tra le due personalità, formate e non necessariamente compatibili, dell'osservatore e dell'osservato, e dalla costruzione intellettuale che ne risulta» (CADORNA, 1987: 137). Dal terreno giornalismo ne riemergono le antiche radici filosofiche, storiografiche e letterarie.

<sup>632</sup> Si veda: II, §...del presente lavoro.

<sup>633</sup> (WITTGENSTEIN, 1984b) §§ 65-71; secondo l'esegesi di Lange «Mit seinem Konzept der Familienähnlichkeit setzt Wittgenstein der Definition von Begriffen durch Merkmaloppositionen ein sprachliches Wissen entgegen, das auf einem komplizierten Netz von Ähnlichkeiten sowie auf unscharfen Bildern mit verschwommenen Rändern basiert; der rein analytischen und ‚digitalen‘ Logik des Aristoteles stellt der moderne Philosoph ein bildhaftes und ‚analoges‘ Wissen gegenüber, das mit hinweisendem Erklären und ‚prototypischen‘ Vertretern operiert», cfr. (LANGE, 1998: 167sg.).

Quando sia ingannevole la ‘semplicità’ dell’intervista, spesso confusa con la mera trascrizione di una chiacchierata, è però presto evidente per chiunque s’interroghi sulle configurazioni retorico-testuali, sulla semiotica e sugli elementi culturalmente connotati che intessono la trama dell’*Interview*. In altre parole, a fronte dell’*allure* d’immediatezza e spontaneità che la circonda, un’*allure* – come si è visto – in *primis* tipica del saggio, «l’intervista è la forma di comunicazione giornalistica più tecnica» in virtù della sua strutturazione e per la sua complessità retorica. Dal punto di vista della teoria della notizia, inoltre, questa *Textsorte* è uno strumento ambiguo poiché spesso si dimentica che ogni parola dell’intervista, pur vestita di spontaneità, è il prodotto di una tecnica e di un procedimento *ad hoc* attraverso cui una conversazione è stata *tradotta* in un testo. (PAPUZZI, 2010: 49). Ciò investe in linea diretta la figura dell’intervistatore, da intendersi come un vero e proprio mediatore o, ancor meglio, traduttore, la cui arte sta nel far emergere l’intervistato «nella maniera più fedele possibile all’originale» (UJCICH, 2008: 18). Una competenza di cui parleremo più ampiamente in seguito, qui basti anticipare che, accanto ad altre forme testuali regine della carta stampata – articoli, commenti, rassegne di stampa estera<sup>634</sup> – l’intervista rientra tra i testi fondamentali della produzione giornalistica per cui la condizione di *translatio* è *raison d’être*.

Nella variante testuale dell’intervista che pertiene alla comunicazione letteraria tale aspetto è amplificato e centrale. Ne dà conto John Brady, storico direttore del «Writer’s Digest», quando osserva con acutezza:

Per quanto raffinato sia uno scrittore, non c’è dubbio che è comunque svantaggiato se non è effettivamente un intervistatore. Oggi i più validi e originali contributi di giornalismo si ottengono normalmente nelle interviste [...] Molti direttori pensano che i migliori intervistatori siano, inevitabilmente i migliori scrittori. Di non-fiction, in ogni caso. E la non-fiction è ciò che conta oggi (BRADY, 1977: 1sg).<sup>635</sup>

---

<sup>634</sup> Ai testi che necessitano di essere tradotti, Albrecht aggiunge i dispacci delle agenzie di stampa internazionali, fondamentali per la circolazione delle notizie giornalistiche, cfr. (ALBRECHT, 2007: 17).

<sup>635</sup> Citato e tradotto in (PAPUZZI, 2010: 51).



Brady dedica all'intervista il suo prezioso *The Craft of Interviewing*. Non è lezioso sottolineare la precisione del titolo, per cui l'autore non a caso sceglie il termine inglese *Craft*, un termine che copre il concetto di *Kunsthandwerkliches*, unisce l'arte alla *techné* – un connubio che qualifica l'intervista e al contempo un aspetto che enfatizza ancora una volta i tratti comuni tra questa *Textsorte* e il saggio. L'unione di 'tecnica' e 'sensibilità estetica' viene invece spesso misconosciuta quale *conditio sine qua non* per un'intervista letteraria che possa dirsi riuscita: la variante testuale dell'*intervista letteraria* o, più genericamente, *culturale*, seppur riconosciuta tra le forme di «rappresentazione mediale» più notevoli dell'ultimo cinquantennio (KÖTT, 2004: 1), viene spesso svilata come *medium* 'parascientifico' e «impressionistico». In realtà ad acuire un (non del tutto infondato) scetticismo nei confronti del genere è la mancata comprensione delle ragioni che animano l'*anti-prescrittivism* e l'*anti-tecnicismo* dell'intervista, tanto più in ambito letterario.

Qui, come per il saggio, l'unica via, l'unico *methodos* percorribile è quello di una descrizione mobile e ricca di variabili, l'unico paradigma delineabile resta un modello orientativo e flessibile. Difficile, se non fatuo, sarebbe riportare ad un modello unico o predominante «le numerose possibilità che crea l'intervista sul piano giornalistico: un'enorme differenza di condizionamenti, di possibilità di scrittura» (PAPUZZI, 2010: 51) che muta potenzialmente *ad infinitum* le varianti della situazione comunicativa.

Fatte salve queste essenziali premesse, sarà possibile rintracciare caratteristiche, criteri operativi e linee deontologiche che offriranno alcune coordinate per tracciare il profilo dell'intervista e, nella fattispecie dell'intervista letteraria, e del loro processo di produzione. Ciò fungerà da fondamento per affrontare – seppur sinteticamente – le questioni traduttologiche più pertinenti e spinose per questa *Textsorte* così intimamente legata al saggio.

## IV.1. Una Textsorte tra giornalismo e letteratura

### IV.1.1. Critiche e *desiderata*

A dispetto della sua ampia diffusione ed accessibilità, è possibile affermare che l'intervista resta un genere testuale poco esplorato e, come altre forme liminari, un *desiderat* della ricerca in Italia come all'estero.<sup>636</sup> Un'ampia panoramica sulle modalità di utilizzo dell'intervista in Italia nelle diverse discipline (in particolare giornalismo, antropologia e storia orale) è fornita da una silloge, costituita dai contributi di numerosi illustri esperti del settore e patrocinata dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (MINISTERO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI, 1987). Pur offrendo un vivace spettro di temi e problematiche, ogni singolo contributo della silloge è però necessariamente vincolato dalla brevità della sua natura testuale. In questo suppliscono alcuni rari studi monografici sull'intervista in generale (MCLAUGHING, 1990),<sup>637</sup> ed opere che indagano l'intervista in un'area culturale, tra cui: il già citato recente volume di Veronica Ujcich (UJCICH, 2008) – eccezionale esempio di studio dedicato alla variante *letteraria* dell'intervista –, il manuale di Michael Haller (HALLER, 2001), le monografie di Martin Kött (KÖTT, 2004) e di Natasha Rodrigues (RODRIGUES, 1996), concentrate rispettivamente sull'intervista nella stampa francese dell'Ottocento e sull'intervista giornalistica spagnola.<sup>638</sup>

---

<sup>636</sup> Diverso è invece il quadro degli studi sulla storia del giornalismo o nell'ambito di indagini linguistico-testuali sui generi della stampa in generale (*journalistische Textsorte*) cfr. ad esempio (LÜGER, 1995); (SCHRÖDER, 1995); e sulla lingua della stampa: (BONOMI, 2002); (SCHRÖDER, 2009) e nell'ambito della romanistica tedesca lo studio di Hrbek sulla storia del giornalismo nell'Italia settentrionale: (HRBEK, 1995). La storia dei singoli generi testuali della stampa rimane invece ancora da scrivere.

<sup>637</sup> L'opera è apparsa in traduzione italiana: (MCLAUGHING, 1992).

<sup>638</sup> Un importante passo nella direzione di uno studio contrastivo diacronico è rappresentato dal già citato studio di Kött, dove lo studioso elabora una tassonomia contrastiva tra *Textsorten* giornalistiche tedesche e francesi (si veda in particolare lo schema di p. 12 '*Typologie journalistischen Textsorten*'). Al contempo, sul piano diacronico si indagano le affinità dell'intervista con i generi dell'*enquête* ('inchiesta'), del ritratto e del *reportage*: in virtù della «Symbiose' von Literatur und Journalismus» caratteristica per la stampa francese dell'Ottocento, questo aspetto di studio è però dichiaratamente focalizzato su una prospettiva nazionale, benché le *tradizioni testuali* (*Texttraditionen*), come l'intervista, «prinzipiell unabhängig von der jeweiligen Einzelsprachen existieren und von übereinzelsprachlichen, sozialen

In ambito traduttologico, sull'intervista si riscontra una quasi totale assenza teorica. I pregevoli studi di Albrecht (ALBRECHT, 2007) e Sergo (SERGO, 2006, 2007; SERGO, THOME, 2007) sono recenti e limitati in ampiezza ed esaustività dalla loro natura di contributi. Per il resto mancano indagini contrastive di carattere linguistico-culturale che indaghino le diverse forme di intervista letteraria e le problematiche che si pongono dal punto di vista traduttologico. Eppure il panorama della *Weltliteratur* ha vibrato dell'eco dell'intervista sin dagli inizi dell'Ottocento. Non solo Jean-Paul Sartre e Jorge Luis Borges, ma già Jules Verne ed Émile Zola hanno affidato le loro ambasciate poetiche a giornalisti intervistatori (KÖTT, 2004: 1). Sull'orizzonte letterario italiano e tedesco l'intervista è sì un genere liminare, ma è una forma testuale riconoscibile e presente, si pensi solo a forme di intervista *ante-litteram*, tra tutte i già citati *Gespräche mit Goethe* (1823-1832) (ECKERMANN, 2011)<sup>639</sup> o alla pervasività dell'intervista nell'Œuvre di autori come Thomas Mann, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller – non da ultimo Durs Grünbein.<sup>640</sup>

Le ragioni di queste lacune sono forse da ascrivere a ricorrenti polemiche nei confronti del genere. Che l'intervista sia «lo strumento giornalistico più arrischiato e imperfetto», e dunque sia da considerarsi *ultima ratio* ricalcando il ruolo «che la chirurgia ha in medicina» (COLOMBO, 1995: 83),<sup>641</sup> non è un pensiero isolato. Giovanni Russo lo parafrasa dicendo che l'intervista è un *medium* difficile,

---

Gemeinschaften getragen werden», pur puntualizzando che «Allerdings schließt die übereinzelsprachliche Existenz journalistischer Textsorten keineswegs aus, dass für einzelne Sprachgemeinschaften bestimmte Formen und Verfahren typisch sind»: (KÖTT, 2004).

<sup>639</sup> Una versione digitale dell'opera integrale è consultabile *online* all'indirizzo <http://gutenberg.spiegel.de/>.

<sup>640</sup> Tra le ultime interviste di Italo Calvino si segnala la conversazione dello scrittore con il suo traduttore inglese William Weaver, originariamente pubblicata sulle pagine della prestigiosa «Paris Review» e accompagnata da un breve scritto in cui Calvino racconta le sue sensazioni prima di essere intervistato, cfr. (CALVINO, 2003). Di Pier Paolo Pasolini ricordiamo (RIVOLA, 1976); (PASOLINI, 1995); (TOFFOLO, 2002). Le interviste di Heiner Müller costituiscono un *corpus* vastissimo, ricordiamo (MÜLLER, RADDATZ, 1990); (MÜLLER, RADDATZ, 1991); (KLUGE, MÜLLER, 1996b); (KLUGE, MÜLLER, 1996a).

<sup>641</sup> Così Furio Colombo: «intervista è lo strumento giornalistico più arrischiato e imperfetto; dovrebbe avere il ruolo che ha la chirurgia per la medicina: qualcosa a cui si ricorre se non ci

difficile, perché esige, a differenza di altri documenti di questo tipo, una serie di analisi critiche, di individuazioni di caratteristiche, una serie di filtri di lettura che sono anche più difficili da realizzare di quanto non accada con il saggio, con l'articolo scritto direttamente o con il discorso pronunciato direttamente dall'intervistato. Basti dire che per valutare esattamente un'intervista è estremamente importante conoscere perfino le circostanze materiali dell'intervista: per esempio bisogna conoscere bene il giornale sul quale l'intervista compare, chi ne è il direttore, che idea ha: cioè la ricostruzione del «retroscena». Ciò, naturalmente, non per la lettura immediata, ma per la valutazione dopo dieci o quindici anni o vent'anni. Perché quel certo giornale in quel momento ha avuto interesse a rivolgersi a quella persona, o quella persona a quel giornale? Chi dei due, il giornale o l'intervistato, ha preso l'iniziativa? Tutto questo si riflette nella valutazione delle cose dette, che possono essere apparentemente scolorite ma che acquistano rilievo nel contesto o, viceversa, cose apparentemente molto piccanti ma che lo perdono (RUSSO, 1987: 49).

Non sorprende che, tuttavia, gran parte delle critiche in qualche modo perdano di mordente quando l'obiettivo in questione si allontana dall'intervista giornalistica di carattere politico, e – come vedremo – si mitighino in modo sensibile nel caso di alcune varianti particolari del genere intervista (TORNABUONI, 1983: 57). Si procederà ora ad una breve disamina di carattere tassonomico che, come da premessa, ha l'unico intento di offrire un orientamento di carattere operativo.

#### **IV.1.2. L'intervista come genere giornalistico**

Il genere testuale (*Textsorte*) *intervista* è costituito da una grande multiformità di testi, ma ciò non esaurisce la sua complessità: la sua distanza da altri generi testuali affini è molto ridotta e, analogamente a quanto si è detto in merito al saggio, i confini di demarcazione sono accettabili solo se intesi come linee dai profili sfumati e sfocati, in cui la qualità di *Unschärfe* o *Fuzziness* è tutto. Sono rarissimi gli studi dedicati ad una collocazione

---

sono altre soluzioni». Colombo attacca la prassi d'abuso dell'intervista, specie dell'*intervista politica*, spesso utilizzata come forma di comunicazione che assolve l'autore-intervistatore dalla responsabilità «di qualcosa che il giornalista o il giornale non hanno il coraggio di dire [...] quando non è addirittura merce di scambio: un favore reso a qualcuno in cambio di qualcosa».

dell'intervista nello spettro dei generi testuali giornalistici e non. In ambito giornalistico i tentativi di collocazione sono legati alla fondante distinzione tra cronaca e commento (PAPUZZI, 2010), ossia la separazione tra informazione ed opinione o punto di vista – tra *news* e *views*, per riprendere una dicotomia cardine nel mondo anglosassone. Un distinguo che si riflette anche nella strutturazione grafico-tematica dei giornali, nella distribuzione delle diverse sezioni sulla pagina – una distinzione ripresa anglosassone ripresa anche in Europa a grandi testate, si pensi al quotidiano «Die Zeit» che presenta la pagina *Tribune*.

In merito a questi tentativi di ordinamento è bene però tenere presente che «una notizia è [pur] sempre un'interpretazione dell'avvenimento» e dunque, per sua essenza presenta una matrice 'soggettiva' ineliminabile: l'obiettività della va ricercata nella possibilità di realizzare il processo di selezione, interpretazione e resa della notizia senza condizionamenti pregiudiziali e faziosità. Se sino all'inizio del xx secolo il massimo compito del giornalista era di «simply recite the facts», in seguito è emersa la necessità di sciogliere la dicotomia *news* e *views*, di affiancare il lettore nell'interpretazione dei fatti con la realistica coscienza della soggettività che ciò implica sostenuta da una pari tensione ideale verso l'obiettività (PAPUZZI, 2010: 42-44 passim).<sup>642</sup> Edmund B. Lambeth battezerà questa prassi *authentic (or objective) interpretation* asserendo che «l'interpretazione autentica è scientifica nello spirito, e la verità che essa ritrae è soggetta ad aggiunte e revisioni» (LAMBETH, 1992: 66).

La verità è che la distinzione tra informazione e opinione – *Information* e *Meinung* (KÖTT, 2004: 12)) opera comprensibilmente con confini convenzionali, confini che

in alcuni casi non è possibile tenere separati, perché l'informazione è per sua natura una materia ambigua e la soggettività del

---

<sup>642</sup> Nel suo manualetto sulle *Textsorten* giornalistiche, Christoph Fasel riassume «präzise informieren: in größtmöglicher Übereinstimmung mit der Realität; neutral informieren: die Fakten sprechen lassen, nicht die eigene Meinung», (FASEL, 2008: 23). Sul tema cfr. il recente volume (FESTUCCIA, 2010).

giornalista è parte integrante della notizia. Lo stile di un articolo, la qualità di una fotografia, il tono di una cronaca per radio, le immagini di un servizio televisivo fanno parte dell'aura di una notizia, comunicando un insieme di sensazioni che rientrano nel concetto di commento (PAPUZZI, 2010: 45).

La soggettività del giornalista non solo è parte integrante della notizia rispetto al processo di *testualizzazione* della notizia, dalla selezione della *Textsorte* – di cui sceglie di seguire o violare le convenzioni e specificità culturali – alle idiosincrasie stilistiche della scrittura. Tale soggettività è al contempo parte integrante della notizia come tale, ossia del processo di *creazione* della notizia (*newsmaking*). A scandire il percorso di una notizia dalla registrazione di un avvenimento alla pubblicazione in un giornale non sono però tappe di carattere unicamente soggettivo, bensì valutazioni ed interpretazioni sia individuali sia collettive. Nel delicato processo di *newsmaking* il giornalista – o, in questo caso, il *gatekeeper*,<sup>643</sup> per usare la vivida immagine del giornalismo americano – è perciò affiancato da criteri di valenza redazionale ed auspicatamente 'intersoggettiva': i cosiddetti 'criteri di notiziabilità' (*newsworthiness*) o 'valori-notizia' (*news values*) (PAPUZZI, 2010: 19), vale a dire criteri di interesse e rilevanza che indicano il maggior o minor grado di opportunità che un avvenimento sia reso notizia.<sup>644</sup> La *notiziabilità* è dunque la qualità in virtù della quale all'avvenimento stesso può conferirsi un'esistenza pubblica di 'notizia', una qualità risultante dell'«insieme degli elementi attraverso i quali l'apparato informativo

---

<sup>643</sup> «Una storia giudicata notiziabile passa attraverso il cancello, ma quelle che non ottengono l'approvazione del *gatekeeper* non sono diffuse o pubblicate e dunque non sono notizie» (GARRISON, 1990), tradotto in (PAPUZZI, 2010: 19). Come è noto, il concetto di *gatekeeping* risale originariamente ad uno scritto postumo dello studioso tedesco emigrato negli Stati Uniti Kurt Lewin, (LEWIN, 1947), ed alla rielaborazione che del concetto fece David Manning White qualche anno più tardi (WHITE, 1950). Sulla funzione dei cosiddetti *gatekeepers*, ossia dei reporter, fotografi, redattori e produttori che si occupano di filtrare le notizie secondo criteri di rilevanza, attualità ed interesse, 'aprendo e chiudendo i cancelli' che permettono il flusso dell'informazione ai lettori, cfr. (SHOEMAKER, 1991; SHOEMAKER, VOS, 2009).

<sup>644</sup> I *news values* sono definiti come «dei chiari e disponibili riferimenti a conoscenze condivise sulla natura e gli scopi delle notizie» che investono la costruzione giornalistica e la cui relativa assenza o presenza è determinante per l'inserimento o meno di un prodotto informativo poiché guida le procedure lavorative redazionali (FAUSTINI, 1995: 66).

controlla e gestisce il tipo di eventi da cui selezionare le notizie» (FAUSTINI, 1995: 66).

Accanto ai criteri di notiziabilità, ed in stretto rapporto con essi, esistono ulteriori grandezze intersoggettivo-collettive di referenza, grandezze che rappresentano essenziali complementi di quell'ampia variabilità data dalla qualità soggettivo-individuale di *ogni* notizia ed *ogni* testo giornalistico: si tratta dei generi testuali giornalistici (*journalistische Textsorten*). Tradizionalmente, la suddivisione dei generi giornalistici è fondata sulla già citata dicotomia 'informazione vs opinione/commento' (GAITANO, 2004). In generale l'intervista viene collocata sul versante dell'informazione, al cui estremo si pongono rispettivamente i formati giornalistici *notizia, servizio, cronaca, resoconto, pastone e inchiesta*; in progressione verso il polo opposto si distribuiscono i generi dell'opinione/commento, ossia, nell'ordine, *ritratto, reportage, commento, editoriale, fondo, rubrica, corsivo, recensione*, per giungere a forme che pertengono alla dimensione estetico-letteraria, quali il *feuilleton, l'elzeviro*.<sup>645</sup>

Per tentare di focalizzare l'intervista nel contesto delle forme giornaltistiche ad essa più affini sarà importante considerare gli estremi funzionali 'informare' ed 'esprimere opinioni' (FASEL, 2008: 27) come poli di *una scala a transizioni sfumate*. È essenziale rilevare con forza che l'aspetto cruciale del nostro discorso in merito alle categorizzazioni in generi testuali investe appieno anche l'ambito delle *Textsorten* giornaltistiche: alla 'purezza' formale si sostituisce un certo 'ibridismo', alla categoria, la transizione, all'omogeneità, la commistione:

*Il giornalismo contemporaneo è caratterizzato dalle commistioni. La ripartizione delle categorie – fra notizia, commento, servizio, resoconto, reportage, dibattito, intervista, inchiesta – è scavalcata da formule che sovvertono le regole. Potremmo dire che non c'è nulla di strano in questo: il giornalismo rispecchia un carattere della cultura del nostro tempo, per cui tutte le forme di*

---

<sup>645</sup> Per una dettagliata descrizione dei diversi generi si rimanda in particolare a (STAZIO, 2003: 243sg.), (FASEL, 2008).

espressione e comunicazione hanno subito un rimescolamento dei generi (PAPUZZI, 2010: 45)[corsivo, S.R].

«Rimescolamento dei generi» e «commistioni» che la dimensione teorico-metodologica del nostro modello auspica di poter rappresentare nel modo più opportuno, offrendo al contempo un'adeguata cornice per la collocazione *dell'intervista* rispetto al *saggio generale* come forma giornalistica (*Alltags-Essay*).<sup>646</sup>

Attenzione specifica meritano soprattutto i generi *inchiesta*,<sup>647</sup> *ritratto* e *reportage*, anche perché, come vedremo, si legano, a tipologie specifiche di intervista.

L'*inchiesta*, in particolare, è una formula giornalistica molto diffusa, una formula – talvolta articolata in diverse puntate – che nella prassi giornalistica moderna indica un'indagine sistematica e semi-scientifica di un fatto di rilievo sociale, dove accanto ad un'esauriente documentazione vengono presentati i risultati di un sondaggio d'opinioni (*Umfrage*). Se ne distinguono due sottogeneri, l'*inchiesta conoscitiva*, dedicata alla messa a fuoco di determinati fenomeni e mutamenti sociali, e l'*inchiesta investigativa*, incentrata su un fatto specifico, che si tenta di accerchiare da prospettive inedite.

---

<sup>646</sup> Adattamento e rielaborazione dei modelli proposti in (KÖTT, 2004), specie *Typologie journalistischer Textsorten*, p. 13; (FASEL, 2008), specie *Tatsache und Meinungen in der Darstellungsformen – Schätzwerte*, (PAPUZZI, 2010); (HALLER, 2001); (STAZIO, 2003: 243sg.).

<sup>647</sup> Si noti la non perfetta corrispondenza tra l'italiano *inchiesta* che, analogamente al francese *enquête* indica un genere giornalistico autonomo molto prossimo all'intervista, e la forma tedesca *Umfrage*, che talvolta può anche indicare solo un generale 'sondaggio d'opinioni'. Così anche in (KÖTT, 2004: 13).



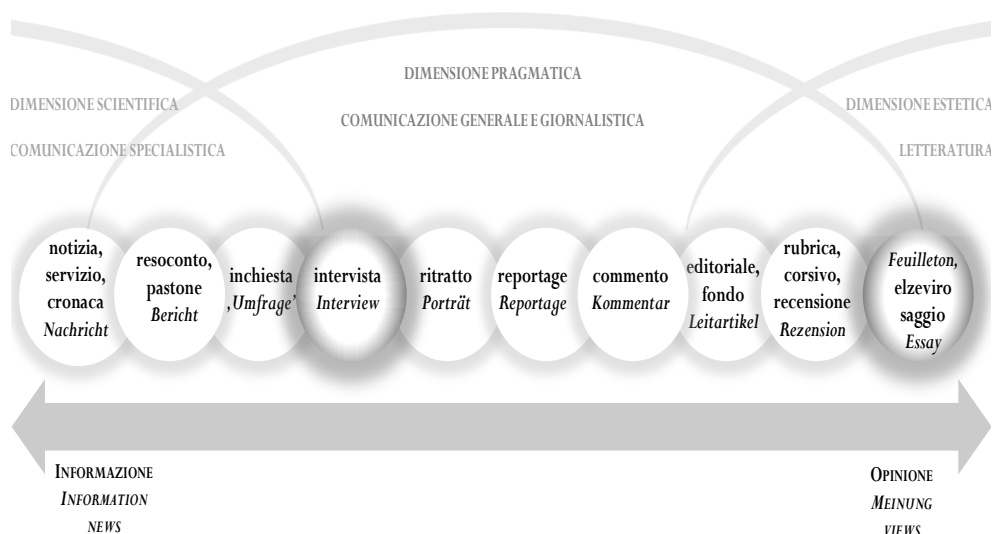


Figura X: Il genere testuale intervista sul *continuum* dei generi giornalistici fra opinione e informazione: collocazione generale e rispetto al *saggio generale* (*Alltag-Essay*).

La tradizione testuale che lega inchiesta e intervista è stata di recente messa in ombra, eppure sino agli anni Cinquanta alla parentela tra i due generi veniva dato grande risalto: «L'enquête est à l'interview ce que le général est au particulier» (COSTON, COSTON, 1952: 114). L'intervista alla base dell'inchiesta si svolge perlopiù sulla base di un questionario standard, secondo i modelli della sociologia empirica, «une série d'interviews prises d'après un questionnaire identique, une même interrogatoire que l'on fait subir tour à tour à plusieurs personnes» (*ibid.*).<sup>648</sup>

Il genere del *reportage* – anglicismo 'di ritorno', dato che la parola inglese *reporter* (1386) deriva a sua volta dal francese *reporteur* o *rap(p)orteur* (1288) dall'etimo latino *rēporto*, 'ricondurre', (poet.) 'riferire' – è una formula di grande ampiezza che comprende tutta una serie di testi frutto di esperienze fatte *ad oculos* (HALLER, 2008: 167). Anche in questo aspetto l'affinità con l'intervista è evidente: l'incontro, che sia con persone o luoghi,

<sup>648</sup> Citato in (KÖTT, 2004: 77).

è punto di partenza e *focus* informativo. Oltre che un iperonimo per tutte le formule giornalistiche con modalità di rilevamento dell'informazione *in loco*, il *reportage* è innanzitutto un genere giornalistico specifico e di tradizione letteraria – si pensi alla parentela con il *Reisebericht* (WEISSENBURGER, 1997). Intervista e *reportage* presentano *concetti d'azione giornalistica* (*journalistische Handlungskonzepte*) affini che riaffiorano dalla loro tradizione testuale – prima di affrancarsi dalla sua cornice concettuale, l'intervista era addirittura intesa come una forma specifica del più antico *reportage* (KÖTT, 2004: 85,136). Il *reportage* può includere interviste, ma se ne differenzia con chiarezza: è in genere un articolo più ampio che ha per oggetto una notizia già diffusa ed in cui domina una narrazione descrittiva, dallo stile più articolato rispetto ad un brano di cronaca, ma al contempo più asciutto rispetto all'intervista. Il *reportage* procede «per dilatazione, non per aggregazione»: dilatando i confini di un particolare fatto e portando il lettore nel fuoco della vicenda ed è reso più vivo da un corredo fotografico e grafico che non dovrebbe mai mancare (PAPUZZI, 2010: 49).

Il *ritratto* è un genere poco esplorato, ma piuttosto diffuso: un articolo che, sin dal titolo e dall'attacco (*lead*), presenta un personaggio mettendone a fuoco aspetti della biografia e contestualizzandoli nell'ambito dell'avvenimento che origina la notizia. Anche qui l'interazione con il genere dell'intervista può essere molto intensa: è il caso dei ritratti articolati interpolando citazioni provenienti da diverse interviste incentrate sul personaggio in questione ad interpretazioni, critiche e curiosità di valore attuale (KÖTT, 2004: 102).

#### **IV.1.3. Un appunto sulle forme di *feuilleton***

Prima di passare ad una sintetica disamina delle caratteristiche salienti dell'intervista e della variante testuale dell'*intervista letteraria* sia concessa un'ultima precisazione sul modello in figura III. La scelta di unire *saggio* ed

*elzeviro*<sup>649</sup> in un unico insieme sotto l'egida del *feuilleton* è mirata. Il *feuilleton* o *fogliettone*<sup>650</sup> figura infatti come sezione tematica del giornalismo (*Ressort*) da sempre deputata ad ospitare forme liminari, *tra informazione e commento*, di tematica perlopiù culturale. 'A margine' rispetto alla centralità di altre forme nel *layout* di pagina, oppure tradizionalmente sito in terza pagina, il *feuilleton* è, oltre che un genere, soprattutto una «collocazione che definisce un genere» (PAPUZZI, 2010: 49), uno spazio giornalistico 'flessibile' atto ad ospitare tutta una serie di *Textsorten* legate alla *Kurzprosa*: tra tutte, appunto, *l'intervista* e il *saggio* – ma anche *l'elzeviro*, il *ritratto*, la *recensione*, il *commento*, il *reportage* – ed esso stesso *kleine Form* estremamente duttile e particolarmente vicina al saggio (KAUFFMANN, SCHÜTZ, 2000) (SCHEICHL, 2008).

Da sempre le forme brevi del *feuilleton* sono spazi deputati alla critica, ma al contempo sono esse stesse tradizionali bersagli critici (KLAUSER, 1992). La tradizione vede infatti *l'elzeviro* è ad apertura della celebre *terza pagina* – fiore all'occhiello del giornalismo italiano che il «Corriere della Sera» ha reso prezioso con le firme di grandi autori come Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Grazia Deledda ed eccellenti elviristi, come Ugo Ojetti. Progressivamente, però, *l'elzeviro*, simbolo del «compromesso fra letteratura e giornalismo», si mostra sempre più come «esercizio di stile, elegante ed evanescente» in grado di segnare complicità culturali tra letterati e potere giornalistico (PAPUZZI, 2010: 200). Su più fronti si alzano voci, tra cui quella

---

<sup>649</sup> L'elzeviro era «da 'tessera di appartenenza' alla consorte dei letterati che avevano il prestigio di collaborare ai giornali, un 'segno di riconoscimento', la patente di ammissione 'in un corto circuito di complicità culturali', come ricorda Nello Ajello nel saggio *Lo scrittore e il potere*, che ricostruisce il rapporto tra intellettuali e giornali. In quasi un secolo di vita, la terza pagina subisce cambiamenti importanti, diventando per esempio negli anni sessanta la sede favorita per le grandi inchieste e i reportage dall'estero, ma non perde mai del tutto il carattere di 'palestra del bello scrivere' che contribuisce alla diffusione 'di buone ma aristocratiche letture' (Murialdi 1986)e, nonostante i cambiamenti, conserva un'impronta di artificiosa gratuità, è uno iato, un intervallo, 'il luogo di un rallentamento nella corsa di un giornale [...], in cui ci si poteva sottrarre all'ordine del giorno dell'attualità' (Magris 1992)»: (PAPUZZI, 2010: 200).

<sup>650</sup> Dopo averne rintracciato la nota etimologia in seno al giornalismo francese della prima metà del XIX secolo, Papuzzi ricorda, che come la puntata del romanzo, anche il fogliettone «vale a dire il pezzo che occupa l'intera fascia inferiore di una pagina – è concepito come una *sede di eccezione*, come un testo che può non rispettare le regole canoniche. Un contenitore in cui cronaca e commento si *mescolano* volutamente con molta libertà; oppure un pezzo ironico o satirico; oppure è una storia, narrata secondo le convenzioni proprie del romanzo d'appendice», *ibid.*, p. 49 [corsivo, S.R.].

del grande Franco Fortini, che lamentano le tendenze elitarie, percorse dalla «libidine snobistica» del *culturalismo* da terza pagina, responsabile anche di uno scollamento tra lingua e cultura (FORTINI, 1983).<sup>651</sup> Quando la terza pagina si estingue, e la funzione originaria della terza pagina viene trasferita in altre sezioni del giornale o nei supplementi culturali,<sup>652</sup> Claudio Magris va al cuore della questione:

Lo spirito non vive in una serra, ma assume su di sé il peso e la bassezza della realtà. La cultura deve uscire dalla terza pagina perché non appartiene ad alcuni settori piuttosto che ad altri. Informazione e discussione culturale non sono separabili dai processi sociali e dai fenomeni di costume (MAGRIS, 1992).

Nel solco di questo pensiero, le *Mischformen* del *feuilleton*, e nello specifico il *saggio* giornalistico o *generale* (*Alltags-Essay*), seppur ‘liminari’ si configurano come forme di assoluta centralità per il *transfert* di cultura e sapere: laddove nella contemporaneità, la «poesia», metonimia della cultura alta, «è di fatto priva di legittimità sociale ma è tenuta in vita artificialmente, all’ombra delle istituzioni e del mercato» (TIRINATO, 2011: 25), le forme tra letteratura e giornalismo dovrebbero testimoniare la coscienza del cruciale ruolo di divulgazione dell’informazione culturale che rivestono, ospitando al loro interno prospettive più ampie e varie possibile così da contrire all’accrescimento della capacità critica dei lettori.

#### **IV.2. L’intervista: tre tipologie**

L’intervista è un genere che abbraccia un’ampia gamma di forme testuali e, proprio per la sua complessità, è stigmatizzato dalla mancanza di una tassonomia e di una terminologia condivisa. A livello operativo sembra fecondo adattare le proposte di Haller (HALLER, 2001) e Colombo

---

<sup>651</sup> Un aspetto che Fortini indaga come strettamente legato al declino della «traduzione di stampo umanistico, fiduciosa nella «solidità della cultura d’arrivo» e «vissuta per secoli nella prassi dei poeti come dei filologi, “non senza scambi fra le due funzioni”» (TIRINATO, 2011: 20).

<sup>652</sup> La Terza Pagina è progressivamente scomparsa dai quotidiani, tra le ultime testate ad eliminarla ricordiamo *La Stampa*, nel 1989 ed il *Corriere della Sera* nel 1992 (MURIALDI, 2006: 102 sg.).

(COLOMBO, 1995) in un modello che ha il pregio di identificare per l'intervista tre macrotipologie e di renderne percepibili i nessi con le *Textsorten* che abbiamo visto essere più affini al genere. Una premessa comune alle tre tipologie riguarda l'importanza della situazione comunicativa — coordinate spazio-temporali, circostanze, etc. —, che influenza in grande misura il valore informativo dell'intervista. L'interazione comunicativa comprende infatti molteplici aspetti, tra i quali giocano un ruolo decisivo: gli scopi dell'intervistatore (della redazione, dei committenti, etc.); le caratteristiche tecnico-pubblicistiche del mezzo di comunicazione; gli interessi personali dell'intervistato e le aspettative e necessità del pubblico.

L'*intervista di ricerca* (*Recherchen-Interview* o *Befragung*) è, come è facile intuire, la forma di intervista che più si avvicina al genere testuale dell'*inchiesta*, e si configura come uno strumento d'indagine privilegiato per il reperimento di fonti informative. In quest'ottica la tipologia viene anche indicata come *intervista-notizia*, avendo lo scopo di «ricostruire un percorso ignoto o ottenere l'annuncio di una decisione che altrimenti non ci sarebbe stato» (COLOMBO, 1995: 85). L'intervistatore è dunque interessato alla documentazione, ricostruzione e spiegazione di determinati fatti o avvenimenti e interpella interlocutori il cui ruolo o sapere è funzionale a tale scopo. Per questo motivo la *tecnica* d'interrogazione è essenziale: il risultato dell'intervista non è una specifica forma di rappresentazione, ma parte integrante del metodo d'indagine. Il centro focale di questa tipologia sono i contenuti informativi e per questo ogni altro elemento — comprese caratteristiche specifiche della situazione comunicativa o dell'intervistato — è irrilevante.

Analogamente al genere del *reportage*, la tipologia dell'*intervista reportage* (*Reportage-Interview*) mira ad approfondire la conoscenza di situazioni, circostanze e persone, allo scopo di ottenere informazioni il più possibile autentiche e dalla coloritura personale. La presenza *in loco*, la vicinanza reale

a persone e cose sono componenti irrinunciabili, ma è anche decisivo per l'intervistatore selezionare con accuratezza gli intervistati in base alla pertinenza e al tono delle loro testimonianze. Il reporter deve essere in grado di portare gli interlocutori alla narrazione, mettendo a disposizione le proprie competenze per facilitare l'articolazione e lo sviluppo del flusso discorsivo. La forma domanda-risposta può sciogliersi nell'*intervista-racconto*, costituita dall'utilizzo del discorso indiretto alternato ad osservazioni e descrizioni del reporter. Colombo descrive questa forma con la denominazione di *intervista-testimonianza*, la «narrazione diretta dal luogo di un dramma nella viva voce di chi lo sta vivendo» e «strumento indispensabile di comunicazione alla duplice condizione di identificare con la maggior chiarezza possibile l'interlocutore e di rifiutare l'intervista, per quando emozionante, quando gli interlocutori non sono liberi» (COLOMBO, 1995).

La terza macrotipologia è costituita dall'intervista come *forma di rappresentazione* (*geformtes Interview*). Qui il gioco alternato di domanda-risposta, discorso e controdiscorso si sviluppa appieno: il dialogo si svolge con l'esplicita denominazione dei parlanti, intervistatore ed intervistato. Cruciale è dunque ciò che Haller indica come il raddoppiamento della situazione comunicativa dell'intervista (*Verdoppelung der Interviewsituation*): *in primis* l'intervista è costituita da *ciò che viene detto*, in un secondo momento, invece, dal *modo* in cui il detto è reso (HALLER, 2001: 141).

L'*intervista letteraria*, la variante testuale cui volgiamo la nostra attenzione, fa capo a quest'ultima tipologia più aperta e 'libera'. In seguito metteremo a fuoco la *Textsortenvariante*, chiarendone le varietà, i criteri compositivi, le fasi di produzione e le problematiche più rilevanti in ottica traduttologica.

### IV.3. L'intervista letteraria

L'*intervista letteraria* è una forma complessa che, assieme alle forme del *feuilleton*, si situa al margine tra giornalismo e letteratura. Tra le forme liminari figura forse come il genere che più si contraddistingue per processi ed esiti di produzione, elaborazione e strutturazione testuale specifici, seppur al suo interno possa accogliere testi di foggia molto varia, dall'intervista canonica alla *conversazione* come forma di dialogo tra due autori (*Dialog/Gespräch*); dall'*intervista-ritratto*<sup>653</sup> all'intervista-recensione, ed apparire in veste di servizio di copertina, di articolo della pagina culturale o di rubrica di segnalazione pubblicistica, e ancora in un volume sotto forma di «libro-intervista» oppure a mo' di presentazione critico-poetologica e recensoria su una rivista specializzata. Gli stessi generi delle *interviste fittizie*, *interviste immaginarie* e *Totengespräche* hanno una tradizione antica e meriterebbero una disamina a se stante—<sup>654</sup> siano solo ricordate *Le interviste impossibili* (MANGANELLI, 1997) del grande Giorgio Manganelli (1922-1990). Va inoltre ricordato l'enorme incremento registrato dalla comunicazione letteraria *online* in quest'ultimo decennio<sup>655</sup> e la sua vertiginosa crescita con lo sviluppo di siti specialistici deputati ad ospitare *online Journals* e versioni digitali delle riviste letterarie più prestigiose, *forum* (o «caffè») letterari, con l'avvento dei *social networks*, laddove, alla cerchia dei nuovi *media* appartengono inoltre anche i siti curati degli stessi autori, pagine digitali che ospitano sempre più spesso interviste.

---

<sup>653</sup> Sfoggiando la sua tipica ironia caustica, dell'*intervista-ritratto* Beppe Severgnini afferma «l'intervistatore incontra l'intervistato, e poi scrive ciò che vuole. Certo, esistono i virgolettati che riportano — in Italia: dovrebbero riportare — le parole esatte. Ma in un incontro a quattr'occhi l'intervistato è un ostaggio. Leggete certe interviste: il docile masochismo della vittima trasuda sindrome di Stoccolma»,

<sup>654</sup> Su questo tema di grande fascino cfr. (KÖTT, 2004: 186-207).

<sup>655</sup> Un genere oggi diffusissimo, nato nel 1994 negli Stati Uniti d'America e diffusosi in Italia due anni più tardi: (PAPUZZI, 2010: 251).

### IV.3.1. Criteri compositivi e stadi processuali

La strutturazione testuale attraverso l'alternanza di domande da parte di un interlocutore (*intervistatore*) e di risposte da parte dell'altro interlocutore (*intervistato*) si configura certamente come l'aspetto formale più macroscopico e qualificante. Tuttavia, lo scheletro strutturale dell'intervista letteraria può presentarsi in svariate configurazioni ed accompagnarsi a molteplici elementi. Tra la produzione e la elaborazione di un'intervista per la pubblicazione intercorrono diversi stadi processuali che fanno del testo risultante un prodotto, seppur in forma dialogica, perlopiù molto distante da una mera trascrizione del colloquio originale tra intervistatore ed intervistato (SERGO, 2006, 2007). Questi stadi processuali possono essere riassunti fissando alcuni criteri fondamentali che regolano la tecnica dell'intervista letteraria:

- L'oggetto dell'intervista può essere l'intervistato stesso (*intervista personale*) oppure un argomento specifico di cui l'intervistato è esperto (*intervista tematica*). Laddove in un'intervista *tematica* le domande procedono con precisione lasciano poco margine a risposte generiche, l'intervista *personale* tende a dare più ampio spazio possibile alla libertà discorsiva dell'intervistato.
- La preparazione di un'intervista – fase di ricerca preventiva, elaborazione delle domande, etc.– è cruciale.
- L'intervistatore dovrebbe inoltre pregiarsi della discrezione sufficiente da garantire domande di interesse pubblico «C'è sempre un fuoco centrale, in ogni intervista, che è la ragione che la rende importante, la ragione che ne fa una notizia».
- Registrare il colloquio alla base della produzione dell'intervista è un espediente tecnico in grado di garantire autenticità e controllo in fase di



stesura, uno strumento imprescindibile per la riproduzione in forma scritta delle peculiarità retorico-espressive dell'intervistato.<sup>656</sup>

- Nella sua stesura finale, la forma classica dell'intervista è il dialogo diretto, con le domande dell'intervistatore e le risposte dell'intervistato tipograficamente distinte.<sup>657</sup>

- Nella maggior parte dei casi, la trascrizione di un'intervista deve essere sottoposta ad un processo di selezione ed elaborazione dei materiali risultanti dal colloquio. Qui è decisiva la tipologia dell'intervista stessa: se per la più generale intervista *tematica* non è necessario riportare le risposte dell'intervistato con estrema precisione, anzi, il linguaggio specialistico può venir tradotto in standard «in modo che il senso sia chiaro a tutti i lettori, non solo a chi conosce quei codici di comunicazione» (ibid.), nel caso dell'intervista *letteraria e personale* l'espressione linguistica dell'intervistato va resa con acribia, non al fine di una trascrizione pedissequa del parlato, ma per riprodurre i moduli stilistico-linguistici idiosincratici dell'intervistato, la sua 'voce'.

- È da prediligersi una struttura testuale costituita da un certo equilibrio delle parti, con domande preferibilmente sintetiche e risposte la cui lunghezza media oscilla tra due estremi non troppo distanti, così da conferire al testo una forma dialogata con un proprio ritmo. Se necessario, risposte particolarmente lunghe possono venir *a posteriori* cadenzate

---

<sup>656</sup> La registrazione è da intendersi come «la vera linea di demarcazione tra la pratica della ricerca sul campo degli esordi [della pratica di ricerca e creazione della fonte orale tramite intervista, S.R.] e gli anni relativamente recenti; oggi riusciamo difficilmente a concepire fonti orali non registrate e abbiamo consapevolezza di come e quanto la possibilità di registrare abbia influito su questa pratica [...] La registrazione come linea di demarcazione in quanto prima della possibilità di registrare, le parole, prive di fisicità, sparivano con il testimone [...] è la registrazione che, attribuendo fisicità di supporto a ciò che prima era trascritto, stenografato, raccontato, può rendere l'intervista documento e quindi fonte verificabile e confrontabile»,

<sup>657</sup> «Quando l'argomento dell'intervista lo richiede, perché è molto complesso o perché necessita di una contestualizzazione, si può passare a una forma indiretta, in cui l'intervistato – soprattutto se non è una persona molto nota al pubblico dei lettori – non risponde a delle precise domande e contestazioni, ma interviene o colloquia, sempre fra virgolette, su questioni poste in modo generale, in un contesto di informazioni provenienti anche da altre fonti»: (PAPUZZI, 2010: 53).

dall'inserimento di domande interlocutorie, ma l'operazione deve rispettare le peculiarità e gli stili di dialogo degli interlocutori.

- All'intervistato deve essere garantito il diritto di esprimersi senza subire censure. A questo riguardo sono possibili e diffuse prassi di revisione, controllo e autorizzazione.

- La deontologia professionale prevede che non sia corretto inserire nel testo dell'intervista critiche ed attacchi alle dichiarazioni dell'interlocutore posteriori al colloquio ed alla revisione del testo da parte dell'intervistato.

- L'intervistato ha il diritto di puntualizzare ed aggiungere informazioni *off the record*, con la garanzia che non vengano pubblicate.

#### **IV.3.2. Occasio: intervista letteraria e contingenza**

Per i testi che raccoglie sotto l'«etichetta» di *intervista letteraria*, Ujcich aggiunge un'ulteriore qualifica, ossia la condizione che questi appaiano raccolti in un volume, costituiscano cioè un libro-intervista: la precisazione permette così alla studiosa di circoscrivere il campo d'indagine escludendo le interviste dal «l'aspetto effimero puramente giornalistico, che porta a interviste spesso d'occasione, per esempio sull'uscita di un libro o sulla consegna di un premio» (UJCICH, 2008: 21). Al contrario, per la nostra disamina il sito di pubblicazione non figura come discrimine definitorio, l'eterogeneità dei siti di pubblicazione delle interviste letterarie è lo specchio fedele della versatilità del genere testuale: della varietà delle *occasiones* che danno l'avvio al pensiero, alla conversazione letteraria e poetica, in questo senso tanto più squisitamente saggistica (ADAM, 1988).<sup>658</sup> Non va dimenticato il valore assunto dall'occasione nella poesia moderna – si pensi solo al titolo della collezione montaliana *Le occasioni* (1939) (MONTALE,

---

<sup>658</sup> Sullo *Schreiben 'bei Gelegenheit'*: (HILGENDORFF, 1996), sulla tradizione goethiana in particolare (STOCKHORST, 2002).

1996b)<sup>659</sup>–, né è superfluo ricordare le parole di Goethe nel *Gespräch* con Eckermann datato 18 settembre 1823:

Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte seyn, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts (ECKERMANN, 1836: 54).<sup>660</sup>

Come per il saggio dunque, per l'intervista letteraria dunque – come per la conversazione stessa – lo *Schreiben 'bei Gelegenheit'* è un segno comune di una modernità oltre le epoche letterarie (ROBINSON, 2005: 20).<sup>661</sup>

La frequenza delle *occasioni* sembra esser stata persino eccessiva negli ultimi decenni, se Colombo, da smalzato osservatore, proclama non senza ferocia che sui giornali l'intervista dovrebbe venir considerata *ultima ratio* come la chirurgia in medicina (COLOMBO, 1995: 83).<sup>662</sup> E il suo non è un

---

<sup>659</sup> *Le occasioni* appartengono, come è noto, ad un periodo in cui Montale approfondisce dei metafisici inglesi: «C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco [...] Tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può dirsi metafisica», dirà il poeta – non a caso nel corso di un'intervista – vent'anni più tardi (cfr. (MONTALE, 1960), riedito in (MONTALE, 1996a) e in (MONTALE, 1997), da cui cito a pagina 580). Si unisce inoltre un profondo avvicinamento ad Eliot, ed in particolare al concetto del *correlative objective* che Montale traduce nella sua poesia. Il simbolismo metafisico-figurale del poeta opera accostando oggetti e le situazioni in modo folgorante: *Le occasioni* come cose ed avvenimenti in grado di fermare il tempo e destare la memoria in momenti epifanici, rari «barlumi» che legano passato e presente.

<sup>660</sup> La versione originale è interamente consultabile e scaricabile attraverso la maschera di ricerca di *Google Books*. Per una recentissima edizione critica: (ECKERMANN, 2011).

<sup>661</sup> «These Examples should discourage us from ever thinking that an 'occasional poem' is –by definition– a trivial one, limited by the constraints of its situation. A similar service was performed for the expression 'vers de circonstance' by Robert Desnos when in January 1944 he wrote that "La grande poésie peut être nécessairement actuelle, de circonstances...elle peut donc être fugitive". Thus, the only way for a poem to take to the air is for it to be well grounded. In times of violent public confusion, as equally in times of individual uncertainty and distress, we need this kind of poetry» (ROBINSON, 2005: 20).

<sup>662</sup> Così Furio Colombo: «L'intervista è lo strumento giornalistico più arrischiato e imperfetto; dovrebbe avere il ruolo che ha la chirurgia per la medicina: qualcosa a cui si ricorre se non ci sono altre soluzioni». Colombo attacca la prassi d'abuso dell'intervista, specie dell'*intervista politica*, spesso utilizzata come forma di comunicazione che assolve l'autore-intervistatore dalla responsabilità «di qualcosa che il giornalista o il giornale non hanno il coraggio di dire [...] quando non è addirittura merce di scambio: un favore reso a qualcuno in cambio di qualcosa».

pensiero isolato, del resto, l'intervista è un *medium* dalla natura incerta e di difficile accettazione:

difficile, perché esige, a differenza di altri documenti di questo tipo, una serie di analisi critiche, di individuazioni di caratteristiche, una serie di filtri di lettura che sono anche più difficili da realizzare di quanto non accada con il *saggio*, con l'articolo scritto direttamente o con il discorso pronunciato direttamente dall'intervistato. Basti dire che per valutare esattamente un'intervista è estremamente importante conoscere perfino le circostanze materiali dell'intervista: per esempio bisogna conoscere bene il giornale sul quale l'intervista compare, chi ne è il direttore, che idea ha: cioè la ricostruzione del «retroscena». Ciò, naturalmente, non per la lettura immediata, ma per la valutazione dopo dieci o quindici anni o vent'anni. Perché quel certo giornale in quel momento ha avuto interesse a rivolgersi a quella persona, o quella persona a quel giornale? Chi dei due, il giornale o l'intervistato, ha preso l'iniziativa? Tutto questo si riflette nella valutazione delle cose dette, che possono essere apparentemente scolorite ma che acquistano rilievo nel contesto o, viceversa, cose apparentemente molto piccanti ma che lo perdono (RUSSO, 1987: 49).

L'intervista letteraria, oltre a configurarsi tra le varianti più flessibili e poliedriche della *Textsorte* intervista, è anche la tipologia meno scalfita dalle dure critiche che investono questo genere testuale specie a fronte della sua larga diffusione in ambito giornalistico. La variante *culturale e letteraria* è meno soggetta all'influenza di logiche manipolative poiché in ultima istanza, essa deve «essere desiderata dall'autore» intervistato (COLOMBO, 1995: 35) e, nella prassi più accurata, l'autore ha la possibilità di rivedere ed approvare il testo. Uno dei pregi dell'intervista è di certo la sua immediatezza – in quanto “notizia”, l'attualità di un'intervista, e dunque la compressione del lasso di tempo che intercorre tra produzione e pubblicazione, è cruciale. Nei casi in cui l'istanza autoriale dell'intervistato non sia chiamata a rivedere ed approvare il testo finale, è del tutto plausibile ammettere che, «sul piano di continuità della sua esistenza», l'intervistato non pensi esattamente ciò che dice in quel preciso momento o non in quei termini. Il fascino dell'intervista risiede certo anche in questo elemento di contingenza, di documentazione su un frangente della vita dell'intervistato (RUSSO, 1987: 51).

### IV.3.3. 'Inter-vista' tra scrittori

L'elemento costitutivo dell'intervista è la «compresenza» di due interlocutori, un'interazione che l'esperto di comunicazione Peter McLaughing descrive come una vera e propria «inter-vista», ossia un processo di osservazione profonda e reciproca (MCLAUGHING, 1992: 11). L'etimologia stessa del termine che dalla fine dell'Ottocento designa la forma letteraria [it. *intervista*, dt. *Interview*] rivela un calco dall'anglo-americano *interview*,<sup>663</sup> forse mediato dal francese *entrevue* col significato antico di 'appuntamento', 'incontro', ma altrettanto legato all'attuale verbo francese *s'entrevoir*, 'intravedere, scorgere'.<sup>664</sup> Da ciò prendono vita le due anime di questo genere letterario peculiarissimo, il *dialogo* e l'*ispezione* del mondo altrui attraverso lo "sguardo delle parole". Ne danno uno splendido esempio le note di Luigi Forte alla sua *Intervista a Cesare Cases*:

in quei momenti, con la naturalezza che gli era propria, Cases dava il meglio di sé, a ruota libera, in un gioco di imprevedibili associazioni. L'argomento iniziale subiva così continue metamorfosi e per l'ascoltatore iniziava un affascinante viaggio nel tempo e nelle idee. Per di più, Cases aveva il gusto innato dello straniamento e dei fenomeni sapeva cogliere spesso aspetti inediti, configurazioni sorprendenti. E il modo lento, pacato, di discorrere e formulare pensieri (una volta mi disse che lui apparteneva alla schiera dei *Grübler*, di coloro che rimuginano a lungo) coinvolgeva l'interlocutore in quel suo morbido, distensivo metabolismo della mente, in una fisiologia di concetti, dove il parlare era un umore, un secreto del pensiero e non un vuoto, nevrotico *flatus vocis* (FORTE, 2006: VII).

---

<sup>663</sup> L'*Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (UEDING, 1998: 533), rintraccia la prima attestazione inglese nel termine *entrevue* che designava nel linguaggio di corte del XVI secolo l'incontro tra personalità prominenti. Dalla metà dell'Ottocento, il termine è stato utilizzato dal giornalismo americano nel senso odierno, sino a permeare verso il 1870 anche nell'ambito giornalistico di lingua tedesca.

<sup>664</sup> (BATTAGLIA, 1973); (CORTELAZZO, 1999); in particolare: (DE MAURO, 1999): «*intervista* [*ad vocem*], 1877; dall'inglese *Interview*, ca. 1869, cfr. fr. *Revue*, ingl. *Review*, "rivista". 1. colloquio tra un giornalista e un personaggio del mondo politico, culturale e sim., o una persona coinvolta in fatti di cronaca, per ottenere dichiarazioni, informazioni e opinioni da diffondere pubblicamente attraverso i mezzi di comunicazione»; e (BROCKHAUS, 2006), Bd. XIII, p. 437: «*Interview*, engl. von französischen *entrevue* „verabredete Zusammenkunft“, [...] die Veranstaltung einer Abfolge von Fragen und Antworten zwischen zwei oder mehreren Personen (Interviewer- Interviewte), das Gespräch zur Ermittlung von Wissen und Erfahrung, Meinungen und Wünschen, Einstellungen und Werthaltungen, Verhaltensweisen und ihrer Motive; auch der Abdruck oder die Ton- oder Bildaufzeichnung eines solchen Gesprächs».

In qualità di *ascoltatore*, colui che intervista deve tendere l'orecchio a moltissimi fenomeni contemporanei, distinguendone le frequenze con estrema finezza: sembra dunque essere questo il baricentro dell'equilibrio dialogico dell'intervista letteraria, la capacità dell'intervistatore di captare i toni e le coloriture delle espressioni altrui, le modulazioni della voce, persino il non detto, carpando il «metabolismo della mente» dell'interlocutore, sapendolo nutrire di ciò che gli è necessario perché si esteri nelle dimensioni che gli sono proprie. La sensibilità dell'intervistatore produce un testo orientato all'altro, costruito progressivamente sul corso dei suoi pensieri e delle sue modalità di autorappresentazione. È questa la *Textsortenvariante* dell'intervista intesa nel senso più proprio come autopresentazione implicita: pur nella apparente naturalezza del suo sviluppo, il testo segue le pieghe dell'*habitus* scelto dall'autore intervistato, misura e imbastisce i margini, cucendone infine accuratamente gli orli.

In un recente contributo, l'insigne sociologo Franco Ferrarotti – autore, fra resto del celebre *Colloquio con Lukács* (FERRAROTTI, 1975)<sup>665</sup> –, getta luce su una dimensione etimologica spesso in ombra richiamandosi ai legami vitali tra corpo e lingue, e toccando dunque il cuore del paradigma traduttologico alla base del nostro studio:<sup>666</sup>

[...] solo recentemente, riflettendo sulle esperienze di ricerca sul campo, sono stato colpito dal fatto che un'intervista non è mai solo una «vista», o un incontro, come dire?, visivo tra due o più persone. Un'intervista, o *interview*, o *entrevue*, è essenzialmente una inter-voce, se mi si passa il termine, cioè un inter-loquio. (Solo la lingua tedesca, con il termine *Vorsprache*, ritiene il momento della parola). In questo senso, nel corso di un'intervista, non basta vedersi, anche se ha la sua importanza il linguaggio del corpo (FERRAROTTI, 2010: 185).<sup>667</sup>

---

<sup>665</sup> Lo studioso è considerato uno dei padri della sociologia italiana, si veda il recentissimo libro-intervista a Ferrarotti curato da Angelo Angeloni: (ANGELONI, 2011).

<sup>666</sup> (KALVERKÄMPER, 2000, 2008, 2009a).

<sup>667</sup> Questo aspetto è stato approfondito in merito all'interpretariato entro la cornice dei processi di Norimberga in: (KALVERKÄMPER, SCHIPPEL, 2007).

La *Vorsprache* è in questo senso una grandezza di valore ermeneutico ed euristico, un elemento che rappresenta la necessità e la possibilità per intervistatore ed intervistato di compiere una «con-ricerca». Ferrarotti qualifica il vero dialogo come un'inter-voce, un linguaggio che si pregia del linguaggio verbale, del linguaggio del corpo e della qualità intrinseca, autonoma della voce per il quale una precondizione necessaria è l'assenza di una troppo marcata asimmetria tra gli interlocutori. Una sorta di equilibrio o meglio di *armonia comunicativa* tra intervistatore e intervistato è qualità pressoché imprescindibile per un'intervista letteraria di vaglia. Ciò non implica di necessità un profondo legame personale, la presenza di un'affinità elettiva tra due sensibilità – come dimostrano la *Conversazione* di Forte –, ma implica perlomeno la disposizione ad un'apertura, per quanto differentemente ampia, verso un orizzonte comune.

#### IV.3.4. Tra *Dialog* e *Gespräch*

Il giornalismo classico privilegia l'intervista puntuale e pianificata, spesso per tentare di conciliare esigenze specifiche, quali i limiti di spazio concessi dalla testata o i tempi previsti. Ma l'intervista letteraria è, in generale, *geformtes Interview* di tipo squisitamente aperto e libero, dove i confini con le forme di *dialogo* e *conversazione* si fanno labili.

Non sorprende che i legami tra i generi e le forme siano profondi. È soprattutto il *dialogo*, il cui prefisso *dia-* rimanda a «das 'Inter-', das 'Zwischen' des Mit- und Gegeneinanders der Sprechenden, deren wechselnde Rede» (BEST, 1985: 89),<sup>668</sup> a figurare come genere della *Kurzprosa* di maggior attinenza per lo studio dell'intervista letteraria e dei suoi nessi con il *saggio*. Otto Best ricorda riporta come il termine *Interview* sia annoverato tra i sinonimi di *Dialog*, ed al contempo ne rievoca le radici comuni al *saggio* – ed alla *lettera* – nella letteratura dialogica: «auch für den

---

<sup>668</sup> Per l'importanza del *Dialog* nell'ambito del paradigma della Translationswissenschaft cfr. (KALVERKÄMPER, 2009a) e il cap. del presente lavoro.

Essay läßt sich Plato anknüpfen, da dessen Dialoge streng genommen, größtenteils Essays sind» (BEST, 1985: 99).<sup>669</sup>

Le radici comuni dei generi dialogici passano attraverso la filosofia<sup>670</sup> antica e attraverso la forma del *dialogo* come «*principium* der Kommunikation und Interaktion und somit natürlich auch von Kognition», e dunque fondamento antropologico del comunicare (KALVERKÄMPER, 1996: 692sg.). Sul campo concettuale delle forme dialogiche le contiguità sono molte e può risultare difficile operare distinzioni terminologico-classificatorie nette. Con Kalverkämper, il *Dialog* è piuttosto il punto nevralgico di un sistema di generi testuali interrelati e all'interno del quale l'intervista figura tra le forme medialmente moderne (KALVERKÄMPER, 1996: 698).<sup>671</sup>

Ciò detto, è bene precisare una distinzione invalsa negli studi linguistici di lingua tedesca: qui il termine *Gespräch* pertiene l'area di ricerca linguistica sulle forme testuali del parlato, mentre il termine *Dialog* è squisitamente legato all'ambito filosofico-letterario.<sup>672</sup> Il *Dialog* è dunque considerato una forma specifica di scambio verbale, una forma che permette agli interlocutori di *anatomizzare* un tema fondamentale – come ricorda l'etimologia greca *dialégesthai*, 'intrattenersi in conversazione', e il corrispondente verbo attivo *dia-légein*, 'sezionare nella lettura, analizzare'.

---

<sup>669</sup> «Essay und Brief als eine Art ‚verkümmertes Gespräch‘, wie sie für das innerlich zerrissene, von Standesgrenzen zerschnittene Deutschland charakteristisch werden sollten. Dennoch war es gerade Deutschland, wo die neue ‚Sicht des Du‘ im 20. Jahrhundert in der Dialog-Philosophie zum vollen Durchbruch gelangte».

<sup>670</sup> «Als Modell der Kommunikation in fachlichen Zusammenhängen zwischen Fachleuten einerseits sowie zwischen Fachleuten und interessierten Laien andererseits ist der Dialog die traditionell am längsten bewährte Form; sie ist schon aus der Literaturgeschichte her beglaubigt, indem die ersten Probleme, die das Wissen, die Wissenschaft, die Weisheit, griech. *sophía* unseres abendländischen Kulturkreises betrafen, von jenen, die sich ihnen verbunden fühlten, nämlich den Philosophen, in Dialogform traktiert wurden» (KALVERKÄMPER, 1996: 693).

<sup>671</sup> «Gattungen des Lebensbezugs stehen nie einzeln da, sie sind immer vernetzt, aufeinander bezogen, als System, und sei dies organisiert als kleines, überschaubares Feld internationaler Begriffe: die hier interessierende dialogische Grundkonstellation z.B. in einem Feld 'Gespräch – Unterhaltung – Gedankenaustausch – Geplauder – Dialog – Konversation – Unterredung – Diskussion – Disputation – Besprechung [...] bis hin zu modernen Medienformen wie ‚Expertenbefragung‘ – ‚Interview‘ – ‚Talk Show‘».

<sup>672</sup> Già la *Deutsche Synonymik* (1852) di Johann August Eberhard (1739-1809) distingue il *Dialog* dal *Gespräch* precisando che il primo ha per argomento un tema di una qualche importanza per l'uomo: «Zum Dialog gehört ein Thema von allgemeiner menschlicher Wichtigkeit» (HENNE, REHBOCK, 2001: 3).



Rispetto alla semplice conversazione, il Dialog approfondisce i suoi oggetti in senso analitico invece che – con Rudolf Hinzel – passare di cosa in cosa come una farfalla (HIRZEL, 1963: 11). Con *Gespräch*, invece, s'intende «jede sprechsprachliche, dialogische und thematisch zentrierte Interaktion»: l'interazione connaturata nel dualismo proprio dell'essenza originaria del linguaggio determinata dalla possibilità di alternare affermazione e replica (HENNE, REHBOCK, 2001: 3-6).<sup>673</sup>

Certo, la distinzione è specialistica e persino uno dei maggiori canali di diffusione delle interviste letterarie di lingua tedesca, il settimanale «Der Spiegel», utilizza da oltre mezzo secolo il termine *Gespräch* per indicare una rubrica che ospita con grande frequenza anche dialoghi segnatamente letterari e filosofici. Per l'analisi dell'intervista letteraria, tuttavia, la differenziazione è necessaria e funzionale: è bene infatti sottolineare che la teoria della letteratura si è occupata ben poco della problematica, forse proprio a causa di una lacuna nell'indagine retorica che «Erwiderung nicht in ihr kasuistisches System ein[bezog]», senza costituire mai una vera e propria *ars dialogica* (BAUER, 1969: 6). Questo benchè il rapporto tra intervista e retorica sia molto stretto: per prima cosa, la retorica pratica offre infatti validi strumenti per lo svolgimento dell'intervista giornalistica, inoltre è possibile valutare l'efficacia orale dell'intervista attraverso parametri sviluppati negli atti retorici della *pronuntiatio* e dell'*actio*, quali, ad esempio, le pause e il ritmo del parlato, di grande importanza nelle esternazioni per segmentare gli enunciati, dare corsivo a particolari segmenti, catalizzare l'attenzione e l'emozione degli ascoltatori. L'impressione di un flusso discorsivo spontaneo, inoltre, è molto spesso il risultato dell'applicazione consapevole di precisi artifici retorici: lo stesso Quintiliano, infatti, esortava a recitare i testi accuratamente strutturati delle orazioni proprio come se nascessero spontanei e liberi, come ricorda Gerd Ueding: «Wirkungsvoll

---

<sup>673</sup> *Ge-spräch* (< mhd. *Gespraech* > ahd. *Gisprā-bhi*) trova nel prefisso collettivizzante *ge-* l'etimo della sua costituzione dialettica.

sprechen heißt hier memorierte oder zumindest vorformulierte Texte wie spontane Äußerungen vorzutragen».<sup>674</sup>

Lo studio della forma dell'intervista letteraria deve dunque attingere, spesso *ex negativo*, da modelli approntati dalla *Gesprächsforschung* per l'analisi generale della conversazione.<sup>675</sup> Specie negli ultimi decenni gli studi di analisi della conversazione e linguistica interazionale hanno allargato sensibilmente il campo di indagine ed affinato gli strumenti operativi. Per tracciare i contorni dell'intervista letteraria come tipologia di dialogo prenderemo come riferimento modelli elaborati negli studi di Ernest Hess-Lüttich (HESS-LÜTTIG, 2001) e Helmut Henne (HENNE, REHBOCK, 2001). Nel solco della teoria della comunicazione e della linguistica dedicata alla descrizione empirica di materiale linguistico autentico, gli studiosi hanno condotto analisi su vari *corpora* costituiti da dialoghi letterari e comuni/quotidiani creando un modello di tipologie dialogiche interrelate. All'interno di questa vera e propria rete tipologica, ogni nodo rappresenta un criterio differenziale in grado di sussumere una determinata classe di tipologie. Uno dei maggiori pregi del modello, rileva Hess-Lüttig, è la sua flessibilità, la possibilità di plasmarsi ed ospitare nuove forme.<sup>676</sup>

Ne passeremo rapidamente in rassegna gli aspetti più rilevanti, selezionando caratteristiche tipologiche pertinenti al fine di ricostruire tratti utili a delineare il profilo generale dell'intervista letteraria come tipologia di dialogo. Le griglie tipologiche di Hess-Lüttig ed Hesse consentono di fissare l'intervista come appartenente al genere del *dialogo naturale accordato, apratico*, la cui situazione comunicativa (interlocutori, luogo e modalità dell'incontro,

---

<sup>674</sup> «Parlare in modo efficace significa recitare testi memorizzati o perlomeno preformati come fossero enunciazioni spontanee»: (UEDING, 1998), «Interview» [*ad vocem*], p. 533.

<sup>675</sup> Così in (HENNE, REHBOCK, 2001: 6) «Der Frage nach dem gewöhnlichen Gespräch und seiner Struktur und Funktion – und sei es als Kontromodell philosophischer und literarischer Dialogtheorie – ist nicht mehr auszuweichen».

<sup>676</sup> «Dergestalt dynamische Kategoriennetze mit Bündeln oder listenförmig gefüllten Klassen von Dialogsorten sind auf unterschiedliche Korpora anwendbar[...]und sie legen den Analyseprozeß selbst offen zur ständigen Überprüfung und Revision nach Maßgabe des Wissenszuwachses über Formen dialogischer Kommunikation und deren Wandel», (HESS-LÜTTIG, 2001: 294).

tematiche, durata) è precedentemente predisposta<sup>677</sup> e avviene in quella modalità che la teoria della comunicazione definisce come *direkte Rückkoppelung* (feedback diretto) in un contesto di vicinanza. La costellazione interlocutoria tipica è quella della *conversazione interpersonale diadica, privata* o più o meno *pubblica* a seconda delle situazione comunicativa (intervista nel corso di un evento letterario, una conferenza, un seminario).

Funzione precipua dell'intervista è quella di avvicinare il pubblico all'opera e alla personalità dell'intervistato, nella maggior parte dei casi un importante mediatore della propria esperienza ed identità sociale e artistica. Non è un caso che nel sistema di Henne la differenziazione più articolata si situa al livello della categoria indicante il rapporto sociale degli interlocutori (*soziales Verhältnis der Gesprächspartner*). Nel caso dell'intervista letteraria, la simmetria tra intervistatore-intervistato dipende in larghissima misura dalla poetica stessa dell'intervista, dagli intenti che la animano e dalla natura degli interlocutori. Escludendo le asimmetrie di carattere specialistico (*fachlich oder sachlich bedingt*) – poiché, concordato bilateralmente il tema di discussione, è lecito presupporre un certo grado di compatibilità tra le conoscenze degli interlocutori –, l'asimmetria più evidente concerne il ruolo degli interlocutori ed è dunque determinata dalla stessa struttura dialogica (*gesprächsstrukturell bedingt*) dell'intervista che implica un intervistatore in grado di assumere la conduzione interazionale (HENNE, REHBOCK, 2001: 29).

Nei casi dell'intervista canonica *de visu*, è l'intervistatore a stimolare il racconto così come a trasporlo in forma scritta, nel caso dell'intervista *in absentia*, all'intervistatore spetta comunque la strutturazione dell'intero disegno discorsivo attraverso l'invio delle domande. È inoltre indubbio che, ponendo domande, di persona o in forma scritta, l'intervistatore influenzi il

---

<sup>677</sup> Come accennato, esistono però anche interviste che possono appartenere al genere del *dialogo finzionale* come i dialoghi filosofici o le interviste incluse in opere di *fiction*. In certi casi, l'intervista può realizzarsi in un dialogo inscenato: sono i casi in cui, specialmente nei *media*, le interviste sono completamente accordate nelle loro componenti ed imitano la spontaneità di interviste canoniche.

flusso narrativo-autobiografico, dirigendone il corso e restringendone gli argini.<sup>678</sup> Il dialogo dell'intervista può muoversi su molteplici piani, è in questo senso pienamente multidimensionale (*diskursiv, narrativ, alltäglich*), anche se, grazie alla duplicità enunciativa, in ogni buona intervista letteraria le tematiche trattate – per quanto personali o triviali possano sembrare – accrescono il *sapere* del pubblico. Con le parole della grande giornalista Lietta Tornabuoni,

Si pongono domande agli autori di un'opera d'arte: attraverso le risposte, il pubblico viene a conoscere quali fossero le intenzioni, le aspirazioni, le motivazioni dell'autore, ed è magari aiutato a capirne meglio il romanzo, il film, il quadro, la canzone o la sinfonia, la messinscena teatrale. Si pongono domande a chi ha vissuto un'esperienza non comune: attraverso le risposte, una parte di quell'esperienza diventa collettiva (TORNABUONI, 1983: 57).

#### **IV.4. Il processo di traduzione dell'intervista letteraria**

Si è detto che l'intervista rappresenta una delle forme giornalistiche più internazionali, per le quali la condizione di *Translat* è di frequente costitutiva. Gli interventi redazionali che precedono la pubblicazione delle interviste tradotte possono essere molto rilevanti – omissioni, aggiunte, sostituzioni, modifica di elementi di carattere microtestuale (ex: punteggiatura) e macrotestuale (*dispositio* delle sequenze dialogiche) – tanto che «nel caso più estremo un articolo può essere trasformato in intervista e viceversa usando *ad hoc* il materiale linguistico disponibile» (SERGO, 2007: 140).

Le linee generali del processo di produzione e traduzione di un'intervista letteraria possono così riassumersi:

---

<sup>678</sup> Tra i temi cardine delle domande più frequenti, Haller elenca: il rapporto dell'intervistato con i genitori, il loro ruolo per il suo percorso di vita; le situazioni e le esperienze biografiche determinanti (incontri, decisioni, eventi); i modelli cui si ispira: (HALLER, 2001: 163).

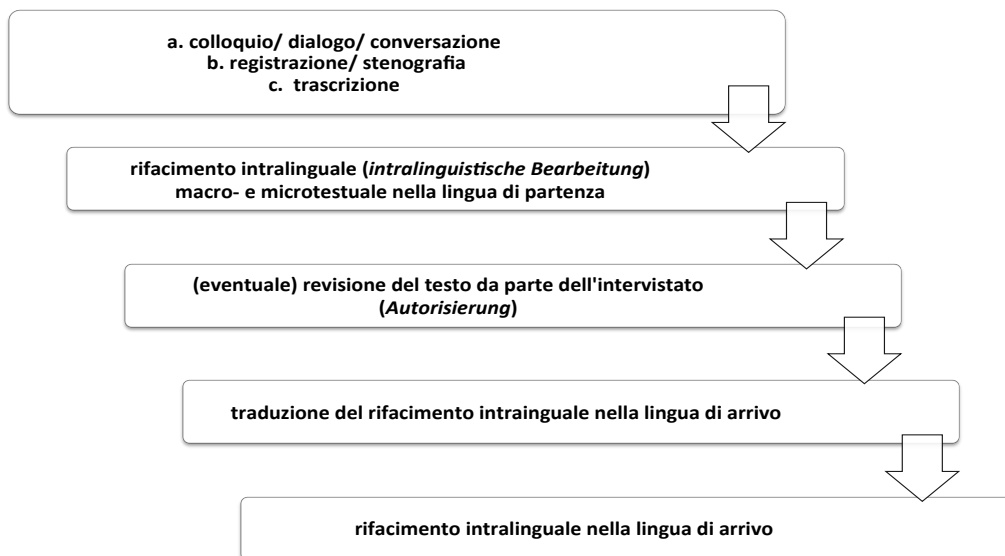


Figura XI: L'intervista: processo di produzione, rifacimento e traduzione

Nell'intervista letteraria agli aspetti tipici del parlato si presentano al grado minimo di occorrenza: gli interlocutori tendono ad utilizzare anche a livello orale una lingua colta, caratterizzata da un minor distacco rispetto alla variante scritta. Ciononostante la traduzione delle interviste letterarie può porre diverse problematiche dettate dalla «reizvollen und merkwürdigen Überlagerung von Elementen der gesprochen und den Regeln der geschriebenen Sprache»(GROSSE, 1972: 668):<sup>679</sup> le difficoltà sono date dunque, *in primis*, dalla necessità di «sincronizzare» due diverse norme(BERG HENJUM, 2004: 515).

<sup>679</sup> «L'affascinante ed insolita sovrapposizione di elementi del parlato e regole della lingua scritta».

Questi aspetti sono particolarmente importanti per determinare la funzione degli elementi del parlato nelle interviste letterarie, soprattutto per identificarne il ruolo di componenti dello stile e delle strategie retoriche (*ibid.*):

1. il confronto tra il potenziale semantico di originale e traduzione;
2. il confronto tra i presupposti interpretativi di originale e traduzione;
3. l'individuazione del livello testuale sul quale si manifestano le eventuali discrepanze.

L'accurata analisi del testo orale rappresenta il presupposto procedurale costitutivo dei punti 1 e 2: solo attraverso approfonditi processi di comprensione testuale è possibile rintracciare il «metabolismo della mente» degli interlocutori, le caratteristiche dello stile individuale, la loro intenzione espressiva e le modalità retorico-argomentative attraverso cui essa si esplica. Avendo per oggetto testi letterari, l'indagine semantica è sempre multidimensionale, diretta in modo sincronico e integrativo su piano del contenuto e piano della forma. I presupposti interpretativi riguardano in prima battuta le conoscenze enciclopediche e specialistiche riguardo l'intervistato e le tematiche della conversazione: l'analisi del testo orale non può prescindere dall'avvicinamento agli universi storico-letterari e poetici degli interlocutori. Perché il testo sia realmente compreso come prodotto di interazione, non è sufficiente prendere in considerazione solo la prospettiva dell'intervistato: di grandissima importanza, infatti, è anche la conoscenza del quadro storico-culturale dell'intervistatore, necessario per l'indagine della stessa struttura conversazionale. Acquisiti questi elementi, al traduttore spetta il difficile compito di

- ricostruire situazione interazionale e il disegno strutturale del testo orale,
- valutare la natura e l'incidenza dei fattori non-verbali trasposti nel testo trascritto e rielaborato,

- trovare equivalenti opportuni a riprodurre questi elementi, macro e microtestuali, nella lingua e nel testo di arrivo.

La traduzione delle componenti universali dell'oralità può essere affrontata da due prospettive fondamentali: come problema di equivalenza connotativa (*konnotative Äquivalenz*), che si genera a causa delle differenze nei sottosistemi grammaticali della coppia linguistica, oppure come problema di equivalenza di genere testuale (*textnormative Äquivalenz*), nel caso in cui le culture del testo di partenza e del testo di arrivo appartengano a sistemi letterari di tradizioni distanti<sup>680</sup>. Sull'uno e sull'altro versante, le difficoltà sono date soprattutto dall'asimmetria nelle caratteristiche e nell'utilizzo delle componenti della lingua parlata: queste differenze possono indurre il traduttore ad apportare modifiche stilistico-formali arbitrarie, non determinate direttamente dalla diversità dei sistemi linguistici, bensì da differenti norme e convenzioni culturali-letterarie. Competenza interculturale, conoscenza enciclopedica della materia e degli interlocutori sono dunque prerogative determinanti per ogni processo di traduzione delle interviste letterarie: il traduttore deve essere in grado di ricostruire il *ductus* retorico dell'intervista, comprendendo le peculiarità del linguaggio di intervistatore e intervistato e ricostituendo le componenti fondamentali della situazione comunicativa.

#### **IV.4.1. Intervista letteraria *de visu* e trascrizione**

Ad identificare l'intervista come genere letterario è il passaggio dalla parola alla scrittura: «poiché l'intervista scritta implica almeno tre pratiche di linguaggio: quella della parola del corpo nello spazio; quella dello scritto, cioè della trascrizione dei discorsi; quella della scrittura, che produce un testo destinato ad essere letto».<sup>681</sup>

---

<sup>680</sup> Le equivalenze citate in (BERG HENJUM, 2004: 519), appartengono al sistema elaborato in (KOLLER, 1983).

<sup>681</sup> (ROYER, 1987: 12), citato e tradotto in (UJCICH, 2008: 55).

È dunque essenziale distinguere tra intervista come *processo-elaborazione* e intervista come prodotto letterario compiuto. Nel campo dell'intervista come processo-elaborazione entrano in gioco diverse fasi:

- la progettazione, che include l'acquisizione di conoscenze (relative ad autore, opera, evento letterario) attraverso ricerca, lettura e documentazione; l'abbozzo del disegno concettuale dell'intervista (strutturazione delle domande, parziale previsione delle risposte con relative contro-domande/ contro-argomentazioni);

- la scelta del contesto nel quale tenere l'intervista. Questa viene affidata solitamente all'intervistato, allo scopo di creare le condizioni più propizie al dialogo e, non da ultimo, di offrire eventualmente all'intervistatore indizi ed elementi descrittivi sull'autore (aspetto e carattere di ambiente domestico, lavorativo, di svago). Nel caso di interviste monografiche particolarmente corpose il dialogo si sviluppa nel corso di una serie di incontri: ciò crea le condizioni per la variazione dei contesti, offrendo la possibilità di corredare i dialoghi di interessanti digressioni sui «luoghi dell'autore».

- La scelta della modalità (*de visu/ in absentia*) e del *medium* per lo svolgimento dell'intervista. La situazione canonica è quella dell'intervista *de visu* con un registratore audio, il mezzo più congeniale, dopo quello audiovisivo<sup>682</sup>, per conservare integralmente i contenuti nella forma enunciativa originale. La registrazione audio consente infatti di riascoltare la voce dell'autore tante volte quante ne sono necessarie per arricchire l'atto della trascrizione degli aspetti legati alle peculiarità prosodiche, essenziali per «sciogliere quelle ambiguità di senso che possono sorgere quando le parole sono separate dal loro contesto» (UJCICH, 2008: 61).

- La trascrizione del discorso orale, che può essere:

a. vicina alla parola, conservando per quanto possibile l'andamento del discorso orale (forma privilegiata in antropologia e linguistica);

---

<sup>682</sup> Il video permette di non perdere lo sfondo informativo costituito dalla prossemica e dalla gestualità. Rispetto alla registrazione audiovisiva, d'altro canto, il registratore audio rappresenta un mezzo più discreto, in grado di conciliare un dialogo più naturale.



b. intermedia, ovvero costituita da una lingua depurata dai tratti di disturbo propri del parlato (pause, interiezioni, ripetizioni, anacoluti);

c. elaborazione letteraria vera e propria.

- La revisione e rielaborazione del testo: con la possibilità di intervento o meno da parte dell'intervistato. Molto spesso le modifiche degli autori (glosse, aggiunte, tagli, riformulazioni) rappresentano gli aspetti più significativi delle interviste stesse: il confronto tra avantesto e versione definitiva è uno strumento preziosissimo per entrare nell'officina poetica di un autore, valutarne il *ductus*, così come l'intenzione comunicativa e l'autostilizzazione.

#### **IV.4.2. Trascrizione e dinamica semiotica**

Le capitali riflessioni custodite nel *Trattato di semiotica generale* (1975) di Umberto Eco offrono la congrua cornice per l'inquadramento traduttologico della forma complessa dell'intervista letteraria.

La teoria della significazione e la teoria della comunicazione hanno come oggetto la lingua verbale, mentre tutti gli *altri* linguaggi non ne sono che «imperfette approssimazioni, artifici semiotici periferici, parassitari e impuri, misti con fenomeni percettivi, processi di stimolo-risposta e così via» (ECO, 1975: 262sg.).<sup>683</sup> L'effabilità riconosciuta al linguaggio è notoriamente pregio della sua grande flessibilità articolatoria e combinatoria, risultato del gioco congiunto tra unità discrete «altamente standardizzate, facilmente apprendibili e suscettibili di una ridotta quantità di variazioni libere» (*ibid.*). Eco insegna che se è possibile tradurre ogni contenuto espresso in unità verbali attraverso altre unità verbali e se è possibile tradurre gran parte dei contenuti espressi da unità non verbali attraverso unità verbali, è altresì vero che esistono contenuti espressi da «complesse unità non verbali che non possono essere tradotti da una o più unità verbali

---

<sup>683</sup> Come le citazioni che seguono all'interno del paragrafo.

se non per mezzo di vaghe approssimazioni». A rimanere irriducibili sono contenuti «non parlabili» ma non per questo «non-esprimibili».

Nella sua modalità classica l'intervista letteraria viene formulata prima in forma orale e, in seguito, in forma scritta. Nella sua forma orale, dunque, l'intervista è costituita dal *medium* fonico-uditivo, dal contesto extralinguistico comune e dalla presenza di due interlocutori: il testo orale, dunque, si costituisce di componenti verbali, esprimibili in unità verbali discrete e di unità non verbali, rappresentate dagli elementi prossemici e cinesici, il cui *transfert* nel testo scritto è particolarmente complesso.

Alla *nuova retorica* va il merito di avere spogliato il discorso persuasivo «dell'aura di frodolenza che lo attorniava» per diventare una «*tecnica dell'interazione discorsiva "ragionevole"*, soggetta al dubbio, alla revisione, controllata da tutta una serie di condizionamenti extralogici» (ECO, 1975: 345). È proprio in questo senso che la retorica, in quanto *semiotica dell'interazione conversazionale*, funge da forma di rappresentazione segnica complessa, in grado di offrire alcuni punti di sostegno per l'analisi del testo orale dell'intervista e la sua trascrizione. Attraverso le categorie retoriche è possibile rilevarne:

- sul piano della *inventio*, le premesse probabili esplicitate (retoriche) ed occultate (ideologiche);
- sul piano della *dispositio*, la distribuzione dei sillogismi retorici (retorici e ideologici) e degli snodi argomentativi;
- sul piano dell'*elocutio*, tutte le modalità dell'espressione, comprese le caratteristiche di codice non verbale.

È evidente che, proprio sul piano dell'*elocutio*, l'interazione conversazionale dell'intervista metta in campo tutta una serie di problematiche legate alla possibilità di trascrizione verbale delle componenti prosodiche, prossemiche

e cinesiche,<sup>684</sup> implicandone anche, in maggiore o minore misura, una perdita.

Il testo trascritto può essere paragonato alla «ricostruzione di un dialogo»: i segnali grafici del discorso diretto possono venire utilizzati o meno; molto più importante è la distinzione grafica delle due voci in interazione, quella dell'intervistato e quella dell'intervistatore. In questo senso l'intervista trascritta si avvicina al dialogo di un testo teatrale, benché il processo che la origina sia inverso: mentre il testo teatrale torna all'oralità attraverso l'interpretazione scenica, l'intervista è prodotto della trasformazione dell'oralità in scrittura parzialmente mimetica.<sup>685</sup> La natura e le modalità di questo “mimetismo”, inteso come la tensione della scrittura a trasferire in codice verbale l'interazione di aspetti semiotici complessi, quali la gestualità, le caratteristiche prossemiche dell'interazione, etc., dipendono in grande misura dalla poetica dell'intervista stessa. *Idealiter*, la trascrizione dovrebbe conservare i tratti non-verbali più significativi, includendoli attraverso la modulazione dell'espressione linguistica, utilizzando, come nei testi teatrali delle brevi 'indicazioni di regia' oppure servendosi di caratteri grafici (corsivo, grassetto, maiuscolo) atti ad evidenziare l'eventuale corsivo del parlante su precisi elementi linguistici.

La trascrizione del testo orale in un testo scritto può essere considerata un processo di traduzione degli elementi non-discreti del discorso – come gli aspetti cinesici e prossemici culturalmente determinati – in elementi linguistici. La traduzione interlinguistica delle interviste letterarie, dunque, pone problematiche estremamente complesse. Se, come per tutte le opere letterarie, la «carne», il testo trascritto ed elaborato, consta del sistema di relazioni intertestuali e del suo rapporto con la realtà

---

<sup>684</sup> La cinesica, in particolare, descrive l'attività espressiva non verbale il cui principale significato risiede nella dinamica dei movimenti svolti, includendo la gestualità (movimenti degli arti superiori e delle mani), «che rappresenta uno dei canali espressivi più ricchi tra quelli non verbali», i cenni del capo, e, in generale, «tutta l'attività motoria corporea avente, più o meno direttamente, significato espressivo in chiave dinamica»: (CHELI, 2004: 103).

<sup>685</sup> È noto, infatti, che Leo Spitzer si dedicò allo studio della lingua italiana del parlato attraverso l'analisi di fonti scritte, tra tutte, quelle teatrali (SPITZER, 2007).

extratestuale, tanto che «è impossibile una percezione del testo avulsa dallo “sfondo” extratestuale» (LOTMAN, 1995: 101), a questa realtà extratestuale fa a sua volta da sfondo tutto l'insieme delle caratteristiche del testo parlato, con la sua realtà retorica e semiotica:

[...]ogni traduzione esatta sottintende però che fra le unità di due sistemi sono stabiliti rapporti biunivoci, grazie al che è possibile l'applicazione di un sistema su un altro [...] Ma quando si giustappongono testi discreti e non-discreti, cioè in via di principio è impossibile. All'unità discreta e precisamente designata di un testo corrisponde, nell'altro, una macchia semantica dai confini sfumati e con passaggi gradualmente nella sfera di un altro senso [...] In queste condizioni si risorge la situazione dell'intraducibilità, ma proprio qui i tentativi di traduzione si realizzano con particolare tenacia e danno i risultati più preziosi. In questo caso si ha non la traduzione esatta, ma un'equivalenza approssimativa e condizionata da un contesto psicologico-culturale e semiotico comune ad entrambi i sistemi (LOTMAN, 2000: 149).

Gli aspetti principali del passaggio dal testo orale alla sua trascrizione ed al testo rielaborato dell'intervista possono essere epitomati schematicamente (figura V).<sup>686</sup>

Nei casi delle interviste *in absentia* – che prendono vita da un insieme di domande inviate in forma scritta dall'intervistatore e dai micro-testi di risposta scritti dall'autore interpellato – il testo finale è molto prossimo a forme monologico-saggistiche, scevre degli aspetti derivanti da una vera e propria interazione, quali, tra tutti, la possibilità di *feedback* immediato, di chiarimenti o contro-domande.

---

<sup>686</sup> Rielaborazione del modello tripartito proposto in (UJCICH, 2008: 71),

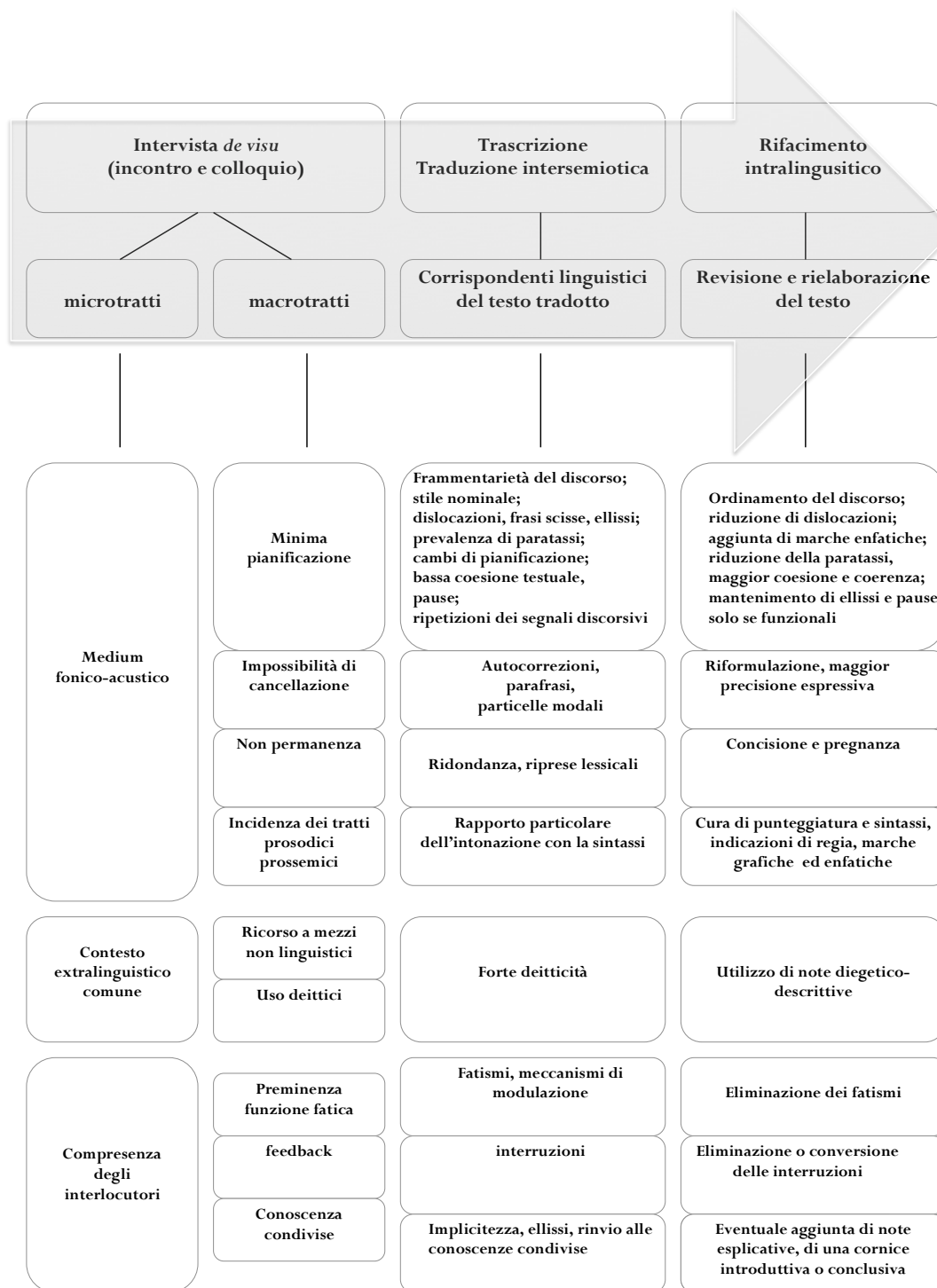


Figura XII: Le fasi di elaborazione e traduzione dell'intervista letteraria

Le interviste *de visu*, invece, rappresentano una modalità dalla ricca fenomenologia. La loro lingua non corrisponde perfettamente né a quella del parlato né a quella dello scritto, ma rappresenta piuttosto un ibrido: gli interlocutori, così come le modalità con le quali viene condotta un'intervista, determinano notevolmente forma e natura del testo finale.

La riflessione presentata ha messo in luce come il campo della traduzione dell'intervista descriva un territorio di grande estensione, perlopiù inesplorato. Fa eccezione lo studio di Laura Sergo su *Rethorische Stilmittel in Presseinterviews* (2006), svolgendo un confronto incentrato su testi comparsi in varie riviste e quotidiani tedeschi, il corpus comprende interviste apparse su *Die Welt*, *Süddeutsche Zeitung*, *taz*, *Stern*, *Bild*, e le loro traduzioni italiane pubblicate sui quotidiani *La Repubblica* e *Il corriere della sera*. L'analisi delle componenti tre componenti di *logos*, *ethos* e *pathos* di argomento politico, testi marcatamente appellativi e persuasivi, per analizzarne le (SERGO, 2006). Tra gli aspetti più significativi, estensibili anche all'ambito delle interviste letterarie, emerge il fatto che la punteggiatura non sia una rappresentazione diretta delle caratteristiche sintattiche del discorso orale: le eventuali corrispondenze tra le pause nella comunicazione orale e le segmentazioni marcate dalla punteggiatura sarebbero rare e spesso casuali, anche se è possibile ipotizzare che i segni di interpunzione vengano inseriti per riprodurre parte degli effetti retorici scoparsi con il venir meno del *medium* orale. In quest'ambito entrano però in gioco anche gli aspetti di equivalenza connotativa, legati alle precise norme dei due sistemi linguistici.<sup>687</sup>

In italiano, la punteggiatura assume particolare risalto dal punto di vista pragmatico e retorico più che grammatico-normativo: nel testo orale la segmentazione delle unità comunicative avviene soprattutto attraverso l'intonazione, nel testo scritto questi elementi vengono riprodotti da

---

<sup>687</sup> Sergo ricorda l'apparato di regole intervenuto con l'introduzione della riforma ortografica tedesca: (SERGO, 2006: 133).

“indizi” sintattici e di punteggiatura. Nel caso della traduzione di testi giornalistici, si riscontra una tendenza alla riduzione e modificazione degli originali: come afferma Sergio, le cause sono da ricercarsi nella necessità editoriali dei redattori di abbreviare e comprimere i testi (*ibid.*: 136). Per queste ragioni, più che processi traduttivi, certe interviste vengono sottoposte a vere e proprie riscritture, rielaborazioni, intese, nel senso di Michael Schreiber come trasformazioni in cui «mindestens ein komplexes, individuelles Merkmal erhalten bleibt und die ansonsten auf Varianzen beruh[en]» (SCHREIBER, 1993: 105).<sup>688</sup> Nell’ambito della traduzione delle interviste letterarie, tuttavia, le modificazioni giustificabili nel caso di testi informativi vengono meno. Gli interventi di riduzione o compressione dell’originale non dovrebbero avvenire senza previo consenso e revisione da parte dell’autore del testo di partenza: pur segmentato dall’alternanza di domande e risposte, il testo dell’intervista letteraria è da intendersi come segno unitario.

---

<sup>688</sup> «[...] resti invariata almeno una caratteristica complessa ed individuale e che per il resto constino di variazioni».

## V. Conclusioni

La presente ricerca ha tracciato le coordinate di un approccio traduttologico olistico, squisitamente descrittivo e multidisciplinare, per la traduzione del genere testuale saggio.

Il percorso di ricerca intrapreso nella prima sezione del lavoro ha preso le mosse dall'intento preliminare di fondere diversi orizzonti scientifici in un panorama integrativo. Questo si è rivelato essere l'unico orizzonte d'indagine congruo per il saggio, un genere che ha fatto dei *topoi* dell'indefinibilità e atopicità i suoi contrassegni primari. Lo spazio riflessivo ed operativo per la comprensione traduttologica del saggio si è configurato come una costellazione di posizioni in movimento, dinamicamente interagenti. Le diverse angolature di pensiero e di metodo hanno garantito alla riflessione teorica uno sviluppo dialettico e poliprospektivo, calibrato *ad hoc* sull'oggetto d'indagine. L'enucleazione della riflessione teorica ha preso avvio tesaurizzando una premessa che deriva, pur nella specificità degli approcci, da due discipline cardine delle scienze della traduzione: l'estetica letteraria e la linguistica. Tale presupposto è l'impossibilità di individuare una linea di demarcazione netta, unanimemente condivisa, tra testi *letterari* e testi *non-letterari*. Vagliando diverse tassonomie testuali nate rispettivamente sul terreno della teoria della letteratura e sul terreno della linguistica testuale, e riproiettando le definizioni dei concetti di *genere letterario* (*Gattung*) e *genere testuale* (*Textsorte*), con le loro peculiari specificazioni di carattere quantitativo e qualitativo, si è proceduto nel senso auspicato da tempo, per diversi *aperçus*, nei contributi degli studiosi più accorti: superare le cristallizzazioni disciplinari a vantaggio di un orizzonte integrativo che sapesse più congruamente dar conto della varietà fenomenologica dell'universo testuale.

A tale scopo è necessario innanzitutto procedere a un'armonizzazione terminologica che non potrà che essere un'armonizzazione *operativa*, indispensabile per garantire rigore e coerenza a un'indagine che si connota per la molteplicità delle discipline implicate. Si è scelto di adottare il termine *genere testuale* (*Textsorte*) per indicare una configurazione testuale tipica e ricorrente, i cui



caratteri fondamentali sono di norma reperibili nei diversi testi concreti classificabili come occorrenze di quel medesimo genere testuale, fatte salve ovviamente le infinite variazioni possibili che si rispecchiano nei generi testuali misti. Con il termine *variante testuale* (*Textsortenvariante*) si è indicato un sottoinsieme del genere testuale comprendente fattispecie testuali che presentano, oltre ai tratti tipici e ricorrenti del genere, specifici tratti contenutistici e formali comuni. Da questo punto prospettico, il *focus* si è posato sul versante linguistico-testuale della traduttologia. Esaminate diverse proposte classificatorie, è risultato operativamente vantaggioso il modello prototipologico, dove i testi si distribuiscono in un *continuum* a seconda della maggiore o minore somiglianza (*Familienähnlichkeit*) al prototipo di riferimento, in un sistema dove i confini non sono netti, bensì caratteristicamente sfumati (*fuzzy*, *unscharf*), un sistema, dunque, funzionale all'accoglimento di interazioni e contaminazioni di genere. Quest'ottica capace di coniugare apertura e sistematicità risulta la più congrua per affrontare la traduzione del saggio.

La nostra ricognizione dello stato dell'arte ha messo in luce come, dal punto di vista traduttologico, il genere testuale saggio sia pressoché *terra incognita*. Su questi fondamenti si è costruito un modello per la sistemazione del genere saggio e delle sue varianti testuali entro le principali dimensioni del *Denkhandeln* (scienza, pragmatica ed estetica), a loro volta integrate nella specifica dimensione culturale di riferimento. Il modello ha permesso così una duplice collocazione (*Verortung*) del saggio: in primo luogo, configurandolo entro il reticolo d'interconnessioni (*Textsortenvernetzung*) che stabilisce con i generi prototipologicamente affini (*Textsortennetz*): in secondo luogo, individuando le principali varianti testuali del saggio, anch'esse proficuamente integrate nel modello nella loro connettività con gli altri generi ed in rapporto alle tre dimensioni del *Denkhandeln*. Così, in un *continuum* che si apre, da un lato, sull'orizzonte della *scienza* e della *specializzazione* (*fachlich+essayistisch*), dall'altro sull'orizzonte dell'estetica e della poesia (*poetisch+essayistisch*), si sono potute individuare sette varianti saggistiche fondamentali. Procedendo dall'ambito specialistico a quello poetico attraverso la dimensione pragmatica della comunicazione generale e giornalistica, abbiamo distinto nell'ordine: il *saggio*

*specialistico (Fachlicher Essay), il saggio specializzato (fachbezogener Essay), saggio di contenuto scientifico (Essay fachlichen Inhalts), il saggio generale (Alltags-Essay), il saggio d'autore o saggio letterario (Autoren-Essay, literarischer Essay), il saggio poetizzato (poetisierter Essay) e, infine, il saggio poetico (poetischer Essay).*

Le *proprietaes* pertinenti il saggio come genere testuale sono state enucleate a partire da un'indagine sulla genesi del saggio in seno alla tradizione letteraria, ricchissimo bacino di una pluralità di saperi. Da qui è emersa anche l'innata transculturalità del genere, da sempre *deraciné* e cosmopolita: non a caso la metafora del viaggio è così cara ai saggisti, sempre “tra le letterature” e spesso traduttori eccelsi. Prendendo le distanze dai luoghi comuni di un'*Essayforschung* ormai datata e tornando al primo grande momento di fioritura del genere saggistico nella cultura tedesca dell'età dei Lumi, si è proceduto ad analizzare per nuclei le caratteristiche stilistico-formali e compositivo-procedurali nello sterminato campo delle intersezioni saggistiche tra arte e scienza. Dapprima si sono indagate le forme del saggismo scientifico, dando particolare risalto all'uso delle lingue speciali e ad un confronto tra le retoriche del saggio e le modalità discorsive dei generi più diffusi nelle *hard sciences*. Ciò ha dato l'avvio ad una riflessione sul saggio come *medium* di rappresentazione scientifica, al centro delle intersezioni tra le scienze umane e scienze naturali. Per il saggista, *amateur* per eccellenza ma nel senso settecentesco del termine, la riflessione sul sapere prende forma in una scrittura «leicht wie Licht» (Canetti): levità, gusto per la *pointe*, libero sincretismo dei saperi e ironia sono notoriamente costanti.

La problematica epistemologica è stata affrontata attraverso il pensiero di alcuni tra i massimi esponenti della *Essayforschung* storica, in particolare, Adorno, Musil e Bense. Tendendo come fulcro *La prosa del saggio*, dove Bense tesauroizza per la teoria estetico-letteraria l'avvento del nuovo paradigma sperimentale nelle scienze naturali, l'individuazione epistemologica della forma saggistica non appare più un nodo gordiano: l'*Essay* diviene il punto di fuga di una vera e propria terza cultura, dove si stabilisce come forma gnoseologica *par excellence* in virtù della mobilità ed apertura che lo qualificano sul piano del pensiero e dello stile. La prosa del saggio si configura come *ars combinatoria*, sul confine tra prosa e poesia.

In questo orizzonte, la presente ricerca ha elaborato per il saggio una *definitio per proprietates*: un'approssimazione definitoria di carattere operativo, indispensabile per l'indagine traduttologica, atta a mettere in evidenza quegli attributi e quelle componenti del genere testuale che, pur specificatamente incluse in dimensioni culturali di volta in volta diverse (*Kulturspezifikk*), costituiscono elementi "omologhi", delle basi comparative qualificate da un alto grado di generalità. Il saggio viene così a delinearci come genere contraddistinto da libertà compositivo-strutturale e spiccata *variatio* sintattico-stilistica, da uno sviluppo tematico ricco di digressioni e dall'impiego di procedimenti analogici, antitetici e associativi, dal gusto per la desultorietà e i procedimenti ellittici. Sul piano degli aspetti microstrutturali, morfo-semantiche e stilistici si è rilevata come costitutiva la presenza di rimandi intertestuali e di figure retoriche, specie metafore, ossimori, analogie; a livello terminologico si è indicata la presenza di connotatività, polisemia e commistione. Sul versante del contenuto cognitivo e dell'informatività sono stati identificati l'interdisciplinarietà, il "generalismo", inteso come gusto antipedantesco e antispecialistico, l'alta densità informativa esaltata dalla non-esaustività ed implicitezza, dunque ad un basso grado di vincolatività (*Informationsverbindlichkeit*). Dal punto di vista pragmatico-comunicativo si è ravvisata la presenza dominante di un'intenzionalità comunicativa di tipo critico, persuasivo, poetico e metalinguistico, dove le funzioni preminenti sono la funzione espressiva, poetica, conativa, metalinguistica e descrittiva e possono comparire *Teiltexzte* argomentativi, espositivi, descrittivi e narrativi.

Su tale scorta è stata affrontata la complessa interazione tra estetica e riflessione nel saggio moderno e contemporaneo, focalizzando, in particolare, le varianti testuali del saggio contraddistinte da una prevalenza della proprietà *poeticità+saggismo*. Più che all'aspetto della sofisticazione stilistico-espressiva si è dato risalto alla produttività dell'estetica come *medium* conoscitivo, illustrando la peculiare dinamica tra dimensione concettuale e dimensione estetica. Passate in rassegna le varianti del *saggio d'autore* e del *saggio poetizzato*, l'analisi si è concentrata sul *saggio poetico*, una forma pressoché assente nella storiografia critico-letteraria e per la quale, come si è visto, è tanto più difficile delineare un "astratto formale". La proprietà principale di un'ipotetica *definitio per proprietates* è stata identificata

nella costitutiva interazione tra concetto ed immaginazione. Sul piano stilistico-compositivo e procedurale questa sinergia si traduce nell'impiego di dispositivi retorico-stilistici che ruotano attorno all'immagine (*Bild*) repentina unione di rigore concettuale e forza poetica, in grado di dare vita a una costellazione concettuale inedita grazie alla forza delle immagini e alle loro multiformi corrispondenze.

La seconda sezione della ricerca è costituita dalla nostra proposta teorico-metodologica per la traduzione del saggio. Dapprima se ne sono vagliati i presupposti teorici, presentando i fondamenti del paradigma traduttologico di riferimento. La prospettiva olistica si è imposta come l'unico orizzonte adeguato a dar conto dell'estrema complessità dell'oggetto d'indagine. Abbracciando questa prospettiva, il saggio è stato inteso come *holon*, comprensibile nella sua superadditività solo attraverso una congrua cornice d'analisi di carattere ermeneutico-analitico. La valorizzazione di un paradigma teorico interdisciplinare, descrittivo e inscindibilmente legato alla pratica traduttiva, si è congiunta alla riflessione traduttologica maturata in seno all'antropologia della comunicazione, dove si è rivelato costitutivo il nesso *episteme-téchne-prassi*.

Questo paradigma traduttologico ha permesso di elaborare un modello processuale per la traduzione del saggio: un modello dinamico, costituito da componenti in costante interazione e dalla successione di fasi ricorsive, dove la dimensione interculturale, intesa come orizzonte comune della comunicazione, funge da cornice dell'intero processo. All'interno di questa dimensione può agevolmente collocarsi l'insieme della *specificità culturale* (*Kulturspezifike*) entro cui opera il *saggista*, e l'insieme della *specificità culturale* in cui dovrà inserirsi il *traslato*. Per il traduttore di saggistica si rivela cruciale, oltre al sempre vigile impegno al dialogo con il testo (*Dialogbereitschaft*) e l'attenzione alla poetica autoriale, la presenza di un pensiero di tipo reticolare (*vernetztes Denken*): un pensiero così definito in quanto in grado di impiegare fruttuosamente una pluralità di saperi (enciclopedia, nozioni sul contesto genetico del testo, poetica autoriale e riflessione poetologica, etc.) che nutrono la sensibilità linguistica nella costituzione di un disegno traduttologico coerente. La *poetica del traduttore* può ravvisarsi dunque come punto archimedeo sul quale fa leva la costruzione

dell'intero progetto traduttivo, a ragione considerato per la traduzione letteraria come un vero e proprio «incontro tra poetiche» (MATTIOLI, 2004).

All'analisi delle singole componenti del modello è seguito il vaglio delle diverse fasi implicate nel processo traduttivo. Si è così messa a fuoco la pertinenza della problematica *ermeneutica* per la ricezione e l'interpretazione del *saggio d'origine*. Questa si è dimostrata di dirimente importanza: si è rilevato come un'approfondita analisi ermeneutico-interpretativa sia l'imprescindibile base di qualsiasi disegno traduttologico sensato. È la stessa propedeutica lettura ermeneutica del saggio a guidare anche le scelte del traduttore su un campo accidentato come quello della traduzione dei fenomeni intertestuali. Irrinunciabile nella nostra prospettiva d'indagine sul saggio è apparsa la ricognizione degli aspetti concernenti l'intertestualità. La lettura intertestuale è emersa così come modalità ermeneutico-cognitiva primaria per una corretta percezione, interpretazione ed analisi del saggio d'origine, oltre che per adeguato orientamento del processo traduttivo.

Fatto il punto sulla prima grande fase del processo traduttivo, si è preso in esame il secondo grande complesso costituito dall'analisi retorico-stilistica e dal problema della formulazione testuale. Anzitutto si sono definiti i nuclei del problema forse più decisivo per la traduzione saggistica: la questione dello stile. Dopo una breve rassegna dei nessi che legano stile, stilistica e traduzione, si sono approfondite le fondamentali *proprietaes* stilistiche del saggio contraddistinto da poeticità: configurazione, *Anschauung* e componenti ritmiche. Dello sterminato territorio stilistico si è scelto di esplorare un settore preciso, rappresentato da una peculiare interfaccia tra sintassi e coesione testuale: l'articolazione informativa. Ad un propedeutico inquadramento del contesto genetico del binomio tema-rema, è seguita un'enucleazione dei dispositivi di analisi della struttura informativa che ha chiarito la proficuità dello studio stilistico-contrastivo di questo aspetto per la traduzione dal tedesco all'italiano.

La terza sezione della nostra ricerca è empirica, fungendo da banco di prova per modello traduttologico di stampo olistico. Viene focalizzata una specifica costellazione storico-culturale della saggistica e la traduzione di una variante testuale *specifica* in un *preciso* caso di studio: il saggio poetico, nella

fattispecie il *poetischer Essay* di Durs Grünbein. Seguendo le fasi costitutive del modello processuale proposto, il *corpus* saggistico in esame è stato contestualizzato entro la sua collocazione *interculturale* e *culturo-specifica* (*Kulturspezifiek*), muovendo dalla presentazione del *saggista*. Si è dapprima brevemente inquadrata dal punto di vista biografico e storico-letterario la figura di Durs Grünbein. Il poeta è stato un «caso letterario»: clamorosamente è rimasto in ombra il fatto che nel complesso della sua produzione poesia e saggio instaurano un dialogo vivissimo: un dialogo che costituisce una coordinata poetologica fondamentale. La ricognizione dello stato dell'arte circa il saggismo grünbeiniano e la sua comprensione traduttologica ha mostrato una macroscopica lacuna nella *Grünbeinforschung*. È stato quindi necessario costituire le fondamenta poetologiche della nostra lettura ermeneutico-interpretativa enucleando gli aspetti salienti della «poetologia del saggio» di Durs Grünbein. Per quest'operazione è stato essenziale il testo dell'intervista *Poesie und Essay* (GRÜNBEIN, RUZZENENTI, 2008), l'unica in cui l'autore definisca in termini espliciti la sua nozione di *poetischer Essay* come struttura cellulare passibile di molteplici osmosi con altri generi. Su questa base si è affrontata la peculiare modalità logico-procedurale del saggio grünbeiniano, dove appare con forza primaria l'efficacia eidetica delle immagini assieme al loro inanellarsi in configurazioni. Tra le caratteristiche stilistico-formali, spicca per importanza l'uso che il Grünbein saggista fa dello specialismo terminologico, della rietimologizzazione e del linguaggio figurato. Il *corpus* al centro dell'illustrazione applicativa del nostro modello traduttologico consta di tre saggi, ognuno dei quali rappresentativo di precisi aspetti della saggistica dell'autore e di una differente fase compositiva: al discorso di ringraziamento del 1995, *Den Körper zerbrechen* segue l'*Essay*-diaristico *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* (2001) mentre *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009) costituisce l'esempio più recente. All'analisi traduttologica viene premesso un indispensabile inquadramento delle opere entro la poetica dell'autore. *Den Körper zerbrechen*, un testo composto *ex occasione quadam*, costituisce una fattispecie testuale ricorrente nella saggistica dell'autore. Il lungo saggio *Die Bars von Atlantis*, composto come una sorta di ciclo saggistico, illustra una modalità inedita nella saggistica dell'autore, dove peraltro i singoli micro-saggi appaiono del tutto comparabili alle

forme tipiche della saggistica grünbeiniana. L'analisi traduttologica di questi due *specimina* ha dunque seguito le stesse modalità: l'analisi poetico-ermeneutica precede l'analisi retorico-stilistica nell'ambito della quale si dà conto di problematiche specifiche sulla scorta di precisi *loci* testuali. *Das erste Jahr*, per la sua natura frammentata in una molteplicità di annotazioni saggistiche di diversa lunghezza, si è invece rivelato assai adatto ad illustrare l'importanza delle componenti pragmatico-funzionali nella traduzione del saggio, offrendo un terreno testuale ottimale per verificare i criteri di analisi della struttura informativa e vagliarne le implicazioni per la resa stilistica del *saggio poetico*. Le analisi applicative hanno evidenziato ancora una volta quale funzione dirimente svolga l'analisi poetico-ermeneutica del testo e la necessità imprescindibile che il traduttore sviluppi una riflessione traduttiva in cui si coniughino acribia e sensibilità.

Chiude l'analisi un *excursus* inteso come invito allo studio delle specifiche complessità traduttologiche di un genere testuale, l'*intervista letteraria*, di solito tacitamente equiparato al saggio ma trascurato dalla *Essayforschung*.

La fattispecie del saggio poetico grünbeiniano si è rivelata una variante testuale di altissima complessità, per la quale il modello proposto ha rappresentato un proficuo paradigma traduttologico. Con piena consapevolezza dell'impossibilità di esaurire le questioni ancora aperte, l'indagine ha messo in luce tutta una serie di *desiderata*. Meriterebbe anzitutto applicare l'approccio traduttologico olistico qui elaborato ad un *corpus* più ampio, costituito da saggi di differenti autori e rispondenti a differenti varianti testuali. Vi è carenza di studi, specie di natura contrastiva, che rendano conto della fisionomia linguistico-testuale del saggio nella varietà delle sue varianti. Pur battendo a tappeto la letteratura secondaria, si è trovato ben poco che fosse pertinente con il disegno perseguito dalla presente ricerca. Di qui anche i tempi lunghi che essa ha richiesto per configurarsi come contributo all'esplorazione di un genere che nelle sue cangianti morfologie e nelle sue precise retoriche culturo-specifiche e transnazionali non può che affrontarsi in un orizzonte pluridisciplinare.

## VI. Traduzioni



VI.1. Durs Grünbein, *Spezzare il corpo (Den Körper zerbrechen)*

Durs Grünbein

Durs Grünbein

**DEN KÖRPER ZERBRECHEN**

**SPEZZARE IL CORPO**

Rede zur Verleihung des  
Georg-Büchner-Preises 1995,  
gehalten am 21. Oktober 1995 im  
Staatstheater Darmstadt

Discorso  
pronunciato il 21 ottobre 1995 presso lo Staatstheater di Darmstadt  
in occasione del conferimento  
del Georg-Büchner-Preis 1995

Was haben die Schädelnerven der Wirbeltiere mit Dichtung zu tun? Was sucht die vergleichende Anatomie im Monolog des dramatischen Helden? Welcher Weg führt von der Kiemenhöhle der Fische zur menschlichen Komödie, von rhythmisierter Prosa zur Ausstülpung des Gehirns in den Gesichtsnerv? Seltsame Fragen, sie allein zeigen an, wohin es führen mußte, wenn Literatur sich auf das Reale einließ, wenn den Stil das Naturstudium prägte, der zoologische Fakt und das ärztliche Gutachten Einzug hielten in Novelle und Drama ... bis das Genre gesprengt lag, Fragmente die Folge, fieberhafte Notate, somatische Poesie. Einer der wenigen, die diese Fragen hätten beantworten können, ist tot, jung gestorben an Typhus, infiziert, wie man annimmt, beim Aufschneiden von Fischpräparaten, ein Dichter, einzigartig, sein Name Georg Büchner. Ich gebe zu, daß mir die Knie gezittert haben bei dem Gedanken, aus solchem Anlaß über ihn sprechen zu müssen, jetzt ist es soweit, und ich versuche, ruhig Blut zu sein.

Denn es steht hier, zumindest aus meiner Sicht, mehr auf dem Spiel als die jährliche Visite eines unklassischen Klassikers. Es geht, denkt man Büchner zu Ende, um einen Wendepunkt in der Literatur, um eine Drehung der Perspektiven in genau dem Augenblick, da ein deutscher Philosoph ein Gespenst an die Wand malte. Und dieses Gespenst hieß

Cos'hanno a che fare i nervi cranici dei vertebrati con la poesia? Cosa c'entra l'anatomia comparata con il monologo dell'eroe drammatico? Quale via conduce dalle branchie dei pesci alla commedia umana, dalla prosa ritmata alla circonvoluzione cerebrale nel nervo facciale? Strane domande, le sole ad indicare a quali esiti si doveva giungere quando la letteratura si degnò di occuparsi del reale, quando lo studio della natura forgiò lo stile, il dato zoologico e il referto medico fecero il loro ingresso nella novella e nel dramma ... fino a fare esplodere il genere letterario. Il risultato: frammenti, annotazioni febbrili, poesia somatica. Uno dei pochi che avrebbe potuto rispondere a queste domande è morto, stroncato in giovane età dal tifo, contratto, si ritiene, preparando sezioni di pesci per il microscopio; un poeta, unico nel suo genere, il suo nome: Georg Büchner. Ammetto che mi son tremate le ginocchia al pensiero di dover parlare di lui in quest'occasione: ora è il momento, e cerco di conservare il sangue freddo.

Qui infatti, almeno dal mio punto di vista, è in gioco qualcosa di più dell'omaggio annuale a un classico anticlassico. Si tratta, se si riflette su Büchner fino in fondo, di una svolta nella letteratura, di un ribaltamento delle prospettive proprio nel momento in cui un filosofo tedesco evocava uno spettro. E il nome di questo spettro era la morte

Der Tod der Kunst.

Wenn der Urteilspruch stimmt, dann war Büchner einer der ersten am Grab, dann ist sein Werk der früheste Kommentar zum eröffneten Testament.

Büchner hat einen Ausfall gewagt, einen Befreiungsschlag in höchster Bedrängnis. Mit einem Salto mortale hat er die Dichtung von der Zumutung befreit, hinwegspielen zu müssen gleichermaßen über das elende Reale wie über das reale Elend. Was ihm gelang, war nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung. Und es war nicht ein Sonderweg, wie sich herausgestellt hat, es war der Anfang einer Versuchsreihe, die bis zum heutigen Tag fortgeführt wird. Faßt man Dichtung als eine eigene Sprache neben all den andern Sprachen auf, dann wurde hier ein Großteil aller ihrer Beugungsformen modifiziert, zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: das geeignete Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz.

Es war ein langer Weg bis dahin, in Riesenschritten hat er ihn, am Druck der Verhältnisse stärker werdend, zurück-gelegt, schneller parierend mit jedem Stück, weiter greifend mit jedem neuen Entwurf.

dell'arte<sup>689</sup>.

Se il verdetto è esatto, allora Büchner è stato uno dei primi ad accorrere alla tomba, la sua opera è il primo commento all'apertura del testamento.

Büchner ha osato una sortita, un colpo liberatorio nella massima angustia. Con un salto mortale<sup>690</sup> ha liberato la poesia dalla pretesa di dover distogliere lo sguardo tanto dalla misera realtà quanto dalla miseria reale. Gli è riuscita niente di meno che una completa metamorfosi: fisiologia trasformata in poesia. E, come si è visto, non è stato un momento isolato, è stato l'inizio di una serie di esperimenti che prosegue fino ai nostri giorni. Se si considera la poesia come una lingua vera e propria al pari di tutte le altre, allora si è modificata una gran parte di tutte le sue flessioni, è emersa una grammatica più dura, un tono più freddo: lo strumento adatto per l'intelligenza amputata dal cuore.

La strada è stata lunga. Lui l'ha percorsa a passi da gigante, temprandosi sotto la pressione delle circostanze, schivando i colpi più velocemente ad ogni pièce, spingendosi oltre con ogni nuovo progetto. La morte di Danton, il grande canto d'addio a più voci, la vacua frase trafitta dal

---

<sup>689</sup> Il riferimento implicito è *all'Estetica* hegeliana.

<sup>690</sup> In italiano nell'originale.

Dantons Tod, der große Abschiedsgesang, auf mehrere Stimmen verteilt, die Phrase vom Stoßseufzer durchbohrt, Lebenshunger und Todessehnsucht verkörpert in zwei, drei unsterblichen Figuren. Oder Lenz, atemloser Bericht einer Selbstausslösung, ein Ich, das wie Wasserdampf im Gebirge zerfliehet. Woyzeck, der Kriminalfall als Krankengeschichte, mit einem Symptom so groß wie das ganze Kleinstaatendeutschland der Zeit. Wie beschämend für Spätere ist das Tempo, in dem er die Formen durchheilt. Es ist, als hätte er alle literarischen Genres schnell hinter sich bringen wollen, um sich ganz dem Naturstudium zu widmen ... als sei nur hier Aufschluß zu erwarten gewesen über den wahren Antrieb, die Energien im Innern der Körper: Affekte, der Stoff, aus dem Geschichte gemacht ist. Jeder kennt die berühmten Zeilen und auch ihr Echo. »Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren«, sagt Danton im Ersten Akt; und fällt sich im Zweiten Akt selbst ins Wort: »Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen worden, es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?« Zwischen der einen und

gemitto, fame di vita e nostalgia di morte personificate in due, tre immagini immortali. Oppure Lenz, resoconto senza respiro di un'autodissoluzione, un io che si disperde come vapore acqueo in montagna. Woyzeck, il caso criminale come storia di un malato, con un sintomo grande quanto tutta la coeva Germania dei piccoli stati. Com'è umiliante per chi gli è succeduto la velocità con cui ha attraversato le forme. È come se avesse voluto lasciarsi in fretta alle spalle tutti i generi letterari per dedicarsi completamente allo studio della natura ... come se solo così potesse chiarirsi il vero impulso, le energie nell'interno dei corpi: gli affetti, la sostanza di cui è fatta la storia. Tutti conoscono le celebri battute e anche la loro eco: «Dovremmo scoperciarci il cranio e strapparci vicendevolmente i pensieri dalle fibre del cervello<sup>691</sup>» dice Danton nel primo atto; e nel secondo atto interrompe se stesso: «È stato commesso un errore quando siamo stati creati; ci manca qualcosa, non so che nome darle... ma non la troveremo di sicuro frugandoci vicendevolmente nelle viscere; a che scopo, allora, sventrarci uno con l'altro?»<sup>692</sup>. Tra la prima e la seconda battuta si apre un abisso. È l'abisso nel quale scompaiono i corpi. Nella luce, nuova e crudele, che irradia da là sotto, la storia appare come il momento di transizione nel quale

---

<sup>691</sup> (BÜCHNER, 1978: 7).

<sup>692</sup> *Ibidem*, p. 35.

der anderen Äußerung tut sich ein Abgrund auf. Es ist der Abgrund, in dem die Körper verschwinden. In dem neuen, grausamen Licht, das von da unten heraufstrahlt, erscheint Geschichte als diese Zwischenzeit, in der das Letzte Tier dem Ersten Menschen begegnet: Er selbst ist dieses Letzte Tier. Im Aufklärungsdunkel, tief im Schlaf der Vernunft, in der immer wieder hereinbrechenden Gewissensnacht, hat Büchner es auftreten gesehen. Und manchmal schlug sein Erschrecken um in Gelächter, in monologischen Ingrim.

Caravaggio hat die Szene festgehalten. Eine seiner flüchtigen Skizzen zeigt eine nächtliche Leichenöffnung: zwei Halbvermummte machen sich an dem leblosen Körper zu schaffen, im Licht einer Kerze, die aus dem aufgeschnittenen Bauch herausragt. Es ist eine Zeichnung in der Manier der Schauergeschichten, die der Mensch sich von seinem Ende erzählt.

In ihrer Fieberhaftigkeit gleicht sie dem gedrängten Geschehen in Büchners Fragmenten.

Hier möchte ich innehalten ... um hinzuweisen auf eines der Zentren in diesem Werk, das so viele Zentralstellen hat, die Germanistik kann ja ein Lied davon singen. Die Szene ist ein Studierzimmer in Straßburg, und darin sitzt ein junger Mann mit sehr hoher Stirn, über Bücher, Lupen und tote Fische gebeugt. Ein Vierteljahr lang kommt er nicht aus den

l'Ultimo Animale incontra il Primo Uomo: lui stesso è questo Ultimo Animale. Büchner l'ha visto farsi avanti nell'oscurità dei Lumi, nel profondo del sonno della ragione, nella notte della coscienza che irrompe di continuo. E qualche volta il suo spavento si è mutato in risata, in furore monologico.

Caravaggio ha fissato la scena. Uno dei suoi rapidi schizzi mostra la dissezione notturna di un cadavere: due, mezzo imbacuccati, si danno da fare attorno al corpo senza vita, al lume di una candela che fuoriesce dal ventre tagliato. Un disegno alla maniera dei racconti dell'orrore, quelli della propria fine che l'uomo narra a se stesso.

Nella sua febrilità uguaglia l'azione serrata nei frammenti di Büchner.

Qui vorrei fermarmi ... per richiamare l'attenzione su uno dei centri di quest'opera, che ha così tanti punti centrali, ne sa qualcosa la germanistica. La scena è una stanza a Strasburgo: un giovane dalla fronte molto alta sta chino su libri, lenti d'ingrandimento e pesci morti. Non esce da quelle anguste quattro mura per tre mesi. Trascorre il penultimo inverno, la penultima primavera della sua vita sulla sua dissertazione, sezionando e disegnando, mezzo morto per il lavoro, spinto dalla

engen vier Wänden. Sezierend und zeichnend verbringt er den vorletzten Winter, das vorletzte Frühjahr seines Lebens an seiner Dissertation, halbtot von Arbeit, getrieben von der Aussicht auf eine Privatdozentur, die dem politischen Flüchtling das sichere Schweizer Exil verhieß. Aus der kleinen Schrift, die in diesen Wochen entsteht, einer Studie zum Kopfnervensystem der Barben, wird später die Zürcher Probevorlesung mit dem schlichten Titel *Über Schädelnerven*. Ich habe sie immer als Bruchstück einer Konfession gelesen, als eine Art literarisches Manifest. Läßt man einmal alle zeitbedingten Hypothesen beiseite, von denen einige bald überholt waren, so fällt daran sofort die Akribie auf, mit der er den einzelnen Nerv isoliert und in Augenschein nimmt. Liegt nicht darin, bei einem Dichter von seinem Format, mehr als nur zufälliges Zusammentreffen, eine wichtige Spur vielleicht, der Ansatz zu einer Verästelung ins ganze Werk? Ohne den Riß zwischen Dichtung und Naturkunde bei Büchner verdecken zu wollen, ohne sein Menschenbild zu reduzieren auf zwei, drei zoologische Annahmen - der Gegenstand selbst spricht dafür, daß er hier Aufschluß suchte, gerade hier, über etwas, das der ganzen kreatürlichen Existenz ihre Richtung gab. Kaum anders ist sein Beharren auf dem sensorischen Apparat zu begreifen. Büchner geht biologisch dem nach, was literarisch längst

speranza di una libera docenza, che avrebbe garantito al rifugiato politico un sicuro esilio in Svizzera. Dal breve scritto che nasce in queste settimane, uno studio sul sistema nervoso dei barbi, avrà origine la lezione zurighese dal semplice titolo *Sui nervi cranici*<sup>693</sup>. Io l'ho sempre letta come frammento di una confessione, come una sorta di manifesto letterario. Se si prescinde da tutte le ipotesi condizionate dalle conoscenze scientifiche dell'epoca, alcune delle quali presto superate, colpisce subito l'acribia con cui Büchner isola e prende in esame il singolo nervo. E questo, in un poeta della sua levatura, non è forse qualcosa di più di una mera coincidenza casuale? Una traccia importante, il punto di partenza per qualcosa che si ramifica nell'intera opera? Senza voler nascondere lo strappo tra poesia e scienza naturale in Büchner, senza ridurre la sua immagine di uomo a due, tre congetture zoologiche - l'oggetto stesso della sua indagine fa ritenere che qui, proprio qui, cercava la chiarificazione di qualcosa che ha indirizzato l'intera esistenza creaturale. Non si spiega altrimenti il suo accanirsi sull'apparato sensorio. Büchner indaga con la biologia ciò che da tempo, sotteraneamente, attraverso la letteratura, aveva sviluppato in lui radici sensibili.

---

<sup>693</sup> (BÜCHNER, 1999a).

untergründig sensible Wurzeln getrieben hatte in ihm.

Was ist ein Nerv, fragt er sich. Wohin verläuft er, und wo läuft er zusammen? Wozu hat er sich stammesgeschichtlich entwickelt? Gibt es nervliche Grundformen, die immer wiederkehren, von Tierklasse zu Tierklasse, in verschiedener Anordnung, aber gleichen Ursprungs? Was bedeutet dieser Bau für das animalische Empfinden, den Schmerz und die Todesangst ... von der es einmal bei ihm heißt: »Man sagt zwar, es sei nur ein Augenblick, aber der Schmerz hat ein feineres Zeitmaß, er zerlegt eine Tertie.« Und schließlich: was ist der Körper, denkt man ihn vom Nerv her? Was ist Geschichte, denkt man sie vom solcherart präzisierten Körper her? Dies sind die Fragen, zu denen Obduktion ihn geführt haben mag. Und dies sind auch die Fragen, unter denen bis heute sich Einspruch erheben läßt gegen noch jede Art von Gesellschaftsvertrag, von sozialer Reform, Revolution oder Utopie. Von hier aus erhält Büchners vielleicht verzweifeltste Frage erst ihren radikalen Sinn. »Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?«

Wohlgemerkt, nicht daß er sich forschend einläßt auf die

Cos'è un nervo, si chiede, dove si dirama e dove si ricongiunge? A che scopo si è sviluppato filogeneticamente? Esistono delle configurazioni nervose di base che negli animali ricorrono sempre, di classe in classe, con diversa disposizione, ma con la stessa origine? Che cosa significa questa struttura per la sensibilità animale, per il dolore e la paura della morte... di cui una volta lui afferma: «dicono che è solo un attimo; ma il dolore ha una misura del tempo più sottile, seziona il secondo»<sup>694</sup>. E infine: cos'è il corpo, se lo si pensa a partire dal nervo? Cos'è la storia se la si pensa a partire da un corpo precisato in tal modo? Queste sono le domande cui può averlo condotto l'obduzione. E queste sono anche le domande con le quali sino ad oggi si può ancora sollevare obiezione contro ogni forma di contratto sociale, di riforma sociale, rivoluzione o utopia. È solo da qui che la domanda forse più disperata di Büchner acquista il suo carattere radicale: «Ma non siamo noi forse in un'eterna situazione di violenza?»<sup>695</sup>.

Beninteso, a rendere importante il procedimento non è il fatto che egli si dedichi ad indagare la filosofia naturale del suo tempo, ma che

---

<sup>694</sup> (BÜCHNER, 1978: 63).

<sup>695</sup> Nella lettera del 5 aprile 1833 che Büchner scrive da Strasburgo alla famiglia: (BÜCHNER, 1962: 264).



Naturphilosophie seiner Zeit, macht den Vorgang bedeutsam, sondern daß er dem Nerv das Primat zuspricht, den Körper zur letzten Instanz erklärt. Hier ist ein Dichter, der seine Prinzipien der Physiologie abgewinnt wie andere vor ihm der Religion oder der Ethik. Aus' der reinen Zootomie befreit er die Einsicht, daß Leben sich selbst genug ist und keinen äußeren oder höheren Zwecken gehorcht,

»Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.«

Aus dem geöffneten Körper, dem (gewaltsam) erbrochenen Schädel, liest er, absurd genug, die Grundsätze für ein mögliches freies Zusammenleben ... sowie ihre immer drohende Negation: das Scheitern von Grund auf und aus den Eingeweiden. Denn Autopsie ist der sicherste Weg zum Verlust des Glaubens oder, wem das nicht ausreicht, zur Befestigung des Unglaubens. Das Zerlegen der Körper ist der Königsweg zum Absurden genauso wie zur äußersten pragmatischen Demut. Wo sonst als im Innern der sterblichen Körper wäre die Gleichheit unmittelbar mit Händen zu greifen, der gemeinsame Grundriß? Und folgt nicht aus solcher Eingeweideschau zuletzt auch etwas so Unerhörtes und Schlüssiges wie die Erfindung, die Proklamation universeller Menschenrechte? Büchner, der Arztsohn, hat die Gesellschaft von dorthier zu korrigieren versucht. Vielleicht ist seine

attribuisca il primato al nervo, che dichiara il corpo come l'ultima istanza. Ecco un poeta che trae i suoi principi dalla fisiologia, come altri prima di lui dalla religione o dall'etica. Muovendo dalla pura zootomia arriva alla convinzione che la vita è sufficiente a se stessa e non obbedisce a nessuna finalità esterna o superiore.

«Tutto quanto esiste, esiste per se stesso»<sup>696</sup>.

Nel corpo aperto, nella scatola cranica scoperchiata (con violenza), legge, piuttosto assurdamente, i principi di una possibile libera convivenza ... così come la loro negazione, sempre in agguato: il fallimento totale, dalle viscere. Perché l'autopsia è la via più sicura per perdere la fede oppure, a chi non basta, per rafforzare l'incredulità. La dissezione del corpo è la via maestra verso l'assurdo come verso l'estrema umiltà pragmatica. Dove altro, se non nell'interno del corpo mortale, si potrebbe toccare immediatamente con mano l'uguaglianza, il fondamento comune? E infine da una simile osservazione delle viscere non deriva anche qualcosa di tanto inaudito e stringente come l'invenzione, la proclamazione dei diritti universali dell'uomo? Büchner, figlio di un medico, ha tentato di correggere la società partendo da lì. Forse la sua passione politica non è stata altro che un fanatismo

---

<sup>696</sup> (BÜCHNER, 1999a: 324).

politische Leidenschaft ja nichts als ein wiederbelebter Fatalismus gewesen, eine Selbstermunterung, vergleichbar den Experimenten Galvanis, der die herausgerissenen Froschschenkel mit Stromstößen traktierte. Seine große Frage, ob unsere Sinne zu grob oder fein genug sind, bleibt offen. An ihr entscheidet sich, ob in der Schöpfung nur die Webfehler sichtbar werden oder auch die organischen Schönheiten ... ob es ein freies Eigenleben inmitten der anderen gibt oder nur undurchschaubares Begehren, Gewalt und Einsamkeit unter dicker Haut. Francis Bacon kam, ein Jahrhundert später, mit anderen Augen zur selben Einsicht. Im Gespräch hat er, der Maler, sie flüchtig zusammengefaßt, in einem Satz wie von Büchner: »Im tiefsten Grunde ist man seiner Natur nach ohne Hoffnung, und doch besteht das Nervensystem wohl aus optimistischem Zeug.«

Georg Büchner hat dieses Zeug untersucht, immer wieder hat er das nervliche Innenfutter gewendet und im gesprochenen Wort, im gefrorenen Schockmoment aufblitzen lassen. Die neuen, dramatischen Antriebskräfte erscheinen im Licht medizinischer Mikroskopie, es sind Erkundungsgänge ins Vegetative, Fallstudien am lebenden Objekt und en detail. Unter der Schrift arbeitet der Nerv, hinter dem Mienenspiel walten die Affekte, und nur dort, im Körper der umhergestoßenen,

rianimato, un autoincoraggiamento, simile agli esperimenti di Galvani, che trattava con scosse elettriche le zampe di rana sezionate. La sua grande domanda, se i nostri sensi siano troppo rozzi o abbiano una sufficiente finezza, rimane aperta. Con essa si decide se nel creato siano visibili solo i difetti di tessitura o anche le bellezze organiche... se esista un modo di vita proprio e libero in mezzo agli altri o solo un desiderio imperscrutabile, violenza e solitudine sotto la pelle coriacea. Un secolo più tardi Francis Bacon è giunto, da altra prospettiva, alla stessa convinzione. Lui, il pittore, in un dialogo l'ha riassunta fuggacemente in una frase *à la* Büchner: «Di fondo, siamo per natura tutti privi di speranza, ma il sistema nervoso è fatto di una stoffa ottimista»<sup>697</sup>.

Georg Büchner ha analizzato questa “stoffa”, ha continuato a rivoltare la guaina interna dei nervi e a mostrarla per lampi nella parola pronunciata, nel momento congelato dello shock. Le nuove forze motrici del dramma appaiono alla luce della microscopia medica, sono percorsi esplorativi nella vita vegetativa, casi di studio sull'oggetto vivente e *en détail*. Sotto la scrittura agisce il nervo, dietro il gioco delle espressioni dominano gli affetti, e solo lì, nel corpo dei protagonisti

---

<sup>697</sup> (SYLVESTER, 2003: 70).

andere umherstoßenden Protagonisten, lassen sich die Antriebskräfte lokalisieren, nach denen Geschichte und Geschichten plausibel erscheinen. Büchner hat die Risse, die durch den einzelnen gingen, früh und keineswegs kalt registriert. Er hat dieses lügende, stehlende, mordende Individuum als erster mit diagnostischen Interessen betrachtet, hundert Jahre vor den großen bürgerlichen Katastrophen und lange bevor es bei Kafka, operettenhaft und vergeblich, in Seufzern verabschiedet wurde: »Ergründe die Menschennatur!«.

Schon der Primaner hatte dem Vater im Hospital beim Sezieren zugesehen. Mit achtzehn ist er in Gießen Student für vergleichende Anatomie und Psychopathologie, gewöhnt an den täglichen Umgang mit Leichen. Früh reagiert er sich ab in sarkastischen Sprüchen. Im Freundeskreis, brieflich, grüßt er von Kadaver zu Kadaver. Dantons Tod, geschrieben fünfzig Jahre nach der Französischen Revolution, Auswurf der Dokumente, wächst unmittelbar zwischen Zoologiebüchern und anatomischen Atlanten hervor. Es ist der Abschlußbericht einer Krankheit zum Tode. Die originalen Zitate aus den Standardwerken zur Revolution werden wie Transplantate dem eigenen Dramentext einverleibt. An den Geweberändern will das Blut

strapazzati, che strapazzano altri, si possono localizzare le forze motrici che rendono plausibili la storia e le storie. Büchner ha registrato, presto e senza freddezza alcuna, le crepe che attraversavano l'individuo. È stato il primo ad osservare con interessi diagnostici questo individuo che mente, ruba, uccide. Lo ha fatto cent'anni prima delle grandi catastrofi borghesi e molto prima che Kafka se ne congedasse, sospirando, in tono da operetta e vanamente, «Misteri della natura umana!»<sup>698</sup>.

Già al ginnasio aveva osservato in ospedale il padre mentre sezionava. A diciotto anni è studente di anatomia comparata e psicopatologia a Gießen, abituato ad avere a che fare quotidianamente con cadaveri. Presto si sfoga con motti sarcastici. Nella cerchia degli amici, nelle lettere, è un cadavere che saluta altri cadaveri. La morte di Danton, scritto cinquant'anni dopo la Rivoluzione francese, è un'espettorazione di documenti: nasce e cresce tra libri di zoologia e atlanti anatomici. È il resoconto finale di una malattia per la morte<sup>699</sup>. Citazioni originali tratte dalle opere canoniche sulla Rivoluzione vengono incorporate nel proprio testo drammatico come in un trapianto di organi. Ai margini del tessuto il sangue non riesce a coagularsi. Le battute degli eroi morti

---

<sup>698</sup>(KAFKA, 2002: 176).

<sup>699</sup>Rimando implicito all'opera di Søren Kirkegaard *Die Krankheit zum Tode* (1849), (KIRKEGAARD, 1999).

nicht gerinnen. Wie abgehackte Glieder zucken die Phrasen der toten Helden weiter im Bühnenstaub. So entsteht sein an Shakespeare geschulter, medizinisch geprägter, von jugendlicher Vanitas süßer Jargon. Gutzkow bescheinigt ihm ein Autopsie-Bedürfnis, das er aus allem herausliest.

Der tätige, sammelnde Ordnungsgeist war auf Grund gelaufen, die Beschleunigung hatte begonnen. Was Goethe den gebührenden Euphemismus nannte, fehlt bei ihm völlig. Die Sprache beschönigt nichts mehr, sie ist genauso zerrissen und nervlich angespannt wie die Lage, aus der sie sich strauchelnd erhebt. Psychomotorik bestimmt nun den Handlungsablauf: die Schaubude als moralische Anstalt ist geschlossen, eröffnet ist das Theater der Anatomie.

Goethe, der Humanist, mochte noch Knochen sammeln beim Gang übers Schlachtfeld, Material für seine osteologischen Studien. Der Reisebericht zur Campagne in Frankreich verschweigt es geflissentlich. Jahrzehnte später hielt er Schillers Totenschädel in Händen, so enden die humanistischen Träume, in Terzinen, bei Betrachtung der Überreste des Freundes, als kannibalischer Abgesang. Büchner hat ihnen zugehört bis in die unfreiwilligen Nebengeräusche, das Kratzen, das aus dem

continuano a sussultare nella polvere del palcoscenico come membra mozzate. Nasce così il suo gergo forgiato alla scuola di Shakespeare, segnato dalla medicina, dolce di *vanitas* giovanile. Gutzkow gli attesta un bisogno di autopsia, che legge ovunque.

Lo spirito ordinatore, operoso collezionista, aveva toccato il fondo, l'accelerazione era iniziata. Ciò che Goethe chiamava il debito eufemismo<sup>700</sup>, in lui è del tutto assente. La lingua non abbellisce più nulla, è dilaniata e nervosamente tesa quanto la condizione da cui si rialza incespicando. Ora è la psicodinamica a determinare il corso dell'azione: ora il voyeurismo del teatro come istituzione morale<sup>701</sup> è finito, inizia il teatro dell'anatomia.

Goethe, l'umanista, passando sul campo di battaglia poteva ancora raccogliere ossa, materiale per i suoi studi osteologici. Il resoconto sulla Campagna di Francia evita coscienziosamente il tema. Decenni più tardi teneva in mano il teschio di Schiller: i sogni umanistici finiscono così, in terzine, nella contemplazione dei resti dell'amico, come una sirima cannibalica. Büchner ha prestato loro orecchio fino a captare gli involontari rumori di fondo, a percepire lo stridore dietro la regolarità

---

<sup>700</sup> (GOETHE, 1945).

<sup>701</sup> Allusione alla definizione schilleriana del teatro come «moralischer Anstalt» (SCHILLER, 1859: 826).

regelmäßigen Versbau drang. Von David, dem Historienmaler, heißt es, er hätte die Zuckungen der Sterbenden studiert, im Interesse des graphischen Realismus. Der Henker Sanson beschreibt in seinem Tagebuch, wie unterwegs zur Guillotine der Karren an einem Cafe vorbeikam, in dem der Bürger David auf einer Fensterbank saß und die Verurteilten zeichnete. Büchner hält sich, und nicht nur zum Studienzweck, am einzelnen Nerv fest. Man spürt, wie ein Ruck durch die Metaphern gegangen ist. Ein für allemal sind sie aus ihren künstlichen Halterungen gelöst: Ende der Spiegelfechterei und des Automatengeklingels. Der Riesenarbeit der Idealisierung, die Schiller noch glaubte leisten zu müssen, setzt Büchner seinen anthropologischen Realismus entgegen. Von jetzt an zählt nur noch, was in der Körperwelt abläuft, in jener Welt, die für St. Just brachial, das heißt mit den Armen regiert wird, mit Terror und Massenmord. In ihr sieht Büchner die neuen Leiden gehäuft, hinter ihren Gewalten die künftigen Naturgesetze verborgen. Seine Landschaften sind von Anfang an jene Schädelstätten des Geistes, von denen Hegel sprach, aus der Vogelperspektive des

del metro. Di David, il pittore di scene storiche, si dice che avesse studiato le convulsioni degli agonizzanti per interesse verso il realismo grafico. Nel suo diario il boia Sanson racconta che nel tragitto verso la ghigliottina il carretto passò vicino a un caffè, dove, seduto sul davanzale di una finestra, il cittadino David ritraeva i condannati. Büchner, e non solo a fini di studio, si aggrappa al singolo nervo. Si sente che le metafore hanno subito una scossa. Sono liberate dai loro sostegni artificiali una volta per tutte: fine delle finte schermaglie e dello scampanello dei carillon. All'enorme opera di idealizzazione<sup>702</sup> che Schiller credeva ancora di dover compiere Büchner contrappone il suo realismo antropologico. Da ora in poi conta solo ciò che accade nel mondo del corpo<sup>703</sup>, in quel mondo, che per St. Just si governa brachialmente, cioè con le braccia, con il Terrore e gli omicidi di massa. È in quel mondo che Büchner vede accumulate le nuove sofferenze, le future leggi della natura nascoste dietro le sue violenze. I suoi paesaggi sono sin dall'inizio quel Golgota dello spirito<sup>704</sup> di cui parlava Hegel nella prospettiva a volo d'uccello del filosofo. E anche laddove da buon

---

<sup>702</sup> Nella lettera del 21 novembre 1791 al suo amico più intimo, il consigliere consistoriale di Dresda Christian Gottfried Körner, Schiller afferma: «Friedrich II ist kein Stoff für mich, und zwar aus einem Grunde, den du vielleicht nicht für wichtig hältst. Ich kann diesen Charakter nicht lieb gewinnen; er begeistert mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisierung an ihm vorzunehmen»: (SCHILLER, 1874: 432) [enfasi S.R.].

<sup>703</sup> (BÜCHNER, 1978: 51).

<sup>704</sup> (HEGEL, 1963: 709).

Philosophen. Noch dort, wo er, gut hegelianisch, das Wort vom Weltgeist aufnimmt, der sich seinen Weg durch die Gesellschaft bahnt, verharret er zuerst vor den Leichenbergen, die am Wegrand zurückblieben. Keine Demokratie ohne ihre barbarischen Episoden, aus keiner Verfassung mehr wegzudenken sind die zerstückelten Leiber.

»Geht einmal Euren Phrasen nach«, sagt Mercier, »bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden.« Und Danton pflichtet ihm bei: »Man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Leib wird jetzt auch verbraucht.« Daß sie tief einschneiden ins Fleisch, daß sie die Leiber zermalmt am Wegrand zurücklassen, das ist es, was Geschichte und Revolution so weit von jeder Erlösung entfernt. Und deshalb ist jeder Gesellschaftsentwurf wertlos, wenn er nicht auch das Bewußtsein von der Zerbrechlichkeit dieser traurigen Körper einschließt. Mag sein, daß die Utopien mit der Seele gesucht werden, ausgetragen werden sie auf den Knochen zerschundener Körper, bezahlt mit den Biographien derer, die mitgeschleift werden ins jeweils nächste häßliche Paradies.

Brecht hat, im Untergang des Egoisten Fatzter, das vorläufige Ende der Entwicklungsreihe, pünktlich bevor die serienmäßige Tötung zur

hegeliano prende la parola dallo spirito del mondo<sup>705</sup> che si fa strada attraverso la società, per prima cosa si arresta davanti alle montagne di cadaveri rimasti ai margini della strada. Non esiste democrazia senza episodi di barbarie, e non si può più immaginare nessuna costituzione senza corpi fatti a pezzi.

«Seguite una buona volta le vostre frasi», dice Mercier, «fino al punto in cui si incarnano». E Danton concorda: «Oggi giorno si lavora tutto con carne umana. È la maledizione del nostro tempo. Adesso adoperano anche il mio corpo»<sup>706</sup>. Che incidano a fondo nella carne, che lascino corpi spapolati al margine della strada, questo è ciò che allontana la storia e la rivoluzione da ogni riscatto. E per questo qualsiasi progetto di società è privo di valore se non include anche la coscienza della fragilità di questi miseri corpi. Può darsi che le utopie si cerchino con l'anima, si compiono però sulle ossa di corpi seviziati, si pagano con le biografie di coloro che vengono di volta in volta trascinati nell'orrendo paradiso di turno.

Ne *La rovina dell'egosita Fatzter*, Brecht, giusto prima che l'uccisione in

---

<sup>705</sup> Allusione al concetto hegeliano di *Weltgeist* [corsivo, S.R.].

<sup>706</sup> (BÜCHNER, 1978: 58).

Fabrikreife gelangte, festgehalten: die Reduktion des Körpers aufs bloße Verschleißmaterial. Im Ersten Weltkrieg, als die Woyzecks millionenfach in den Schützengräben kreperten, schreibt ein Deserteur in Mühlheim an die Wand seine neue Rechnung. Was ist ein Toter? »... 170 Pfund kaltes Fleisch, 4 Eimer Wasser, 1 Beutel voll Salz.«

Zurück in der Gegenwart, schließe ich schnell und einfach, mit einer letzten Szene. Als ich am Abend des siebten Oktober 1989 in Berlin, am ersten Tag einer Demonstrationswelle, die das andere Deutschland hinwegspülte, aus der ersten Euphorie erwachte, fand ich mich staunend vor einer ungeheuren Maschine wieder. Auf dem Mittelstreifen einer der typischen Kolossalstraßen der Innenstadt (angelegt nach dem Muster postrevolutionärer Stadtplanung wie die Pariser Boulevards oder die Moskauer Prospekte als reine Durchmarschzonen für Militär oder Polizei) stand da, aus dem Nichts aufgetaucht oder aus einem der unterirdischen Fahrzeugbunker, ein russischer Panzer. Sein Geschützturm, bemalt mit den Emblemen der Nationalen Volksarmee, war eingedreht, die Kanone zeigte über die Fahrbahn hinweg in Richtung Alexanderplatz. Ich weiß nicht mehr, war es das Tonnenschwere seiner Erscheinung, war es die (asiatische) Ferne, über die er so leicht zu gebieten schien: plötzlich hatte ich, ein heimkehrender

serie raggiungesse la precisione industriale, ha fissato la fine provvisoria della linea di sviluppo: la riduzione del corpo a mero materiale di consumo. Nella prima guerra mondiale, quando i Woyzeck crepavano a milioni nelle trincee, a Mühlheim un disertore scrive sul muro il suo nuovo calcolo. Cos'è un morto? «... 80 chili di carne fredda, 4 secchi d'acqua, un sacchetto di sale»<sup>707</sup>.

Tornando al presente, termino in maniera semplice e rapida con un'ultima scena. Quando mi risvegliai dalla prima euforia, la sera del sette ottobre 1989 a Berlino, il primo giorno dell'ondata di manifestazioni che ha cancellato l'altra Germania, mi ritrovai con gli occhi sbarrati davanti a una macchina mostruosa. Sullo spartitraffico di una delle tipiche strade gigantesche del centro (pianificata secondo il modello urbanistico postrivoluzionario come i boulevard parigini o i prospekty moscoviti, come semplice zona di transito per l'esercito e la polizia) c'era un panzer russo, spuntato dal nulla o da uno dei bunker sotterranei. La sua torretta, dipinta con gli emblemi dell'Armata Nazionale del Popolo, era ruotata: il cannone puntava oltre la carreggiata in direzione dell'Alexanderplatz. Non so più se fosse per l'enorme pesantezza della sua apparizione, per la lontananza (asiatica) su cui sembrava dominare così facilmente: d'un tratto io, un tifoso in trasferta

---

<sup>707</sup> (BRECHT, 2007: 88).

Schlachtenbummler, weit hinter den andern zurückgeblieben, den Wunsch, mich niederzulassen dort im Schatten des Panzers, an seine stählernen Ketten und Räder gelehnt, minutenlang mit geschlossenen Augen. Das drohende Fahrzeug, die Maschine der Bürgerkriege, hatte ein uraltes Schlafbedürfnis in mir geweckt. Bis hierher war der Körper gekommen, nun suchte er Ruhe, eine Pause im Fortgang. Er hatte genug von alldem, genug von den Straßen breit wie Landebahnen, von Friedensplätzen und Todesstreifen, genug von Morgenappell und windschiefen Plattenbauten, von Sicherheitswahn und urbaner Monotonie, genug der konditionierten Regungen und der einfältigen Sprachen, endlich genug dieser langen sozialistischen Dämmerung, der Lethargie einer ganzen Landschaft, in die er durch Zufall hineingeraten war wie in eine riesige Falle. Ausruhn wollte er, abschalten von Ost und West, von der unseligen Verklammerung des Gespaltenen aller Verhältnisse und Gehirne, sich schlafen legen inmitten des Minenfelds, vergessen die Ohnmacht, die physiologische Diktatur und die jahrelange kollektive Erniedrigung... einschlafen, um die Beleidigungen des Intellekts zu vergessen, einen Augenblick Frieden finden, angelehnt an dieses schwere Kettenfahrzeug, das dort wie unbemannt dastand. Es war der Körper, der sich hier, vor allen Worten, wie in der Anwendung des Kleinkinds, seiner Erschöpfung hingeben wollte: etwas, das länger

di ritorno a casa, rimasto molto indietro rispetto agli altri, provai il desiderio di sedermi lì all'ombra del panzer, appoggiato per lunghi minuti con gli occhi chiusi ai suoi cingoli e ruote d'acciaio. Il mezzo minaccioso, la macchina delle guerre civili, aveva destato in me un atavico bisogno di dormire. Fino a quel momento il corpo ce l'aveva fatta, ora cercava la tranquillità, una pausa. Ne aveva abbastanza di tutto, abbastanza di strade larghe come piste d'atterraggio, di piazze della pace e linee di morte, abbastanza dell'appello del mattino e di scalcinati casermoni prefabbricati, di manie di sicurezza e monotonia urbana, abbastanza degli impulsi condizionati e dei linguaggi standardizzati, abbastanza, infine, di questo lungo crepuscolo socialista, della letargia di un intero paesaggio, in cui era incappato per caso come in una gigantesca trappola. Voleva riposare, staccare i contatti da est e ovest, uscire dalle fatali maglie della schizofrenia di tutti i rapporti e cervelli, mettersi a dormire in mezzo al campo minato, dimenticare l'impotenza, la dittatura fisiologica e l'umiliazione collettiva per anni e anni... addormentarsi, per dimenticare le offese dell'intelletto, trovare un attimo di pace, appoggiato a questo pesante cingolato che se ne stava lì come privo di equipaggio. Era il corpo che qui, prima di ogni parola, come in un soprassalto d'infanzia, voleva abbandonarsi al suo sfinimento: qualcosa che aveva resistito a lungo, in una morsa più opprimente di



ausgeharrt hatte, beklemmender eingezwängt ab die immerfort fluchtbereiten Gedanken. Es war, als hätte ich, im Rücken den Panzer, dieses eine Mal die Geschichte verschlafen wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf.

quella dei pensieri, sempre pronti alla fuga. Era come se io, appoggiato di schiena al panzer, avessi voluto per questa volta perdermi la storia dormendo; per interi minuti, prima che tutto si mettesse in moto, dimentico del corpo in un sonno senza sogni.

Ich danke der Darmstädter Akademie für einen Preis, dem ich schwer widersprechen konnte und den ich doch (so viel liegt noch vor mir) lieber in anderen Händen wüßte, verliehen für ein ganzes, ein Lebenswerk. Büchners Sterbealter kann mir kaum Trost sein und noch viel weniger Alibi. An ihn denkend, sehe ich keinen meiner sonstigen Ahnen, ich sehe die einzigartige meteorhafte Erscheinung: den jungen Dichter als Sphinx.

Ringrazio l'Accademia di Darmstadt per un premio che difficilmente avrei potuto rifiutare e che tuttavia (tanta è la strada che ho davanti) saprei più volentieri in altre mani, conferito per un'opera intera, l'opera di una vita. Per me l'età a cui morì Büchner può a stento essere una consolazione e assai meno un alibi. Pensando a lui non vedo nessun altro dei miei antenati, vedo apparire, unica nel suo genere, la meteora: il giovane poeta come sfinge.

VI.2. Durs Grünbein, *I bar di Atlantide (Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen)*

Aus  
**DIE BARS VON ATLATNIS**  
**EINE ERKUNDUNG IN VIERZEHN TAUCHGÄNGEN**

Von Durs Grünbein

Da  
**I BAR DI ATLANTIDE**  
**UN'ESPLORAZIONE IN QUATTRODICHI PASSEGGIATE**  
**SOTT'ACQUA**

Di Durs Grünbein

### *Flaschenpost*

Wenn ein Dichter nur lange genug im Rennen ist, bleibt es ihm nicht erspart, daß seine Verse sich in den Schleppnetzen, die man Anthologien nennt, fangen und in die Schulbücher Eingang finden. Spätestens dann wird er sein blaues Wunder erleben. Man wird von ihm wollen, daß er sich deutlich erklärt, über manches in seinem Werk einmal grundsätzlich Auskunft gibt. Poetikvorlesungen werden ihm angeboten, die Spalten der Wochenendbeilagen freigehalten für seine Selbsterkundungen. Eine Flut von Nachfragen geht auf ihn nieder, er soll Stellung nehmen zu dieser oder jener gewagten Formulierung, die ihm vor Zeiten entschüpft ist. In Deutschland sind es vor allem die Lehrer, die von ihm Rechenschaft verlangen, sodann die kunstbegeisterten Laien, jene Klientel, die keine Galerieführung verpaßt und soweit geht, selbst Literaturarchive zu besuchen. Professoren im Ruhestand klopfen bei ihm an, die Fußnotenjäger, Zeitungsausschnittsammler, Bibliomanen. Und sie alle sind, mit ihrer detektivischen Neugier, schnell auf der heißen Spur. Leicht herauszuhören, daß es auch mir

### *Messaggio in bottiglia*

Basta che un poeta sia in giro da un po' di tempo ed ecco che, inevitabilmente, i suoi versi restano impigliati in quelle reti da traino delle antologie ed entrano nei libri di scuola. Al più tardi in quel momento subisce il primo grande shock. Gli è richiesto di spiegarsi con chiarezza, di dare una volta per tutte informazioni sostanziali riguardo a certi aspetti della sua opera. Gli viene offerto di impartire lezioni di poetica, i supplementi settimanali dei quotidiani riservano intere colonne alle sue esplorazioni introspettive. È sommerso da una marea di domande: è ora che prenda posizione su questa o quell'altra arditezza che gli è scappata tempo fa. In Germania la resa dei conti è soprattutto con gli insegnanti, indi con gli amatori appassionati d'arte, quella cerchia di profani che non si perde una visita guidata in galleria e, se possibile, di andare a visitare per proprio conto gli archivi letterari. Alla sua porta bussano professori in pensione, cacciatori di note a piè pagina, collezionisti di ritagli di giornale, bibliomani. E tutti, con la loro curiosità da investigatori privati, trovano subito la prova schiacciante. Si intende

so ergangen ist, denn keiner, der heute schreibt und publiziert, entgeht einer solchen Behandlung. Nicht seit es Medien gibt, die rund um die Uhr jeden zum Mitmachen anstacheln in einer Gesellschaft, die von Interaktivität nur bei außergewöhnlichen Anlässen befreit ist, in einem Musiksaal etwa, beim Symphoniekonzert (sagen wir: Claude Debussy op. 109 La Mer) – oder bei einem Festvortrag, wenn der Ausnahmezustand des Schweigens und Zuhörens gilt.

Ich möchte Ihnen heute einen Vers näherbringen, einen einzigen meiner Verse. Er gehört zu jener Sorte vertrackter Textstellen im Werk eines Autors, die ihm zuverlässig Leserbriefe bescheren und nach mancher Lesung ein Gespräch unter vier Augen. In solchen Momenten kommt der Autor nicht selten in die größte Verlegenheit. So, wenn er eingesteht, daß manches von ihm Geschriebene ihm selber eines Tages zum Rätsel wurde. Daß es Stellen gibt, die auch ihm, Jahre später, nicht mehr ganz geheuer und jedenfalls stark deutungsbedürftig sind. Da ist nichts zu revidieren, nichts zu beschönigen, aber er weiß nun auf einmal, was mit dem Gleichnis

che è stato così anche per me, dato che oggi, nessuna persona che scrive e pubblica sfugge a questo tipo di trattamento. Almeno non da quando esistono dei media che, ventiquattrore su ventiquattro, incitano tutti ad interagire in una società che riesce a liberarsi dell'interattività solo in occasioni straordinarie, in una sala da concerto, forse, durante l'esecuzione di una sinfonia (mettiamo: Claude Debussy, op. 109 La Mer) – o durante una conferenza ufficiale, quando vige lo stato eccezionale del silenzio e dell'ascolto.

Oggi vorrei soffermarmi con voi su un verso, uno solo dei miei versi. Tale verso appartiene a quel genere di passi intricati dell'opera di un autore che – è garantito – gli procurano lettere da parte dei lettori e, qualche volta, una conversazione a quattr'occhi al termine di una lettura in pubblico. Sono momenti in cui non di rado l'autore si trova nel massimo imbarazzo. Ad esempio quando confessa che alcune delle cose che ha scritto un giorno sono diventate un enigma per lui stesso; che esistono passi che, riletti ad anni di distanza, provocano anche a lui un certo senso di disagio e ad ogni modo esigono un'interpretazione. Non c'è nulla da rivedere, nulla da

vom Gedicht als einer Flaschenpost gemeint war (das so abgegriffen klingt und doch seine Berechtigung hat). Lange ist sie da draußen, auf der hohen See der Bücherwelt, in diesem Meer des gedruckten Verstummens, umhergeschaukelt, und ihm nun wieder vor die Füße gespült worden. A message in a bottle, wie es in der Sprache der klassischen Seefahrernation heißt: ein versiegelter Fetzen Text mit keinem Adressaten, außer dem zufälligen Strandgänger, der ihn herausfischt und verwundert zu lesen beginnt. Von solcher Art ist das Gedicht, das den nun folgenden Überlegungen zugrunde liegt.

Ein einziger Vers darin, sagte ich, aber einer von denen, die viel Staub aufwirbeln. Und es ist dieser Rückkehreffekt, eine Folge all des Unausgesprochenen und Ausufernd-Impliziten, der einen zwingt, zu seiner Ergründung etwas weiter auszuholen. Gut möglich, daß es mich dabei über Landesgrenzen, auch über die Grenzen der Gegenwartsliryk hinausträgt. Die Sache wird nicht ohne Seitensprünge in fremde Literaturen, frühere Kulturen abgehen, ein direkter Weg läßt sich nicht garantieren. Auch konnte es das Thema mit sich bringen, daß das Ganze zuletzt wie die

attenuare, di colpo però sa cosa s'intendeva con il paragone tra la poesia e un messaggio nella bottiglia. Per lunghissimo tempo è stata sballottata qua e là nell'alto mare del mondo dei libri, in quel mare delle parole stampate divenute mute, ed ora eccola di nuovo ai suoi piedi, rigettata dalle onde. A message in a bottle, come si dice nella lingua della classica nazione di navigatori: un brandello di testo sigillato, senza destinatario, salvo chi per caso passeggia sulla battigia, lo ripescava ed inizia, stupito, a leggerlo. Di questo genere è anche la poesia alla base delle riflessioni che seguono.

Un solo verso, dicevo, ma di quelli che sollevano alti mulinelli di polvere. Ed è questo effetto di ritorno, conseguenza di tutto il non-detto e dell'implicito che tracima da ogni parte, a costringere chi voglia sondare questo verso a prendere le cose un po' alla lontana. Può darsi che mi porti oltre i confini del paese, anche oltre i confini della lirica contemporanea. Sarà inevitabile qualche scappatella in letterature straniere, in culture antiche, non si può garantire alcun percorso diretto. Il tema è tale che forse, alla fine, tutto potrebbe apparire come l'odissea di una coscienza esposta all'oceano dei

Irrfahrt eines auf dem Ozean der Symbole ausgesetzten Bewußtseins  
erscheint. Selbst ein Schiffbruch ist nicht auszuschließen. Denn  
ohne Risiko ist sie nun einmal nicht zu haben, die maßlose  
Übertreibung, die in der folgenden Behauptung, der folgenden  
Verszeile steckt:

»Reisen ist ein Vorgeschmack auf die Hölle<sup>708</sup>.«

### *Dichtung als Schiffahrt*

Irrfahrt? Ozean? Schiffbruch? Sind das alles nicht nur Metaphern,  
windige Gleichnisse? Und was haben sie uns in unserer heutigen,  
verkehrstechnisch soviel weiter entwickelten, ungeheuer  
beschleunigten Welt noch zu sagen? Selbst wenn man pflicht-  
schuldiger festhält, daß Gleichnis und Metapher, Vergleich und  
Analogie höchst unterschiedliche Verfahren der Ausdruckskunst  
sind, daß man sie, im Interesse der begrifflichen Klarheit, streng

simboli.

Non è da escludere nemmeno un naufragio. Perché senza rischio è  
del tutto impossibile avere la smisurata esagerazione insita in questo  
verso:

»Viaggiare è pregustare l'inferno.«

### *Poesia come navigazione*

Odissea? Oceano? Naufragio? Non sono solo metafore, similitudini  
inconsistenti? E cos'hanno ancora da dirci nel mondo di oggi, così  
progredito nella tecnica dei trasporti, così terribilmente acceleratosi?  
Perfino tenendo presente con il massimo scrupolo che similitudine  
e metafora, paragone e analogia sono procedimenti dell'arte  
espressiva quanto mai differenti, che per ragioni di chiarezza  
concettuale occorrerebbe tenere nettamente distinti, rimane però il

---

<sup>708</sup> Si tratta dell'ultimo verso di *Kosmopolit*, la poesia con la quale Grünbein apre il macrosaggio (BA, 7).

unterscheiden sollte, bleibt doch das Dilemma ihrer Traditionsgebundenheit. Und da die meisten von ihnen älteren Datums sind, fragt sich, welche der guten alten stehenden Wendungen in einer Zeit jenseits der Traditionen im Alltag noch funktionieren. Oder sollten poetische Bilder etwa historisch unverwüchtlicher sein als Thesen und Theorien; sind am Ende, bei aller Modernisierung, Dynamisierung und schließlich Globalisierung, die Fundamente und die Grundrisse menschlicher Imagination nicht noch immer dieselben? Und liegt vielleicht darin eine der Ursachen für die erstaunliche Haltbarkeit von Poesie?

Eines der ältesten Gleichnisse für die Dichtung ist das von der Schifffahrt. Wir kennen das Schiff als Modell für die menschliche Seele einerseits, den Staat andererseits als philosophischen Gemeinplatz; es waren aber die Dichter, die, der dynamischen Qualitäten dieser Fahrzeug-Metapher eingedenk, dem Bild erst ein Maximum an Dramatik abgewannen. Das Schiff als Symbol für den Aufbruch, das Wagnis des Lebens, gehörte von der Odyssee bis zu Moby Dick, Melvilles Epos vom Walfang, zu den beflügelndsten

dilemma del loro legame con la tradizione. E poiché sono per lo più di antica data, viene da chiedersi quali delle buone locuzioni antiche funzionino ancora nel quotidiano di un'epoca che è al di là delle tradizioni. O, forse, si deve pensare che le immagini poetiche siano storicamente più resistenti delle tesi e delle teorie; alla fine, pur con tutta la modernizzazione, dinamizzazione e, in definitiva, globalizzazione, i fondamenti e i tratti profondi dell'immaginazione umana non sono sempre gli stessi? E non è forse questa una delle ragioni della sorprendente capacità della poesia di resistere al tempo?

Una delle similitudini più antiche è quella della poesia come navigazione. Conosciamo dalla filosofia il topos della nave come modello dell'anima umana da un lato e dello stato politico dall'altro; sono stati però i poeti, memori delle qualità dinamiche di questo veicolo-metafora, a ricavare dall'immagine il massimo della forza drammatica. Come simbolo del distacco, del rischio della vita, la nave, dall'Odissea a Moby Dick, l'epos melvilliano della caccia alla balena, è stata tra le immagini che più hanno ispirato gli autori e ha



Bildern und war in Umlauf, solange die westliche Zivilisation auf Expansion beruhte. Und nicht nur diese, auch die chinesische, die persische, die arabische Literatur ist voll von Beispielen maritimer Heroik im Stil der Abenteuer von Sindbad dem Seefahrer. Wie selbstverständlich feiert Horaz, in einer der frühesten Oden, wo er das Meer um Schonung bittet für Vergil, den Dichterfreund, der nach Athen unterwegs ist, die Schifffahrt als heimlichen Triumph über die Götter. Als wäre das Mittelmeer seiner Zeit nicht ein einziger Schiffsfriedhof gewesen, schreibt er mit der größten Unbefangenheit, den alten Neptun verhöhrend:

Ganz umsonst hat ein kluger Gott  
Vom unwirtlichen Ozean abgesondert  
Das Festland, wenn doch verwegen  
Den Sprung wagt das Schiff auf verbotenem Pfad.

avuto corso finché la civiltà occidentale si è fondata sull'espansione. E non solo quella occidentale, anche la letteratura cinese, persiana, araba sono piene di esempi di imprese marittime eroiche nello stile delle avventure di Sindbad il marinaio. Orazio, in una delle prime odi, dove prega il mare di non recar danno a Virgilio, l'amico poeta in viaggio verso Atene, trova naturale celebrare la navigazione in chiave di segreto trionfo sugli dei. Come se il Mediterraneo del suo tempo non fosse stato un vero e proprio cimitero di navi, scrive con la più grande disinvoltura, schernendo il vecchio Nettuno:

Invano il dio, previdente,  
separò dall'Oceano inconciliabile  
la terra, se tuttavia le navi scellerate  
varcano le acque proibite<sup>709</sup>.

Liebe sich ähnlich Hymnisches heute von einem Flugzeug sagen? Sarebbe possibile oggi recitare un inno simile per un aereo? O

---

<sup>709</sup> «nequiquam deus abscedit/prudens Oceano dissociabili/terras, si tamen impiae/non tangenda rates transiliunt vada», (ORAZIO, 2009: 11).

Oder sind wir, was die Feier unserer modernen Fortbewegungsmittel betrifft, etwa insgesamt kleinlauter geworden? Warum, fragt man sich, werden keine Oden geschrieben auf all diese Airbuse, Boeings und Helikopter, nicht die kleinste Elegie auf die erst gestern im Technikmuseum abgestellte Concorde, das einzige Oberschallflugzeug, das je im Passagierverkehr eingesetzt wurde? Vermutlich hat diese allgemeine Technikmüdigkeit, ja Technikfeindschaft der Dichter ihre Gründe in einer tiefreichenden Ambivalenz, die schon im Urbild des Schiffes angelegt war. Aus den heroischen Risiken, dem unwahrscheinlichen Wagnis der Meeresbezwinger aus thalassalischer Zeit sind die laufenden Katastrophen unserer ozeanischen Kultur geworden (um hier Begriffe heranzuziehen, die der deutsche Geophilosoph Ernst Kapp 1845 in Umlauf brachte). Wer denkt bei Luxusdampfer und Transatlantikpassage nicht sogleich an Titanic und Eisberg, und dies noch hundert Jahre nach dem Ereignis, das in der Zahl der Menschenopfer mittlerweile x-mal übertroffen wurde, wenn auch nicht an erzählerischer Intensität? Die Phantasien von Seefahrt und

abbiamo smorzato, nel complesso, i toni celebrativi nei confronti dei nostri moderni mezzi di trasporto? Vien da chiedersi perché non si scrivono odi per tutti questi Airbus, Boeing ed elicotteri, neanche una minuscola elegia per il Concorde, l'unico aereo supersonico ad avere trovato impiego nel trasporto passeggeri e che è appena finito nel Museo della Tecnica. Può darsi che questa generale stanchezza nei confronti della tecnica, anzi questa avversione per la tecnica da parte dei poeti, trovi le sue ragioni in un'ambivalenza di fondo, già insita nell'antichissima immagine della nave. I rischi eroici, l'incredibile arditezza dei dominatori del mare in epoca talassica si sono trasformati nelle attuali catastrofi della nostra civiltà oceanica (per richiamare concetti messi in circolazione dal geofilosofo tedesco Ernst Kapp nel 1845). Chi mai, all'idea di un piroscampo lussuoso e di una traversata atlantica, non pensa subito anche al Titanic e all'iceberg? E questo più di cent'anni dopo l'evento, superato ormai innumerevoli volte quanto a numero di vittime, non però in intensità narrativa. Le fantasie delle traversate marittime e della

Erdumseglung haben sich alle ins Negative verkehrt. Vergangen ist auch der Enthusiasmus, der den bislang höchstentwickelten Transportmaschinen in der Evolution der Verkehrstechnik noch gestern entgegenschlug: den Düsenjets und Raketen, den Space Shuttles und Transrapidzügen. Diesem Euphoriesturz aber war längst eine andere Dichterphantasie vorausgeeilt, in der U-Boot-Technik und maritime Science-fiction sich mischten zu einer Extremform der Weltflucht, der generellen Weltabkehr. Kapitän Nemo in seiner Nautilus, Jules Vernes Held aus dem Roman Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer, ist der Prototyp dieser Abwärtsentwicklung. Enttäuscht von einer Menschheit, die sich die Erde restlos unterworfen, kolonisiert bar, ist er zum negativen Bergsteiger, zum Festlandsverächter geworden. Doch auch das Meer, das von Odysseus bis Captain Ahab, dem finsternen Walschlachter, von Piraten und Staaten gekapert, erobert und schließlich in ein weltumspannendes Transportnetz eingespannt wurde, ist ihm kein Ort mehr des Bleibens. Der Radikalmisanthrop sieht sich buchstäblich zum Abtauchen gezwungen. Dem circumnavigazione del globo si sono capovolte tutte in negativo. Sono finite anche le ondate di entusiasmo suscitate fino a ieri dalle macchine tecnicamente più avanzate nell'evoluzione dei trasporti: aerei a reazione e missili, space shuttles e treni a levitazione magnetica. Questo crollo d'euforia era stato però preceduto da tempo da un'altra fantasia dei poeti in cui la tecnica dei sommergibili e la science fiction marittima davano vita, mescolandosi, a una forma estrema di fuga dal mondo: quella di chi gli volge completamente le spalle. Il Capitano Nemo nel suo Nautilus, l'eroe del romanzo Ventimila leghe sotto i mari di Jules Vernes, è il prototipo di questo tipo di sviluppo. Deluso da un'umanità che ha totalmente sottomesso e colonizzato la terra, diventa uno scalatore alla rovescia, uno spregiatore della terraferma. Anche il mare tuttavia – il mare che, da Odisseo al capitano Ahab, il cupo macellatore di balene, è stato depredato e conquistato dai pirati e dagli stati, venendo infine rinchiuso in una rete di trasporti tesa tutt'attorno al mondo – non fa più per lui. Il misantropo radicale si vede costretto a scomparire – letteralmente scomparire

Industrialisierungskritiker bleibt nur der Meeresboden als Zuflucht. Da unten aber, bei den Riesenkraken und einer urwüchsig menschenfeindlichen, allem Leben in Licht und Libido entzogenen Tiefseefauna, ist auch das Hohelied von der Dichtung als Schifffahrt bald ausgesungen. Wertlos sind dort, endgültig außer Kurs gesetzt all die vertrauensseligen Wendungen, die ein Gelehrter wie Ernst Robert Curtius noch einmal zusammentrug. Die Rede vom brüchigen Kahn des Geistes, schon in der Spätantike ein Gemeinplatz, von den Segeln der Interpretation bei Hieronymus, vom einsamen Schiffer auf hoher See, vom schließlichen Einlaufen in den rettenden Hafen. Das Schiff als Daseinsmetapher, von der in allen ihren Schattierungen Hans Blumenbergs große Studie »Schiffbruch mit Zuschauer« handelte, hat hier ausgespielt. Auch der Schiffbruch selbst erwies sich, nachdem alle Grenzen überschritten wurden, als bloße Episode, ganz gleich, wie oft er sich auch in unseren Tagen noch wiederholt. Wir stehen nicht mehr am Meeresufer, in der klassischen Position des Philosophen bei Lukrez, der die Seenot der andern in aller Seelenruhe beobachtet. Aber auch sott'acqua. Al critico della civiltà industriale non resta altro rifugio che il fondo del mare. Laggiù, però, tra le piovre giganti ed una fauna degli abissi per sua natura ostile all'uomo, sottratta alla vita nella luce e nella libido, tace ben presto anche il cantico dei cantici della poesia come navigazione. Laggiù sono senza valore, definitivamente fuori corso tutte le locuzioni a noi intimamente care e familiari raccolte da uno studioso come Ernst Robert Curtius: la vacillante barca dello spirito, un topos già nella tarda antichità, le vele dell'interpretazione di cui parla San Girolamo, il navigante solitario in mezzo al mare, l'approdo finale al porto della salvezza. Laggiù non ha più senso alcuno la nave come metafora dell'esistenza, tematizzata in tutte le sue sfumature nel grande studio di Hans Blumenberg Naufragio con spettatore. Anche il naufragio stesso, una volta che siano varcati tutti i confini, si rivela un mero episodio, e poco importa quanto spesso si ripeta anche ai giorni nostri. Non siamo più in riva al mare, nella posizione classica del filosofo che, secondo Lucrezio, osserva con piena tranquillità d'animo gli altri che stanno per naufragare. Ma anche l'Allegria di

mit den »Freuden der Schiffbrüche«, die der Dichter Giuseppe Ungaretti im Chaos Europas 1917 besang, ist es nicht mehr weit her, seit das Fernsehen uns in die tägliche Katastrophenschau eingeübt bar. Ende der Metaphorik und aller sprachlichen Euphorik, sprich der rauscherzeugenden, stimulierenden Mittel, die seit alters sich auf Verkehrstechnik stützten. Was ich meine, ist, daß an dieser Stelle alle Literatur einen Aussetzer bekommt, mit der Idee des Abbruchs zu spielen beginnt, sich selbst ohne Aussicht auf Antwort in Frage stellt. Mit Blick auf die Philippinen- und Atlantikgräben schrumpfen Antike und Moderne zu einer gemeinsamen Perspektivendlichkeit. Tradition und das Ad-hoc jeder Gegenwart sind, von dorthin betrachtet, gleichermaßen ortlos und obsolet. Man hört nur mehr Kapitän Nemo und seinen Abscheu vor den terrestrischen Schrecken, das Stottern des Eskapismus: »Das Meer ist jenseits der Macht von Despoten ...Ein übernatürliches wunderbares Dasein rührt sich im Meer; es ist nur Bewegung und Liebe, lebendige Unendlichkeit, wie es einer Ihrer Dichter ausgedrückt hat ... Ach,

naufrazi di Ungaretti, composta nel caos dell'Europa del 1917, non basta più da quando la televisione ci ha abituato a vedere catastrofi ogni giorno. È la fine della dimensione metaforica ed euforica del linguaggio, vale a dire la fine dei mezzi atti a stimolare e generare estasi, basati da tempo immemorabile sulla tecnica dei trasporti. Intendo dire che a questo punto ogni letteratura si trova in un'impasse, inizia a giocare con l'idea della rottura, mette in forse se stessa senza prospettive di risposta. Guardando alla Fossa delle Filippine e alle fosse atlantiche, antichità e modernità collassano in una comune finitezza di prospettive. Contemplati da laggiù, la tradizione e l'ad hoc di ogni presente sono in egual misura senza luogo ed obsoleti. Ormai si sente solo il Capitano Nemo e il suo disgusto per gli orrori terrestri, il balbettio dell'escapismo:

«Il mare non è dei despoti... Il mare è veicolo d'una vita prodigiosa: è amore e moto, è, come un vostro poeta ha detto, l'infinito vivente ...Ah, vivete, vivete nel mare! Solo là si è indipendenti! Solo là non ho padroni! Solo là mi sento libero!»<sup>710</sup>.

---

<sup>710</sup> (VERNE, 1995: 64).

mein Herr, leben Sie, leben Sie im Schoß des Meeres! Dort allein ist Unabhängigkeit! Dort gilt keines Herren Stimme! Dort bin ich frei!«

Ich möchte nun aufbrechen zu einer kleinen poetologischen Rundreise. In mehreren kurzen Tauchgängen werde ich einen Fundort einzukreisen versuchen, der tatsächlich zum ersten Mal bei Platon bezeichnet und uns von ihm überliefert wird. Es soll um den Mythos von Atlantis gehen, jenen Ur-Topos also, der das Versinken von Zivilisationen, ihr Verschwinden auf natürlichem Wege, mit der Furcht vor der Gleichgültigkeit des Meeres verknüpft. Sodann um Weltflucht als verborgenes Erzählmoment in der Poesie der Moderne, wovon die auffällig weitverbreiteten Tiefseephantasien der Dichter zeugen, siehe Jules Verne, Lautréamont, Baudelaire, T. S. Eliot und andere. Außerdem wird es um Dante gehen, ihrer aller strengen Übervater, und seine überraschenden Meerfahrten an jeweils prominenter Stelle der Göttlichen Komödie. Es wird um die Figur des Kosmopoliten gehen, den von avanciertester Transporttechnik umhergewirbelten, hypermobilen Menschen

Vorrei ora iniziare un piccolo giro poetologico: alcune brevi passeggiate sott'acqua con cui cercherò di trovare, accerchiandolo via via, un luogo che in effetti è stato indicato per la prima volta da Platone e che da lui ci viene tramandato. Si parlerà del mito di Atlantide, quel topos originario che collega il tramonto di civiltà, la loro scomparsa per vie naturali, con la paura suscitata dall'indifferenza del mare; poi della fuga dal mondo come segreto momento narrativo della poesia moderna, testimoniato dalla vistosa frequenza di invenzioni fantastiche che hanno per oggetto gli abissi marini: si pensi, solo per fare alcuni nomi, a Jules Verne, a Lautréamont, a Baudelaire, a T.S. Eliot. Mi soffermerò inoltre su Dante, severo capostipite di tutti loro, e sui suoi sorprendenti viaggi per mare, sempre collocati in punti cruciali della *Divina Commedia*. Sarà poi la volta della figura del cosmopolita, dell'uomo ipermobile dei nostri giorni, preso nel vortice delle tecniche di trasporto più

unserer Tage. Und schließlich um den Traum von einem Unterwassermuseum, dem idealen letzten Versammlungsort für die Dichter, nachdem alles gelebt, alles gesagt ist. Es wird etwas sprunghaft zugehen, doch trägt jeder der knappen Exkurse auf seine eigene, verschlungene Weise zu jener Gesamtexkursion bei, die von den eingangs erwähnten Schlußversen ausgelöst wurde.

Der Sprecher des Gedichtes befindet sich auf einem Internationalen Flughafen, im Moment des Umsteigens, Wiedereincheckens, während er die soeben absolvierte Fernreise überdenkt. Eine Standardsituation, jedem vertraut, solidarische Gefühle der Ohnmacht auslösend, da die Gemeinde der weltweit Umhergetriebenen mittlerweile eine Mehrheit bilden dürfte, die Majorität der de facto allerorts in der Luft hängenden, verkehrstechnisch entsorgten, soziologisch neutralisierten Menschen. Anders gesagt: Der Reporter dieser Gedichtzeilen gehört zum mobilen Heer der Globalisierten, zur fünften Kolonne des unfreiwilligen Kosmopolitismus. Tapfer Ausschau haltend, sich um die eigene Achse drehend, sieht er sich an einen jener seltsam

avanzate. Concluderò con il sogno di un museo sott'acqua, l'ultimo luogo ideale in cui possono raccogliersi i poeti dopo che tutto è stato vissuto, tutto è stato detto. Andrà messa in conto una certa desultorietà, ma ognuno dei brevi excursus, snodandosi secondo modalità proprie, contribuisce a quella escursione complessiva catalizzata dai versi finali ricordati all'inizio.

Chi parla in questa poesia si trova in un aeroporto internazionale, nel momento dello scalo, del nuovo check-in, e riflette sul viaggio appena portato a termine. Una situazione standard, familiare a chiunque, tale da destare sensazioni condivise di impotenza, dato che probabilmente la comunità di coloro che vengono sballottati qua e là per il mondo costituisce ormai una maggioranza: quella delle persone de facto sospese ovunque nell'aria, smaltite con la tecnica dei trasporti, neutralizzate sociologicamente. In altri termini: parla un reporter appartenente all'esercito mobile dei globalizzati, alla quinta colonna del cosmopolitismo involontario. Coraggiosamente vigile, ruotando sul proprio asse, si vede trasferito in uno di quei luoghi stranamente poveri di connotazioni

merkmalsarmen Orte versetzt, der in der Sprache der Verkehrsplaner Transitraum heißt. Verständlich, daß ihn dort ein gewisses Schwindelgefühl überkommt, gepaart mit der jäh Erkenntnis seiner eigenen Nichtigkeit. Dies soll keine Entschuldigung sein, aber es wäre immerhin einer der Gründe für die Metapher, die hier nun unvermittelt auftaucht, vom Autor bedeutungsvoll an den Schluß bugsirt. »Dort im Transitraum«, heißt es,

»Wo Leerzeit umsonst bei Bewußtsein hält,

Wird ein Sprichwort wahr aus den Bars von Atlantis.

Reisen ist ein Vorgeschmack auf die Hölle.«

### *Kopfsprung in die Ewigkeit*

Einmal habe auch ich ihn in seiner farblichen Frische gesehen und stand da und hielt den Atem an. Ich spreche von jenem nackten, braungebrannten Mann, den eine Griechenhand auf den Deckel eines Sarkophages pinselte, gut zweitausendfünfhundert Jahre bevor

particolari, chiamato, nel gergo dei pianificatori del traffico, «spazio di transito». Comprensibile che lì lo colga un certo senso di vertigine, congiunto alla subitanea e violenta scoperta della propria nullità. Non la intendo come giustificazione, ma sarebbe pur sempre una delle ragioni della metafora che emerge qui immediata, trainata dall'autore, significativamente, in chiusura. «Lì nello spazio di transito», dice la poesia,

«Dove tempo vuoto invano mantiene in stato di coscienza,

Si avvera un proverbio dei bar di Atlantide.

Viaggiare è pregustare l'inferno.»

### *Tuffo nell'eternità*

Una volta l'ho visto anch'io nella freschezza dei suoi colori – ero lì, immobile, e trattenevo il respiro. Parlo di quell'uomo nudo, brunito dal sole, dipinto da una mano greca sul coperchio di un sarcofago duemilacinquecento anni buoni prima che io, turista al sud, arrivassi



ich, Tourist im Süden, dazu kam, ihn mir anzuschauen. Der Ort war Paestum, ein staubtrockener Flecken in der südlichen Campania, die Zeit ein paradiesischer Sommer Anfang der neunziger Jahre.

Stundenlang war man zwischen Tempeltrümmern umherspaziert, von der Sonne verfolgt, vom Hochspannungszirpen Tausender Zikaden, eingeschüchtert von den stattlichen Dimensionen der drei wuchtigen Tempel.

Beeindruckend war das gewesen, ohne Frage, erst recht später dann in der Abenddämmerung. Aber Monumentalität ist nicht alles. Vergangener Götterkult hinterläßt nicht nur menschenleere Räume, sondern auch gewaltige Erinnerungslücken. Nichts mehr da, woran man sich halten kann, außer wohlklingenden Fachbegriffen der Bautechnik wie Architrav, Tympanon, Cella. Die wirkliche Sensation des Ortes jedoch wartete anderswo.

Gegenüber nämlich, in einer Ecke des lokalen Museo Archeologico, in Form einer schlichten Zeichnung. Sie zeigte das sportliche Profil eines Mannes, der von einem Turm herunter ins Wasser springt, für immer im Flug erstarrt. Dargestellt war genau der Moment, da ein

a guardarmelo. Fu a Paestum, una località riarsa epolverosa della Campania meridionale; l'epoca: un'estate paradisiaca all'inizio degli anni Novanta.

Avevamo girovagato per ore fra le rovine dei templi, perseguitati dal sole e dal frinire assordante di migliaia di cicale, intimiditi dall'imponente mole dei tre templi.

Un'impressione senza dubbio assai forte, tanto più al tramonto. Ma la monumentalità non è tutto. Un culto degli dei, quando cessa, non lascia dietro di sé solo spazi vuoti di presenze umane, ma crea anche enormi lacune nella memoria. Non resta più nulla cui potersi aggrappare salvo eufonici termini tecnici dell'architettura quali architrave, timpano, cella. Tuttavia la cosa davvero sensazionale di quel luogo ci attendeva altrove.

Per l'esattezza, ci attendeva lì di fronte, in un angolo del locale Museo Archeologico, in forma di semplice disegno. Mostrava il profilo atletico di un uomo che si tuffa in acqua da una torre, fissato in volo per sempre. Era raffigurato il momento esatto in cui

Mensch den festen Boden unter den Füßen auf- gegeben, das neue Element aber noch nicht erreicht hatte. Sein Blick war starr auf den Streifen Blau unter ihm gerichtet, dabei seltsam lebendig, mit einem fast listigen Glitzern der in den Augenwinkel getupften Pupille, die ihm etwas Schielendes verlieh. Der Gute hing buchstäblich in der Luft, wie zur Illustration von Zenons berühmtem Gleichnis vom Pfeil. Wenn es das Jenseits war, wohin sein Kopfsprung ihn tragen sollte, dann würde er dort nie ankommen, sowenig wie jener Pfeil von A nach B gelangte. Das Gemälde gehörte zu einem schmalen Steintrog, den man in einer der Nekropolen von Paestum ausgegraben hatte. Ein Schildchen wies ihn als die »Tomba del Tuffatore« aus – was im Deutschen lange Zeit als Grab eines Tauchers übersetzt wurde. Doch mußte es richtigerweise wohl Grab des Turmspringers heißen. Man konnte sich gut vorstellen, wie die Verwechslung zustande gekommen war. Bei flüchtiger Betrachtung zeigte das Bild eine Unterwasserlandschaft.

Die beiden Bäume mit den gefiederten Palmzweigen waren dann irgendwelche Zoophyten oder Riesenkorallen, der Turm konnte als

uno non ha più il terreno sotto i piedi, ma non ha ancora raggiunto il nuovo elemento. Il suo sguardo, fisso sulla striscia di blu sottostante, era al contempo stranamente vivo, con uno scintillio quasi scaltro della pupilla nella coda dell'occhio sbavata dal pennello che gli conferiva un che di strabico.

La buon'anima era letteralmente sospesa in aria, quasi ad illustrare il celebre paradosso della freccia di Zenone. Se con il tuffo avesse dovuto giungere nell'oltretomba, non ci sarebbe mai arrivato, proprio come quella freccia non avrebbe mai raggiunto il punto B partendo da A. Il dipinto apparteneva a una stretta tomba a cassa, riportata alla luce in una delle necropoli di Paestum. Un cartellino la indicava come la «Tomba del tuffatore» – il che per lungo tempo era stato tradotto in tedesco come la tomba di un «Taucher», di uno che nuota sott'acqua. Eppure a rigore doveva appunto chiamarsi tomba di uno che si tuffa dall'alto. Non è difficile immaginare come fosse nato l'equivoco. A occhi poco attenti l'immagine mostrava un paesaggio subacqueo. I due alberi dai rami di palmette piumate diventavano una qualche specie di zoofiti oppure coralli giganti, la

Rest einer im Meer versunkenen Zivilisation gelten. Vermutlich hatte es mit dem Ausdruck scheinbarer Schwerelosigkeit auf seiten des Mannes zu tun. Auch glich seine Haltung eher der eines Schwimmers, der mit kräftigen Zügen der Tiefe entgegenstrebt: ein Perlentaucher oder Schwammfischer.

Hinsichtlich des Ziels seiner Reise konnte jedenfalls kein Zweifel bestehen. Der Sarkophag selber verriet es: Hier war einer unterwegs ins Totenreich, in die Unterwelt, zu den Inseln der Seligen oder wie immer die griechischen Ortsbezeichnungen für das Unbekannte auch hießen. Die Momentaufnahme zeigte einen Sterblichen beim Übergang in die Unsterblichkeit – vielmehr, sie hielt ihn in genau diesem Augenblick fest.

Nicht anders als jene Phasenbilder, die eine Olympia-Jury zur Auswertung eines Weitsprungs, Hundertmeterlaufs oder eben beim Turmspringen heranzieht. Orphischen Lehren zufolge, die damals kursierten, war es die Seele, die den Leib abschüttelte, um sich ein Weiterleben nach dem Tode zu sichern. Ein Kopfsprung wäre dafür kein so übles Symbol gewesen. Auch war die Philosophie der

torre poteva passare per un rudere di una civiltà inabissatasi nel mare. Probabilmente dipendeva dal fatto che l'uomo dava l'impressione di un'assenza di gravità. Anche nell'atteggiamento assomigliava più a un nuotatore che con vigorose bracciate vuole scendere in profondità: un pescatore di perle o di spugne.

Quanto alla meta del suo viaggio però non potevano esserci dubbi. Lo rivelava il sarcofago stesso: qui era raffigurato uno che andava al regno dei morti, agli inferi, alle isole dei beati o quale che fosse il toponimo greco per l'ignoto. L'istantanea mostrava un mortale nel momento del trapasso all'immortalità – o piuttosto, lo fissava esattamente in quell'attimo.

Come nel fotofinish cui ricorrono le giurie olimpioniche per valutare un salto in lungo, i cento metri o, appunto, i tuffi. Stando alle dottrine orfiche allora in voga, era l'anima a scrollarsi di dosso il corpo per assicurarsi una sopravvivenza dopo la morte. Un tuffo non sarebbe stato niente male come simbolo. E poi la filosofia dei greci, da Pitagora a Plotino passando per Platone, era come

Griechen, von Pythagoras über Platon bis Plotin, wie besessen von der Idee der Reinigung. Der sterbende Sokrates weiß in den Stunden seines letzten Dialoges nichts Wichtigeres mitzuteilen als ebendies. Die Seele vom Leib abzusondern, darin liegt für ihn der Hauptzweck der Lebensreise. Daß der Mann ins Wasser sprang, hatte also nur seine Richtigkeit.

Ein weiteres Indiz für die Jenseitsorientierung des kleinen Gemäldes war der Sprungturm – ein beinahe abstraktes Gebilde, leicht windschief, aus übereinandergeschichteten Quadern. Einige Spezialisten haben in ihm eine Andeutung der sogenannten Säulen des Herakles erkannt. Das hieße, der Mann hatte sich, nach damaliger Vorstellung, von den Grenzen der bewohnbaren Welt abgestoßen, um als nächstes kopfüber in den Okeanos einzutauchen. Das Stückchen Wasseroberfläche am unteren Bildrand stellte dann jenes Weltmeer dar, auf dem nach Platon die Erde nur eine Insel war; irgendwo weiter draußen mußte Atlantis liegen, das sagenhafte, vor Zeiten versunkene.

ossessionata dall'idea della catarsi. Il Socrate morente, nelle ore del suo ultimo dialogo, non trova nulla di più importante di cui parlare. Separare l'anima dal corpo: per lui è questo lo scopo principale del nostro viaggio terreno. Che l'uomo si tuffi in acqua ha dunque una precisa ragion d'essere.

Un ulteriore indizio a favore dell'orientamento ultraterreno del piccolo dipinto è il trampolino: una costruzione quasi astratta, lievemente sbilenca, fatta di blocchi squadrati sovrapposti. Alcuni studiosi ipotizzano che alluda alle cosiddette Colonne d'Ercole. Date le idee dell'epoca ciò significa che quell'uomo si sarebbe allontanato di colpo dai confini del mondo abitabile per tuffarsi subito dopo a capofitto nell'oceanos. La striscia d'acqua al margine inferiore dell'immagine rappresenterebbe allora quel mare cosmico dove la terra, secondo Platone, era solo un'isola; in un punto imprecisato al largo di quel mare doveva trovarsi Atlantide, il mitico continente inabissatosi in tempi remoti.

### *Rat der Garnelen*

Zurück in die damalige Gegenwart. Ich erinnere mich an einen flammenstrahlenden, wahrhaft imperialen Augusttag. Das Museum schloß seine Pforten, die Halogenstrahler über den Grabmalereien von Paestum wurden ausgeschaltet. Das Meer lag nur unweit entfernt, ein paar Autokilometer, die man zum Abkühlen mit heruntergelassenen Scheiben durchflog. Bei guter Sicht, bilde ich mir ein, konnte man von da bis nach Capri hinübersehen – eine Erinnerungstäuschung, zugegeben, zu jener Insel, der ich die ersten Unterwasserimpressionen verdanke. Die See war von einem überwältigend violetten Blau. Es war der Abschnitt des Mittelmeers, der heute Mare Tirreno heißt, mit einem allerletzten griechischen Anklang. Bei seinem Anblick überkam einen sofort diese seltene, den ganzen Körper überflutende Ruhe, die für ungewöhnliche Entscheidungen günstig ist. In diesem Sommer habe ich das Tauchen gelernt.

Ich meine damit nicht jenen Ferienzeitvertreib des Schnorchelns in Küstennahe, auch nicht die allseits beliebte Rundfahrt mit einem

### *Il consiglio dei gamberi*

Torniamo al presente di allora. Mi ricordo un giorno d'agosto infuocato, di splendore davvero imperiale. Il museo aveva chiuso i portoni, le lampade alogene sopra le pitture sepolcrali di Paestum erano state spente. Il mare era a poca distanza, un paio di chilometri in macchina che si percorrevano di volata con i finestrini abbassati per rinfrescare l'aria. In condizioni di buona visibilità m'immagino – un'illusione della memoria, lo ammetto – che da lì si riesca a vedere fino a Capri, l'isola cui devo le prime impressioni subacquee. Il mare era di un blu violetto sconvolgente. Era la parte del Mediterraneo che oggi, con un'estrema reminiscenza greca, si chiama Mar Tirreno. A guardarlo si era subito colti da quello strano senso di calma che inonda tutto il corpo e concilia scelte insolite. Quell'estate ho imparato a fare le immersioni subacquee.

Non intendo il passare il tempo con maschera e boccaglio a ridosso della costa, né le tanto amate escursioni con una barca che al centro

Ausflugsboot, durch dessen Glasboden, mittig in die Decksplanken eingelassen, man mit etwas Glück kleinere Fische und Seegras betrachten kann. Ich meine richtiges Tauchen mit der aus James-Bond-Filmen vertrauten, nicht ganz unkomischen Spezialausrüstung. Ich kann jeden verstehen, der solch ein amateurhaftes Sich-Herumtreiben unter dem Meeresspiegel affig findet, ich aber bin dieser albernen Beschäftigung sofort erlegen. Wahrscheinlich hatte das mit den Erfolgserlebnissen zu tun, die sich überraschend bald einstellten. Kaum nämlich war der Anfängerkurs absolviert – bei dem man in einer schmalen Bucht Anacapris, mit viel zu früh angelegten Flossen durch den Sand tappend, erdrückt vom schweren Gerät, schwitzend sich zwischen Fischerbooten hindurchschlängelte –, kaum war das feuchte Klassenzimmer in Ufernähe zum Training eingenommen, ging es los. Der Tauchlehrer, ein unbekümmerter Italiener, hielt sich, schon mangels genauerer Englischkenntnisse, nicht lange beim theoretischen Vorspiel auf. Bereits am zweiten Tag fuhr man hinaus zu den Faraglioni, den bekannten schroffen Felsklippen vor der Südostecke der Insel, um

delle tavole di coperta ha un fondo in vetro attraverso il quale si riescono a vedere, con un po' di fortuna, alghe e piccoli pesci. No, intendo immersioni subacquee vere e proprie, con quell'equipaggiamento speciale non privo di una certa comicità che tutti conoscono dai film di James Bond. Capisco bene chiunque trovi insulso andarsene a zonzo per diletto sott'acqua, ma io sono rimasto conquistato all'istante da questa sciocca attività. Forse per i primi successi, che ho sperimentato sorprendentemente presto. Il corso per principianti – in un'angusta insenatura di Anacapri, dove, arrancando sulla sabbia con le pinne indossate troppo presto, schiacciati dalla pesante attrezzatura, ci si apriva sudando un varco tra le barche dei pescatori – si era appena concluso, avevamo appena occupato l'umida aula per le esercitazioni in prossimità della riva e tutto ha preso il via. L'istruttore, un italiano che non si lasciava scomporre, non stava a dilungarsi in preamboli teorici, se non altro per il suo inglese approssimativo. Già il secondo giorno siamo andati in barca fino ai Faraglioni, i famosi scogli che fronteggiano l'angolo sud-orientale dell'isola, per immergerci lì. Via

dort abzutauchen. Und so ging es weiter, es war, gleich zum Aufwärmen, das volle Programm. Ich habe die Blaue Grotte, in der Kaiser Tiberius sein verstecktes Nymphaeum unterhielt, unterirdisch durchwandert, im Schummerlicht wasserdichter Taschenlampen, und sah den Bauschutt der Villa des Schriftstellers Curzio Malaparte, am Fuß des Felsensockels, in einer für Tauchneulinge eigentlich unzulässigen Tiefe von mehr als vierzig Metern. Zwischen den Zementbrocken bin ich meiner ersten Muräne begegnet, die mir stumm fauchend, mit offenem Maul aus ihrer Höhle entgegenfuhr, das Greenhorn erschreckend wie in der Geisterbahn die Gerippe.

Und hier die Eröffnungsszene: Die ganze Schulklasse kniet auf dem Meeresgrund, im Halbkreis um den Tauchlehrer gruppiert. Hörbar aus- und einatmend, mit einem Geräusch, dem des Verröchelns nahe, starrt jeder konzentriert auf den Mann, der in diesem Reich wie ein Zauberer gebietet. Er hat einen Zeigestab dabei, teleskopartig ausziehbar, mit dem deutet er auf eine Mulde im Meeresboden. Dort, im silikathellen Sand, direkt vor uns, für die Eleven eben noch inexistent, spielt sich ein stilles Naturwunder ab.

con il programma completo già da subito. Ho passeggiato alla luce fioca delle lampade subacquee nei recessi della Grotta Azzurra in cui l'imperatore Tiberio teneva nascosto il suo Ninfeo e ho visto le rovine della villa dello scrittore Curzio Malaparte, ai piedi dello zoccolo roccioso, ad una profondità di oltre quaranta metri a dire il vero eccessiva per un principiante. Tra i blocchi di cemento ho incontrato la mia prima murena: mi è venuta incontro dalla sua caverna soffiando muta, con le fauci spalancate, spaventando me novellino come uno scheletro nella casa degli orrori.

Ed ecco la scena di apertura: l'intera classe s'inginocchia sul fondale marino, raggruppata a semicerchio attorno all'istruttore. Espirando ed inspirando con un percettibile rumore simile al rantolo, ognuno guarda fisso e concentrato l'uomo che in quel regno ha i poteri di un mago. Ha con sé una bacchetta telescopica e con essa indica un avvallamento sul fondale. Lì, nella chiara sabbia silicea, proprio davanti a noi, si sta compiendo un silenzioso miracolo della natura, qualcosa che agli occhi degli allievi non esiste ancora. Circa una

Etwa ein Dutzend Garnelen, winzige gläserne Weichtiere, den Reagenzröhrchen in einem Chemielabor ähnlich, sind da in einer stummen, asiatisch anmutenden Zeremonie versammelt. Wie wir, die Eindringlinge in ihr Revier, haben sie einen Halbkreis gebildet und sind dabei, sich gegenseitig mit ihren Fühlern zu betasten, zugleich auf Distanz bedacht. Wären da nicht die Taucherbrillen gewesen, man hätte sich die Augen reiben mögen vor dieser erstaunlichen Wasserspiegelung. Wir sahen uns selbst parodiert, um Jahrmillionen vorweggenommen, von diesen fragilen, würdevollen Wesen in ihrer ersten Runde. Was dort tagte, uralte und wie in der Morgenfrühe der Schöpfung, war der Rat der Garnelen.

### *Vom Tauchen*

Ich gebe zu, was einem das Mittelmeer da unten an Aussichten bot, war nicht gerade das, was ein Naturgeschichtsschwärmer wie Jules Michelet in seinem Hymnus auf die Korallenbänke des Indischen Ozeans meinte, aber doch wenigstens ein schwacher Abglanz davon. Es genügte, um weiterzumachen, wann immer sich die Gelegenheit

dozzina di gamberi, minuscoli animalletti trasparenti come vetro, simili alle provette di un laboratorio chimico, si sono radunati là in una muta cerimonia che si direbbe orientale. Come noi, gli intrusi nel loro territorio, si sono disposti a semicerchio e stanno tastandosi l'un l'altro con le antenne, attenti al contempo a mantenere le distanze. Se non fosse stato per la maschera, ci si sarebbero strofinati gli occhi davanti a quello straordinario rispecchiamento acquatico. Vedevamo la parodia di noi stessi, preceduti di milioni di anni da questi esseri fragili e pieni di dignità radunati in cerchia solenne. Ad essere lì riunito, primordiale e come agli albori della creazione, era il Consiglio dei gamberi.

### *Dell'immersione*

Ammetto che gli scenari sottomarini del Mediterraneo non erano propriamente quelli celebrati da un appassionato di storia naturale come Jules Michelet nel suo inno alle barriere coralline dell'oceano indiano. Comunque, ne erano un pallido riflesso. E questo era sufficiente per continuare, approfittando di ogni occasione.



bot. Sechzig Tauchgänge später bin ich noch immer nicht von meiner kleinen aquatischen Manie geheilt. Was dem Profi kaum ein müdes Lächeln entlockt, ist dem sporadischen Unterwasserbesucher, oder dem Autor in ihm, eine Schatztruhe an Erinnerungsbildern. Ich bin in diesen Dingen Amateur geblieben, deshalb auch nur ein paar allgemeine Bemerkungen.

Jeder, der einmal länger die Verbindung zur vertrauten Sauerstoffsphäre abreißen ließ, weiß, wie ausgeliefert man sich bald fühlt. Bei allem technischen Komfort, es bleibt doch der Übergang in ein anderes Element, ein Sprung zurück auf eine frühere Evolutionsstufe, der etwas Beängstigendes hat. So süß des Dichters Sirenenruf klingt – »O daß wir unsere Ururahnen waren. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor«: solche *nostalgie de la boue* ist nichts für uns dünnhäutige Wesen. Der Mensch gehört dort nicht hin, und das spürt er mit jeder Muskelfaser. Ich werde nie erfahren, wie es ist, die Schwerkraft zu überwinden, indem man sich

Sessanta immersioni dopo, non sono ancora guarito dalla mia piccola maniaacquatica. Ciò che al professionista strappa appena un sorriso stanco, per il visitatore occasionale dei fondali ovvero per l'autore che è in lui costituisce uno scrigno di ricordi visivi. In quest'ambito sono rimasto un amateur, mi limito dunque a un paio di osservazioni di carattere generale.

Chiunque abbia interrotto per un certo tempo il collegamento con la familiare sfera dell'ossigeno sa quanto presto ci si senta perduti. Nonostante tutti i comfort della tecnica, resta pur sempre il passaggio in un altro elemento, un salto all'indietro a uno stadio evolutivo precedente che ha qualcosa di inquietante. Per quanto soave sia il canto delle sirene intonato dal poeta «Oh, fossimo i nostri antenati primevi/ Un piccolo grumo di muco in una calda palude»<sup>711</sup>, questa *nostalgie de la boue* non è cosa per noi esseri sensibili. Non è posto per l'uomo e uno lo percepisce in ogni sua fibra. Non sperimenterò mai cosa si prova a vincere la forza di gravità quando ci si allontana dalla sfera di attrazione terrestre. Ora

---

<sup>711</sup> (BENN, 1971: 68), *Morgue*.

weit genug von der Erde entfernt. Aber ich weiß jetzt, was es heißt, ohne Kiemen und Schwimmblase eine Zeitlang in zwanzig Meter Meerestiefe auszuharren, an Orten, die so illustre Namen tragen wie Shark Bank, Piratenbucht, Gorgonen-Riff oder Thousand Steps

Was hat es nun auf sich mit diesem Wunsch, stundenlang unter Wasser zu bleiben? Warum tut man sich das an, ins Meer zu steigen, mit einer Stahlflasche auf dem Rücken und Flossen an den Füßen? Bis gestern wurde jemand, der in so lächerlicher Kostümierung erschien, noch treffend als Froschmann bezeichnet. Die wenigsten, die heutzutage von einer der weltweit Tausenden Tauchbasen ausschwärmen, haben denn auch etwas von der Anmut der Meerjungfrauen, Nixen und Nereiden, von denen Mythos und Animationsfilm uns vorgaukeln.

Am Tauchen zeigt sich die thalassale Regression des Homo sapiens in seiner offensten Form. Es ist uns nicht gegeben, im Wasser zu leben; ebendarum versuchen wir, es mit allen technischen Mitteln zu simulieren. Tauchen ist eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus. Anders gesagt, eine auf Technik gestützte

però so cosa vuol dire resistere per un po' di tempo senza branchie e vescica natatoria a venti metri di profondità, in luoghi dai nomi illustri quali Shark Bank, Baia dei Pirati, Banco della Gorgone o Thousand Steps.

Cosa significa questo desiderio di starsene per ore intere sott'acqua? Perché ci infliggiamo l'immersione in mare con una bombola d'acciaio sulla schiena e le pinne ai piedi? Fino a ieri chi si presentava bardato in modo tanto ridicolo veniva appropriatamente chiamato uomo-rana. E tra quelli che oggi giorno sciamano dalle miriadi di centri di diving sparsi in tutto il mondo ben pochi hanno un briciolo della grazia delle sirene, delle ondine e delle nereidi che i miti e i film d'animazione ci fanno balenare dinanzi agli occhi.

Nell'immersione il regredire talassico dell'homo sapiens si mostra nella sua forma più palese. Non ci è dato di vivere nell'acqua; proprio per questo tentiamo di simularlo ricorrendo a tutti i mezzi della tecnica. L'immersione è un tornare con la mente alle belle settimane trascorse nell'utero. In altri termini è una meditazione,

Meditation über den verlorenen paradisischen Zustand: den vor der Geburt. Erwachsene Menschen in bunten Strampelanzügen (Neopren), die sich das Mundstück ihres Atemgerätes wie einen Schnuller ins Gesicht stecken, hinter ihren Silikon-Masken zufrieden mit den Augen rollend, das ist Tauchen. Nur Banausen würden solch magisches Tun mit einer gewöhnlichen Sportart verwechseln, irgendeinem Schneller, Hoher, Weiter – respektive Tiefer. Von Tauchsport zu faseln ist aus der Sicht der Eingeweihten ein Sakrileg. Jede Nebenbeschäftigung da unten, einschließlich der beliebten Unterwasser-Photographie, nur Ablenkung von der Hauptsache. Dies ist die eine Hälfte der Wahrheit; die andere findet sich bei Charles Baudelaire angedeutet in seinem Gedicht *Der Mensch und das Meer*. Der Meister wartet dort mit einer seiner schwindelerregenden Analogien auf, die er »correspondances« nannte. Das Meer wird ihm, mit seiner unerforschlichen Tiefe, zur Entsprechung der menschlichen Psyche. War es demnach nicht folgerichtig, daß der Mensch sich eines Tages in diesen Spiegel stürzen mußte? Und geschieht dies nicht, um dabei

supportata dalla tecnica, sul perduto stato paradisiaco: lo stato prenatale. Uomini adulti con tutine variopinte (neoprene) che, con il boccaglio del respiratore a mo' di ciuccio, ruotano soddisfatti gli occhi dietro le loro maschere di silicone: questo è fare immersioni. Solo menti poche illuminate potrebbero confondere un'operazione tanto magica con una comune attività sportiva consistente nell'andare più veloce, più in alto, più lontano ovvero, nella fattispecie, più in profondità. Nell'ottica degli iniziati parlare di sport d'immersione è un vaneggiamento, un sacrilegio. Là sotto ogni altra attività, inclusa l'amata fotografia subacquea, è solo una distrazione dalla cosa principale.

Questa è una verità a metà, l'altra metà è quella cui allude Charles Baudelaire nella sua poesia *L'uomo e il mare*. Il maestro ci offre in questi versi una delle sue vertiginose analogie, che chiamava «correspondances». Per lui il mare, nella sua insondabile profondità, diventa il corrispettivo della psiche umana.

Non era dunque perfettamente consequenziale che un giorno l'uomo si dovesse gettare in questo specchio e precipitarvi? E ciò

insgeheim jedesmal in sich selbst einzutauchen?

»Wie ihr beide so finster seid, so verschwiegen:  
Mensch, noch sind unerforscht deine Abgrundtiefen;  
Meer, keiner kennt die verborgenen Schätze in dir.  
Eifersucht läßt, wohlbehütet, die Geheimnisse liegen.«

### *Kosmopolit*

Womit ich zum Titel des kleinen Stücks komme, das hier schon lange als Sprungbrett dient: »Kosmopolit«. Es ist ein Wort, das seinen eigenen Klangzauber besitzt, nicht nur der drei wie Waggons aneinandergekuppelten Os wegen (die Konsonanten wie immer dazwischen als Puffer). Für jemanden mit einem kindlichen Verhältnis zur Sprache, einen Poeten, wäre schon dies ein ausreichender Grund, es möglichst oft zu gebrauchen. Hat derjenige außerdem aber eine Vergangenheit wie die meine, kommt noch ein

non avviene forse per potersi ogni volta immergere segretamente in se stessi?

«Entrambi tenebroso, e discreti: nessuno  
in fondo ai tuoi abissi, uomo, è disceso mai,  
nessuno, mare, conosce i tuoi intimi tesori,  
perché gelosamente li tenete segreti!»<sup>712</sup>.

### *Cosmopolita*

E giungo così al titolo della breve poesia che mi sta facendo da trampolino: *Cosmopolita*. È una parola che possiede una sua magia sonora, non solo per le tre “o” agganciate l’una all’altra come vagoni (le consonanti, come sempre, tra di loro a fare da respingenti). Per chi abbia con la lingua il legame che ha un bambino, per un poeta, sarebbe già questa una buona ragione per usarla il più possibile. Se quel qualcuno però ha anche un passato come il mio, si aggiunge un ulteriore elemento di fascino: l’aura del

---

<sup>712</sup> (BAUDELAIRE, 1996: 47), *L'uomo e il mare*.

weiterer Reiz hinzu, der Hauch des Verbotenen. Kosmopolit ist ein Ausdruck mit einer langen und wechselhaften Geschichte. In der Weltgegend, in der ich geboren wurde und aufwuchs, hatte er beinahe etwas von einer Beschwörungsformel. Allerdings nur für den einen Teil der Bevölkerung: der andere hörte sogleich den Teufel heraus, witterte Verrat und Verschwörung, Reaktion und Subversion und was der Anzeichen mehr waren für das Wühlen des Klassenfeindes.

In den Ohren der Systemfrommen, der gläubigen und glühenden Kommunisten, war Kosmopolit ein Schimpfwort, gleichbedeutend mit Trotzki oder intellektuelles Dreckschwein.

Für einen Durchschnittsmenschen wie Dschugaschwili (besser als Stalin bekannt) war es einfach eine Kategorie von Verbrechern. Sibiriens Lager waren voll von Kosmopoliten.

Das waren Leute, die wahlweise wegen des Zweifels an der Idee der Kommunismus schmorten oder gerade wegen des Festhaltens am Glauben an seine universellen Verbreitung, wie gewisse Altbolschewisten. Oder weil sie nicht schnell genug begriffen hatten, daß der Kommunismus nun die Form der Sowjetunion

proibito. Cosmopolita è un'espressione con una storia lunga e vicende alterne. Nella parte del mondo dove sono nato e cresciuto io aveva qualcosa di simile ad una formula magica. Solo però per una parte della popolazione, per l'altra era il demonio: vi fiutava tradimento e congiura, reazione e sovversione, scorgendovi tutti i possibili segni dell'opera minatoria del nemico di classe.

All'orecchio dei devoti al sistema, dei comunisti credenti e ferventi, cosmopolita era un insulto, alla pari di trozkista o di lurido porco intellettuale. Per un uomo medio come Džugašvili (meglio noto come Stalin) indicava semplicemente una categoria di criminali.

I lager della Siberia erano pieni di cosmopoliti. Persone che, a seconda dei casi, stavano lì a marcire per aver nutrito dubbi sull'idea di comunismo oppure proprio per aver avuto fede nella sua diffusione universale, come certi vecchi bolscevichi; oppure per non aver capito abbastanza in fretta che il comunismo aveva ormai preso la forma dell'Unione Sovietica; altri solo perché erano ebrei, e dunque cosmopoliti nati; più di rado perché erano uomini

angenommen hatte. Manche auch nur darum, weil sie Juden waren und also von Geburt her Kosmopoliten. Seltener schon, weil sie innerlich frei waren, sich als Weltbürger fühlten mit ihrer Liebe zu allen anderen Kulturen, Angehörige eines größeren Kosmos als dem des sowjetischen – wie der Dichter Ossip Mandelstam. Für diese, eine verschwindend geringe Zahl, war Kosmopolit das geheime Lösungswort, an dem man einander erkannte – Juden würden sagen, ein Schibboleth. Die ganzen siebzig Jahre hindurch aber stand das Wort unter Strom, war den einen Glaubensartikel, den anderen eine geistige Seuche.

Die Gründe dafür sind inzwischen hinreichend bekannt. Sozialismus war eine Veranstaltung, die nur mit abgeriegelten Grenzen, Berliner und sonstigen Mauern funktionierte, und dementsprechend scharf fielen die Maßnahmen gegen jede Form von Auslandsliebe und Gesamtweltbewußtsein aus. Der Kosmopolit ließ sich nur als die allergefährlichste Sorte Mensch denken. War nicht schon Sokrates seinen athenischen Anklägern frech gekommen, indem er erklärte, seine Polis sei keineswegs dieses Athen, sondern der Kosmos?

intimamente liberi e nel loro amore per tutte le altre culture si sentivano cittadini del mondo, parte di un universo più grande di quello sovietico – come il poeta Ossip Mandel'stam. Per costoro, un numero quanto mai esiguo, cosmopolita era la parola d'ordine segreta con cui si riconoscevano a vicenda: uno Schibboleth, direbbero gli ebrei. Per tutti gli anni Settanta è stata una parola carica di valenze opposte, articolo di fede per gli uni, peste spirituale per gli altri.

Le ragioni di tutto questo sono ormai note a sufficienza. Il socialismo era un sistema che funzionava solo entro confini chiusi e invalicabili, come il muro di Berlino o altri muri: di conseguenza i provvedimenti nei confronti di ogni forma di esterofilia e di coscienza universale erano durissimi. Il cosmopolita non poteva che essere la specie umana più pericolosa.

Non era forse parso impudente persino Socrate quando agli ateniesi che lo accusavano aveva spiegato che la sua polis non era Atene,

Immer schon war der Einzelne, der sich unter Berufung auf den größeren Heimatraum seinen Pflichten als Staatsbürger entzog, den Mächtigen ein Dorn im Auge. Schlimm genug, daß die Idee, die nach Diogenes Laertios ein Grieche zuerst gedacht hatte, von der Stoa bis in die Aufklärung mit Kant und Wieland politisch sich auswuchs zur reinen Utopie eines Weltbürgertums: Spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts roch sie verdächtig nach Imperialismus. Der mißtrauische Leninist witterte hinter der Lehre von den Vereinten Nationen nur das Szenario ungehemmter Kapitalströme, marktwirtschaftlicher Expansion, kurz gesagt, ein britisches, amerikanisches, französisches, in jedem Falle westliches Empire. Ein Kosmopolit war demnach ein Wesen, das im Land der Proletarier, hinter den sicheren Linien, den Interessen der Ausbeuter diene. Das Tragische daran war nur, daß ausgerechnet jenes Rußland, das jedem Weltbürgertum so gründlich den Garaus machte, einmal mit den hochfliegendsten Idealen in bezug auf dasselbe begonnen hatte. Lange Zeit sah es so aus, als sei das Wort geradezu auf russischen Schleichwegen nach Westeuropa zurückgekehrt, nachdem seine

ma il mondo? Il singolo che, richiamandosi ad uno spazio patrio più ampio, si sottrae ai suoi doveri civici, è da sempre una spina nel fianco per i potenti. Peccato che l'idea concepita, secondo Diogene Laerzio, in Grecia, sia venuta evolvendosi politicamente dalla filosofia stoica all'Illuminismo, Kant e Wieland, nel senso di una pura utopia del cosmopolitismo: al più tardi alla fine del XIX secolo aveva già un sospetto odore di imperialismo. Dietro la dottrina delle Nazioni Unite il leninista diffidente fiutava scenari di flussi non regolamentati di capitali, di espansione dell'economia di mercato, in breve, un impero britannico, americano, francese, in ogni caso occidentale.

Pertanto il cosmopolita era un essere che, nel paese dei proletari, standosene al sicuro, serviva gli interessi degli sfruttatori. L'aspetto tragico era che proprio quella Russia che metteva rigorosamente al bando ogni cosmopolitismo aveva esordito con i più sublimi ideali in materia. Per lungo tempo parve addirittura che questa parola facesse ritorno attraverso nascosti sentieri russi nell'Europa occidentale, dove le sue radici greche erano ormai perdute.

griechischen Wurzeln dort längst verschüttet waren.

Der hier spricht, ist selbst ein Überlebender der Weltrevolution. Er kann ihr Scheitern bezeugen und gehört nun zu den Reisenden aller Länder, die von Geschichte nichts weiter erwarten, als daß sie ihn in Zukunft mit solchen Experimenten verschont. Er weiß jedoch eines: daß der Kosmopolitismus als praktische Politik oder besser noch Alltagsmoral erst heute in seine entscheidende Phase eingetreten ist. In Zeiten der Globalisierung, sprich der völkerverbindenden Krisen, wächst dem Wort noch eine weitere Dimension zu. Von nun an ist jeder Mensch, ob er will oder nicht, auf Gedeih und Verderb Kosmopolit. Globalisierung heißt ja zunächst einmal nur: Es gibt keine fernen Orte mehr, der Planet ist bis in den letzten Winkel erschlossen, monetar und medial kolonisiert. Jeder Erdenbewohner ist nun der Mittelpunkt dieser Welt, jeder steckt auf verwickelte Weise in demselben großen Schlamassel, mit dem feinen Unterschied nur, daß dieser Schlamassel für die einen ein lauwärmer Swimmingpool ist, für die anderen aber eine Dürrezone, ein Überschwemmungsgebiet, eine Erdbebenregion oder ein Blutsumpf

Vi parla uno che è lui stesso un superstite della rivoluzione mondiale. Può testimoniare il fallimento e ora fa parte della schiera dei viaggiatori di tutti i paesi che dalla storia non si aspettano altro se non che, in futuro, risparmi loro tali esperimenti. Però una cosa la sa: sa che il cosmopolitismo come politica pratica o ancor meglio come morale quotidiana è entrato solo oggi nella sua fase decisiva. In tempi di globalizzazione, vale a dire di crisi che uniscono i popoli, la parola acquista una dimensione ulteriore. D'ora in poi chiunque, lo voglia o no, è incondizionatamente cosmopolita. Globalizzazione per prima cosa significa solo che non esistono più luoghi lontani: anche l'ultimo angolo del pianeta è stato esplorato, colonizzato in senso monetario e mediatico. A questo punto ogni abitante della terra è il centro del mondo, in un modo o nell'altro in questo pantano ci siamo tutti dentro fino al collo, con l'unica sottile differenza che per qualcuno questo pantano è una piscina tiepida, per altri invece è una regione desertica o un territorio alluvionato, una zona sismica o una palude



so groß wie der halbe Kontinent Afrika.

### *Atlantis als Modell*

Liebe Leserin! Bitte sehen Sie es mir nach, daß ich Ihnen erst jetzt antworte. Sie waren so aufmerksam, sich nach der vorletzten Zeile in meinem Gedicht Kosmopolit zu erkundigen, und erwähnten, Sie würden sich seit Tagen den Kopf darüber zerbrechen, was es auf sich hat mit jenen »Bars von Atlantis«, die darin vorkommen. Das ist in der Tat eine höchst ominöse Zeile und ein gewaltiger Sprung ins Phantastische – Utopie und Anachronismus in einem, um es einmal vorsichtig elliptisch zu formulieren. Da von Atlantis als Rätsel der Weltgeschichte mittlerweile an jedem zweiten Fernsehabend die Rede ist, hier nur das Nötigste.

Die Hauptquelle für die Sage vom Untergang der Insel Atlantis ist Platon. Dieser wiederum hat es von den alten Ägyptern, wie er in seinen beiden Dialogen Kritias und Timaios selber bekennt. In letzterem ist von einer gewaltigen Insel die Rede, weit hinter den Säulen des Herakles gelegen (also jenseits von Gibraltar, wie Sie

di sangue grande quanto metà di un continente, l’Africa.

### *Atlantide come modello*

Cara lettrice, non me ne voglia, la prego, se le rispondo solo ora. È stata così attenta da chiedermi spiegazioni sul penultimo verso della mia poesia Cosmopolita, accennando al fatto che da giorni si stava scervellando su cosa s’intenda con quei «bar di Atlantide» di cui si parla.

In effetti, è un verso ominoso in sommo grado e un tuffo violento nel fantastico, – è utopia e anacronismo insieme, per dirla cautamente con un’ellissi. Dato che in televisione si parla di Atlantide come enigma della storia del mondo una sera sì e una no, qui dirò solo l’essenziale.

La fonte principale per la leggenda della scomparsa dell’isola di Atlantide è Platone. Questi, a sua volta, l’ha presa dagli antichi egizi, come confessa egli stesso in entrambi i suoi dialoghi Crizia e Timeo. In quest’ultimo dialogo si parla di un’isola assai vasta, situata ben al di là delle colonne d’Ercole (dunque oltre Gibilterra),

sicherlich wissen): »welche größer als Asien und Libyen zusammen war«, wie er schreibt. Diese Insel Atlantis, von der es heißt, daß ihre Armeen lange vor Solons Zeiten die Länder rings um das Mittelmeer angegriffen hatten, woraufhin die vereinigten Streitkräfte der Urgriechen sie zurückschlugen, ging später durch ein Erdbeben unter, eine ganze Zivilisation versank so im Meer (Okeanos). Der Untergang von Atlantis war nicht von ungefähr gekommen. Irgend etwas Ungeheuerliches hatten sich diese Leute zuschulden kommen lassen, daß der Zorn des Poseidon sie derart furchtbar traf. Denn auch diese Geschichte ging, wie die Irrfahrten des Odysseus, die Kollision der Titanic und alle Tankerkatastrophen seither, auf das Konto des Meergotts. Andernfalls wäre die Menschheit gezwungen, gerade mit Blick auf Atlantis, ihre Expansionsgelüste, ihr Entgrenzungstreben einmal gründlich zu überdenken. Aber wie dem auch sei: Der Name lebt fort in der Bezeichnung des Meeres, das Europa noch immer an seiner Westflanke umschließt. Als Atlantischer Ozean, Atlantisches Bündnis, Transatlantikflug usw. ist er bis heute in aller Munde. Hin und wieder werden Bücher

«più grande dell'Asia e della Libia messe assieme». Quest'isola di Atlantide – i cui eserciti si narra abbiano sferrato attacchi in tutto il Mediterraneo assai prima dell'epoca di Solone, venendo respinti dalle armate protogreche alleatesi fra di loro – scomparve a causa di un terremoto: un'intera civiltà s'inabissò nell'Okeanos. La scomparsa di Atlantide non era avvenuta per caso. Le sue genti dovevano essersi macchiate di qualcosa di mostruoso perché l'ira di Poseidone si abbattesse su di loro in modo tanto terribile. Anche questa storia infatti, come le peregrinazioni di Ulisse, la collisione del Titanic e in seguito tutte le catastrofi accadute alle petroliere, veniva segnata sul conto del dio del mare. Se così non fosse, proprio guardando ad Atlantide l'umanità sarebbe costretta a riconsiderare una volta per tutte le sue brame espansionistiche, la sua aspirazione a oltrepassare i limiti.

Sia come sia: il nome sopravvive nella designazione del mare che già da allora circonda il fianco occidentale dell'Europa. Ancora oggi è sulla bocca di tutti in combinazioni quali Oceano Atlantico, alleanza atlantica, volo transatlantico e così via. Ogni tanto sulla

geschrieben (in Wahrheit Hunderte), Dokumentarfilme gedreht, die sich mit der Geschichte der versunkenen Insel befassen. Von Leonardo da Vinci ist uns ein sogenannter Codex Atlanticus überliefert, eine Mappe mit Zeichnungen, bekritzelt mit allerlei kryptischen Notizen in Spiegelschrift.

Kommen wir nun zu dem Wort Bar. Es bringt einen Hauch von Großstadt und modernem Nachtleben in den Mythos, dazu einen gehörigen Schuß Ironie. Denken Sie an die Whiskybars in Bertolt Brechts Mahagonny, an all die Spelunken und Hafenkneipen in den Balladen der Asphaltgedichter. Man hätte ebensogut von den Bars von Babylon sprechen können. Dies aber wäre dann ein Ort gewesen, den schon die Bibel deutlich genug ausmalt und den man heute, den Archäologen sei Dank, in Berliner und Londoner Museen besichtigen kann – in den Salen der Vorderasiatischen Sammlung. Der Schreiber dieser Zeilen hatte es auf das Unbekannte abgesehen. Er dachte dabei eher an Orte wie das von Mörike besungene Orplid oder Hölderlins Tinian, das in den Fragmenten so unvermittelt auftaucht und eine der Marianen-Inseln im Westpazifik bezeichnet,

storia dell'isola sommersa si scrive un libro (in verità se ne scrivono centinaia), si gira qualche documentario. Leonardo da Vinci ci ha tramandato un cosiddetto Codex Atlanticus, una cartella di disegni, con ogni sorta di annotazioni criptiche in scrittura speculare.

Veniamo ora alla parola «bar». Porta nel mito un afflato di metropoli e di moderna vita notturna, nonché un giusto pizzico d'ironia. Si pensi agli «Whiskybar» nel Mahagonny di Bertolt Brecht, a tutti i tuguri e le bettole nelle ballate dei cosiddetti *Asphaltgedichter*, i «poeti dell'asfalto». Si sarebbe potuto anche parlare dei bar di Babilonia, se non fosse che questo è un luogo già raffigurato con tutta chiarezza nella Bibbia e oggi visitabile, grazie agli archeologi, nei musei di Berlino e di Londra, nelle sale della collezione del Vicino Oriente. Chi scriveva questi versi guardava all'ignoto. Pensava piuttosto a luoghi come l'*Orplid* di Mörike o il *Tinian* di Hölderlin, che emerge con tanta immediatezza nei *Frammenti* del poeta e designa una delle isole Marianne nel Pacifico occidentale, note al pubblico dell'epoca per il resoconto delle peripezie

dem damaligen Publikum bekannt geworden durch den Überlebensbericht des englischen Admirals Anson. Wenn aber schon Atlantis, dann in der Fortsetzung der Legende wie in Francis Bacons kleiner Schrift Neu-Atlantis, einem Meisterstück surrealistischer Fabulierkunst, in dem von einem Geschlecht Neptuns die Rede ist und vom Seesieg der Griechen über die mexikanische Flotte. Dem Mythos von Atlantis haftet bis heute etwas Geheimnisvolles, Verlockendes an. Es ist das Rätsel einer Kultur, auf die ein paar wenige Textstellen nur hinweisen. Mögen noch so viele Dollarmillionen in die Suche nach ihr investiert werden, nur Narren können ernsthaft damit rechnen, sie eines Tages vor dem U-Boot-Fenster auftauchen zu sehen.

PS: Im vorletzten Sommer war ich mit einem Freund an der Küste Kleinasiens (heute Türkei) unterwegs. In der Inselwelt von Kekova, gegenüber dem Burgdorfchen Simena besichtigten wir die Unterwasserruinen einer antiken Stadt, von einem Fischerboot aus, das ein schweigsamer älterer Türke steuerte, für ein kleines Entgelt. Das Aufregende war, daß wir uns hier in archäologischem

dell'ammiraglio inglese Anson che era riuscito a sopravviverci.

Se però si sceglie di parlare di Atlantide, allora lo si fa nel solco della leggenda, come Francis Bacon nel suo breve scritto New Atlantis, Nuova Atlantide: un capolavoro di arte affabulatoria surrealistica dove si narra di una stirpe di Nettuno e della vittoria riportata dai Greci sulla flotta messicana. Ancora oggi il mito di Atlantide ha qualcosa di misterioso, di affascinante. È l'enigma di una cultura cui si allude solo di sfuggita in un paio di passi. Anche se venissero investiti milioni di dollari nella sua ricerca, solo dei pazzi potrebbero seriamente pensare di vederla un giorno apparire davanti agli oblò di un sottomarino.

PS: Due estati fa ero con un amico sulla costa dell'Asia Minore (l'odierna Turchia). Sull'isola di Kekova, di fronte al paesino fortificato di Simena, visitammo le rovine sottomarine di un'antica città a bordo del peschereccio di un turco attempato e taciturno che ci portava lì per un piccolo compenso. La cosa più emozionante era che ci stavamo muovendo in una zona archeologica vietata.

Sperrgebiet bewegten. An ein Aussteigen, erst recht Abtauchen war nicht zu denken. Erinnerungsphotos zeigen den im Entdeckerrausch zeitlich weit weggetretenen Amateur auf einem Orientteppich am Bug des Kutters, platt auf dem Bauch, den Kopf konzentriert über die Bordwand geschoben, in intensiver Betrachtung der Unterwasserarchitektur, die sich in den klaren Fluten zum Greifen nah abzeichnete. Anschließend ging man noch schnorcheln in einer kleinen Bucht, dem einzig erlaubten Ankerplatz weit und breit, der im Altertum ein Galeerenhafen gewesen war. Der Meeresboden war dort mit den Scherben Tausender Amphoren bedeckt. Ein einzelner Tintenfisch blieb eine Weile lang zutraulich an unserer Seite. Er teilte offenbar unsere Neugier für die Reste zerfallener Hafenumauern, die roten Ziegelsplitter der ehemaligen Thermenanlagen. Alle die aufgestauten Atlantis-Phantasien schienen in diesen Momenten aufs neue belebt.

### *Meerfahrt mit Dante*

Der Dichter, bei dem man am allerwenigsten Bilder von Seefahrt

Neanche da pensare di scendere dalla barca, e tantomeno di fare immersioni. Le foto-ricordo mostrano l'amateur perso in un tempo lontano, nell'estasi della scoperta, a pancia in giù su un tappeto orientale a prua del cutter, la testa sporta oltre la murata, assorto a contemplare l'architettura sottomarina che in quelle acque trasparenti si stagliava tanto nitida da sembrare a portata di mano. Infine ci immergemmo con maschera e boccaglio in una piccola baia che nell'antichità era stata un porto per galee, l'unico posto entro un vasto raggio in cui fosse permesso gettare l'ancora. Il fondale era coperto dei cocci di migliaia di anfore. Una seppia solitaria rimase per un tratto, fiduciosa, al nostro fianco. Evidentemente condivideva la nostra curiosità per le rovine delle mura portuali, le rosse schegge di tegola degli antichi impianti termali. In quel momento tutte le fantasie atlantidee represses sembrarono rivivere.

### *Per mare con Dante*

Il poeta da cui meno ci si aspetterebbe di trovare immagini di

und Meerestoben erwarten würde, ist Dante. Vergegenwärtigt man sich die Biographie dieses umtriebigen, schließlich ins Exil getriebenen Florentiners, so fallen einem Szenen des Alltagslebens innerhalb mittelalterlicher Stadtmauern ein. Man sieht Geschlechtertürme und trutzige Palaste, den geometrischen Horror gotischer Architekturen, Wandelgänge, verschachtelte Loggien. Man denkt an die hügelreichen Landschaften Oberitaliens mit ihren muskulösen Flüssen und ahnt die Sternenhimmel, wie sie sich dem Wanderer durch die Toskana und in den Marken darboten, wenn er den Kopf in den Nacken legte. Man kennt von den Freskenmalern seiner Zeit die schroffen, felsigen Konturen der Weinberge und dunklen Wälder, die steinigen Äcker, das Getürme der Erdschollen, das der Arbeit des Pflügers mit dem Ochsespann einen Anstrich von Bergbau verlieh. Es ist eine geschlossene, klar strukturierte, abstufungsreiche Welt. Die Aussichten, die sich uns bieten, sind immer die eines Festlandbewohners, tellurische Phantasien, der Erde verhaftet oder dem, was sich in ihrem Inneren abspielt.

Anders gesagt, Dantes Beschreibungen bilden nur ab, was einem

traversate e di furia del mare è Dante. Ripensando alla biografia di questo fiorentino inquieto, finito in esilio, vengono in mente scene di vita quotidiana tra le mura medievali della città. Appaiono torri di vari casati e palazzi che sfidano il tempo, l'orrore geometrico delle architetture gotiche, ambulacri, logge affastellate. Si pensa al paesaggio ricco di colline dell'alta Italia innervato di fiumi e si immaginano i cieli stellati che si offrivano al viaggiatore errante per la Toscana e nelle Marche quando alzava il capo. Dagli affreschi dei pittori dell'epoca conosciamo i contorni erti e rocciosi dei vigneti e le selve oscure, i campi pietrosi e i cumuli di zolle che danno al terreno solcato dall'aratro una vaga sembianza di cava. È un mondo chiuso, chiaramente strutturato, ricco di gradazioni. Gli scorci che ci vengono offerti sono sempre quelli di un abitante della terra ferma: fantasie telluriche, legate alla terra o a ciò che avviene al suo interno.

In altri termini, le descrizioni di Dante non fanno che ritrarre ciò

Italiener seiner Zeit geographisch vertraut war – gespiegelt in unterirdische, avernische Zonen. Denkt man an dieses Riesengemälde mit seinen hundert Gesängen, so treten einem Lavahalden vor Augen, Gebirgspässe und Serpentinien. Ein gewaltiger Erdtrichter wird umkreist, sein Vorbild war jener Kratersee bei Neapel, in dem die Griechen den Eingang zur Unterwelt vermuteten. Man schleicht an Sümpfen vorbei, starrt in Abgründe, verliert sich in kerkerartigen Räumen und Martergruben. Der beschwerliche Weg den Lauterungsberg hinauf läßt an Alpenlandschaften denken, an eine Hochgebirgsexpedition über Felsenpfade. Selbst noch die Schilderung des Paradieses und der schließliche Ausblick in die konzentrisch geordneten Himmelsräume verdankt sich landläufiger Topographie. Stets behält der Erzähler festen Boden unter den Füßen, sieht man von ein paar kurzen Ohnmachten ab. Ein Begriffspaar aus der Goethezeit aufgreifend, das Neptunische und das Vulkanische, müßte man Dantes Raumkonzeption eindeutig letzterem zuordnen. Und doch gibt es in der Göttlichen Komödie Ausnahmen. Drei- oder viermal reißt der

che per un italiano del suo tempo era geografia nota, rispecchiata nelle zone sotterranee dell'Averno. Se si pensa a questo gigantesco dipinto in cento canti, appaiono dinanzi agli occhi declivi di lava, passi di montagna e serpentine. Si gira attorno a un enorme imbuto di terra; il suo modello era quel lago vulcanico presso Napoli che i Greci pensavano fosse l'ingresso degli Inferi. Si costeggiano paludi, si fissano abissi, ci si smarrisce in luoghi simili a carceri e camere di tortura. L'erta salita su per il monte del Purgatorio fa pensare a paesaggi alpini, a una spedizione in alta montagna per sentieri rocciosi. Persino la descrizione del *Paradiso* e la visione finale nell'ordine concentrico delle sfere celesti si riconducono alla topografia più corrente. Il narratore, salvo un paio di brevi svenimenti, ha sempre il terreno ben saldo sotto i piedi. Riprendendo una coppia di concetti dell'età di Goethe, il «nettunio» e il «vulcanico», la concezione spaziale dantesca andrebbe senz'altro ascritta a quest'ultimo. Eppure nella *Divina Commedia* di eccezioni ce ne sono. Tre o quattro volte all'improvviso l'orizzonte si squarcia, la fantasia si allontana dai patri lidi. La narrazione attinge al

Horizont plötzlich auf, entfernt sich die Phantasie von den heimischen Küsten. An wenigstens vier Stellen greift die Erzählung ins Neptunische über; auf die eine oder andere Weise kreisen sie alle um die Erfindung der Schifffahrt. Den Leser macht schon der feierliche Ton stutzig: Daß hier der Vorstoß ins offene Meer durch einzelne Abenteurer wie Jason oder Odysseus zugleich verdammt und besungen wird. So gehören sie zu den einprägsamsten, auch rätselvollsten Episoden. Sie haben die Interpretatoren immer wieder herausgefordert. Daß es sich um zentrale Passagen handelt, ist vor allem den Dichtern früh aufgefallen. Bei Borges findet sich die Bemerkung, Dante habe die Odyssee nicht kennen können. So schwer es vorstellbar ist, daß Homers Epos für ihn Terra incognita gewesen sein soll, es würde manches erklären. Vor allem die Kühnheit, mit der er in seiner Fortschreibung des Odysseus-Mythos von allem abweicht, was sein antiker Vorgänger uns überliefert.

Der große Irrfahrer ist, wie all die anderen armen Sünder bei ihm, in der Hölle angekommen. Er schmort dort in der Abteilung der falschen Ratgeber, zur Strafe für manche Kriegslüge, für die der

nettunio almeno in quattro punti e, in un modo o nell'altro, essi ruotano tutti attorno alla scoperta della navigazione. Già il tono solenne lascia interdetto il lettore: l'avventurarsi in mare aperto da parte di singoli personaggi quali Giasone o Odisseo viene al tempo stesso condannato e celebrato. Sono fra gli episodi più memorabili e anche più enigmatici. Hanno sempre rappresentato una sfida per gli esegeti. Che si tratti di passaggi chiave è parso subito evidente innanzitutto ai poeti. Borges osserva che Dante avrebbe potuto non conoscere l'Odissea. Per quanto sia difficile immaginare che l'epos di Omero fosse per lui terra incognita, questa osservazione spiegherebbe alcune cose. Spiegherebbe in particolare l'audacia con cui, riprendendo il mito di Odisseo, si distacca da tutto quanto il suo antico predecessore ci tramanda.

Il grande errante è giunto all'inferno, come tutti gli altri poveri peccatori accanto a lui. È nella bolgia dei consiglieri fraudolenti, a scontare la pena per i famigerati stratagemmi di guerra, come il



Schlaufuchs zu Lebzeiten berühmt und berüchtigt war, darunter auch der Coup mit dem hölzernen Riesenpferd. Oder war es doch Laokoons Idee gewesen? Gleichviel, Odysseus hat noch viel mehr auf dem Kerbholz. So hat er, wie Dante ihn selbst in einem langen Monolog beichten läßt, auch die Männer seiner Schiffsbesatzung bis zuletzt hinters Licht geführt. Er überredete sie, nachdem er vom Ehehafen in Ithaka, von Weib, Kind und Gesinde genug hatte, zu einer letzten Reise hinaus aufs offene Meer. Es war ein Trip ohne Wiederkehr, bei dem man die Säulen des Herakles hinter sich ließ (das heißt, Sevilla zur Rechten, Ceuta, die heutige spanische Enklave an der Küste Marokkos, zur Linken, wie Dante, geographisch exakt, festhält), und weiter ging es, immer weiter, in Gewässer, die nie zuvor ein Mensch befahren hatte, unter den Sternenhimmeln der südlichen Hemisphäre – getreu dem heroischen Motto aller späteren Weltumsegler, daß nicht das Leben das Wichtigste ist, sondern Seefahrt, Navigation.

Der Mensch ist nicht geboren, wie Vieh dahinzudammern, nur wer Gefahren sucht, wird auch Entdeckungen machen. Schließlich

colpo messo a segno con il gigantesco cavallo di legno, per cui quella vecchia volpe andava famosa. O era stata invece un'idea di Laocoonte? Poco importa, Odisseo ha molto altro a suo carico. Come Dante gli fa confessare in prima persona in un lungo monologo, ha ingannato fino all'ultimo gli uomini del suo equipaggio. Stanco di Itaca e del tetto coniugale, di moglie, figli e servitù, convince i suoi uomini ad affrontare un ultimo viaggio in mare aperto. Era un viaggio senza ritorno, un trip in cui ci si lasciava alle spalle le colonne d'Ercole (ovvero, come Dante appunta con precisione geografica: Siviglia alla destra, Ceuta, l'odierna enclave spagnola sulla costa del Marocco, alla sinistra) spingendosi oltre, sempre più oltre, in acque mai solcate dall'uomo prima d'allora, sotto la volta celeste dell'emisfero australe, fedeli al motto eroico di tutti i successivi circumnavigatori, secondo cui la cosa più importante non è la vita, ma il viaggio per mare, la navigazione.

L'uomo non è nato per vegetare come un bruto, solo chi sfida il pericolo potrà fare scoperte. Alla fine scorgono all'orizzonte un

erblicken sie am Horizont einen gewaltigen Kegel, den heutigen Abraumhalden nicht unähnlich. Dies ist der Läuterungsberg, das Gegenstück zum Höllentrichter, jene Erhebung bei den Antipoden also, die im Purgatorio dann sehr windungsreich beschrieben wird. Odysseus aber sitzt in der Hölle, weil er seine Männer ins Unglück stürzte, weil er nicht aufhören konnte.

Ein Sturm erhebt sich, dreimal umkreisen sie den Berg, dann öffnet ein Mahlstrom sich und verschlingt das Schiff. Und wer will, mag hierbei an Mururoa-Atoll und Atombombentests denken, in Umkehrung aller zeitlichen und räumlichen Verhältnisse. Ein trauriger Tod, denn Odysseus' Aufbruch blieb folgenlos. Es war, das will Dante uns zu verstehen geben, ein sinnloses Ende, weil es nichts bewirkte, nichts zu den Errungenschaften der Menschheit beitrug. Der ewige Irrfahrer war über den Rand der damaligen Weltkarte hinausgekippt und auf Nimmerwiederssehen verschwunden.

»Dann schloß sich langsam über uns das Wasser«, (*Inferno*, XXVI, I42)

cono che si erge possente, non dissimile da una moderna discarica. È il monte della purificazione, diametralmente opposto all'imbuto dell'Inferno, l'altura agli antipodi che nel Purgatorio verrà poi descritta in tutte le sue balze. Odisseo, però, è all'Inferno per aver condotto i suoi uomini alla rovina, per non essere riuscito a fermarsi.

Si scatenò una tempesta, per tre volte circumnavigarono il monte, poi si spalancò un gorgo che inghiottì la nave. A questo punto forse qualcuno penserà, sovvertendo tutti i rapporti spazio-temporali, all'atollo di Mururoa e ai test atomici. Una triste morte, poiché l'impresa di Odisseo non portò a nulla. Dante ci vuol far intendere che fu una fine insensata poiché non ebbe effetto alcuno, non contribuì in alcun modo alle conquiste dell'umanità. L'eterno errante era scivolato oltre il margine della mappa mundi dell'epoca ed era sparito per sempre.

«Infin che' l mar fu sovra noi rinchiuso» (*Inferno*, XXVI, 142),



der sich mit seinen Kumpanen dort Tag und Nacht volllaufen läßt.

Im Grunde hat Dante hier nur das Motiv der Jenseitsreise zu Ende gedacht. An anderer Stelle nimmt er sich den Argonautenstoff vor: Jason, der erste Verletzer des Meeres, wie es bei Dracontius heißt, einem lateinischen Dichter des fünften Jahrhunderts. Im 18. Gesang des *Inferno* weist Vergil ihn auf einen Mann hin, der durch seine königliche Haltung hervorsticht, das ist Jason in der Felsengrube bei den Verführern, das Musterbild eines Stoikers, der auch unter größten Qualen trockenen Auges bleibt. Die Aufzählung seiner Verbrechen (es sind vor allem an Frauen verlibte) kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier einer heimlich bewundert wird: der Mann, der mit einem Haufen Getreuer ins ferne Kolchis aufbrach, auf der Jagd nach dem Goldenen Vlies. Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, welche brüderliche Gefühle auf Seiten des Dichters im Spiel sind. Dante sprach hier in eigener Sache, er sah sich selbst in der Rolle des entdeckungsfreudigen Seefahrers. Gleich zu Beginn des *Paradiso* mahnt er den Leser, er möge doch lieber zurückbleiben in seiner kleinen Barke, als sich mit

In sostanza qui Dante ha portato alle ultime conseguenze il motivo del viaggio ultraterreno. In un altro punto invece affronta il motivo degli Argonauti, di Giasone, il primo a violare il mare, come dice Draconzio, un poeta latino del quinto secolo. Nel XVIII canto dell'*Inferno* Virgilio gli indica un uomo che spicca per il suo contegno regale: è Giasone, nella bolgia rocciosa dei seduttori, l'archetipo dello stoico che non versa una lacrima nemmeno tra i più atroci tormenti. L'elenco dei suoi crimini (perpetrati soprattutto su donne) non impedisce di avvertire la segreta ammirazione di cui è fatto oggetto: è l'uomo partito con pochi fidi alla volta della lontana Colchide a caccia del vello d'oro. Al lettore attento non sfuggirà quali sentimenti di fratellanza fossero in gioco da parte del poeta. Per Dante era un «de tua re agitur»: nel ruolo del navigatore avido di fare scoperte vedeva se stesso. Proprio all'inizio del *Paradiso* ammonisce il lettore a restarsene indietro sulla sua «picciotta barca» piuttosto che mettersi «in pelago» insieme a lui. Sceglie di proposito l'immagine del mare aperto con le sue masse

ihm dem Pelagus auszuliefern. Bewußt wahlte er das Bild vom d'acqua infinite:  
offenen Meer mit seinen unendlichen Wassermassen.

»Ich nehme einen nie befahrenen Kurs« (Paradiso, II,7)

Und dabei kommt mir wieder ein gewisser Kopfsprung in den Sinn. In seiner wunderbar hochfahrenden Weise vergleicht Dante seine Zuhörer mit der Schar der Helden aus dem Kolcherzug. Jene waren, als sie Jason mit den feuerschnaubenden Stieren pflügen sahen, nicht halb so verwundert, wie es der Leser bald sein wird. Ihr werdet staunen, was nun kommt, ruhe er uns zu, ehe er aufbricht zu seiner vertikalen Reise durch die Himmelsphären ins Empyreum.

Dem Schlußchor aber geht noch eine weitere Meeresspassage voraus. Drei Zeilen nur sind es, die sich im 33. Gesang der *Commedia* verstecken, leicht zu überlesen, und doch an so prominenter Stelle. In einer rein mathematisch – oder vielmehr zahlenmystisch – so durchkonstruierten Komposition kann es kein Zufall sein, wenn

«L'acqua ch'io prendo già mai non si corse» (Paradiso, II, 7).

Questo mi fa tornare in mente un certo tuffo. In maniera meravigliosamente altera Dante paragona i suoi ascoltatori alla schiera degli eroi che presero parte alla spedizione in Colchide. Il loro stupore al vedere Giasone arare il terreno con tori che sbuffavano fuoco dalle narici è nulla in confronto alla meraviglia che presto avrebbe colto il lettore. Resterete stupefatti dalle cose che succederanno ora, ci grida prima di partire per il suo viaggio in verticale che attraverso le sfere celesti lo porterà all'Empireo.

Il coro finale però è preceduto da un altro passaggio che ha come tema il mare. Tre versi soltanto, nascosti nel XXXIII canto della *Commedia*; facili da sorvolare nella lettura, eppure collocati in un luogo di tutto rilievo. All'interno di una composizione strutturata in modo così rigoroso dal punto di vista puramente matematico – o

ausgerechnet auf den letzten paar Metern der Name Neptuns fällt. Dante ist fast am Ziel seiner mehr als vierzehntausend Verse umfassenden Fahn. Er hat in die Tiefe der Himmel gesehen und wie alles in ihnen zusammenhängt, was im Universum draußen sich auseinanderfaltet: gebunden, wie er sagt, in ein einziges Buch der Liebe. Um den Augenblick der Totalvision zu veranschaulichen, geht er in Blitzesschnelle den ganzen Weg noch einmal zurück bis zum Meeresgrund. Es ist einer der kühnsten Perspektivenwechsel, die ein Dichter je wagte, einer der überraschendsten metaphorischen Sprünge. Das Oberste zuunterst kehrend, versetzt er sich in die Position des Meeresgottes und schaut mit diesem nach oben, in den Sekunden, da das erste Schiff dort als Schatten vorübergleitet, die Argo. Es ist der Moment, da Mythos und Geschichte in einer Art Wachablösung sich kreuzen, ein absoluter Knotenpunkt, den wie immer der Reim markiert. Der Romanist Ernst Robert Curtius hat die vermutliche Quelle für dieses erstaunliche Kippbild benannt. Er sieht sie in der Achilleis des römischen Dichters Statius. In diesem Fall ist es Thetis, die Mutter des trojanischen Helden, die ein

piuttosto della mistica numerica – non può essere un caso che il nome di Nettuno venga fatto proprio nell'ultimo paio di metri. Dante è quasi giunto al traguardo del suo viaggio di oltre quattordicimila versi. Ha fissato lo sguardo nelle profondità del cielo e ha visto come in esse sia unito insieme, «legato», come dice lui, «con amore in un volume» tutto «ciò che per l'universo si squaderna». Per rendere l'attimo della visione totale ripercorre in un lampo all'indietro tutta la strada fino al fondo del mare. È uno dei cambi di prospettiva più arditi mai osati da un poeta, uno dei salti metaforici più sorprendenti. Con un capovolgimento completo, si colloca nella posizione del dio del mare e con lui guarda verso l'alto nell'attimo in cui la prima nave, la Argo, passa come un'ombra. È il momento in cui mito e storia si incrociano in una sorta di cambio della guardia, un punto assolutamente nodale, marcato come sempre dalla rima. Il romanista Ernst Robert Curtius ha indicato la probabile fonte di questa stupefacente immagine di rovesciamento: la vede nell'Achilleis del poeta romano Stazio. In questo caso è Teti, la madre dell'eroe della guerra di Troia, a scorgere la nave del

Schicksalsschiff von einem Standort unterhalb des Meeresspiegels erblickt. Bei einem Dichter, der über das absolute Versgedächtnis verfügte, darf der Komparatist von einem Volltreffer ausgehen. Curtius bemerkt dazu: »Diese Terzine spricht eine einmalige Situation in Dantes Dichtung aus; vielleicht die pathetischste.« Staunend registriert der Gott, wie die Zukunft ihn einholt und überrollt.

»Ein Punkt kann mehr Entrücktheit mir bereiten  
Als zweieinhalb Jahrtausend bei dem Zug,  
Da starr Neptun sah Argo's Schatten gleiten.« (*Paradiso*, XXXIII, 94)

Die christliche Apotheose ist in Wahrheit die Entthronung des Meeresherrn, seine verkehrstechnische Annullierung. Es gibt kein Zurück mehr in das vormenschliche Staunen, nachdem Beatrice, die verlorene Geliebte, den Dichter anlächelte und sich dann wieder der ewigen Quelle zuwandte. Das Reimwort auf Argo ist in diesem Falle *letargo*, und wird in neueren Übersetzungen gern mit *Entrücktheit*

destino da sotto lo specchio del mare. Trattandosi di un poeta con una memoria metrica assoluta, il comparatista può andare a colpo sicuro. Curtius osserva a proposito: «Questa terzina esprime una situazione irripetibile nell'epica di Dante, forse la più patetica». Attonito, il dio registra il futuro che lo raggiunge e travolge.

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa,  
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo. (*Paradiso*, XXXIII, 94)

L'apoteosi cristiana è in realtà la detronizzazione del dio del mare. È la tecnica dei trasporti a decretarlo. Dopo che Beatrice, l'amata perduta, ha sorriso al poeta rivolgendosi poi di nuovo alla fonte eterna, non esiste più possibilità alcuna di tornare allo stupore preumano. La parola che rima con Argo è in questo caso *letargo* e nelle traduzioni più recenti viene resa per lo più con «*Entrücktheit*»,

wiedergegeben. Es legt den Vergleich zweier Zeiten nahe, die an sich unvergleichbar sind: die des auf ewig angehaltenem Atems im Moment der mystischen Einheit mit Gott – und jene andere lineare, die Zeit der Historiker, in der das Rad erfunden wird und der Webstuhl, das Schiff und der Buchdruck und eines Tages auch Flugzeug und Mondrakete. Dantes Vergleich, so die eine Lesart, geht hier deutlich zuungunsten der letzteren aus, so als wollte er sagen: In einem Moment der Unachtsamkeit gegen Gott ist mehr verloren, als wenn der Mensch ein paar Jahrhunderte lang den Fortschritt verschlafen hatte. Es ist aber Neptun, der hier ins Staunen gerät, nicht der Mensch, und schon darum sind weitere Lesarten gefragt. Oder einladender ausgedrückt: Es braucht immer neue Leser für ein Gedicht von solcher verborgener Komplexität.

Zu dieser mehr als dunklen, bis heute vielgedeuteten Stelle macht einer der ungewöhnlichsten Dante-Übersetzer, ein Mann mit dem Pseudonym Philaetes (König Johann von Sachsen) in seiner Ausgabe von 1865 folgende Rechnung auf. »Ein Augenblick

«rapimento». Induce al confronto tra due tempi di per sé non comparabili: quello del respiro trattenuto in eterno nel momento dell'unione mistica con Dio – e l'altro, lineare, il tempo degli storici, in cui vengono inventati la ruota e il telaio, la nave e la stampa, e più tardi anche l'aereo e il missile lunare. Stando ad una delle interpretazioni, il confronto va a tutto svantaggio del secondo di questi due tempi, come se Dante volesse dire: in un solo momento di disattenzione nei confronti di Dio va perduto molto più di quello che l'uomo si lascerebbe sfuggire mancando gli appuntamenti con il progresso per un paio di secoli. Ma qui è Nettuno, non l'uomo, ad essere colto da stupore, e già questo rende necessarie ulteriori interpretazioni. Per dirla in modo più invitante: un poema di tale nascosta complessità ha sempre bisogno di nuovi lettori.

Nella sua edizione del 1865, uno dei più singolari traduttori di Dante, un uomo con lo pseudonimo "Filaete" (il re Giovanni di Sassonia), dà conto di questo passo più che oscuro, ancora oggi plurinterpretato, così: «Per un attimo, nell'anima di Dante il ricordo



verlöschte in Dante's Seele die Erinnerung des göttlichen Anschauens, brachte also mehr Vergessenheit in ihm hervor, als der Lauf der Jahrhunderte für die frühesten uns noch bekannten Begebenheiten der Weltgeschichte...Die 2500 Jahre von Dante's Zeit bis zu jener Begebenheit zurück werden folgendermaßen berechnet: 1300 Jahre bis Christi Geburt, 750 Jahre bis zu Rom's Erbauung, 431 Jahre bis zur Zerstörung von Troja, 42 Jahre bis zum Argonautenzuge: 2523 Jahre, Summa.« Mit dem Auftauchen der Argo nahm die Raumrevolution ihren Anfang, die später dann Abenteurer wie Columbus, Magellan, James Cook und Vitus Bering mit ihren Entdeckungsreisen besiegelten. Ein Schritt hinaus über das Mittelmeer, die Heimat der homerischen Götter, und die Erde war in ihrer Kugelgestalt enthüllt, und damit zum ersten Mal globalisiert. Die Väter hatten den Aufstand der Sohne verschlafen. In einer millenaren Aufwallung wird das Zeitalter der maritimen Begrenztheit abgeschüttelt, die Erde ganz in Besitz genommen. Denn schließlich war Atlas, was sich nun erst ganz offenbarte, der Sohn des Poseidon.

della visione di Dio si spense e recò in lui una dimenticanza molto più profonda di quella del corso dei secoli per gli eventi storici del mondo che ancora conosciamo...I duemilacinquecento anni intercorsi tra il tempo di Dante e quell'antico evento sono computati come segue: 1300 anni alla nascita di Cristo, 750 anni alla fondazione di Roma, 431 anni alla distruzione di Troia, 42 anni all'impresa degli argonauti, summa: 2523 anni». Con l'apparizione di Argo ebbe inizio quella rivoluzione dello spazio che avrebbero suggellato navigatori avventurosi come Colombo, Magellano, James Cook e Vitus Bering con i loro viaggi alla scoperta di nuove terre. Un passo oltre il mediterraneo, patria degli dei omerici, e la terra era svelata nella sua sfericità— e dunque, per la prima volta, globalizzata. I padri, assopiti, si erano persi la rivolta dei figli. In un'agitazione millenaria ci si è scrollati di dosso l'epoca della limitatezza dei mari, si è preso possesso della terra intera. Perché in fondo Atlante, ciò che si rivelava tutt'intero solo in quel momento, era il figlio di Poseidone.

### *Moderne Höllen*

Eine letzte kleine Abschweifung sei noch erlaubt. Sie betrifft eines der ungelösten Probleme der Lyrik, die seit dem Ende der Romantik weiterschweben, die Frage: Von welchem Ort aus spricht das Gedicht, und wo ist es zu Hause? Wenn doch so viele der möglichen Orte bereits verwüstet und verlassen sind – der Wald, die Kirchhofseinsamkeit, das Meeresufer, jede Art von locus amoenus. Wo bleibt noch Raum für den Widerhall des Gedichts? Sollte es endgültig im schallisolierten Tonstudio angelangt sein, in den Funkhäusern, den Seminarbunkern der Literaturwissenschaft, als eines von vielen Opfern eines Strukturwandels der Öffentlichkeit? Wo gehört es noch hin? Sieht sein wahrer Schauplatz und anonymer Konzertsaal etwa so aus wie die sogenannten Transiträume der international airports?

Hier gibt es nun mehrere Möglichkeiten. Es genügt, sagen die einen, die Buchseite; sie ist sein eigentliches Refugium. Es ist das Buch, in

### *Inferni moderni*

Sia concessa un'ultima breve divagazione. Concerne uno dei problemi insoluti della poesia che dalla fine del Romanticismo continuano a covare sotto la cenere: da quale luogo parla la poesia e dove è di casa? Se tanti dei luoghi possibili sono già devastati e abbandonati – la foresta, la solitudine dei camposanti, la riva del mare, ogni genere di locus amoenus – dove resta ancora spazio per il riecheggiare della poesia? È possibile che sia definitivamente approdata nelle sale di registrazione insonorizzate, negli studi radiofonici, nei bunker dei seminari di letteratura come una delle tante vittime dello Strukturwandel der Öffentlichkeit<sup>713</sup>? Dov'è oggi il suo posto? Il suo autentico palcoscenico e anonimo salone da concerti somiglia forse ai cosiddetti luoghi di transito degli international airports?

Ora, ci sono varie possibilità. È sufficiente, dicono alcuni, la pagina del libro; è il suo vero e proprio refugium. È nel libro che la lingua

---

<sup>713</sup> *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, letteralmente 'trasformazione strutturale della sfera pubblica', è il titolo del celebre libro di Jürgen Habermas, tradotto in italiano come *Storia e critica dell'opinione pubblica* (HABERMAS, 1971).

dem sich die Sprache sammelt, sich auf sich konzentriert – die geschliffene Sprache des Dichters als dem absoluten Ausdrucksartisten. Dieser Ansicht war jemand wie Stéphane Mallarmé, und nicht wenige sind ihm darin gefolgt, ein ganzes Heer von Immanentisten und dichtenden Linguisten, Anti-Semantikern reinsten Wassers, denen innersprachliche Kombinatorik alles bedeutet, die externe Welt nichts. Diese Fraktion weiß immerhin, was sie will. Sie möchte das Schreiben von jeder Äußerlichkeit befreien. Für sie gibt es nichts jenseits des Buches und der exakten Schmetterlingsflügelbewegungen jeder einzelnen ausgeklügelten Silbenkombination.

Mir aber widerstrebt solche linguistische Selbstgenügsamkeit. Ebenso wie ich von der Doppexistenz jedes einzelnen Menschen überzeugt bin, von seiner gleichzeitigen Anwesenheit als Körper und Seele – die allen seinen Auftritten etwas von einem *Pas de deux* verleiht, ebenso unabweislich (aber leider auch unbeweisbar) scheint es mir, daß wir im Sprechen immer zugleich hier sind und dort. Sprache trägt das Reale als Grammatik schon in sich. Was sie am

si raccoglie, si concentra su se stessa – la lingua affinata del poeta, artista assoluto dell'espressione. Di quest'opinione era Stéphane Mallarmé e non pochi l'hanno seguito: un intero esercito di immanentisti e linguisti dedicatisi a scrivere poesie, antisemantici della specie più pura, per i quali l'arte combinatoria insita nella lingua è tutto, il mondo esterno nulla. Se non altro questo partito sa quello che vuole. Vorrebbe liberare la scrittura da tutto ciò che è esterno. Per loro non c'è nulla al di fuori del testo e delle esatte vibrazioni d'ali di farfalla di ogni singola combinazione sillabica da loro escogitata.

A me però una tale autosufficienza linguistica ripugna. Come sono convinto della doppia esistenza di ogni singolo individuo, della compresenza simultanea di anima e corpo – il che conferisce a ogni sua apparizione l'aria di un *pas de deux* –, mi sembra altrettanto ineludibile (e purtroppo anche indimostrabile) che noi parlando si sia sempre allo stesso tempo qui e altrove. La lingua porta già in sé il reale in quanto grammatica. A mantenerla in vita è il permanente

Leben erhält, ist der permanente Schwingungszustand, der sich aus dem Zusammenspiel ihrer Aktiv- und Passivformen ergibt. Es ist dieser ständige Wechsel von operativen, perzeptiven und reflexiven Ausdruckselementen, daß sie gleichzeitig welterschöpferisch ist und empfänglich für die Dinge der Welt. Eine Dichtung, die mir nicht das Gefühl von einem Draußen, einem Jenseits der reinen Verskonstruktion vermittelt, perlt an mir ab. Denn soviel habe ich von der Sache mittlerweile begriffen: Es ist der Unterschied zwischen Buchseite und Epidermis, auf den es zu guter Letzt ankommt. Zugegeben, das Gedicht lebt im Wartestand zwischen den Buchdeckeln. Sobald diese aber erst einmal aufgeschlagen sind, sollte es sich erheben und seinen Flug beginnen, im Geist alle die arte streifend, an denen es gewelt hat, als der Autor es schrieb, bevor es – aus welcher Höhe und Ferne auch immer – zur Landung ansetzt mitten hinein in ein wildfremdes Herz.

### *Tod durch Wasser*

Unter den Zwangsvorstellungen, denen die Dichter aller Zeiten

stato di oscillazione che nasce dall'interazione delle sue forme attive e passive. È questo perpetuo scambio di elementi operativi, percettivi e riflessivi dell'espressione che la rende al contempo creatrice del mondo e ricettiva nei confronti delle cose del mondo. Una poesia che non mi dia la sensazione che c'è un al di fuori, un al di là della pura costruzione di un verso, mi lascia indifferente. Perché finora ho capito questo: in ultima analisi tutto dipende dalla differenza tra pagina ed epidermide.

Ammesso senz'altro che la poesia viva in stato d'attesa sotto la copertina del libro occorre però che, non appena si gira la copertina, la poesia si sollevi e prenda il volo, lambendo in spirito tutti i luoghi in cui ha indugiato mentre l'autore la scriveva, prima di prepararsi ad atterrare – da qualsivoglia altezza e lontananza – in mezzo a un cuore del tutto estraneo.

### *Morte per acqua*

Tra le ossessioni di cui si sono trovati in balia i poeti di tutti i tempi,

ausgeliefert waren, zählen Meeresphantasien und Tiefseealpträume sicher zu den merkwürdigsten. Man kann nur vermuten, was es ist, das den Dichtergeist hinzieht zu den unbekanntem, submarinen Räumen und jenen Lebewesen, die dort unten ihr Schattendasein fristen. Bei vielen waren solche konkreten Halluzinationen diktiert von der eigenen unbestimmten Furcht vorm Ertrinken. Sie gehörten demnach zum großen Komplex der Angstlust, der den Schreibprozeß in so vieler Hinsicht beflügelt und so verschiedene Genres hervorbrachte wie das Epos, den Krimi, die sexuelle Bekenntnisliteratur, Reisebücher und Abenteuerromane. Es brauchte eine Mixtur aus Traumdeutung und Hermeneutik, um herauszufinden, warum gerade Autoren ein so zwiespältiges Verlangen zum Wasser tragen. Unterzugehen in den lichtschwachen Tiefen, bis zum Ersticken Wasser zu schlucken ist schon manchem zur fixen Idee geworden, so daß sich zuletzt erfüllte, was er am meisten gefürchtet hatte. Gerade die Nachgiebigkeit des Wassers, daß man den Boden unter den Füßen verliert, macht es für Leute mit einem beruflichen Hang zur Grenzüberschreitung anziehend. Es

le fantasie marine e gli incubi degli abissi sono di certo fra le più straordinarie. Si possono solo fare ipotesi su cosa attiri lo spirito del poeta verso luoghi sottomarini sconosciuti e gli esseri viventi che trascorrono laggiù la loro umbratile esistenza. Per molti è stato il proprio oscuro timore dell'annegamento a dettare allucinazioni di estrema concretezza fisica. Erano dunque parte del grande complesso del piacere fobico che per tanti versi anima il processo di scrittura dando vita ai più svariati generi letterari, dall'epos al giallo, dalla letteratura delle confessioni erotiche ai libri di viaggi e romanzi d'avventura. C'era bisogno di una mistura di interpretazione dei sogni e di ermeneutica per scoprire perché proprio gli autori abbiano una bramosia d'acqua così contraddittoria. Per alcuni di loro affondare nelle oscure profondità, inghiottire acqua fino a soffocare diventa una vera fissazione, così che alla fine si realizza ciò che più avevano temuto. È proprio la cedevolezza dell'acqua, il venir meno della terra sotto i piedi ad attrarre individui con un'attitudine professionale ad oltrepassare i limiti. Può essere uno stagno profondo, nella

kann ein tiefer Teich sein in ländlicher Abgeschlossenheit, ein Fluß, der sich mitten durch eine Großstadt schlängelt. Den größten Sog aber üben seit je die Ozeane mit ihren abyssalen Regionen aus, hinter der hohen Bordwand oder vom Oberdeck eines Passagierschiffes nur erahnbar. War das Meer Sinnbild einer benachbarten Unendlichkeit, ein geographischer Elementarraum, in dem alles Individuelle sich auflöste, sobald man nur den Sprung wagte – so das Untergehen in den Wellen der angemessene Romantikertod.

Shelleys Abenteuer mit dem Segelboot, sein Ertrinken im Golf von Livorno (und die anschließende Einäscherung der Leiche am Strand) gehören hierher. Auch Lord Byrons rekordschwimmerische Exzesse am Bosphorus, seine dichtergemäße symbolische Vermählung mit dem Meer. Daß er, der notorische Vaterlandsflüchtling und Venedigverehrer, schließlich in dem griechischen Lagunenstädtchen Messolongi am Golf von Patras starb, paßte in das Bild vom Dichter als Freiheitshelden und Bräutigam der Elemente. Wilder Höhepunkt solcher ins Maritime gehender Todessehnsucht ist ohne Zweifel die

solitudine campestre, un fiume che serpeggia nel mezzo di una metropoli. Ad esercitare la forza d'attrazione maggiore sono però da sempre gli oceani, con le loro regioni abissali appena immaginabili dietro le murate o dalla coperta di una nave passeggeri. Se il mare era simbolo di un'infinità limitrofa, uno spazio geografico elementare in cui ogni individualità si dissolveva non appena si osava il tuffo, sprofondare tra le onde era la morte su misura per il romantico.

Rientrano in questo capitolo l'avventura in barca a vela di Shelley, il suo annegamento nel golfo di Livorno (e la successiva cremazione del cadavere sulla spiaggia). Anche gli eccessi di agonismo natatorio di Lord Byron nelle acque del Bosforo, il suo connubio simbolico, squisitamente poetico, con il mare. Che lui, notoriamente in fuga dalla patria e amante di Venezia, avesse infine trovato la morte in una cittadina lagunare greca, Messolongi, nel Golfo di Patrasso, era coerente con l'immagine del poeta come eroe della libertà e sposo degli elementi. Il vertice estremo di questo anelito verso la morte in

Anrufung des Ozeans in den Gesängen des Maldoror eines gewissen Lautrémont. Dieser junge Rätselhafte hatte bei seiner Überfahrt vom mütterlichen Uruguay ins väterliche Frankreich zu lange auf die Atlantikwellen gestarrt. Der Eindruck der allesverschlingenden Gewässer war so niederschmetternd, daß er ihn nie mehr vergaß. »Ich grüße dich, alter Ozean! ... Du bist das Symbol der Identität: immer dir selber gleich ... Oft habe ich mich gefragt, was leichter zu ergründen ist: die Tiefe des Ozeans oder die Tiefe des menschlichen Herzens! ... Sage mir also, ob du die Wohnung des Höllenfürsten bist. Sage es mir, Ozean.« Seine absurd schwarzmalenden, finster dithyrambischen Prosagedichte lesen sich wie ein einziger rhetorischer Abwehrzauber gegen den Nihilismus der Elemente, die Entwertung allen Menschenwerks, mit der die teilnahmslosen sieben Zehntel den Rest der Erde bedrohen. Er malt sich aus, wie sein Alter ego Maldoror, der Bösewicht aus Enttäuschung, nachdem er von einer Klippe aus einen Schiffbruch beobachtet und den einzigen Überlebenden vom Ufer aus abgeschossen hat, sich anschließend ins

mare è senza dubbio l'invocazione dell'oceano nei Canti di Maldoror di Lautréamont. Nel corso della sua traversata dall'Uruguay materno alla Francia paterna questo giovane enigmatico aveva fissato troppo a lungo le onde dell'Atlantico. L'impressione di quelle acque che inghiottivano ogni cosa lo aveva talmente annichilito che non se la dimenticò mai più. «Ti saluto, vecchio oceano! Vecchio oceano, tu sei il simbolo dell'identità: sempre uguale a te stesso. Mi sono chiesto, spesso, che cosa fosse più facile da esplorare: la profondità dell'oceano o la profondità del cuore umano! Dimmi dunque se sei la dimora del principe delle tenebre. Dimmelo...dimmelo, oceano»<sup>714</sup>. I suoi poemi in prosa permeati di assurdo catastrofismo, oscuramente dithyrambici, si leggono come un unico scongiuro retorico nei confronti del nichilismo degli elementi, come lo svilimento di ogni opera umana causato dall'impassibilità dei sette decimi della terra nei confronti degli altri tre. Immagina che il suo alter ego Maldoror, il malvagio per delusione, dopo aver osservato un naufragio da una scogliera e

---

<sup>714</sup> (LAUTRÉAMONT, 1967), *Canto primo*.

Meer wirft, einem Hai-Weibchen entgegenschwimmt, um sich mit ihm zu paaren.

Die Reihe läßt sich leicht fortsetzen. Da ist Baudelaire, der, auf seiner ersten und einzigen Seereise Richtung Indien, unterwegs kehrtmacht und nach Paris zurückfährt. Auf der Insel Bourbon (heute La Réunion), berühmt für ihre Vanillepflanzen, fällt er im Hafen von einer Strickleiter ins Wasser und wird, noch mit den Büchern unterm Arm, an Land gezogen. »Einzig sein Hut wurde ein Raub der Haie«, heißt es in einer anonymen Kolportage für eine Pariser Tageszeitung. Dann kommt Michelet, ein Romantiker der Gelehrsamkeit, der als erster eine Biographie des Meeres schreibt. Er hält darin nicht nur die Grundfarbe und Konsistenz dieser auf ewig ungestaltlichen, salzlakigen Brühe fest – milchig weiß und ein wenig klebrig, sondern auch alle die Meeresbewohner, die immer unheimlich bleiben werden, von den Quallen und Weichtieren angefangen über die fürchterlichen Riesenkraken bis zu den Walen, diesen gutartigen Giganten in ihrer terrestrischen Einsamkeit. Von ihren Weibchen heißt es in einem Kapitel, das ein Schulbeispiel des

sparato all'unico superstite, si getti infine in mare, nuotando verso una femmina di squalo per accoppiarsi con lei.

L'elenco può continuare senza difficoltà. C'è Baudelaire, che nel suo primo ed unico viaggio per mare verso l'India fa dietrofront e ritorna a Parigi. Sull'isola di Bourbon (oggi La Réunion), famosa per le sue piante di vaniglia, cade in acqua da una scaletta di corda nel porto e viene trascinato a riva coi libri ancora sottobraccio. «Preda dello squalo fu solo il suo cappello», si legge in un trafiletto anonimo per un quotidiano parigino. Ecco poi Michelet, un romantico dell'erudizione, che per primo scrive una biografia del mare. Non ritrae solo il colore di base e la consistenza di questo liquido da salamoia eternamente inospitale – bianco-lattiginoso e un po' appiccaticcio –, ma anche tutti gli abitanti del mare che rimarranno sempre inquietanti, dai molluschi e dalle meduse alle terribili enormi piovre fino alle balene, giganti benevoli nella loro solitudine terrestre. In un capitolo che è un esempio da manuale dell'umanesimo più puro, delle loro femmine si dice che siano esseri straordinari, all'esterno pesce e all'interno donna.



reinsten Humanismus ist, sonderbarerweise, sie seien außen Fisch und innen Frau. Auch Coleridge sei erwähnt, der seine Ballade vom alten Seefahrer, dem im Eismeer eingeschlossenen Geisterschiff und allem, was dazugehört – »Wasserschlangen in Spuren von brennendem Weiß«, die phosphoreszierende See, ein aus den Tiefen des Meeres auftauchendes Totengespenst –, der Traumschilderung eines Freundes verdankte. Er selbst hatte bis dahin noch nicht einmal den Ärmelkanal überquert. Die Reise durch den Pazifik oder das, was sein suggestiver Reimgesang davon darbot, war ein bloßer Gleitflug der Imagination gewesen. Und doch waren die üblichen Dichterängste allesamt darin gebündelt.

Ausschweifende Meeresphantasien haben in der englischen Literatur Tradition, wie übrigens in jeder Seefahrernation. In der amerikanischen tauchen sie erst spät auf, dann aber mit großem Ungestüm, wie man an Melvilles Walfänger-Epos sieht, an Walt Whitman draußen auf der Brooklyn-Fähre mit seinem Heißhunger auf Gegenwart. In der russischen fehlen sie beinahe völlig. Bei einem Dichter wie T. S. Eliot springen sie, auch dank der Übersichtlichkeit

Va menzionato anche Coleridge, che deve la sua ballata del vecchio marinaio, della nave fantasma imprigionata in un mare di ghiaccio e tutto il resto – «serpenti marini in scie di fuoco bianco», il mare fosforescente, uno spettro che emerge dalle profondità del mare – alla visione onirica di un amico. Fino a quel momento di persona non aveva ancora attraversato nemmeno la Manica. Il viaggio nel Pacifico o ciò che ne offrivano le sue rime suggestive non era stato altro che un volo dell'immaginazione. Eppure, lì riunite, c'erano tutte le consuete paure del poeta.

La letteratura inglese trabocca tradizionalmente di fantasie marine, come del resto avviene in ogni nazione marittima. In quella americana compaiono solo tardi, ma con irruenza tanto maggiore, come si vede dall'epos melvilliano del cacciatore di balene, nonché da Walt Whitman, in mare aperto sul traghetto Brooklyn, insaziabile nella sua fame di presente. In Russia sono quasi del tutto assenti. In un poeta come T.S. Eliot balzano subito agli occhi, perché la sua opera è contenuta. Qui le fobie e le fantasie legate al

seines Werkes, sofort ins Auge. So zahlreich sind bei diesem die mit dem Meer verbundenen Phobien und Phantasien, daß man regelrecht von einem Komplex sprechen kann. Das Unbewußte sendet immer wieder Signale aus submarinen Regionen, die nicht nur Freudianer an Zwangsvorstellungen denken lassen. Schon in der frühen Dichtung wetterleuchtet es verdächtig, wenn sein lyrischer Doppelgänger J. Alfred Prufrock verkündet, ihm stünden besser ein Paar gezackter Klauen, hinhuschend auf dem Grunde stiller Meere. Das Londoner Gesellschaftsleben ödet ihn an, und er sehnt sich nach einem Aufenthalt in Meergewölben, wo Seejungfrauen ihm winken

»Bis Menschenlaut uns weckt, und wir ertrinken.«

Eliots Werk fängt scheinbar trocken-satirisch an, nach und nach aber bevölkert eine schlüpfrige Alptraumfauna die Verse, Lebewesen des feuchten Elements, zunächst noch im Miniaturformat. In

mare sono così numerose che si può parlare di un vero e proprio complesso.

L'inconscio invia costantemente segnali da regioni sottomarine e non occorre essere freudiani per pensare a un'ossessione. Un balenio sospetto è già nelle prime poesie, quando il suo sosia lirico J. Alfred Prufrock annuncia che avrebbe preferito un paio di chele seghettate per muoversi veloce sul fondo di mari tranquilli. La vita sociale londinese lo tedia e vorrebbe vivere per un po' tra le volte marine, salutato dalle sirene,

«Finché le voci umane ci svegliano, e anneghiamo»<sup>715</sup>.

L'opera di Eliot sembra iniziare in modo asciutto e satirico, a poco a poco però i versi si popolano di una viscida fauna da incubo, creature dell'elemento umido, dappprincipio ancora in miniatura. In

---

<sup>715</sup> (ELIOT, 1992: 285), *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*.

Rhapsodie in windiger Nacht ist es ein städtisches Springbrunnenbecken, in dem ein alter Krebs, den Rücken voller Muscheln, den Flaneur irritiert, als er nach dem Spazierstock schnappt, den dieser ihm hinhält. Eliots Lehrmeister Laforgue, ein Dichter der *Décadence*, Vorleser der preußischen Königin Augusta, grüßt hier herüber. In einem seiner Prosastücke wird der Palast der Salomé beschrieben, und sein Vorbild ist das Berliner Aquarium.

»Ein Labyrinth von Grotten ... in leuchtenden Durchblicken hinter Glas Ausschnitte unterseeischer Heimatreiche ... Arenen mit basaltenen Treppen, wo Krebse in dumpfer und tappiger Wohllaune nach dem Abendessen sich zu Paaren verhaken, kleinäugige Spaßmacher, die zwicken können, ohne das Gesicht zu verziehen.«

Die Beispiele in Eliots späterem Werk sind dann unübersehbar. Sein bekanntestes Poem, *The Waste Land*, kreist geradezu manisch um das Motiv des Abtauchens und Untergehens im Wasserrauschen diverser Fluten wie Themse, Ganges, Mittelmeer. Geschrieben wurde es zu großen Teilen an den Ufern des Genfer Sees, wohin

Rapsodia su una notte di vento è la vasca di una fontana cittadina in cui un vecchio granchio, il dorso ricoperto di molluschi, irrita il *flâneur* cercando di aggrapparsi al bastone da passeggio che questi gli tende. Qui fa capolino Laforgue, il maestro di Eliot, un poeta della *décadence*, lettore della regina Augusta di Prussia. In uno dei suoi scritti in prosa descrive il palazzo di Salomé e il suo modello è l'Acquario di Berlino:

«un labirinto di grotte... i loro scompartimenti come squarci luminosi e vitrei delle patrie subacquee... circhi di gradinate basaltiche dove alcuni granchi colmi d'un ottuso e brancolante buonumore postprandiale s'impaniano a coppie, con quei loro occhietti arguti e sornioni.»<sup>716</sup>

Nelle opere successive di Eliot gli esempi sono sparsi a piene mani. Il suo poema più celebre, *The Waste Land*, *La terra desolata*, ruota maniacalmente proprio attorno al motivo dell'immergersi e sprofondare nell'ebbrezza acquatica dei flutti del Tamigi, del Gange e del Mediterraneo. È stato scritto in gran parte sulle sponde del

---

<sup>716</sup> (LAFORGUE, 1971: 354).

sich der Dichter wegen einer Nervenkrise zurückzog. Das prägnanteste Stück daraus, der vierte Gesang mit dem Zwischentitel Tod durch Wasser, handelt von einem ertrunkenen phönizischen Kaufmann. In klassischer Epigrammform, das Genre des Epitaphs aufgreifend, das schon die *Anthologia Graeca* in zahlreichen Varianten durchspielt, wird da eines gewissen Phlebas gedacht, der auf offener See, fern aller Hafenstädte, sein nasses Grab fand. Wenn von ihm gesagt wird, er habe, als ihn der Strudel verschlang, noch einmal alle Lebensstadien durchlaufen, spricht daraus nicht nur Volksaberglaube, sondern auch eine der fixen Ideen des Dichters. Die Liste der Schriftsteller, die tatsächlich ihr Leben im Wasser ließen, ist lang. Virginia Woolfs schauriger Freitod fällt einem ein. Eine Schriftstellerin geht, die Rocktaschen mit Steinen beschwert, in einem jähen Verzweiflungsakt durch die Sumpfwiesen in den Fluß hinter ihrem Landhaus und wird nach Wochen erst wiedergefunden. Mehrfach in ihrem Leben waren dem Visionen von Überschwemmtwerden und Ich-Auflösung, von gigantischen Wellen, die sie zu verschlingen drohten, vorausgegangen. Auch

lago di Ginevra, dove il poeta si era ritirato a causa di una crisi nervosa. Il passo più pregnante, il quarto canto, *Death by Water*, *Morte per acqua*, tratta di un commerciante fenicio morto per annegamento. Nella forma classica dell'epigramma, riprendendo il genere dell'epitaffio già attestato nell'*Anthologia Graeca* in una ricca gamma di varianti, si commemora un certo Flebas che aveva trovato la sua liquida tomba in mare aperto, lontano da ogni porto. Quando si dice che, nel momento in cui veniva inghiottito dai gorgi, aveva attraversato di nuovo tutti gli stadi della vita, a prender voce non è solo una credenza popolare, ma anche una delle ossessioni del poeta.

La lista degli scrittori che persero effettivamente la vita in acqua è lunga. Viene in mente il terribile suicidio di Virginia Woolf. Una scrittrice, le tasche della gonna appesantite dai sassi, colta da improvvisa, violenta disperazione attraversa la landa paludosa e si getta nel fiume dietro la sua casa di campagna. Viene ritrovata solo settimane più tardi. Molte volte nella sua vita quell'atto era stato anticipato da visioni in cui veniva travolta dalle acque, da immagini

Georg Heyms Einbrechen im Eis der Havel beim nächtlichen Schlittschuhlaufen, Paul Celans Sprung in die schlammtrüben Wirbel der Seine. Ob Unfall oder Selbstmord, es scheint sich um eine Dichterkrankheit zu handeln, die Statistiken sprechen für sich. Orpheus war, auch in dieser Hinsicht, ihrer aller Urahn. Wer den Tod durch Ertrinken sucht, so ein tiefenpsychologischer Kurzschluß, will am Ende doch zurück in den Uterus. Was, wenn da noch mehr dahintersteckte, eine Sehnsucht nach der Wiege der Evolution, der Urheimat jeder einzelnen sterblichen Zelle?

### *Unterwassermuseum*

Manches ließe sich noch sagen über das Näherrücken bislang unzugänglicher geographischer Räume. Jules Vernes Fabeleien in Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer haben an Unwahrscheinlichkeit eingebüßt, seit wir bemannte und unbemannte Tauchsonden in jene Tiefen schicken und Kameras uns über das Leben dort unten informieren. Die Aufnahmen aus jenen Dunkel- und Restlichtzonen werden von Mal zu Mal schärfer. Immer neue

di dissoluzione dell'io, di onde gigantesche che minacciavano di inghiottirla. Anche lo sprofondamento nel ghiaccio di Georg Heym mentre pattinava di notte sul fiume Havel, il tuffo di Paul Celan nei gorghi limacciosi della Senna. Incidente o suicidio, sembra che si tratti di una malattia dei poeti, le statistiche parlano chiaro. Anche in questo senso il loro comune antenato era Orfeo. Chi cerca la morte per annegamento, così dice un cortocircuito della psicologia del profondo, in realtà non vuole altro che tornare nell'utero. E se dietro si nascondesse dell'altro? Una nostalgia per la culla dell'evoluzione, la patria primigenia di ogni singola cellula mortale?

### *Museo sott'acqua*

Si potrebbe aggiungere ancora qualcosa sul fatto che spazi geografici un tempo inaccessibili siano oggi più vicini a noi. Ciò che Jules Vernes favoleggiava in *Ventimila leghe sotto i mari* ha perso di inverosimiglianza da quando facciamo scendere in quelle profondità sonde subacquee con e senza equipaggio e le telecamere ci informano sulla vita là sotto. Le immagini che ci arrivano da quelle zone prive o quasi di luce divengono di volta in volta più

bizarre Fischgestalten tauchen aus den mit allen Mitteln der Technik durchleuchteten Schauerkabinetten auf, so unangenehme Gesellen wie das Borstenmaul oder der säbelzählige Vipernfisch. Jede Woche melden uns Ozeanologen und Meeresbiologen von weiteren Exkursionen in Kapitän Nemos dunkles Reich, und oftmals werden sie dabei fündig: endemische Tierarten, riesige Vorräte an Bodenschätzen, Mineralien und chemischen Elementen (wie das in Knollen am Meeresboden lagernde Mangan). Noch liegt das alles jenseits des Geschichtsraums, der die globalisierten Erdenbewohner von heute verbindet. Und während der Mond und selbst der Mars in greifbare kolonialisatorische Nähe rücken, scheint sich der Mensch, was Besiedlung oder auch nur Erschließung angeht, noch immer nicht an das offene Meer heranzutrauen. Die tiefsten Meeresgraben aber, die festlandsfernsten Ozeanabschnitte sind nun vermessen. Es gibt Tiefseetafeln mit genau verzeichneten Regionen von 3000 bis 10000 Metern. Auf ihnen erkennt man die Negativformen unserer hiesigen Alpen und Himalayas, umgekehrte Gebirgsformationen, nur daß von ihnen die Wasser wohl niemals abfließen werden wie

nitide. Da quelle camere dell'orrore illuminate con tutti i mezzi della tecnica si affacciano sempre nuove, bizzarre figure di pesci, brutti ceffi come il pesce dal muso barbuto o il pesce vipera dai denti a sciabola. Ogni settimana oceanologi e biologi marini ci danno notizia di nuove escursioni nel regno oscuro del capitano Nemo e spesso scoprono nuove cose: specie animali endemiche, enormi riserve di tesori del suolo, minerali ed elementi chimici (come il manganese immagazzinato nelle zolle del fondale marino). Tutto questo si trova ancora al di là dello spazio della storia che unisce gli odierni abitanti globalizzati della terra. E mentre la luna e persino Marte si avvicinano tanto da poter essere colonizzati, sembra che l'uomo, per quanto concerne l'insediamento o anche solo la ricognizione, continui a non osare spingersi in alto mare. Ormai però le fosse marine più profonde, le porzioni di oceano più distanti dalla terraferma sono state rilevate. Esistono mappe degli abissi marini che danno preciso conto di zone dai 3000 ai 10000 metri di profondità. Vi si possono riconoscere in negativo le forme delle nostre Alpi e dell'Himalaya, formazioni montuose alla rovescia

vom Berg Ararat nach dem Ende der Sintflut. Solches und noch viel mehr kann einem durch den Kopf schwirren, wenn man zu tief in gewisse Gedichtzeilen schaut. Statt aber weiter zu spekulieren über etwas, das die Franzosen *mondialisation* nennen (was für deutsche Ohren bedrohlich nach *Vermondung* klingt), will ich mit einem Traumbild schließen, das mich an meinen Ausgangspunkt zurückführen soll.

Es war wieder einmal auf Reisen, in einem Hotelbett, wo Halluzinationen sich leichter ausbrüten lassen, in einer schmalen Gasse Neapels oder in Sichtweite der San Francisco Bay – an einem Ort jedenfalls mit exklusiver nächtlicher Anbindung des Unbewußten ans Meer. Man erträgt auch die billigste Absteige, solange es hinter den Vorhängen nur verheißungsvoll rauscht. Im Traum betrat ich eine geräumige, wenn auch ziemlich trübe, in grünlichem Licht schwimmende Kaschemme. Es war ein unirdischer Schauplatz, ein Etablissement buchstäblich zum Abtauchen – a dive, wie es früher im amerikanischen Schundkrimi

– solo che da esse non scorreranno mai via le acque come dal monte Ararat al termine del diluvio. Questo e molto altro può passare per la testa se si guarda troppo a fondo in certi versi. Invece che continuare a speculare su qualcosa che i francesi chiamano *mondialisation* (termine che per orecchi tedeschi ha una minacciosa assonanza con *Ver-mondung*, desertificazione) voglio chiudere con un'immagine onirica che dovrebbe ricondurmi al punto da cui sono partito.

Di nuovo ero in viaggio, in un letto d'albergo, dove è più facile covare allucinazioni, in un vicolo di Napoli o in vista della Baia di San Francisco – comunque sia, in un luogo in cui di notte l'ignoto è legato in modo esclusivo al mare. Si sopportano anche gli albergetti più economici quando da dietro le tende arriva un mugghiare pieno di promesse. In sogno attraversavo una taverna spaziosa, anche se piuttosto cupa, immersa in una luce verdognola. Era uno scenario non terrestre, – a dive, come si diceva un tempo nei gialli americani da quattro soldi, a dive nei duplice senso del termine. Che fosse uno stabilimento per fare immersioni lo dimostrava anche il fatto

hie, wovon auch die Tatsache zeugte, da vor den Fenstern, riesigen Bullaugenfenstern, Fischschwrme kreuzten, Quallen pulsierend vorberschwebten. Auch erinnerte die Vegetation draußen mehr an Seetang als an Pinien oder Palmen. Da wußte ich, daß ich mich auf schwankendem Boden befand, in surrealem Gelände. Ich war in eins dieser Nachtlokale geraten, in denen zu allen Zeiten der künstlerische Teil der Bevölkerung zusammenfindet, ein Treffpunkt für Spieler und Literaten. Wie ich näher hinsah, bemerkte ich, daß die Gäste dort allesamt längst Verblichene waren. Seltsam steif saßen sie auf ihren Barhockern, lauter Berühmtheiten der Weltliteratur, wenngleich nicht ganz so wchsern und tot wie die Figuren in Madame Tussauds Kabinett. Unübersichtlich war dieser Raum, vollgestopft mit dem üblichen Plunder der Hafenkneipen – Stozhnen, Buddelschiffen, ausgestopften Krokodilen – und dazu noch dekoriert mit den verschiedensten Restposten aus antiker Zeit, Barock und Belle Époque. Marmorne Spucknpfe an den Wänden, Hirschgeweihe und Hellebarden, die niedrige Decke wurde von Karyatiden

che davanti alle finestre, enormi obl, incrociavano branchi di pesci, fluttuavano pulsanti le meduse. E l fuori la vegetazione ricordava pi la zosterina marina che pini o palme. Capii che in quel luogo surreale ero su un terreno infido. Ero finito in uno di quei locali notturni dove in ogni epoca si ritrovano gli artisti, un punto d’incontro per giocatori e letterati. Osservando pi da vicino notai che gli avventori del locale erano tutti quanti morti da tempo. Sinistramente rigide, anche se non cos ceree e morte come le statue del Madame Tussaud, se ne stavano sedute sui loro sgabelli celebrit della letteratura mondiale.

Non si riusciva a farsi un’idea chiara del posto, stipato delle solite cianfrusaglie delle bettole dei porti – zanne, velieri in bottiglia, coccodrilli impagliati – e, in pi, decorato con rimasugli d’epoca antica, del barocco e della belle époque. Sputacchiere di marmo alle pareti, corna di cervo e alabarde, la parte pi bassa del soffitto sorretta da cariatidi. Sopra il bancone era appesa un’insegna con il detto biblico «L’uomo è uno straniero sulla terra».



getragen. Über dem Tresen hing ein Schild mit dem Bibelspruch »Der Mensch ist ein Fremdling auf Erden«. Zumindest darüber herrschte Einigkeit unter den untoten Dichtern, die dort unten, jeder in seine Aura der Einsamkeit gehüllt, beieinander hockten. Sie verständigten sich in einer Sprache, die schwer nach Hebräisch klang. Es bringt wenig, sie alle aufzuzählen; es war eine gute Auswahl der schriftstellerischen Prominenz aller Zeiten, wie jeder halbwegs Belesene sie aufstellen könnte. Man findet sie, zum Gruppenbild arrangiert, mitunter als Wanddekoration in den Buchhandelsketten, den Lexikonportraits nachempfunden in der Manier handgemalter Filmplakate, nicht besonders ähnlich, aber doch wiedererkennbar.

Der Traum hatte einen Sprung, und so gab es in diesem naiven Tableau vivant die immergleichen Szenen, in denen Platoniker und Aristoteliker sich die Hände reichten, über ganze Kulturepochen hinweg, die Wassertrinker, die Opiumraucher und die Alkoholiker vor dem Herrn, die mit dem Tiefenrausch und die mit dem Gipfelfieber. Es waren auch Frauen darunter, das Haar streng zum

Almeno su questo erano d'accordo tutti i poeti non morti che, laggiù, ognuno avvolto nella sua aura di solitudine, se ne stavano seduti l'uno accanto all'altro. Comunicavano in una lingua che ricordava fortemente l'ebraico. È inutile elencarli tutti; era uno spaccato rappresentativo della migliore letteratura di tutte le epoche quale potrebbe fornirlo qualsiasi persona mediamente colta. Talvolta li si ritrova in un'immagine di gruppo esposta alle pareti delle catene di librerie, copiati dai ritratti delle enciclopedie alla maniera delle locandine dipinte a mano – non particolarmente somiglianti, e tuttavia riconoscibili.

Nel sogno, come un disco rotto, si ripetevano in questo *tableau vivant* sempre le stesse scene, in cui platonici e aristotelici si davano la mano, attraversando intere epoche culturali, astemi, fumatori d'oppio e alcolizzati, quelli con l'ebbrezza degli abissi e quelli col delirio delle vette. C'erano anche delle donne, coi capelli corti o annodati strettamente in una treccia, e un cieco (greco o argentino)

Zopf gebunden oder solche mit Kurzhaarschnitt, und ein Blinder (Griechen oder Argentinier) bildete den Mittelpunkt einer separaten Symposiumsrunde. Ehemalige Duellanten, gegenseitige Kritiker und Verächter saßen im angeregten Gespräch bei allerlei geistigen Getränken. Um es kurz zu machen, ich schaute in ein Unterwassermuseum. Es war dies eine der Bars von Atlantis. Ohne nachzudenken, wußte ich, daß wir uns tief unter dem Meeresspiegel befanden, in einer bedrückend postumen, spiritistischen Atmosphäre, schummrig und rauchverhangen. Nach dem Aufwachen versuchte ich mir darüber klarzuwerden, worüber sie wohl geredet hatten in ihrer ewigen Meeresnacht, leider vergeblich. Das einzige, was ich wiedererkannte, waren bestimmte kompositorische Elemente, Bunkerräume, die ich durchstöbert hatte, stilisierte Cocktailbars, die Mannschaftsecke in einem Atom-U-Boot, klaustrophobiauslösende Interieurs aller Art, Gemälde von Max Ernst oder Giorgio de Chirico, die Wassertanks im Berliner Aquarium mit ihren im grünen Dämmerlicht schwebenden Medusen. Was das poetische Wirkungsgeheimnis solcher Orte

che stava al centro di una cerchia a sé stante, raccolta in simposio. Un tempo in duello, critici e denigratori l'uno dell'altro, ora se ne stavano seduti a conversare animatamente davanti a ogni tipo di bevande alcoliche. Per farla breve, ero all'interno di un museo sott'acqua. Questo era uno dei bar di Atlantide. Senza stare a riflettere, mi resi conto che ci trovavamo molto sotto il livello del mare, in un'opprimente atmosfera postuma, spiritistica, crepuscolare e avvolta nel fumo.

Al risveglio tentai di farmi venire in mente ciò di cui avevano parlato nella loro eterna notte marina, purtroppo invano. Le uniche cose che ho riconosciuto sono stati determinati elementi compositivi, spazi-bunker in cui avevo rovistato, cocktailbars stilizzati, l'alloggiamento per l'equipaggio in un sottomarino atomico, interni claustrofobici di qualsiasi genere, dipinti di Max Ernst o di Giorgio de Chirico, le vasche dell'Acquario di Berlino con le loro meduse, fluttuanti in un verde chiarore crepuscolare.

Nessuno meglio del filosofo Gaston Bachelard ha illustrato ciò che costituisce il segreto effetto poetico di certi luoghi. Nella sua *Poetica*

ausmacht, hat niemand besser dargelegt als der Philosoph Gaston Bachelard. In seiner Poetik des Raumes findet sich alles Bedenkenswerte zum Thema raumschaffender Imagination, zur Metaphorik der Häuslichkeit in einem schwindelerregenden Kosmos, über die den Bildern innewohnenden Wunsch- und Angstträume, ihre heimlichen uteralen Aspekte. Es ist erstaunlich, wie wenig seine Gedanken gealtert sind, wie viel sie über die Funktionsweise von Dichtergehirnen verraten. Der Dichter erscheint hier als der neugierige Tintenfisch, der hin und wieder aus dem festen Gehäuse seiner Nautiluschale hervorlugt. Und einmal wird von seiner Arbeit gesagt:

»Das dichterische Bild ist ein Emportauchen aus der Sprache, es ist immer ein wenig über der bedeutungsgebundenen Sprache. Wer Gedichte erlebt, macht also die heilsame Erfahrung des Emportauchens. Gewiß ist es ein Emportauchen von geringer Tragweite. Aber diese Momente wiederholen sich; die Dichtung versetzt die Sprache in den Zustand des Emportauchens.«

---

<sup>717</sup> (BACHELARD, 1981: 17).

*dello spazio* si trova tutto ciò che è degno di nota sul tema dell'immaginazione creatrice di spazi, sulla metaforica della «casa» in un cosmo che dà le vertigini, sui sogni di fobia e di desiderio insiti nelle immagini, sui loro segreti aspetti uterini. È sorprendente quanto poco siano invecchiati i suoi pensieri, quanto rivelino della modalità di funzionamento del cervello dei poeti. Il poeta appare come quella seppia curiosa che di tanto in tanto fa capolino dal suo duro guscio da nautilo. A un certo punto del lavoro poetico si dice:

«L'immagine poetica è una emergenza [*émergence*] del linguaggio, è sempre un po' al di sopra del linguaggio significante. Vivendo la poesia, si ha dunque l'esperienza salutare dell'emergenza. Si tratta, senza dubbio, di una emergenza di piccola portata, ma tali emergenze si rinnovano: la poesia mette il linguaggio in stato di emergenza»<sup>717</sup>.

### VI.3. Estratti da *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* e *Il primo anno.*

#### *Appunti berlinesi*

#### **Esempi 1) e 10)**

Mein Großvater, der Tierschlächter: ein Leben lang wte er in den Eingeweiden der Rinder und Schweine, die letzten Jahre bringt er vorm Fernsehapparat zu, im massiven Schädel dämmernde Gedanken, die schwindenden Kraft in den kalten, stämmigen Unterarmen. Die Hand saß ihm locker, ich weiß ja, er hat meine Mutter geschlagen.

Mich, den ersten männlichen Enkel, nannte er schon als Kind seinen Freund.

Von ihm stammt das kräftige, dunkle Haupthaar, das beim Schneiden unter der Schere knirscht. Jedesmal wird mit dem Geräusch beim Friseur die Erinnerung an meinen Großvater wach, und immer endet sie mit einer Phantasie über das Roarsofa. Mit solchen Haar hätte man Sofas stopfen können (im neunzehnten Jahrhundert) oder die Matratzen, auf denen Soldaten vom Schlachten ausruhten (im zwanzigsten) (EJ, 21).

Mio nonno, il macellaio: per una vita ha rovistato nelle viscere di manzi e maiali, negli ultimi anni se ne stava davanti alla televisione, nel cranio massiccio pensieri indistinti, la forza che veniva meno negli avambracci freddi e robusti. Era uno che menava le mani, lo so, picchiava mia madre.

A me, il primo nipotino maschio, mi chiamava, già da bambino, il suo amico.

Da lui ho ereditato i capelli forti e scuri che stridono sotto la forbice. Ogni volta, dal barbiere, quel rumore risveglia in me il suo ricordo, e finisco sempre col fantasticare di un sofà di crine di cavallo. Con simili capelli si sarebbero potuti riempire dei divani (nel XIX secolo) o i materassi su cui i soldati si riposavano dai massacri (nel XX) (PA, 18)

#### **2)**

Im Juni, so früh immerhin, wurden die ersten Babysachen gekauft, nach der letzten Mode, versteht sich, Markenware, in einer Kinderboutique in Evas Heimatgend. Der Kaufakt hatte etwas von einem Ritual. So wählt man

Grabschmuck aus oder jene Fetische, die in den katholischen Kirchen Italiens oder Brasiliens die Altäre der Schutzheiligen zieren. Allmählich und umkehrbar verlagern die Phantasien sich nun von innen nach außen.

*O ihr armen Dichter, die ihr von alldem nichts wußtet. Begreifen kann man am Ende nur, wovon man betroffen ist.*

Begreifen kann man am Ende nur, wovon man betroffen ist. Was sonst wollte man jener typischen Berufskrankheit entgehen, der falschen Einfühlung. Auch wenn Erfahrung oftmals nur als Erpressung daherkommt: befreien kann man sich von ihr nur, indem man hindurchgeht und von der andern Seite auf sie zurückblickt. Gewiß uns zu Geiseln (EJ, 115).

In giugno, comunque troppo presto, vennero comprati i primi vestitini, naturalmente all'ultima moda, oggetti di marca, in una boutique per bambini delle zone natie di Eva. L'atto dell'acquisto aveva qualcosa del rituale. Così si scelgono gioielli funerari o quegli oggetti fetici che nelle chiese cattoliche italiane o brasiliane adornano gli altari dei santi patroni. Gradualmente e in modo ineluttabile le fantasie si spostano dall'interno all'esterno.

*Ob, poveri poeti* che di tutto questo non sapevate nulla. Alla fine si riesce a comprendere solo ciò da cui si è coinvolti: Come sfuggire altrimenti alla falsa empatia, la tipica malattia professionale. Anche se spesso l'esperienza giunge solo come ricatto: liberarsene si può solamente se vi si passa attraverso e ci si guarda indietro, una volta giunti dall'altra parte. Certo ad ogni angolo è in agguato il sentimentalismo (PA, 67).

### 3) e 9)

Dieses ungeheure Schwindelgefühl bei dem Gedanken: keine zwei Handlungen, die ein Mensch ausführt, sind gleich. Die wahre Langweile wird durch die infinitesimalen Abweichungen in den immergleichen Handlungsabläufen nur hinausgeschoben bis zum letzten Atemzug. Für das Bewußtsein genügen offenbar schon die unendlich kleinen Unterschiede. Es genießt die Abscheinbaren Vielfalt. Willig folgt es den Wechselfällen im Immergleichen. Entscheidend ist, daß man dasselbe immer anders erlebt. Schon der um einen Millimeter längere oder

kürzere Grat, den ein Dreher an einem Werkstück bemerkt, das er seit Jahren mit demselben Handgriffen bearbeitet, vermag ihn zum Entzücken zu bringen.

Das vielsagende Komma im Konferenzbericht, den die Sekretärin des Ministerialbeamten abtippt, kann ihr den Tag retten. Die seltsame Kombination von Haushaltprodukten im Warenkorb des Junggesellen hilft die Kassiererin über die Misere der letzten Wochen. Oder der Schriftsteller: die selbe Dudenworte, abgenutzt vom gedankenlosen mündlichen Gebrauch, in frischer Kombination verursachen sie plötzlich ein Herzklopfen. Die Oberfläche scheint glatt wie immer. Nur richten mit einem mal sich die Haare am Unterarm auf, man bekommt eine Gänsehaut, und die Schläfen beginnen zu glühen (EJ, 164).

Questo incredibile senso di vertigine al pensiero che non esistono due azioni compiute dallo stesso uomo che siano identiche. La vera noia viene solo differita fino all'ultimo respiro attraverso degli infinitesimali spostamenti nei sempre uguali decorsi delle azioni. Per la coscienza bastano già, evidentemente, differenze infinitamente piccole. Essa gode delle deviazioni come di pure variazioni e si inebria della loro apparente molteplicità. Segue volenterosamente le vicissitudini del sempre uguale. Decisivo è il fatto che si viva la stessa cosa in modo sempre diverso. Già la bavetta più lunga o più corta di un millimetro che un tornitore osservi su di un pezzo che lavora da anni con le stesse operazioni, già questo saprà farlo andare in estasi. E a salvare la giornata della segretaria del funzionario ministeriale, sarà la significativa virgola nella relazione ricopiata. La rara combinazione di prodotti per la casa nel cestino dello scapolo aiuta la cassiera a superare la tristezza delle ultime settimane. Oppure lo scrittore: gli stessi termini del vocabolario, logorati dall'uso orale quotidiano e irriflesso, gli causano all'improvviso, in una combinazione fresca, un batticuore. La superficie sembra liscia come sempre. Solo, d'un tratto, ti si rizzano i peli dell'avambraccio, ti viene la pelle d'oca e le tempie si fanno ardenti (PA, 96).

#### 4)

*Über solcherlei Nichtigkeiten* vergeht die Zeit (EJ, 164).

Il tempo trascorre attraverso simili piccolezze (PA, 96).

## 5)

*Fernsehn*: die tägliche Über-Ich-Dusche. Für das Bewußtsein spielt er mittlerweile dieselbe Rolle wie für die Körperhygiene das fließende Wasser aus dem Hahn. Zu den Gebühren in jedem Haushalt gehören die Kosten für den Wasserverbrauch ebenso wie die Pauschale für Rundfunk und Fernsehen. Doch nicht nur an den Gebühren zeigt sich die Ähnlichkeit. Es genügt, sich klarzumachen, in welchem Maße die Psychen heute abhängig sind vom Komfort der frei Haus gelieferten Television. Man bespült das Gehirn mit Bildschirmbildern, wie man sich wäscht oder ein Wannenbad nimmt (EJ, 28).

*Televisione*: la quotidiana doccia-di-super-io. Per la coscienza ormai svolge lo stesso ruolo dell'acqua corrente per l'igiene del corpo. Nelle spese pagate per ogni abitazione rientrano i costi per il consumo dell'acqua insieme al canone per radio e televisione. Ma non è solo dalle spese che risultano le somiglianze. Basta rendersi conto di quanto oggi le psiche dipendono dal comfort della televisione fornita a domicilio. Ci si sciacqua il cervello con le immagini, allo stesso modo in cui ci si lava o si fa un bagno (PA, 22).

## 6)

*Eine Erinnerung für die Zeitung. Ihr Titel: » Ein Satz Ringe«*. Das widerwärtigste an den Sportstunden seiner frühen Schulzeit, der Grund, weshalb er jedesmal mit Herzklopfen und einem unbestimmten Druck in der Magengrube die Turnhalle betrat, war nicht der Anblick solcher Folterinstrumente wie Sprossenwand, Reck oder Kasten, nicht das hölzerne Knarzen der Barrenholme, das ihn immer an splitternde Schlüsselbeine denken ließ, nicht die Tatsache, daß für die meisten hier eine Arena entfesselter Rauf- und Bewegungslust war, was ihn selbst bis in die Knochen hinein bange machte, es war weder die infernalische Geräuschkulisse (übertroffen höchstens von der öffentlicher Hallenbäder), noch der Stress, der von der ersten Minute an dort herrschte, die wahre Ursache für sein verborgenes Trauma war vielmehr der Stapel lederner Sprungmatten in einer Ecke des Höllenraums, diese Mördergrube aus kreuz und quer übereinadergehäuften Matratzen und ihr Gestank von getrocknetem Staub,

Fußschweiß und den sonstigen Körpersäften ganzer Jahrgänge pubertierender Jugend (EJ, 75).

*Un ricordo per i giornali. Titolo: Gli anelli.* L'aspetto più ripugnante delle ore di ginnastica dei suoi primi anni di scuola, il motivo per cui ogni volta entrava in palestra col batticuore e una non ben definita pressione alla bocca dello stomaco, non erano né la vista di strumenti di tortura quali la spalliera, la sbarra o il plinto, né lo scricchiolare delle parallele, che pure lo faceva sempre pensare a clavicole ridotte in schegge, e non il fatto che, per i più, la palestra rappresentasse un'arena per la propria voglia scatenata di saltare e accapigliarsi, ciò che gli metteva paura sin nelle ossa non era insomma la cornice assordante di rumore (superata al massimo da quella delle piscine all'aperto) né lo stress che vi regnava dal primo minuto; la vera causa del suo trauma nascosto era piuttosto la catasta di materassini di cuoio in un angolo di quello spazio infernale, un covo di assassini fatto di tappetini ammuccinati uno sull'altro e del loro puzzo di polvere secca, di sudore di piedi e di altri umori corporali prodotti da intere annate di gioventù pubere (PA, 49).

7)

Rußland und Deutschland, im zwanzigsten Jahrhundert begegnen die beiden potenten Idioten, diese zeitlose Halbstärke, sich wieder als kreischende Gorgo und rülpsende Sphinx (EJ, 69).

Russia e Germania, i due potenti idioti, questi teppisti senza tempo, si incontrano nuovamente nel ventesimo secolo, come una Gorgone che strilla e una sfinge eruttante (PA, 47).

8)

*Die ungeheure Zeitspanne bis zum letzten Atemzug.* ein imaginärer Graben, in den das Bewußtsein stürzt. Seltsamerweise scheint dieser Graben mit dem Älterwerden immer breiter zu werden. Je kürzer die verbleibende Lebenszeit, um so größer der Schwindel vorm Abgrund. Dasein heißt, sich im Innern eines Sturms zu bewegen, der gewöhnlich mit seiner Stille trägt. Selten dringt sein Geheul in die Ohren, nur



ausnahmsweise wird der Körper von ihm erfaßt und umhergewirbelt. Wann immer einem die Sinne vergehen – in der Liebe, bei Verrat, Betrug und jäh aufflammender Aggression –, zeigt sich der Sturm von seiner offenen Seite (EJ, 218).

*L'enorme lasso di tempo sino all'ultimo respiro*: una fossa immaginaria in cui precipita la coscienza. Curiosamente questa fossa sembra divenire sempre più ampia con l'invecchiare. Quanto più corta la parte di vita rimanente, tanto più grande la vertigine di fronte all'abisso. Esistere significa muoversi all'interno di una tempesta che, per solito, inganna con il proprio silenzio. Di rado il suo urlo penetra le orecchie, solo eccezionalmente il corpo ne viene colpito e scosso. Quando poi accade di perdere il controllo dei sensi – nell'amore, in caso di tradimento, di imbroglio, di aggressione improvvisa – la tempesta si mostra nel proprio lato scoperto (PA, 117).

#### 11)

Die Dichtung der Zukunft sei grundsätzlich intelligibel, oder sie werde gar nicht mehr sein. Mag sie sich an die Neurologie halten, an die Quantenphysik, die Genetik, die Nanotechnologie, woran auch immer. Solange sie lernfähig bleibe, werde sie in den Gehirnen einzelner weiterleben. Wie die Sprache selbst gehe sie fortan durch dick und dünn, Makro- und Mikrowelt, Allernächstes und Allerfernstes. Denn das sei sie: ein Zerstäuber feinsten Seelenpartikel. Ein Generator, der mittels Silben und Lauten die Psychen in ein elektrisches Spannungsfeld stelle. Es seien die Naturwissenschaften, die ignoriert hätten, daß auch Poesie unter dem Energieerhaltungsgesetz falle. Schwer meßbar, setze sie sich, als Kraft, aus mindestens zwei Komponenten zusammen: einer elektromagnetischen und einer metaphysischen. Letztere sei nicht weniger real als etwa die Mutterbindungskraft. Noch fehle sie als Größe in den Berechnungen. Vergebens suche man sie in den Gleichungen und Tafelwerken (EJ, 328).

La poesia del futuro doveva essere fondamentalemente intelligibile, o non sarebbe più esistita. Si attenga alla neurologia, alla fisica quantistica, alla genetica, alla nanotecnologia, a qualsiasi cosa. Fintantoché rimarrà in grado di apprendere,

sopravvivrà nei cervelli dei singoli. Come la lingua stessa, attraversa ogni cosa, macro- e micromondo, ciò che è più prossimo e ciò che è più lontano. Perché la poesia è questo: un polverizzatore delle più sottili particelle d'anima. Un generatore che, attraverso sillabe e suoni, pone la psiche in un campo di tensione elettrico. Sono stati gli scienziati ad aver ignorato che la poesia cade sotto la legge di conservazione dell'energia. Difficilmente misurabile, si compone, come forza, di almeno due componenti: una elettromagnetica e una metafisica. Quest'ultima non sarebbe meno reale, ad esempio, del legame materno. Ancora manca come grandezza nei calcoli. Inutilmente si va a cercare in equazioni e tabelle (PA, 175).

## 12)

Ein Portrait zeigt ihn in seinem vorletzten Lebensjahr. Das späte Datum läßt keinen Zweifel, das Bild stellt eine Abschiedsszene dar. Vor einem dunklen Hintergrund, ungebeugt, steht da ein Greis, bereit sich im nächsten Augenblick umzuwenden, wie auf der Schwelle zur Unterwelt. Er trägt einen braunen Umhang, das Kostüm des Pilgers, in den Linken Hand hält er den Bowler. An dem mächtigen Patriarchenhaupt mit dem schneeweißen Bart erkennt man den typischen Theorielöwen des neunzehnten Jahrhunderts. Es waren Charakterköpfe wie diese, denen die Welt ihre größten Veränderungen verdankt. Man sieht das Gesicht der *sapientia*, eine urwüchsige Landschaft, die gewölbte Stirn, von Gelehrsamkeit durchpflügt, ein Antlitz, in dem sich der Landwirt mit dem Seebären kreuzt. In ein Büschel von Fältchen eingebettet, die Augen: zwei Kohlebrocken in einem geöffneten Bergwerk. Und es schaudert einen, bedenkt man, was diese Augen alles gesehen haben (EJ, 313).

Un ritratto lo mostra nel suo penultimo anno di vita. La data tarda non lascia alcun dubbio, l'immagine rappresenta una scena di commiato. Su di uno sfondo scuro se ne sta un vecchio, eretto, pronto a girarsi nell'attimo successivo, come sulla soglia degli inferi. Indossa un soprabito bruno, l'abito del pellegrino, nella mano sinistra la bombetta. Dal possente capo di patriarca con la barba candida si riconosce il tipico leone della teoria, un classico personaggio del XIX secolo.

A fisionomie di questo tipo il mondo deve i suoi più grossi cambiamenti. Si vede il volto della *sapientia*, un paesaggio primitivo, la fronte prominente, pervasa dal sapere, un volto in cui il contadino si incrocia con il lupo di mare. Al centro di una fitta rete di rughe, gli occhi: due pezzi di carbone in una miniera aperta. E si prova un brivido, al pensiero di quanto questi occhi hanno visto (PA, 165).

**13)**

Der Sperling auf dem Koloß. Unter ihm höhlen die Jahrhunderte den Stein aus, fressen der Macht das Gesicht weg. Er aber sitzt da und tschlipt, sitzt und tschlipt ein paar fröhliche Sekunden lang. (Selbstportrait morgens halb elf Uhr im Park) (EJ, 88).

Il passero sul colosso. Sotto di lui i secoli scavano la pietra, divorano il volto del potere. Ma lui se ne sta là seduto e cinguetta, siede e cinguetta per un paio di lieti secondi. (Autoritratto di mattina, alle dieci e mezzo nel parco) (PA, 55).

## VII. Bibliografia

### Durs Grünbein

#### Lirica

- (1988), *Grauzone morgens. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (1988), *Gedichte*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 40. Jg., Heft 4, pp. 818-824
- (1991), *Schädelbasislektion. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (1994), *Den teuren Toten. 33 Epitaphe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (1994), *Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (1994), *Falten und Fallen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (1999), *Nach den Satiren*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2002), *Erklärte Nacht. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2002), *Una storia vera. Ein Kinderalbum in Versen*, Insel, Frankfurt am Main
- (2003), *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2003), *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2004), *Berenice. Libretto nach E. A. Poe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2005), *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2005), *Der Misanthrop auf Capri. Historien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2007), *Strophen für Übermorgen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2008), *Liebesgedichte*, mit einem Nachwort von Peter von Matt, Insel, Frankfurt am Main
- (2008), *Lob des Taifuns - Reisetagebücher in Haikus*, mit Übertragungen ins Japanische und einem Nachwort von Jûji Nawata. Mit farbigen Abbildungen, Insel, Frankfurt am Main
- (2010), *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2011), *Adresse an Carel Fabritius*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 240
- (2011), *Vom Schnee*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 256-258
- (2011), *Fröhliche Eiszeit*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 259-262
- (2011), *Stockholm, ein Abschiedsblick*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 335-336
- (2011), *Limbische Akte. Gedichte*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Norbert Hummelt, Reclam, Stuttgart
- (2012), *Koloss im Nebel. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

#### Saggistica

- (1990), *Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten*, in ECKHART, G., HAARMANN, R. (Eds.), *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 309-318
- (1995), *Den Körper zerbrechen*, Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio "Portrait des Künstlers als junger Grenzhund" von Heiner Müller, Suhrkamp, Frankfurt am Main

- (1996), *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2000), *Bogen und Leier*, in MÜLLER, H., *Ende der Handschrift. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 102-120
- (2000), *Klopfzeichen*, in HYGIENE-MUSEUM DRESDEN, *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*, eine Publikation im Zusammenarbeit mit Via Lewandowsky und Durs Grünbein, Dresden, pp. 210-218
- (2001), *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2001), *Schlaflos in Rom. Versuch über den Satirendichter Juvenal*, Akademie Verlag, Berlin
- (2002), *Der Letzte seiner Art [Stimmen zum Tod des Verlegers Siegfried Unseld]*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» nr. 250, 28.10.2002, p. 40
- (2003), *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2004), *An Seneca. Postskriptum*, in SENECA, L. A., *Die Kürze des Lebens*, Aus dem Lateinischen von Gerhard Fink, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-14
- (2004), *Im Namen der Extreme*, in SENECA, L. A., *Die Kürze des Lebens, op. cit.*, pp. 59-83
- (2005), *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2006), *Revision "Grauzone morgens"*, in *Gedichte. Bücher I-III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 379-382
- (2006), *Schlusswort zur "Schädelbasislektion"*, in *Gedichte. Bücher I-III, op. cit.*, pp. 385-395
- (2007), *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2008), *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2009), *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2009), *Der weg nach Bornholm*, in DECKERT, R. (Ed.), *Die Nacht, in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 34-48
- (2009), *Unfreiheit. Das Aufwachsen in einem Land wie der DDR war eine Erfahrung, die ich gerne hätte missen wollen [Rede in der Frauenkirche zu Dresden am 6. Oktober 2009]*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 09.10.2009, p. 9
- (2010), *Vom Stellenwert der Worte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- (2010), *Kurze Dankrede zur Aufnahme in den Orden Pour le Mérite*, in ORDEN POUR LE MÉRITE FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE (Ed.), *Reden und Gedenkworte. Siebenunddreißigster Band 2008-2009*, Wallenstein, Göttingen, pp. 70-71
- (2010), *Dieser besondere Kreis: Pour-le-mérite-Rede*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 3/2010, pp. 422-424
- (2010), *Die Wunschvorstellung vom homogenen Autor*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.10.2010
- (2010), *Verriss als Chance (Eine Erwiderung)* [unveröffentlichter Text]
- (2011), *Vom Schnee*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 256-258

## Traduzioni

ASHBERY, J., (2002), *Mädchen auf der Flucht. Ausgewählte Gedichte*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Sartorius. Übersetzt von Erwin Einziger, Matthias Göritz, Durs Grünbein, Michael Krüger, Klaus Reichert und Joachim Sartorius, Hanser, München

- AISCHYLOS, GRÜNBEIN, D., (2001), *Die Perser. Stück und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (2003), *Sieben gegen Theben. Mit einem Nachspiel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- KANE, S., (2002), *4.48 Psychose*, in KANE, S. (Ed.), *Sämtliche Stück*, mit einer Einleitung von David Greig, herausgegeben von Corinna Brocher und Nils Rabert, Rowohlt, Hamburg
- SENECA, L. A., (2002), *Thyestes*, Lateinisch und Deutsch. Aus dem Lateinischen von Durs Grünbein. Mit Materialien zur Übersetzung und zu Leben und Werk Senecas. Herausgegeben von Bernd Seidensticker, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- THEMERSON, S., (1993), *Bayamus und das Theater der Semantischen Poesie*, Übersetzung und Kommentar von Durs Grünbein, Reclam, Leipzig
- VECLOVA, T., (2007), *Gespräch im Winter. Gedichte*, Aus dem Lituanischen von Claudia Sinnig und Durs Grünbein. Mit einem Nachwort von Durs Grünbein, Suhrkamp, Frankfurt am Main

### Interviews a Durs Grünbein

- GRÜNBEIN, D., BIENDARRA, A., WILKE, S., (2000), „Wie kann man zwei auseinanderbrechende Jahrhunderte verbinden?“ Interview mit Durs Grünbein, in WILKE, S. (Ed.), *Ist alles so geblieben, wie es früher war? Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 113-122
- , BÖTTIGER, H., (2002), *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, in «Text+Kritik» Durs Grünbein, pp. 72-84
- ID., (2004), *Die Hölderlin-Linie. Gespräch mit Helmut Böttiger*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 5/2004, pp. 606-620
- , DECKERT, R., (2002), *Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings. Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein*, in «Lose Blätter» Heft 20, 6. Jg., pp. 554-563
- ID., (2005), *Gespräch [mit Renatus Deckert]*, in DECKERT, R. (Ed.), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Insel, Frankfurt am Main, pp. 187-223
- , ESKIN, M., (2011), *Tauchen mit Descartes. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 3/2011, pp. 389-402
- , FIORETOS, A., (1996), *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente. Zeitschrift für Literatur» 43, 6, pp. 497-501
- , GROSS, M., (2011), *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in GROSS, M. (Ed.), *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, LIT, Berlin, pp. 222-240
- , HEINRICHS, H.-J., (2008), *Gespräch*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 1/2008, pp. 47-60
- , JOCKS, H.-N., (1997), *Der traurige Marsch der Epigonen. Ein Gespräch mit dem Lyriker und Essayisten Durs Grünbein über bildende Kunst*, in «Frankfurter Rundschau» Nr. 51, p. ZB 3
- ID., (2001), *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Ostfildern
- , KRUMBHOLZ, M., (2010), *"Ich selber sehe mich gar nicht primär als Lyriker". Durs Grünbein: "Aroma. Ein römisches Zeichenbuch". Gespräch mit Durs Grünbein*, in «Deutschlandfunk» 13.12.2010
- , NEUMANN, T., (1992), *Poetry from the bad side. Ein Gespräch mit Thomas Naumann*, in «Sprache im technischen Zeitalter» 30, 142/Dezember, pp. 442-449

- , PFEIFFER, A., (1996), *Streunen auf beiden Seiten. Ein Gespräch mit BÜCHNER-Preisträger Durs Grünbein*, in «Stuttgarter Zeitung», 13.3.1996
- , PÖPPEL, E., (2000), *Schauder des Schaffens. Spiegel- Gespräch mit Durs Grünbein und Ernst Pöppel*, in «Der Spiegel» Nr. 51, pp. 214-220
- , RADDATZ, F. M., (2007), *"We are displaced" oder das Epigramm als Kassiber im Blitzkrieg. Durs Grünbein über Gottfried Benn, die Kritik der Kulturindustrie und die Verlierer der Globalisierung*, in RADDATZ, F. M. (Ed.), *Brecht frisst Brecht. Episches Theater im 21. Jahrhundert*, Henschel Verlag, Berlin, pp. 152-165
- , RUZZENENTI, S., (2008), *Poesie und Essay. Ein Interview mit Durs Grünbein. Mit einer Vorbemerkung von Giulia Cantarutti*, in «Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte» 102/2008, Heft 4, pp. 503-513
- , SPIEGEL, (1995), *Tausendfacher Tod im Hirn. BÜCHNER-Preisträger Durs Grünbein über Utopien, das Ende der DDR und die Zukunft der Lyrik [Spiegel-Gespräch]*, in «Der Spiegel» 41, 1995, pp. 221-222
- , TESTA, I., (2006), *Anatomia dell'io. Un dialogo su lirica e soggettività [intervista a Durs Grünbein]*, in «La società degli individui» n. 25, anno IX, 2006/1, pp. 99-124
- , VON TÖRNE, D., (1995), *Mir kann die ganze Ostnostalgie gestohlen bleiben. Ein Gespräch mit Dorothea von Törne*, in «Wochenpost» Nr. 18, p. 45

## **Opere di Durs Grünbein in traduzione**

### **In italiano**

- (1999), *A metà partita. Poesie 1988-1999*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino
- (2002), *Citazione [Z nie Zitat]*, a cura di Anna Maria Carpi, in DONATI, A., IACUZZI, P. F. (Eds.), *Il Dizionario della Libertà. Le parole della libertà in ventisei grandi scrittori contemporanei*, Passigli, Firenze, pp. 263-266
- (2003), *Galileo misura l'inferno di Dante e resta impigliato nelle misure*, in «Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche» 2, a cura di Gio Batta Buccioli, pp. 291-307
- (2004), *Il primo anno. Appunti berlinesi*, a cura di Franco Stelzer, Einaudi, Torino
- (2005), *Della neve. Ovvero Cartesio in Germania*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino
- (2007), *Infanzia in diorama*, a cura di Silvia Ruzzenenti, in «Comunicare Letterature Lingue» 7, pp. 240-249
- (2010), *Il sorriso del dio della felicità*, in MÜLLER, H., *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, a cura di Valentina di Rosa, Zandonai, Rovereto, pp. 313-331
- (2010), *La morte di Virgilio. Rivisitazione di un romanzo*, in «Nuova prosa» 53/54, traduzione di Stefano Zangrando
- (2011), *Il consiglio dei gamberi e altre passeggiate sott'acqua*, in CANTARUTTI, G., ADAM, W. (Eds.), *Prosa saggistica di area tedesca*, traduzione di Silvia Ruzzenenti, Il Mulino, Bologna, pp. 17-52

### **In Inglese**

- (1999), *Mantegna, Perhaps*, in «TSL, the Times Literary Supplement» no. 5015/1999
- (2002), *Readings – Useful Illusions*, in «Harper's» July/2002, Online Issue

- (2005), *Ashes for Breakfast. Selected Poems*, translated and with a Preface by Michael Hofmann, Farrar, Straus and Giroux, New York
- (2010), *Descartes' Devil. Three Meditations*, translated from the German by Anthea Bell, Upper West Side Philosophers, New York
- (2010), *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, with an introduction by Michael Eskin. Edited by Michael Eskin, translated from the German by John Crutchfield, Michael Hoffmann, and Andrew Shields, Farrar, Straus and Giroux, New York
- (2011), *The Vocation of Poetry*, Translated from the German by Michael Eskin, Upper West Side Philosophers, New York
- (2011), *The puzzle master*, in ID., *The Vocation of Poetry*, translated from the German by Michael Eskin, Upper West Side Philosophers, New York, pp. 7-12
- (2011), *Parenthesis for Optimists*, in ID., *The Vocation of Poetry, op. cit.*, pp. 53-61

### **In francese**

- (1999), *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, L'Arche, Paris

### **\*Letteratura critica**

- AHREND, H., (2007), *Essayistische Lyrik. Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 135-170
- , (2010), *"Tanz zwischen sämtlichen Stühlen". Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg
- ALBRECHT, M. v., (2002), *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in SEIDENSTICKER, B., VÖHLER, M. (Eds.), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, De Gruyter, Berlin, pp. 101-116
- , (2003), *Rezeption der Antike aus moderner Sicht. "Nach den Satiren": Durs Grünbein und die Antike*, in ALBRECHT, M. v. (Ed.), *Literatur als Brücke. Studien zur Rezeptionsgeschichte und Komparatistik*, Olms, Hildesheim, pp. 51-74
- BATRAM, D., (2007), *Das problematische Fundament von Grünbeins Berenice*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 121-135
- BEAVER, A., (2009), *Poetic Affairs: Celan, Grünbein, Brodsky. By Michael Eskin. Studies in Poetics. Stanford: Stanford University Press, 2008. xi., 237 pp.*, in «Slavic Review» Vol. 68, pp. 718-719
- BERG, F., (2007), *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg
- , (2007), *Die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft. Über René Descartes bei Durs Grünbein*, in «Sprache im technischen Zeitalter» 183, pp. 364-381
- BÖTTIGER, H., (2000), *"manches Wort war ein Altersfleck". Durs Grünbein oder Die Verarbeitung dessen, allzufrüh auf dem Olymp angelangt zu sein*, in KRAFT, T. (Ed.), *aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre*, Paperback, München, pp. 53-66
- , (2004), *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Paul



Zsolnay, Wien

- , (2004), *Durs Grünbein. Auf dem Olymp*, in BÖTTIGER, H. (Ed.), *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Paul Zsolnay Wien, pp. 112-125
- BRAUN, M., (1994), *Fröstelnd unter den Masken des Wissens. Der Lyriker als Sarkasast – "Falten und Fallen" von Durs Grünbein*, in «Freitag» 18.03.1994
- , (2002), *Vom Rand her verlöschen die Bilder. Zu Durs Grünbeins Poetik des Fragments*, in BRAUN, M. (Ed.), *Durs Grünbein, Text+Kritik*, München, pp. 4-19
- , (2003), *Durs Grünbein [ad vocem]*, in KRAFT, T. (Ed.), *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Nymphenburger, München, pp. 444-446
- BREMER, K., (2007), *Vom Monolog der Toten zum Drama des Bewußtseins. Grünbein und das zeitgenössische Theater*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op.cit.*, pp. 103-121
- BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J., (2007), *Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Einführende Überlegungen*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op.cit.*, pp. 7-18
- BURDORF, D. (Ed.), (2003), *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott (Tagungsprotokolle)*, Institut für Kirche und Gesellschaft, Iserlohn
- CAMARTIN, I., (1996), *Der hohe Stil und das makabre Spiel oder: Warum schreibt Durs Grünbein Epitaphe?*, in «Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», pp. 99-108
- , (1998), *Die Anatomie und das Lebensgefühl. Laudatio auf Durs Grünbein*, in HEIDENREICH, W. (Ed.), *Peter-Huchel-Preis 1995. Durs Grünbein, Texte, Dokumente, Materialien*, Baden-Baden/ Zürich, pp. 25-32
- CARPI, A. M., (1999), *Prefazione*, in GRÜNBEIN, D., *A metà partita. Poesie 1988-1999*, Einaudi, Torino, pp. V-XVII
- , (2005), *Postfazione*, in GRÜNBEIN, D., *Della neve. Ovvero Cartesio in Germania, op. cit.*, pp. 267-273
- CARPI, A. M., (1999), *Prefazione*, in GRÜNBEIN, D., *A metà partita. Poesie 1988-1999, op. cit.*, pp. V-XVII
- DECKERT, R., (2004), *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 56, pp. 240-250
- , (2010), *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Thelem, Dresden
- DÖBLER, K., (2005), *Weshalb ich ein Dichter bin. Durs Grünbein: "Antike Dispositionen"*, in «Deutschlandradio Kultur» 15.12.2005
- DRYND, M., (2010), *Durs Grünbeins "die Schädelbasislektion" auf Polnisch, oder: wie sich das allmähliche Schriftwerden einer Postwendeidentität hat zweifach in eine andere Sprache übertragen lassen*, in SOMMERFELD, B., KRESICKA, K. (Eds.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 86-104
- ENZENSBERGER, H. M., (2010), *Laudatio auf Durs Grünbein*, in KÜNSTE, O. P. L. M. F. W. U. (Ed.), *Reden und Gedenkworte. Siebenunddreißigster Band 2008-2009*, Wallenstein,

- Göttingen, pp. 67-69
- ERTEL, A. A., (2010), *Körper, Gebirne, Gene, Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, De Gruyter, Berlin
- ESKIN, M., (2002), "Stimmengewirr vieler Zeiten": *Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, und Mandel'shtam*, in «The Germanic Review» 77, pp. 34-51
- , (2002), *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 37, pp. 42-66
- , (2004), "Bridge to Antiquity": *Nostalgia, Exile, and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein*, in «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 39, pp. 356-381
- , (2005), "Risse, die durch die Zeiten führen". *Zu Durs Grünbeins Historien [Nachwort]*, in GRÜNBEIN, D., *Der Misanthrop auf Capri*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 107-121
- , (2007), *Descartes of Metaphor: On Grünbein's "Vom Schnee"*, in «German Monitor» 69, pp. 163-179
- , (2007), *Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky*, in «German Life and Letters» 60, pp. 315-328
- , (2008), *Poetic Affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Standford University Press, Standford, CA
- , (2010), *The Driving Bell and the Bristlemouth. The Art of Grünbein's Prose*, in GRÜNBEIN, D., *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, With an Introduction by Michael Eskin. Edited by Michael Eskin, translated from the German by John Crutchfield, Michael Hoffmann, and Andrew Shields, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. VII-XVIII
- , (2011), "Tanz zwischen sämtlichen Stühlen": *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins by Hinrich Abrend*, in «The Modern Language Review» 106, No. 4 (October 2011), pp. 1199-1200
- ESSEN, G. v., (2007), "So viele Zeiten zur selben Zeit". *Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins Das erste Jahr*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 79-102
- FENTON, J., (2005), *The burning issue. James Fenton on how the translator of a leading German poet creates problems for himself*, in «The Guardian» 29th January 2005
- FISCHER, (2002), *Materia Medica – zur Innenansicht von Sprache*, in BRAUN, M. (Ed.), *Durs Grünbein*, Text+Kritik, München, pp. 34-36
- FRIEDRICH, G., (1999), *Panorami Cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, in CHIARLONI, A., FRIEDRICH, G. (Eds.), *Terra di Nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 234-262
- FRÜHWALD, W., GRÜNBEIN, D., (2003), "Verlorene Liebe, Wissenschaft". *Ein Gespräch über Wissenschaft, Sprache und Dichtung in unserer Zeit*, in «Forschung und Lehre», pp. 294-299
- FRÜHWALD, W., GRÜNBEIN, D., LEHMANN, K. K., SINGER, W., (2004), *Das Design des Menschen. Vom Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaft*, DuMont, Köln
- GANSEUER, C., (2011), *Poesie und Poetologie - Theorie und Praxis bei Durs Grünbein*, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, Saarbrücken

- GÖRNER, R., (1996/97), *Müll, Vulkan und babylonisches Gehirn. Durs Grünbeins Aufsätze 1989-1995*, in «Schweizer Monatshefte» 76, p. 60
- GROSS, M., (2010), *Das Fremde verkörpern. Zur Übersetzbarkeit zwischen Kulturen am Beispiel der Dichtung von Durs Grünbein*, in KREMBER, B., PELKA, A., SCHILDT, J. (Eds.), *Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen. Sprachliche Vermittlungspfade – Mediale Parameter – Europäische Perspektiven*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 317-332
- , (2011), *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik. In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, Lit Verlag, Münster
- HENNEMANN, A., (2000), *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- HESKE, H., (2004), *Goethe und Grünbein. Aufsätze zur Literatur*, Bernstein, Bonn
- HOFFMANN, T., (2007), *Poetologisierte Naturwissenschaften. Zur Legitimation von Dichtung bei Durs Grünbein, Raoul Schrott und Botho Strauß*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op.cit.*, pp. 171-191
- HUCH, H.-G., (2002), *Phantasie und Wirklichkeit. Phänomene dichterischer Imagination in der Poesie der Moderne. Gespräche mit Gedichten von Ezra Pound bis Durs Grünbein*, Königshausen und Neumann, Würzburg
- HUMMELT, N., (2011), «*Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen*», in GRÜNBEIN, D., *Limbische Akte. Gedichte*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Norbert Hummelt, Reclam, Stuttgart, pp. 322-347
- KLEIN, S., (2008), «*Denn alles, alles ist verlorne Zeit*». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Aesthesis, Bielefeld
- KNAUER, B., (2000), *Poetische Gehirne. Anmerkungen zu einer Poetik des Zerebralen bei Durs Grünbein*, in «Morgenwelt» 25.09.2000
- KÖPPE, T., (2007), *Grünbeins Idee von der Erkenntnis des Dichters*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 259-270
- KORTE, H., (2001), *Durs Grünbein*, in ARNOLD, H. L. (Ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur- KGL online*, Eintrag "Grünbein, Durs" in KLG. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text+Kritik, München [ultimo accesso 21.07.2011]: <http://www.munzinger.de/document/16000000189>
- , (2002), *Habemus poetam: zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung "Nach den Satiren"*, in BRAUN, M. (Ed.), *Durs Grünbein*, Text+Kritik, München, pp. 19-33
- , (2004), *Durs Grünbein*, in KORTE, H. (Ed.), *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie*, LIT, Münster, pp. 196-230
- , (2004), *Habemus poetam: zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung "Nach den Satiren"*, in KORTE, H. (Ed.), *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie*, LIT, Münster, pp. 109-127
- KOŠENINA, A., (2011), *Uhr, Astrolabium, Teleskop, Traum: Frühneuzeitliche Erkenntniswerkzeuge in Gedichten von Enzensberger, Schrott und Grünbein*, in ALTHAUS, T., BAUER, M., FAUSER, M., ALEXANDER, K., MARTUS, S. (Eds.), *Frühe Neuzeit – Späte*

- Neuzeit: Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, Bern, pp. 33-52
- KRÄMER, O., (2007), *Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 241-259
- KUHLMANN, H., MEIERHOFER, C., (2011), *Descartes à la Grünbein. Philosophiegeschichtliche und erkenntnistheoretische Implikationen in "Vom Schnee oder Descartes in Deutschland"*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 308-320
- LAMPART, F., (2002), *"Jeder in seiner Welt, so viele Welten..." Durs Grünbeins Dante*, in BRAUN, M., ARNOLD, H. L. (Eds.), *Dur Grünbein, Text + Kritik*, München, pp. 49-59
- , (2003), *"Tropismen an den Rändern alter Formen". Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende*, in HUNTEMANN, W., KLENTAK-ZABLOCKA, M., LAMPART, F., SCHMIDT, T. (Eds.), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 133-149
- , (2007), *>Der junge Dichter als Sphinx< Durs Grünbein und die deutsche Lyrik nach 1989*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 19-37
- MARTUS, S., BENTHIE, C., (2011), *Schnee von gestern – Schnee von heute: Die "Wiederkehr der Frühen Neuzeit" bei Durs Grünbein*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 241-256
- MATT, B. v., (2009), *Tauchgänge zu den Rätseln von Atlantis. Ein faszinierender Essay von Durs Grünbein*, in «Neue Zürcher Zeitung» 15.12.2009
- MATUSCHEK, S., (2008), *Assoziativ, konsekutiv, parasitär. Formen und Funktionen der Intertextualität bei Durs Grünbein*, in RÖHNERT, J., URBICH, J., KITA-HUBER, J. (Eds.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnische Lyrik seit 1945*, Winter, Heidelberg, pp. 237-244
- MÜLLER, A., (2004), *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Igel, Oldenburg
- MÜLLER, H., (1996), *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund. Laudatio auf Durs Grünbein*, in DEUTSCHE AKADEMIE FÜR SPRACHE UND DICHTUNG (Ed.), *Jahrbuch 1995*, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, pp. 174-176
- NENTWICH, A., (2010), *Jetzt wird geprasst! Durs Grünbein befreit sich in Rom vom Panzer des Bildungsdichters*, in «Die Zeit» Nr. 42
- NIJISSEN, H., (1996), *Durs Grünbein. Galilei vermisst Dantes Hölle [Rez.]*, in «Deutsche Bücher. Forum für Literatur» Bd. 26, Heft 4, pp. 259-260
- OSTERKAMP, E., (2003), *Jäger im Schnee. Ein Kabinettstück: Durs Grünbein Winterbuch der Poesie*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr. 284
- , (2003), *Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien*, in HILDEBRAND, O. (Ed.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Böhlau, Köln u.a., pp. 324-334
- , (2010), *Das Jahr in der Milchschaumbucht*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr. 229, p. L 8
- PENCK, A. R. (Ed.), *Proö. Antologie. Mit Gedichten und poetologischen Texten von Gerhard Falkner, Bert Papenfuß Gorek, Sascha Anderson, Thomas Kling, Stefan Döring, Peter*

- Waterhouse und Durs Grünbein. Graphiken von A. R. Penck*, Garlev, Berlin
- PIRRO, M., (2003), «*Ein Feld als Reflexionsraum, leer aber wachsend, von unten*». *Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Petersdorff*, in DAAD (Ed.), *Germanistentreffen Deutschland-Italien, Deutscher Akademiker Austauschdienst (DAAD)*, DAAD, Bonn, pp. 169-187
- PÖPPEL, E., GRÜNBEIN, D., (2000), *Schauder des Schaffens. Spiegel- Gespräch mit Durs Grünbein und Ernst Pöppel*, in «Der Spiegel» Nr. 51, pp. 214-220
- RENZ, T., (2011), *Traum der Erkenntnis. New Historicism, Diskursarchäologie und Durs Grünbeins Descartes*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 321-334
- RIEDEL, W., (1999), *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur» 24, pp. 82-105
- RITTER, H., (1996), *Wolken, vermessen. Durs Grünbein gesammelte Aufsätze*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr.79, p. I4
- RUZZENENTI, S., (2007), *Durs Grünbein e il saggio. Invito alla lettura, Comunicare Letterature Lingue*, Il Mulino, pp. 231-239
- , (2011), *„Limbische Akte“: Durs Grünbein im Portrait (Autorentage Schwalenberg v. 22.–24.10.2010)*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 374-376
- SCHMITT, A., (2003), *Aus Charons Schatten oder Wie übersetzt man den 'senecanischen Komparativ'? Durs Grünbeins grandiose Übertragung von Senecas "Thyestes"*, in «literaturkritik.de» Nr. 3
- SEIBT, G., (1994), *Mit besseren Nerven als jedes Tier. Das Neue kommt über Nacht: Der Dichter Durs Grünbein, der naturgeschichtliche Blick und der Berliner Weltalltag*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr. 62, p. 1
- SPOERHASE, C., (2011), *Über die Grenzen der Geschichtsyrik: Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk, am Beispiel seiner Arbeiten über Descartes*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 263-283
- STOCKHORST, S., (2007), *Ästhetisierung der Anatomie Medizinische und literarische Referenzräume in Durs Grünbeins Schädelbasislektion*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, op. cit.*, pp. 191-213
- VAN HOORN, T., (2011), *Keine Tiergeister im "Schnee". Grünbeins Descartes-Ideen*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, pp. 284-295
- VECCHIATO, D., (2009), *«Enttäuscht buchstabiert man wie Ve-ne-dig, und es klingt wie "erledigt"». Kritische Annäherungen an Durs Grünbeins Venedig-Gedichte*, in «Annali di Ca' Foscari» XLIX 1-2, pp. 289-330

## Bibliografia generale

- ACCADEMIA DELLA CRUSCA, (1829), *Saggio [Ad vocem], Dizionario della lingua italiana*, Volume VI, Tipografia della Minerva, Padova, p. 405
- ADAM, W., (1988), *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens 'bei Gelegenheit'*, Winter, Heidelberg
- , (1991), *Der Essay*, in OTTO, K. (Ed.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, 2. überarbeitete Auflage, Kröner, Stuttgart, pp. 88-98
- , (2007), *Kritische Wälder nella letteratura delle due Germanie negli anni Settanta*, in CANTARUTTI, G., AVELLINI, L., ALBERTAZZI, S. (Eds.), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, pp. 173-198
- ADAMZIK, K., (1995), *Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie*, Nodus, Münster
- , (2001), *Grundlage einer kontrastiven Textologie*, in ADAMZIK, K. (Ed.), *Kontrastive Textologie. Untersuchungen zur deutschen und französischen Sprach- und Literaturwissenschaft*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 13-48
- , (2002), *Kontrastive Textologie*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 253-257
- , (2009), *Wissenschaftstexte im Kulturvergleich. Probleme empirischer Analysen*, in DALMAS, M., FOSCHI ALBERT, M., NEULAND, E. (Eds.), *Wissenschaftliche Textsorten im Germanistikstudium deutsch-italienisch-französisch kontrastiv. Trilaterales Forschungsprojekt in der Villa Vigoni (2007-2008)*, Villa Vigoni, Deutsch-Italienisches Zentrum, Loveno di Menaggio, pp. 135-148
- ADORNO, T. W., (1958), *Der Essay als Form*, in ADORNO, T. W. (Ed.), *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-49
- , (1972), *Der Essay als Form (1958)*, in ROHNER, L. (Ed.), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, pp. 61-83
- , (1975), *Teoria estetica*, a cura di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino
- , (1989), *Il saggio come forma*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 115-144
- , (1990), *Die Aktualität der Philosophie, Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 325-344
- AHREND, H., (2007a), *Essayistische Lyrik. Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 135-170
- , (2007b), *Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 17-35
- , (2010), *"Tanz zwischen sämtlichen Stühlen". Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg
- AISCHYLOS, GRÜNBEIN, D., (2001), *Die Perser. Stück und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- ALBRECHT, J., (1998), *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
- , (2004), *Linguistik und Übersetzung*, Narr, Tübingen
- , (2007), *Das Phänomen der Übersetzung in der Tages- und Wochenpresse*, in ATAYAN, V., PIRAZZINI, D., SERGO, L., THOME, G. (Eds.), *Übersetzte Texte und Textsorten in der*

- Romania. *Akten der gleichnamigen Sektion bei XXVIII. Deutschen Romanistentag Kiel 2003*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 17-35
- ANCeschi, L., (1983), *Progetto per una sistematica dell'arte (1962)*, Mucchi, Modena
- ANGELONI, A., (2011), *Conversazioni con la Sociologia. Franco Ferrotti intervistato da Angelo Angeloni*, Armando, Roma
- ANTONELLI, G., (1997), *La punteggiatura in Italia. Dall'Ottocento ad oggi*, in GARAVELLI, B. M. (Ed.), *Storia della punteggiatura in Europa*, Laterza, Roma/Bari, pp. 179-210
- APEL, F., KOPETZKI, A., (2003), *Literarische Übersetzung*, Metzler, Stuttgart/Weimar
- ARCAINI, E., (1967), *Principi di linguistica applicata. Proposte per una glottodidattica scientifica: struttura- funzione- trasformazione*, Il Mulino, Bologna
- , (1988), *Epistemologia dei linguaggi settoriali*, in FREDDI, G. E. A. (Ed.), *Il linguaggio delle scienze e il suo insegnamento*, La Scuola, Brescia, pp. 29-44
- , (1989), *Linguistica, semiotica e insegnamento della lingua*, in COLUSSI ARTHUR, G., AL., E. (Eds.), *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language*, Biblioteca di Quaderni d'italianistica, Toronto, pp. 31-42
- ARNTZ, R., PICTH, H., (1989), *Einführung in die Terminologiearbeit*, 2. erw. Auflage, Georg Olms, Hildesheim  
Zurich
- ASSMANN, A., ASSMANN, J. (Eds.), (1998), *Schrift und Gedächtnis*, Fink, München
- AUSTIN, J., (1961), *Other Minds*, in URMSON, J. O., WARNOCK, G. J. (Eds.), *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford
- , (1979), *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart
- AUSTIN, J. L., (1962), *How to Do Things With Words* [trad. it. "Come fare cose con le parole", 1987, Genova, Marietti], Oxford University Press, Oxford
- BACHELARD, G., (1981), *La poetica dello spazio* ["*La poétique de l'espace*", 1957], traduzione italiana di Ettore Catalano, Dedalo, Bari
- BACHTIN, M. M., (1979 [1938 1941]), *Epos e romanzo*, in BACHTIN, M. M. (Ed.), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 445-482
- , (2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [*Problemy poëtiki Dostoevskogo, 1963*], Traduzione di Giuseppe Garritano, I ed. 1968, Einaudi, Torino
- BAGNI, P., (1997), *I generi marginali nel Novecento letterario. Seminario di studi a cura di Daniela Baroncini e Federico Pellizzari. Intervento Tavola Rotonda - 22 maggio 1997, Bologna, Dipartimento di Italianistica*, in «Bollettino '900» 22, maggio 1997, [consultabile all'indirizzo: <http://www3.unibo.it/boll900/convegni/gmbattistini.html>, digitalizzato in data 5 agosto 2004, ultimo accesso in data 10.05.2010],
- , (2001), *Pertinenze del genere*, in «Leitmotiv» 1/2001, pp. 86-101
- BAKHTIN, M., (1986), *The Problem of Speech Genres*, in BAKHTIN, M. (Ed.), *Speech Genres & Other Late Essays*, trans. by V. McGee, ed. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, pp. 60-102
- BÁRBERI SQUAROTTI, G., (1997), *Parodia e pensiero. Giordano Bruno*, Greco & Greco, Milano
- BARCHA, J. G., (2003), *Der Essay und seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum: Eine geistesgeschichtlicher und literaturwissenschaftlicher Überblick*, in «Oxford German Studies» 32, pp. 185-213
- BARTENSCHLAGER, K., (1998), *Ein kündigster Übersetzer. Laudatio auf Hans-Horst Henschen*, in DEUTSCHE AKADEMIE FÜR SPRACHE UND DICHTUNG (Ed.), *Jahrbuch 1997*, Wallstein, Darmstadt, pp. 83-87
- BARTHES, R., (1988), *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* ["*Le bruissement de la langue. Essais critique IV*", 1984] traduzione di Bruno Bellotto, Einaudi, Torino

- BASILE, G., (1994), *I linguaggi tecnico-specialistici nel lessico della lingua tedesca*, in DE MAURO, T. (Ed.), *Studi sul trattamento linguistico dell'informazione scientifica*, Bulzoni, Roma, pp. 9-27
- BASSNETT-MCGUIRE, S. (Ed.), (1993), *La traduzione: teorie e pratica* ["*Translation Studies*", 1980], trad. it. di Daniela Portolano e Genziana Bandini, Bompiani, Milano
- BASSO, S., (2010), *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Mondadori, Milano
- BATRAM, D., (2007), *Das problematische Fundament von Grünbeins Berenice*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 121-135
- BATTAGLIA, S., (1973), *Il Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino
- BATTISTINI, A., (1977), *Letteratura e Scienza*, Zanichelli, Bologna
- , (1998), *Il canone in Italia e fuori dall'Italia*, in «Allegoria» "Sul canone", X, 1998A, 29-30, p. 48
- , (2000a), *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e pensiero, Milano
- , (2000b), *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Editrice Salerno, Roma
- , (2007), *Tra Newton e Vico. "Il tempio della Filosofia" di Orazio Arrighi Landini*, in CANTARUTTI, G., FERRARI, S. (Eds.), *L'Accademia degli Agiati nel Settecento europeo. Irradiazioni culturali*, FrancoAngeli, Milano, pp. 11-35
- , (2011), *Galileo*, Il Mulino, Bologna
- BAUDELAIRE, C., (1996), *Opere*, cura di Giovanni Ramboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano
- BAUER, G., (1969), *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
- BAZZANINI, L., (2010), *Da Rostock a Siracusa ai tempi della DDR, eludendo il controllo dei famigerati, ottusissimi uomini della Stasi*, in «Comunicare Letteratura» 3/2010, pp. 189-205
- , (2011), *Tradurre "Realia". Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della "Wendeliteratur"*, prefazione di Paola Maria Filippi, Bononia University Press, Bologna
- BEAUGRANDE, R.-A. D., DRESSLER, W. U., (1994), *Introduzione alla linguistica testuale* ["*Einführung in die Textlinguistik*", 1981], trad. it. di Silvano Muscas, Il Mulino, Bologna
- BEAUGRANDE, R. D., (2000), *The dialectical utopia of theory and practice in translation*, in SCHMITT, P. A. (Ed.), *Paradigmenwechsel in der Translation. Festschrift für Albrecht Neubert zum 70. Geburtstag*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 27-40
- BECCARIA, G. L., (1975), *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino
- , (1993), *Commento*, in AVIROVIC, L., DODDS, J. (Eds.), *Umberto Eco, Claudio Magris - Autori e traduttori a confronto*, Atti del Convegno internazionale (Trieste, 27-28 novembre 1989), Campanotto, Udine, pp. 31-36
- BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), (1989), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna
- BENEDETTI, C., (1999), *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano
- BENN, G., (1971), *Canti*, traduzione e cura di Ferruccio Masini, Einaudi, Torino
- , (1989), *Probleme der Lyrik (1951)*, in BENN, G. (Ed.), *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, Herausgegeben von Bruno Hillebrand, Fischer, Frankfurt am Main, pp. 505-535 (= *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Vier Bände, Band 503)
- BENSE, M., (1949), *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik* Classen & Goverts, Hamburg



- , (1952), *Über den Essay und seine Prosa*, in BENSE, M. (Ed.), *Plakatwelt. Vier Essays*, Stuttgart, pp. 9-38
- , (1968), *Über den Essay und seine Prosa (1952)*, in ROHNER, L. (Ed.), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Band I, Luchterhand, Berlin, pp. 54-68
- , (1989), *Sulla prosa del saggio*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 175-190
- BERARDINELLI, A., (1990), *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino
- , (1994), *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino
- , (2001), *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali, Storia della Letteratura Italiana*, 12 voll., vol XI, Il Novecento. Scenari di fine secolo, Garzanti, Milano, pp. 5-35
- , (2007), *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in CANTARUTTI, G., AVELLINI, L., ALBERTAZZI, S. (Eds.), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, pp. 35-45
- , (2008), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, II edizione riveduta e corretta, Marsilio, Venezia
- BERARDINELLI, A., DI GESÙ, M., (2007), *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in SACCO MESSINEO, M. (Ed.), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, duepunti edizioni, Palermo, pp. 13-15
- BERG, F., (2007), *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg
- BERG HENJUM, K., (2004), *Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 505-512
- BERGER, B., (1964), *Der deutsche Essay. Form und Geschichte*, Franke, Bern
- , (1989), *Forme aperte di struttura*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 159-174
- BERMAN, A., (1985), *Les Torus de Babel. Essais sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin
- , (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris
- , (1997), *La prova dell'Estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica [L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, 1984]*, Traduzione di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata
- BERNARDELLI, A., (2010), *Il concetto di intertestualità*, in BERNARDELLI, A. (Ed.), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 9-62
- BEST, O. F., (1985), *Der Dialog*, in WEISSENBERGER, K. (Ed.), *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Prosa*, Niemeyer, Tübingen, pp. 89-104
- BIFFI, M., (2002), *Risposta a un quesito*, in «Crusca per voi» n. 24, pp. pp. 14-17
- BLANCHOT, M., (1949), *La part du feu*, Gallimard, Paris
- BLOOM, H., (1996), *Il Canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*, Bompiani, Milano
- BOHNENKAMP, A., (2004), „Hybrid“ statt „verfremdend“? Überlegungen zu einem Topos der Übersetzungstheorie, in COLLIANDER, P. (Ed.), *Linguistische Aspekte der Übersetzungswissenschaft*, Gross, Tübingen, pp. 9-25
- BOHRER, K. H., (1981), *Ausfälle gegen die kulturelle Norm. Literarische Erkenntnis und Subjektivität, Plötzlichkeit. Zum Augenblicke des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 13-28

- BOLINGER, D., (1952), *Linear modification*, in «Publication of the Modern Language Association» 67, pp. 1117-1144
- BOLLINO, F., (2005), *Modi dell'estetica mondi dell'arte*, Alinea, Firenze
- BOLTZMANN, L., (1897), *Sull'indispensabilità dell'atomismo nella scienza*, Universale Bollati Boringhieri, Torino
- BONIFAZIO, M., NELVA, D., SISTO, M., (2009), *Introduzione*, in BONIFAZIO, M., NELVA, D., SISTO, M. (Eds.), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze, pp. XI-XVI
- BONITO, V., (1996), *Le crepe nella scrittura: lo sguardo poetico di Valerio Magrelli, Il gelo e lo sguardo. la poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Clueb, Bologna, pp. 73-124
- BONOMI, I., (2002), *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani online*, Cesati, Firenze
- BORGES, J. L., (2001), *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano
- BOSCO COLETSOS, S., (2007), *Il tedesco lingua compatta. Problemi di traducibilità in italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria
- BÖTTIGER, H., (2004a), *Durs Grünbein. Auf dem Olymp*, in BÖTTIGER, H. (Ed.), *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Paul Zsolnay Wien, pp. 112-125
- , (2004b), *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Paul Zsolnay Wien
- BÖTTIGER, H., GRÜNBEIN, D., (2002), *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, in «Text+Kritik» Durs Grünbein, Heft 153, pp. 72-84
- BRADY, J., (1977), *The Craft of Interviewing*, Vintage Books, New York
- BRAMBILLA, M. M., PIRRO, M. (Eds.), (2010), *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*, Rodopi, Amsterdam/New York
- BRAUN, M., (1994), *Fröstelnd unter den Masken des Wissens. Der Lyriker als Sarkast – "Falten und Fallen" von Durs Grünbein*, in «Freitag» 18.03.1994,
- , (2002), *Vom Rand her verlöschen die Bilder. Zu Durs Grünbeins Poetik des Fragments*, in BRAUN, M. (Ed.), *Durs Grünbein*, Text+Kritik, München, pp. 4-19
- , (2003a), *Die Verteidigung der Poesie. Durs Grünbeins Essays zelebrieren die Schönheit der Sprache*, in «Neue Zürcher Zeitung» 26.03.2003,
- , (2003b), *Durs Grünbein [ad vocem]*, in KRAFT, T. (Ed.), *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Nymphenburger, München, pp. 444-446
- , (2005), *Gibt es eine Sprache für das Inferno? Ein Poem auf Dresdens Untergang von Durs Grünbein*, in «Neue Zürcher Zeitung» 22.09.2005,
- BRÄUTIGAM, B., DAMERAU, B., (1997), *Vorwort*, in BRÄUTIGAM, B., DAMERAU, B. (Eds.), *Offene Formen. Beiträge zur Literatur, Philosophie und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 7-11
- BRECHT, B., (2007), *La rovina dell'egoista Fatzer*, Einaudi, Torino
- BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J., (2007), *Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Einführende Überlegungen*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 7-18
- BRENDEL, M., DITTMER, P., GABRIEL, E., ET AL. (Eds.), (1991), *Bemerke den Unterschied. Katalog der Ausstellung. Kunsthalle Nürnberg 11. April-5. Mai 1991*, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg
- BRINKER, K., (2001), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in die Grundbegriffe und Methoden*, 5. durchgesehene und ergänzte Auflage, Erich Schmidt, Berlin
- BRIOSCHI, F., DI GIROLAMO, C., (1997), 'Genere', in CRYSTAL, D. (Ed.), *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio ["The Cambridge Encyclopedia of Language", 1987], a*

- cura di Pier Marco Bertinetto, traduzione e adattamento di Denis Delfitto, Michele Loporcaro, Paola Paradisi, Zanichelli, Bologna
- (Eds.), (1993-1996), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, IV voll., Bollati Boringhieri, Torino
- BRISSET, A., (2000), *Tradurre il senso degli altri: teorie e pratiche*, in PETRILLI, S. (Ed.), *Tra segni. Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura X*, 2, Meltemi, Roma, pp. 55-79
- BROCKHAUS, (2006), *BROCKHAUS Enzyklopädie in 30 Bänden*, 21. Auflage, Brockhaus, Leipzig/Mannheim
- BROICH, U., PFISTER, M. (Eds.), (1985), *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen
- BÜCHNER, G., (1962), *Opere e lettere*, UTET, Torino
- , (1978), *La morte di Danton*, in BÜCHNER, G. (Ed.), *Teatro*, Adelphi, Milano
- , (1999a), *Sui nervi cranici. Lezione di prova tenuta a Zurigo nel 1836*, in BÜCHNER, G. (Ed.), *Opere*, a cura di Marina Bistolfi, con un saggio introduttivo di Arnold Zweig, Mondadori, Milano, pp. 321-355
- , (1999b), *Über Schädelnerven. Probevorlesung. Überlieferung, Textgrundlage und Textgestaltung. Stellenkommentar, Schriften. Briefe von und an Büchner. Materialien zu den Schriften*, [trad. it. "Sui nervi cranici. Lezione di prova tenuta a Zurigo nel 1836", in ID. "Opere", a cura di Marina Bistolfi, con un saggio introduttivo di Arnold Zweig, Milano, Mondadori, 1999, pp. 321-335], *Deutscher Klassiker*, Frankfurt am Main, pp. 905-920
- BUDE, H., (1989), *Der Essay als Form der Darstellung sozialwissenschaftlicher Erkenntnisse*, in «Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie» 41, 3, pp. 526-539
- BUFFONI, F., (2007), *Per una scienza della traduzione*, in PROFETI, M. G. (Ed.), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno Firenze, 13-16 giugno 2006*, Firenze University Press, Firenze, pp. 15-27
- , (2011), *Per una teoria soft della traduzione letteraria*, in BUFFAGNI, C., GARZELLI, B., ZANOTTI, S. (Eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, LIT, Berlin, pp. 61-75
- BÜHLER, K., (1983), *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, traduzione e presentazione di Serena Cattaruzza, Armando, Roma
- , (1999), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena, Fischer 1934, Lucius und Lucius, Stuttgart
- BUSCH-LAUER, I.-A., (2004), *Textwissenschaftliche Grundlagen und übersetzungsrelevante Texttypologie*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., GREINER, N., HERMANS, T., KOLLER, W., ET AL. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 607-618
- , (2010), *Funktionale Varietäten und Stil*, in FIX, U., GARDT, A., KNAPE, J. (Eds.), *Rhetorik und Stilistik. Ein Internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, De Gruyter, Berlin, pp. 1722-1738
- BUB, A., (2006), *Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht. Am Beispiel con Patrick Süßkinds "Das Parfum"*, Lang, Frankfurt am Main
- CADORNA, G. R., (1987), *Domande senza risposta e risposte senza domande*, in MINISTERO DEI BENI CULTURALI AMBIENTALI (Ed.), *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo, antropologia, storia orale, Atti del convegno, Roma 5-7 maggio 1986*, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Roma, pp. 137-143
- CALABRESE, S., (2003), *Il romanzo*, in OLIVIERI, U. M. (Ed.), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 121-134

- CALVINO, I., (2003), *Uno scrittore pomeridiano. Intervista sull'arte della narrativa*, a cura di William Weaver e Damien Pettigrew, Minimum Fax, Roma
- CANETTI, E., (1972), *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Hanser, München
- CANTARUTTI, G., (1984), *Aphoristikforschung im deutschen Sprachraum*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- , (1993), *Marginalia*, in «In forma di parole» III, 2, pp. 137-151
- , (1997), *Edita inedita eines Kenners des menschlichen Herzens. Ein unerforschter Aspekt bei J. K. Lavater*, in BRÄUTIGAM, B., DAMERAU, B. (Eds.), *Offene Formen. Beiträge zur Literatur, Philosophie und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 208-241
- , (2000), *"In Berlin zu Hause". Aspetti della saggistica di Alfred Döblin prima dell'esilio*, in CANTARUTTI, G. (Ed.), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Patron, Bologna, pp. 75-99
- , (2001), *Aforistica e Aufklärung*, in CANTARUTTI, G. (Ed.), *La scrittura aforistica*, Il Mulino, Bologna, pp. 105-160
- , (2004a), *Il bisturi e il cuore. Antropologia e moralistica nell'illuminismo tedesco*, in DOTOLI, G. (Ed.), *Ecriture et anatomie. Médecine, Art, Littérature. Atto del convegno internazionale. Monopoli 2-4 ottobre 2003*, Schema Editore, Bari pp. 557-584
- , (2004b), *Lecture di Lichtenberg*, in ECO, U., RUOZZI, G., CALBOLI, G., PASQUINI, E., BIASON, M. T., ET AL. (Eds.), *Teoria e storia dell'aforisma*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 78-105
- , (2006a), *Brevità berlinese: Döblin come «Zeitungsman»*, in CANTARUTTI, G. (Ed.), *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*, Il Mulino, Bologna, pp. 111-143
- , (2006b), *Premessa*, in CANTARUTTI, G. (Ed.), *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-14
- , (2007a), *Un progetto e il suo contesto*, in CANTARUTTI, G., AVELLINI, L., ALBERTAZZI, S. (Eds.), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, pp. 9-35
- , (2007b), *Zu den großen Zusammenhängen der kleine Prosa*, in ALTHAUS, T. (Ed.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Niemeyer, Tübingen, pp. 25-44
- , (2008a), *Essay e esilio*, in CANTARUTTI, G., FILIPPI, P. M. (Eds.), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Edizioni Osiride, Rovereto, pp. 23-48
- , (2008b), *Nel prisma della lingua. Presentazione*, in CANTARUTTI, G., FILIPPI, P. M. (Eds.), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Edizioni Osiride, Rovereto, pp. 7-14
- , (2009), *Alfred Döblin, Corpo e Anima (Leib und Seele) 1914*, in BONIFAZIO, M., NELVA, D., SISTO, M. (Eds.), *Il saggio tedesco del Novecento*, Le Lettere, Firenze, pp. 23-32
- (Ed.), (1995), *Settecento tedesco ed europa romanza. Incontri e confronti*, Patron, Bologna
- (Ed.), (2006c), *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*, Il Mulino, Bologna
- CANTARUTTI, G., ADAM, W., (2011), «Forme brevi», «Formen der Essayistik», «Prosa saggistica», in CANTARUTTI, G., ADAM, W. (Eds.), *Prosa saggistica di area tedesca*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-16
- CANTARUTTI, G., AVELLINI, L., ALBERTAZZI, S. (Eds.), (2007), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna
- CANTARUTTI, G., FERRARI, S., (2007), *Introduzione*, in CANTARUTTI, G., FERRARI, S. (Eds.), *L'Accademia degli Agiati nel Settecento europeo. Irradiazioni culturali*, FrancoAngeli, Milano, pp. 7-11

- CANTARUTTI, G., FERRARI, S., FILIPPI, P. M. (Eds.), (2001), *Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna
- CANTARUTTI, G., FILIPPI, P. M. (Eds.), (2008), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione*, Edizioni Osiride, Rovereto
- CANTARUTTI, G., SCHUMACHER, H. (Eds.), (1986), *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik. Mit einer Handvoll zeitgenössischer Aphorismen*, Lang, Frankfurt am Main
- (Eds.), (1990), *Germania-Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur*, Lang, Frankfurt am Main
- CARDINALETTI, A., (2005), *La traduzione: un caso di attrito linguistico*, in CARDINALETTI, A., GARZONE, G. (Eds.), *L'italiano delle traduzioni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 59-85
- CARDINALETTI, A., GIUSTI, G., (1996), *Problemi di sintassi tedesca*, Unipress, Padova
- CARMIGNANI, I. (Ed.), (2008), *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Besa, Lecce
- CARPI, A. M., (1999), *Prefazione*, in GRÜNBEIN, D. (Ed.), *A metà partita. Poesie 1988-1999*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino, pp. V-XVII
- CASCO, C., (2004), *La Gestalt nelle Neuroscienze della visione*, in «Teorie & Modelli» IX, 2-3, 2004, pp. 103-122
- CATALANI, L., (1993), *Die Stellung der Satzglieder im Deutschen und im Italienischen*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- CATALANO, G., SCOTTO, F. (Eds.), (2001), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Armando, Roma
- CELAN, P., (1983), *Nur Sprache durch Erinnerung*, in ALLEMANN, B., REICHERT, S. (Eds.), *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- CENTRANGOLO, E., (1991), *Breve storia della letteratura latina*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone
- CHELI, E., (2004), *Teorie e tecniche della comunicazione interpersonale. Un'introduzione interdisciplinare*, FrancoAngeli, Roma
- CHEVALIER, T. (Ed.), (1997), *The Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn Publishers, London/Chicago
- CHOMSKY, N., (1957), *Syntactic structures*, Mouton, Den Haag/Paris
- CICALESE, A., (1999), *Testo e testualità*, in GENSINI, S. (Ed.), *Manuale della comunicazione. Modelli semiotici, linguaggi, pratiche testuali*, Carocci, Roma, pp. 169-202
- CINATO KATHER, L., (2004), *Costuzioni marcate in tedesco: dislocazioni a sinistra e traduzioni italiane*, in BOSCO COLETSOS, S., COSTA, M. (Eds.), *Italiano e tedesco: un confronto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 253-279
- CIORAN, E. M., (1988), *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, Adelphi, Milano
- CIRCOLO LINGUISTICO DI PRAGA, (1966), *Le tesi del '29*, Introduzione di Emilio Garroni, Sergio Pautasso, Silva, Milano
- COLOMBO, F., (1995), *Manuale di giornalismo internazionale*, Laterza, Roma/Bari
- CONSARELLI, B., (2007), *Critica della società e significato dell'amicizia nella riflessione di Montaigne*, in ANGELINI, G., TESORO, M. (Eds.), *De amicitia. Scritti dedicati a Arturo Colombo*, FrancoAngeli, Milano, pp. 83-97
- CONTE, M.-E., (1986), *Determinazione del tema*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-Rema in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 217-227
- , (1990), *La semiotica di Karl Buehler*, in «Lingua e Stile» 25, n. 3, pp. 471-483
- , (1994), *Presentazione*, in BEAUGRANDE, R.-A. D., DRESSLER, W. U. (Eds.), *Introduzione alla linguistica testuale ["Einführung in die Textlinguistik", 1981]*, trad. it. di Silvano Muscas, Il Mulino, Bologna, pp. 5-6

- CORTELAZZO, M. (Ed.), (1999), *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna
- CORTELLESA, A., (2001), *Valerio Magrelli. La terra, la morte (e la salute)*, in FRABOTTA, B. (Ed.), *I poeti della malinconia*, introduzione di Antonella Anedda, Donzelli, Roma, pp. 219-236
- , (2006), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma
- COSERIU, E., (1969), *Sistema, norma e 'parola'*, in BOLOGNESI, G., ET AL. (Eds.), *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Volume I, Paideia, Brescia, pp. 235-253
- , (2008), *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, edizione italiana a cura di Donatella di Cesare, con la collaborazione di Jörn Albrecht, V ristampa, Carocci, Roma
- COSTON, G., COSTON, H., (1952), *L' A.B.C. du journalisme*, Clubinter-Press, Paris
- CURTIUS, E. R., (1950), *Das Schiff der Argonauten*, in CURTIUS, E. R. (Ed.), *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Francke, Bern, pp. 412-432
- , (1963), *La nave degli argonauti*, in CURTIUS, E. R. (Ed.), *Studi di letteratura europea*, a cura di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna, pp. 470-494
- DANEŠ, F., (1992), *Per una sintassi a tre livelli*, in SORNICOLA, R., SVOBODA, A. (Eds.), *Il campo di tensione. La sintassi della scuola di Praga*, Liguori, Napoli, pp. 113-133
- (Ed.), (1974), *Papers on Functional Sentence Perspective* Mouton, Den Haag/Paris
- DE MAURO, T., (1994), *Linguaggi scientifici*, in DE MAURO, T. (Ed.), *Studi sul trattamento linguistico dell'informazione scientifica*, Bulzoni, Roma, pp. 309-325
- (Ed.), (1999), *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, UTET, Torino
- DE MICHELIS, C., (1998), *Il mercato della letteratura*, in DOMENIGHETTI, I. (Ed.), *Con felice esattezza. Economia e diritto fra lingua e letteratura*, Casagrande, Bellinzona, pp. 113-124
- DELISLE, J., JAHNKE-LEE, H., CORMIER, M. C. (Eds.), (1999), *Terminologie de la traduction. Translation Terminology. Terminología de la traducción. Terminologie der Übersetzung*, John Benjamins, Amsterdam
- DELL'UTRI, M. (Ed.), (2002), *L'olismo*, Quodlibet, Macerata
- DEPPERMAN, A., (2002), *Textsortenklassifikation aus kognitiver Sicht*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 257-262
- DI CESARE, D., (2008), *Introduzione*, in COSERIU, E. (Ed.), *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Carocci, Roma, pp. 11-21
- DI GESÙ, M., (2000), *Le costellazioni della nuova critica. Intervista a Massimo Onofri*, in «Segno» XXVI, 2000/211, p. 84
- , (2005), *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, FrancoAngeli, Milano
- DI SABATO, B., (1993), *Per tradurre: teoria e pratica della traduzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli
- DIT, (2001), *Il Dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco*, A cura di Anton Reininger, in collaborazione con Langenscheidt, Paravia, Torino
- DÖBLER, K., (2002), *Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. Der derzeit tauglichste Anwärter auf das Amt des deutschen Nationaldichters: Durs Grünbein*, in «Die Zeit» 11.07.2002,
- , (2005), *Weshalb ich ein Dichter bin. Durs Grünbein: "Antike Dispositionen"*, in «Deutschlandradio Kultur», 15.12.2005
- <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/448197/>
- DOHERTY, M., (1997), *Übersetzen im Spannungsfeld zwischen Grammatik und Pragmatik*, in KELLER, R. (Ed.), *Linguistik und Literaturübersetzen*, Narr, Tübingen, pp. 79-102
- DRAESNER, U., (2007), *Schöne Frauen lesen. Essays*, Luchterland, München

- DRESCHER, M., (2002), *Theoretische und methodische Aspekte eines kontrastiven Textsortenvergleichs am Beispiel französischer und spanischer Todesanzeigen*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 41-62
- DRESDEN, D. H.-M., (2000), *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*, Hatje Cantz, Ostfildern
- DRESSLER, W. U., (1995), *Sintassi e linguistica testuale*, in DARDANO, M., TRIFONE, P. (Eds.), *La sintassi dell'italiano letterario*, Bulzoni, Roma, pp. 407-437
- DUDEN, (2002), *Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik, 2. neu bearbeitete u. aktualisierte Auflage*, Dudenverlag, Mannheim u.a.
- DUFF, D., (2000), *Introduction*, in DUFF, D. (Ed.), *Modern Genre Theory*, Longman Pearson Education, Harlow, pp. 1-24
- DUFOUR, M., POISSANT, M., (2005), *Contours de l'essai: repères bibliographiques (1995-2005)*, in «Études littéraires» 37, n.37, 'Dérives de l'essai', pp. 133-141
- EBERHARDT, J., (2002), *«Es gibt für mich keine Zitate»: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Niemeyer, Tübingen
- ECKERMANN, J. P., (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Erster Theil, Brockhaus, Leipzig
- , (2011), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Herausgegeben von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin
- ECKKRAMMER, E. M., (2002), *Textsorten in interlingualen und -medialen Vergleich: Ausschnitte und Ausblicke*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 15-41
- ECO, U., (1967), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, seconda edizione riveduta (I ed. 1962), Bompiani, Milano
- , (1972), *Un consuntivo metodologico*, in ECO, U. (Ed.), *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, pp. 288-295
- , (1975), *Trattato di semiotica generale*, III Edizione, Bompiani, Milano
- , (1979), *"Lector in fabula". La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano
- , (1995), *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Bompiani, Milano
- , (2011), *I limiti dell'interpretazione*, Prima edizione digitale da IV edizione Studi Bompiani novembre 2004, Bompiani, Milano
- ELIOT, T. S., (1992), *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano
- ENGBERG, J., (1999), *Konventionen von Fachtextsorten*, Narr, Tübingen
- ENZENSBERGER, H. M., (2002), *Die Poesie der Wissenschaft: Ein Postskriptum*, in ENZENSBERGER, H. M. (Ed.), *Die Exiliere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 261-276
- , (2010), *Laudatio auf Durs Grünbein*, in KÜNSTE, O. P. L. M. F. W. U. (Ed.), *Reden und Gedenkworte. Siebenunddreißigster Band 2008-2009*, Wallenstein, Göttingen, pp. 67-69
- ERTEL, A. A., (2010), *Körper, Gebirne, Gene, Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, De Gruyter, Berlin
- ESKIN, M., (2002a), *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 37, Heft 1, pp. 42-66
- , (2002b), *“Stimmengewirr vieler Zeiten”*: Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, und Mandel'shtam, in «The Germanic Review» 77, German Poetry after the Wall, I, pp. 34-51

- , (2004), "Bridge to Antiquity": *Nostalgia, Exile, and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein*, in «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 39, 2, pp. 356-381
- , (2007a), *Descartes of Metaphor: On Grünbein's "Vom Schnee"*, in «German Monitor» 69, pp. 163-179
- , (2007b), *Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky*, in «German Life and Letters» 60, 3, pp. 315-328
- , (2008), *Poetic Affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford University Press, Stanford, CA
- , (2010), *The Driving Bell and the Bristlemouth. The Art of Grünbein's Prose*, in GRÜNBEIN, D. (Ed.), *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, With an Introduction by Michael Eskin. Edited by Michael Eskin, translated from the German by John Crutchfield, Michael Hoffmann, and Andrew Shields, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. VII-XVIII
- , (2011), *Tauchen mit Descartes. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 3/2011, pp. 389-402
- EVEN-ZOHAR, I., (1990), *The Position of Translated Literature within the Literary Polystem*, in «Poetics Today» 11, 1, pp. 45-51
- EVEN-ZOHAR, I., TOURY, G., (1981), *Theory of Translation and Intercultural Relations*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv
- FANINI, S., (2004), *La musica nell'opera di Georg Simmel*, in FEDERICI, M. C., D'ANDREA, F. (Eds.), *Lo sguardo obliquo. Dettagli e totalità nel pensiero di Georg Simmler*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 111-138
- FASEL, C., (2008), *Textsorten*, UVK, Konstanz
- FAUSTINI, G. (Ed.), (1995), *Le tecniche del linguaggio giornalistico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- FELSTINER, J., FLIESSBACH, H., (2000), *Paul Celan. Eine Biographie*, Beck, München
- FERRARI, A., (1999), *L'extra-posizione a destra in italiano, con osservazioni sul francese*, in SKYTTE, G., SABATINI, F. (Eds.), *Linguistica testuale comparativa*, Museum Tusulanum, Copenhagen, pp. 111-140
- FERRAROTTI, F., (1975), *Colloquio con Lukacs. La ricerca sociologica e il marxismo*, FrancoAngeli, Milano
- , (2010), *Osservazioni sull'intervista*, in PISTACCHI, M. (Ed.), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Donzelli, Roma, pp. 185-204
- FESTUCCIA, F., (2010), *L'oggettività dell'informazione. Tra mito professionane e ideale regolativo*, Armando, Roma
- FILIPPI, P. M., (2011), *Critica della traduzione vs critica di traduzione. Alla ricerca di linee-guida*, in BAZZANINI, L. (Ed.), *Tradurre "Realia". Le espressioni culturo-specifiche nelle edizioni italiane della "Wendeliteratur"*, prefazione di Paola Maria Filippi, Bononia University Press, Bologna
- FILIPPI, P. M., BAZZANINI, L., (2012), *Zwischen Lexik und Hermeneutik. Die Realien als Orientierungspunkte*, in CERCEL, L., STANLEY, J. (Eds.), *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*, Narr, Tübingen, pp. 169-188
- FILLMORE, C., (1975), *An Alternative to Checklist Theories of Word Meaning*, in BERKELEY LINGUISTICS SOCIETY (Ed.), *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley Linguistics Society, Berkeley, pp. 123-131
- FIX, U., HABSCHIED, S., KLEIN, J. (Eds.), (2007), *Zur Kulturspezifität von Textsorten*, Stauffenburg, Tübingen
- FOLENA, G., (1994), *Volgarizzare e Tradurre*, II Edizione, Einaudi, Torino



- FORNARI, S., (2006), *Del perturbante. Simmel e le emozioni*, Morlacchi Editore, Perugia
- FORTE, L., (1999), *Grünbein, voce della nuova Germania. Un poeta che al cuore preferisce il cervello*, in «TuttoLibri» 30 ottobre 1999, p. 3
- , (2006), *Premessa*, in FORTE, L. (Ed.), *Intervista a Cesare Cases*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. VII-X
- , (2011), *Nella Rdt va in scena il teatro della crudeltà*, in «La Stampa Tuttolibri» 8 novembre 2011,
- FORTINI, F., (1983), *Per favore, non troppo genio*, in «Corriere della Sera» 10 aprile 1983,
- FOSCHI ALBERT, M., (2009a), *Kulturspezifische Züge schriftlicher Textsorten am Beispiel italienisch- und deutschsprachiger wissenschaftlicher Rezensionen*, in DALMAS, M., FOSCHI ALBERT, M., NEULAND, E. (Eds.), *Wissenschaftliche Textsorten im Germanistikstudium deutsch-italienisch-französisch kontrastiv. Trilaterales Forschungsprojekt in der Villa Vigoni (2007-2008)*, Villa Vigoni, Deutsch-Italienisches Zentrum, Lovenjo di Menaggio, pp. 258-280
- , (2009b), *Schreibpraxen im Germanistikstudium an den deutschen, französischen und italienischen Universitäten nach Bologna: ein Ausblick*, in DALMAS, M., FOSCHI ALBERT, M., NEULAND, E. (Eds.), *Wissenschaftliche Textsorten im Germanistikstudium deutsch-italienisch-französisch kontrastiv. Trilaterales Forschungsprojekt in der Villa Vigoni (2007-2008)*, Villa Vigoni, Deutsch-Italienisches Zentrum, Lovenjo di Menaggio, pp. 114-130
- FOUCAULT, M., (1971), *L'archeologia del sapere [L'Archéologie du savoir, 1969]*, Traduzione a cura di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano
- , (1972), *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola [L'ordre du discours" 1971]*, traduzione a cura di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino
- FOWLER, A., (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford
- FREGE, G., (1986), *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung (1918), Logische Untersuchungen*, herausgegeben von Günther Patzig, 3. Auflage, Vandenhoeck und Ruprecht Göttingen
- FRICKE, H., (1984), *Der Aporismus*, Metzler, Stuttgart
- FRIEDRICH, H., (1993), *Montaigne*, III. Auflage, Francke, Tübingen/Basel
- FRÜHWALD, W., GRÜNBEIN, D., LEHMANN, K. K., SINGER, W., (2004), *Das Design des Menschen. Vom Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaft*, DuMont, Köln
- GADAMER, H. G., (1995), *Dall'ermeneutica all'ontologia. I filo conduttore del linguaggio*, in NERGAARD, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 340-365
- , (1997), *Klassische und Philosophische Hermeneutik*, in GADAMER, H.-G., GRONDIN, J. (Eds.), *Gadamer Lesebuch*, Mohr, Tübingen, pp. 32-54
- GAITANO, N. G., (2004), *Obiettiva, imparziale, neutrale e veritiera. L'informazione giornalistica tra modello e realtà*, in «Problemi dell'informazione» XXIX, nr. 3, settembre 2004, pp. 405-413
- GANDOLFI, A., (1999), *Formicai, imperi, cervelli. Introduzione alla scienza della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino
- GANSEL, C., JÜRGENS, F. (Eds.), (2007), *Textlinguistik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- GARAVINI, F., (1983), *Itinerari a Montaigne*, Sansoni, Firenze
- GARRISON, B., (1990), *Professional News Writing*, Routledge, New York
- GAUGER, H.-M., (1976), *Sprachbewußtsein und Sprachwissenschaft*, Piper, München

- GAUGER, H.-M., OESTERREICHER, W., (1982), *Sprachgefühl und Sprachsinn*, in GAUGER, H.-M., OESTERREICHER, W. (Eds.), *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage*, Mit einer Nachbemerkung von Gerhard Storz. Preisschriften der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Lambert Schneider, Heidelberg, pp. 9-90
- GEERTZ, C., (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford
- GELHARD, A., (2005), *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, Fink, München
- GENETTE, G., (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, [trad.it Palimpsesti. La letteratura di secondo grado, a cura di Raffaella Novità, Torino, Einaudi], Seuil, Paris
- , (1989), *Soglie: i dintorni del testo*, Einaudi, Torino
- GERZYMISCH-ARBOGAST, H., (1994), *Zur Relevanz der Thema-Rhema-Gliederung für den Übersetzungsprozess*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen/Basel, pp. 160-184
- , (2004), *Theme-Rheme Organization (TRO) and Translation*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 587-593
- GEYMONAT, L., (1970-1976), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, 7 voll., Garzanti, Milano
- , (2006), *Lineamenti di filosofia della scienza*, nuova edizione con una postfazione e un aggiornamento della bibliografia di Fabio Minazzi, UTET, Torino
- GIARDINAZZO, F., (2007), *Il gesto di Hermes. L'ermeneutica, i classici, la letteratura moderna (Hölderlin, Flaubert, Broch Pound)*, Gedit, Bologna
- GIOVANARDI, C., (2000), *Interpunzione e testualità. Fenomeni innovativi dell'italiano in confronto con altre lingue europee*, in VANVOLSEM, S. (Ed.), *L'italiano oltre frontiera*, Cesati, Firenze-Leuven, pp. 89-107
- GISLIMBERTI, S., (1988), *Coesione testuale: un'analisi contrastiva (tedesco-italiano) di commenti della stampa quotidiana*, Egert, Wilhelmsfeld
- GIUSTI, G., (2005), *La struttura informativa della frase e il focus nell'italiano delle traduzioni*, in CARDINALETTI, A., GARZONE, G. (Eds.), *L'italiano delle traduzioni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 107-123
- GLÄSER, R., (1990), *Fachtextsorten im Englischen*, Narr, Tübingen
- , (1998), *Fachtextsorten der Wissenschaftssprachen I: der wissenschaftliche Zeitschriftenaufsatz*, in HOFFMANN, L., KALVERKÄMPER, H., WIEGAND, H. E. (Eds.), *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 468-481
- GLAUDES, P. (Ed.), (2002), *L'essai: métamorphose d'un genre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse
- GOERES, R., (2000), *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins: unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen*, Königshausen und Neumann, Würzburg
- GOETHE, J. W. v., (1945), *Campagna di Francia*, Ultra, Milano
- GOOD, G., (1988), *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, London
- , (1997), *Preface*, in CHEVALIER, T. (Ed.), *The Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn Publishers, London/Chicago, pp. XXX-XXXIII
- GORLÉE, D. L., (1997), *Cartografia e traduzione. Per un'analisi lessico-semiotica*, in ULRYCH, M. (Ed.), *Tradurre. un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 149-173

- GRASSI, C., SOBRERO, A. A., TEMON, T., (1998), *Fondamenti di dialettologia italiana*, Laterza, Bari
- GRAWE, C., (1992), "Eine Art von höherem Abschreiben". Zum "Typhus"-Kapitel in *Thomas Manns Buddenbrooks*, in HEFTRICH, E., WYSLING, H. (Eds.), *Thomas Mann Jahrbuch*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 115-124
- GRÉCIANO, G., (2003), *Übersetzung und (über)einzel sprachliche Textsortenadäquatheit im Europakorpus*, in GERZYMISCH-ARBOGAST, H., HAJICOVA, E. (Eds.), *Textologie und Translation*, Narr, Tübingen, pp. 899-907
- GREIMAS, A. J., (2002), *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in FABBRI, P., MORRONE, G. (Eds.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, pp. 196-210
- GREINER, N., (2004a), *Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 899-907
- , (2004b), *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Narr, Tübingen
- GRIMM, J., GRIMM, W., (1860), *Wörterbuch*, Zweiter Band. Biermörder – D, Verlag von S. Hirzei, Leipzig
- GROSSE, S., (1972), *Literarischer Dialog und gesprochene Sprache, Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag*, Backers, Tübingen
- GRÜNBEIN, D., (1988a), *Gedichte*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 40. Jg., Heft 4, pp. 818-824
- , (1988b), *Grauzone morgens. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1990a), *Ameisenhafte Größe*, in ARNOLD, H. L. (Ed.), *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, Text+Kritik, München, pp. 110-113
- , (1990b), *Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten*, in ECKHART, G., HAARMANN, R. (Eds.), *Kunst in der DDR*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 309-318
- , (1991), *Schädelbasislektion. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1992), *Poetry from the bad side. Ein Gespräch mit Thomas Naumann*, in «Sprache im technischen Zeitalter» 30, 142/Dezember, pp. 442-449
- , (1994a), *Den teuren Toten. 33 Epitaphe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1994b), *Falten und Fallen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1994c), *Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1995a), *Den Körper zerbrechen*, Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio "Portrait des Künstlers als junger Grenzhund" von Heiner Müller, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1995b), *Kurzer Bericht an eine Akademie, Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 31-37
- , (1995c), *Tausendfacher Tod im Hirn. Büchner-Preisträger Durs Grünbein über Utopien, das Ende der DDR und die Zukunft der Lyrik [Spiegel-Gespräch]*, in «Der Spiegel» 41, 1995, pp. 221-222
- , (1996), *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1998), *Ein Interview in der "Grauzone"*, in HEIDENREICH, W. (Ed.), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch 1995. Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Elster, Baden Baden/Zürich, pp. 48-51
- , (1999a), *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, L'Arche, Paris

- , (1999b), *A metà partita. Poesie 1988-1999*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino
- , (2002a), *Citazione [Z wie Zitat]*, a cura di Anna Maria Carpi, in DONATI, A., IACUZZI, P. F. (Eds.), *Il Dizionario della Libertà. Le parole della libertà in ventisei grandi scrittori contemporanei*, Passigli, Firenze, pp. 263-266
- , (2002b), *Der Letzte seiner Art [Stimmen zum Tod des Verlegers Siegfried Unseld]*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» nr. 250, 28.10.2002, p. 40
- , (2003a), *Galileo misura l'inferno di Dante e resta impigliato nelle misure*, in «Smerilliana. Semestrale di civiltà poetiche» 2, a cura di Gio Batta Buccioli, pp. 291-307
- , (2003b), *Kurzer Bericht an eine Akademie, Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-13
- , (2003c), *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (2004a), *Berenice. Libretto nach E. A. Poe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (2004b), *Il primo anno. Appunti berlinesi*, traduzione di Franco Stelzer, Einaudi, Torino
- , (2004c), *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 56 (2004), pp. 100-107
- , (2005), *Della neve. Ovvero Cartesio in Germania*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino
- , (2007), *Infanzia in diorama*, a cura di Silvia Ruzzenenti, in «Comunicare Letterature Lingue» 7, pp. 240-249
- , (2008a), *Liebesgedichte*, mit einem Nachwort von Peter von Matt, Insel, Frankfurt am Main
- , (2008b), *Lob des Taifuns - Reisetagebücher in Haikus*, mit Übertragungen ins Japanische und einem Nachwort von Jūji Nawata. Mit farbigen Abbildungen, Insel, Frankfurt am Main
- , (2010a), *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, With an Introduction by Michael Eskin. Edited by Michael Eskin, translated from the German by John Crutchfield, Michael Hoffmann, and Andrew Shields, Farrar, Straus and Giroux, New York
- , (2010b), *Descartes' Devil. Three Meditations*, translated from the German by Anthea Bell, Upper West Side Philosophers, New York
- , (2010c), *Die Wunschvorstellung vom homogenen Autor*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.10.2010,
- , (2010d), *Dieser besondere Kreis: Pour-le-mérite-Rede*, in «Sinn und Form. Beiträge zur Literatur» 3/2010, pp. 422-424
- , (2010e), *Il sorriso del dio della felicità*, in MÜLLER, H. (Ed.), *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, a cura di Valentina di Rosa, Zandonai, Rovereto, pp. 313-331
- , (2010f), *Kurze Dankrede zur Aufnahme in den Orden Pour le Mérite*, in ORDEN POUR LE MÉRITE FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE (Ed.), *Reden und Gedenkworte. Siebenunddreißigster Band 2008-2009*, Wallenstein, Göttingen, pp. 70-71
- , (2010g), *Verriss als Chance (Eine Erwiderung)*, [unveröffentlichter Text]
- , (2010h), *Vom Stellenwert der Worte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (2011a), *Adresse an Carel Fabritius*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, p. 240
- , (2011b), *Fröhliche Eiszeit*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 259-262
- , (2011c), *Il consiglio dei gamberi e altre passeggiate sott'acqua*, in CANTARUTTI, G., ADAM, W. (Eds.), *Prosa saggistica di area tedesca*, traduzione di Silvia Ruzzenenti, Il Mulino, Bologna pp. 17-52

- , (2011d), *Parenthesis for Optimists*, in GRÜNBEIN, D. (Ed.), *The Vocation of Poetry*, Translated from the German by Michael Eskin, Upper West Side Philosophers, New York, pp. 53-61
- , (2011e), *The puzzle master*, in GRÜNBEIN, D. (Ed.), *The Vocation of Poetry*, Translated from the German by Michael Eskin, Upper West Side Philosophers, New York, pp. 7-12
- , (2011f), *Stockholm, ein Abschiedsblick*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/2011, pp. 335-336
- , (2011g), *The Vocation of Poetry*, Translated from the German by Michael Eskin, Upper West Side Philosophers, New York
- GRÜNBEIN, D., FIORETOS, A., (1996), *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente. Zeitschrift für Literatur» 43, 6, pp. 497-501
- GRÜNBEIN, D., JOCKS, H.-N., (2001), *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Ostfildern
- GRÜNBEIN, D., RUZZENENTI, S., (2007), *Poesia e saggio. Un'intervista*, in CANTARUTTI, G., AVELLINI, L., ALBERTAZZI, S. (Eds.), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, pp. 235-246
- , (2008), *Poesie und Essay. Ein Interview mit Durs Grünbein. Mit einer Vorbemerkung von Giulia Cantarutti*, in «Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte» 102/2008, Heft 4, pp. 503-513
- GUGLIELMI, G., (1998), *Letteratura, storia, canoni*, in «Allegoria» "Sul canone", X, 1998, 29-30, pp. 86-87
- GÜLICH, E., (2002), *Einleitung*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 249-252
- GÜLICH, E., RAIBLE, W., (1972), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt am Main
- , (1979), *Überlegungen zu einer makrostrukturellen Textanalyse. J. Thurber, "The lover and His Lass"*, in GÜLICH, E., HEGER, K., RAIBLE, W. (Eds.), *Linguistische Textanalyse. Überlegungen zur Gliederung von Texten*, 2. Auflage, Buske, Hamburg, pp. 73-147
- HAAS, G., (1966), *Studien zur Form des Essays und zu seiner Vorformen im Roman*, Niemeyer, Tübingen
- HABERMAS, J., (1968), *Erkenntnis und Interesse*, [trad. it. "Conoscenza e interesse", a cura di Gian Enrico Rusconi, Bari, Laterza, 1970], Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1971), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, traduzione italiana di Augusto Illuminati, Ferruccio Masini, Wanda Peretta, seconda edizione, Laterza, Roma/Bari
- , (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1998), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari
- HAEGEMAN, L., (1994), *Introduction to Government and Binding Theory*, Second, Blackwell, Oxford
- HAERDTL, H., (2007), *Verborgene Netze. Analogien in unseren Ausdrucksformen*, Böhlau, Wien
- HALL, M. L., (1989), *The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery*, in BUTRYM, A. J. (Ed.), *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, University of Georgia Press, Athens, pp. 71-92
- HALLER, M., (2001), *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, UVK, Konstanz
- , (2008), *Die Reportage*, Konstanz, UVK
- HARTMANN, P., (1964), *Text, Texte, Klassen von Texten*, in «Bogawus. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Philosophie» 2, pp. 15-25

- , (1971), *Texte als linguistisches Objekt*, in STEMPEL, W.-D. (Ed.), *Beiträge zur Textlinguistik*, Fink, München, pp. 9-29
- HAUSCHILD, J.-C., (2001), *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Aufbau, Berlin
- HEBEL, U. J., (1989), *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*, in HEBEL, U. J. (Ed.), *Interextuality, Allusion and Quotation: An International Bibliography of Critical Studies*, Greenwood, Westport
- HEGEL, G. W. F., (1963), *Estetica*, a cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Feltrinelli, Milano
- HEINEMANN, M., HEINEMANN, W., (2002), *Grundlagen der Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen
- HEINEMANN, W., (1997), *Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht*, in KLEIN, J., FIX, U. (Eds.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 21-39
- , (2000), *Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick*, in ADAMZIK, K. (Ed.), *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 9-30
- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., (1991), *Textlinguistik. Eine Einführung*, Niemeyer, Tübingen
- HEISENBERG, W., (1994), *Über die Grundprinzipien der "Quantenmechanik" (1927)*, in MEYENN, K. v. (Ed.), *Quantenmechanik und Weimarer Republik*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden, pp. 283-284
- HEISENBERG, W. K., SCHRÖDINGER, E., BORN, M., ANGER, P., (1978), *Discussioni sulla fisica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino
- HEMPFER, K. W., (1973), *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Fink, München
- HENNE, H., REHBOCK, H. (Eds.), (2001), *Einführung in die Gesprächsanalyse*, De Gruyter, Berlin
- HENNEMANN, A., (2000), *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- HERMANN, L., (1910), *Lehrbuch der Physiologie. 14. Auflage [1. Auflage 1863]*, August Hirschwald, Berlin
- HERMANS, T., (2004), *Translation as an object of reflection in modern literary and cultural studies: Hermeneutics to poststructuralism*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 191-200
- HERNADI, P., (1972), *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca and London
- HESS-LÜTTIG, E., (2001), *Textsorten der gesprochenen Sprache*, in HELBIG, G., GÖTZE, L., HENRICI, G., KRUMM, H.-J. (Eds.), *Deutsch als Fremdsprache: ein internationales Handbuch*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 280-300
- HESS-LÜTTIG, E. W. B., (1980), *Stiltheorie – zur Verständigung über "Stil" in der Angewandten Linguistik*, in KÜHLWEIN, W., RAASCH, A. (Eds.), *Angewandte Linguistik. Positionen, Wege, Perspektiven*, Narr, Tübingen, pp. 91-112
- , (1983), *Kontrastive Phraseologie im DaF-Unterricht – anhand arabischer und niederländischer Brecht-Übersetzungen*, in HESS-LÜTTIG, E. W. B. (Ed.), *Textproduktion und Textrezeption*, Narr, Tübingen, pp. 25-41

- HEUDECKER, S., (2007), *Durs Grünbein in der Kritik*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 37-57
- HEXAL, (1995), *Hexal Lexikon Neurologie*, Urban & Schwarzenburg, München
- HILGENDORFF, W., (1996), *Gelegenheitsrede*, in UEDING, G. (Ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Eup-Hör, Niemeyer, Tübingen, pp. 667-668
- HIRZEL, R., (1963), *Der Dialog. Ein literarischer Versuch*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1895, Georg Olms, Hildesheim
- HOESTEREY, I., (1998), *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Athenäum, Frankfurt am Main
- HOFFMANN, L., (2000), *Thema, Themenentfaltung, Makrostruktur*, in BRINKER, K., HEINEMANN, W., SAGER, S. (Eds.), *Text- und Gesprächslinguistik: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 344-355
- HOFFMANN, T., (2007), *Poetologisierte Naturwissenschaften. Zur Legitimation von Dichtung bei Durs Grünbein, Raoul Schrott und Botho Strauß*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 171-191
- HOLTHUIS, S., (1993), *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Stauffenburg, Tübingen
- HÖNIG, H. G., KUBMAUL, P., (1982), *Strategie der Übersetzung*, Narr, Tübingen
- HÖRMANN, H., (1976a), *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1976b), *Psicolinguistica*, Il Mulino, Bologna
- HORN-HELF, B., (2007), *Kulturdifferenz in Fachtextsortenkonventionen. Analyse und Translation*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- HRBEK, A., (1995), *Vier Jahrhunderte Zeitungsgeschichte in Oberitalien. Text-, sprach- und allgemeingeschichtliche Entwicklungen in der 'Gazzetta di Mantova' und vergleichbaren Zeitungen*, Niemeyer, Tübingen
- HUBIG, C., (2000), *Max Bense: Mathematischer Existentialismus*, in SIEBER, U. (Ed.), *Zum Gedenken an Max Bense. Reden und Texte an seinem 90. Geburtstag*, Universitätsbibliothek Stuttgart, Stuttgart, pp. 26-37
- HUMBOLDT, W. V., (1989), *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico* [„Über das vergleichende Sprachstadium in Bezug auf den verschiedenen Epochen der Sprachenentwicklung“, 1820], *Scritti sul linguaggio*, traduzione e cura di Antonio Carrano, Guida, Napoli, pp. 117-136
- , (2009), *Vorrede* [Aeschylus, „Agamennon“, metrisch übersetzt von Wilhelm von Humboldt, Leipzig 1816, III-XXXVII], in KITZBICHLER, J., LUBITZ, K., MINDT, N. (Eds.), *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland um 1800*, De Gruyter, Berlin, pp. 95-114
- HUMMELT, N., (2011), *«Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen»*, in GRÜNBEIN, D. (Ed.), *Limbische Akte. Gedichte*, Ausgewählt und mit einem Nachwort von Norbert Hummelt, Reclam, Stuttgart, pp. 322-347
- HUSSERL, E., (1981), *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni.*, Introduzione e traduzione di Andrea Vasa, a cura di Marino rosso, Il Saggiatore, Milano
- ISER, W., (1987), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [„Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung“, 1976], tradotto dall'inglese da Rodolfo Granafei, Il Mulino, Bologna

- , (1993), *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* [*Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*], 1991], translated by David Henry Wilson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore
- JAKOBSON, R., (1959), *On Linguistic Aspects of Translation* in BROWER, R. A. (Ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA), pp. 232-239
- , (1995), *Aspetti linguistici della traduzione* [*On Linguistic Aspects of Translation*], 1959] in NERGAARD, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Bompiani, Milano, pp. 51-62
- , (2002), *Saggi di linguistica generale (1966)*, cura e introduzione di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano
- JANDER, S., (2008), *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn*, Winter, Heidelberg
- JAUB, H. R., (1972), *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in JAUB, H. R., KÖHLER, E. (Eds.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Winter, Heidelberg, pp. 107-138
- JAUB, H. R., (1973), *Literaturgeschichte als Provokation in der Literaturwissenschaft, Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Presentazione di Cesare Segre, Bollati Boringhieri, Torino
- JENS, W., (1961), *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen* [trad. it. "Quattro tesi sulla letteratura tedesca d'oggi", a cura di Lia Secci, Milano, Bompiani, 1965], Piper, München
- , (1998), *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung in zwanzigsten Jahrhundert*, Artemis und Winkler, Düsseldorf u.a.
- JOOST, U., (2011), *I "Briefe aus England" di Lichtenberg e qualche considerazione sul saggio nel Settecento*, in CANTARUTTI, G., ADAM, W. (Eds.), *Prosa saggistica di area tedesca*, Il Mulino Bologna, pp. 53-72
- JUHÁSZ, J., (1970), *Probleme der Interferenz*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- JUST, K. G., (1960), *Essay*, in STAMMLER, W. (Ed.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlin, pp. 1897-1948
- , (1989), *Caratteristiche e contenuti e forme del saggio*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 73-86
- KADE, S., (1990), *Handlungshermeneutik. Qualifizierung durch Fallarbeit*, Klinikhardt, Bad Heilbrunn/Obb.
- KAFKA, F., (2002), *Un fratricidio*, in KAFKA, F. (Ed.), *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli, Milano
- KAISER, D., (2002), *Möglichkeiten und Grenzen kontrastiver Textsortenforschung am Beispiel wissenschaftlicher Diskursstraditionen in Venezuela und Deutschland*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 63-78
- KAISER-COOKE, M., (2000), *Theory in practice: translation as trans-disciplinary action*, in KADRIC, M., KAINDL, K., PÖCHHACKER, F. (Eds.), *Translationswissenschaft. Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 67-81
- KALVERKÄMPER, H., (1978), *Linguistik der Eigennamen*, Klett-Cotta, Stuttgart
- , (1983a), *Antike Rhetorik und Textlinguistik. Die Wissenschaft vom Text in alterwürdiger Modernität*, in FAUST, M., HARWEG, R., LEHRFELDT, W., WIENOLD, G. (Eds.), *Allgemeine Sprachwissenschaft, Sprachtypologie und Textlinguistik. Festschrift für Peter Hartmann*, Narr, Tübingen, pp. 349-372



- , (1983b), *Gattungen, Textsorten, Fachsprachen – Textpragmatische Überlegungen zur Klassifikation*, in HESS-LÜTTIG, E. W. B. (Ed.), *Textproduktion und Textrezeption*, Narr, Tübingen, pp. 91-105
- , (1989), *Kolloquiale Vermittlung von Fachwissen im frühen 18. Jahrhundert. Gezeigt an den "Entretiens sur la Pluralité des Mondes" (1686) von Fontenelle*, in SCHIEBEN-LANGE, B. (Ed.), *Fachsprache in Aufklärung und Revolution*, Narr, Tübingen, pp. 17-80
- , (1990), *Der Begriff der "Fachlichkeit" im modernen Italienischen. Lexikalische Systematik und textuelle Integration*, in «Quaderni di Semantica» XI, n.1., pp. 79-115
- , (1993), *Das fachliche Bild. Zeichenprozesse in der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse*, in SCHRÖDER, H. (Ed.), *Fachtextpragmatik*, Narr, Tübingen, pp. 215-238
- , (1995), *Fachinformationen für Laien mit lexikographischen Formen in Texten*, in «Lexicographica» 11, pp. 74-120
- , (1996), *Die Kultur des literarischen wissenschaftlichen Dialogs – aufgezeigt an einem Beispiel aus der italienischen Renaissance (Galilei) und der französischen Aufklärung (Fontenelle)*, in KALVERKÄMPER, H., BAUMANN, K.-D. (Eds.), *Fachliche Textsorten: Komponenten, Relationen*, Narr, Tübingen, pp. 683-746
- , (1998a), *Bildsemiotik fachlicher Informationsanliegen – zugleich eine diachrone Argumentation für das narrative wissenschaftliche Bild*, in DANNEBERG, L., NIEDERHAUSER, J. (Eds.), *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*, Narr, Tübingen, pp. 349-412
- , (1998b), *Fachsprachliche Phänomene in der schönen Literatur*, in HOFFMANN, L., KALVERKÄMPER, H., WIEGAND, H. E. (Eds.), *Fachsprachen: ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 717- 728
- , (1998c), *Kultureme erkennen, lehren und lernen. Eine kontrastive und interdisziplinäre Herausforderung an die Forschungs- und Vermittlungspraxis*, in «Fremdsprachen lehren und lernen» 24, pp. 138-181
- , (1999a), *Die Fachsprachen in der "Encyclopédie" von Diderot und D'Alembert*, in HOFFMANN, L., KALVERKÄMPER, H., WIEGAND, H. E. (Eds.), *Fachsprachen: ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, Halbband 2., De Gruyter, Berlin/New York, pp. 1619-1636
- , (1999b), *Translationswissenschaft als integrative Disziplin*, in GERZYMISCH-ARBOGAST, H. (Ed.), *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung*, Narr, Tübingen, pp. 55-77
- , (2000), *Fachliche Körpersprache*, in BAUMANN, K.-D., KALVERKÄMPER, H. (Eds.), *Sprachen in Beruf. Stand – Problem – Perspektiven*, Narr, Tübingen, pp. 45-81
- , (2004), *Translation – Anforderungen an eine Inter-Kunst*, in REGA, L., MAGRIS, M. (Eds.), *Übersetzen in der Fachkommunikation. Comunicazione specialistica e traduzione*, Narr, Tübingen, pp. 21-74
- , (2008), *Der kommunikative Körper in Dolmetschprozessen*, in SCHIPPEL, L. (Ed.), *Translationskultur – Ein innovatives und produktives Konzept*, Frank & Timme, Berlin, pp. 71-166
- , (2009a), *Das wissenschaftstheoretische Paradigma der Translationswissenschaft und ihr gesellschaftlicher Kontext*, in KALVERKÄMPER, H., SCHIPPEL, L. (Eds.), *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*, Frank & Timme, Berlin, pp. 65-114
- , (2009b), *Die Translation als interkulturelle Praxis in wissenschaftlicher Reflexion. "Leistungen – Vorurteile – Argumente – Klarstellungen" anlässlich 120 Jahre universitärer Erfolgsgeschichte zum Dolmetschen und Übersetzen und deren mutwilliger Beendigung an der Humboldt-Universität im Jubiläumsjahr*, in KALVERKÄMPER, H., SCHIPPEL, L. (Eds.),

- Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*, Frank & Timme, Berlin, pp. 13-58
- , (2009c), *Stillebre, Stilistik*, in UEDING, G. (Ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Niemeyer, Tübingen, pp. 29-52
- , (2011), *Wissenschaftlicher Dialog als dialogische Literatur – Galilei und Fontenelle als Fallbeispiele des italienischen 17. und französischen 18. Jahrhunderts. Erweiterte Antrittsvorlesung* in «Humboldt- Universität zu Berlin – Öffentliche Vorlesungen» 172, pp. 15-109
- KALVERKÄMPER, H., SCHIPPEL, L. (Eds.), (2007), *Simultandolmetschen in Erstbewährung. Der Nürnberger Prozess 1945*, Frank & Timme, Berlin
- KALVERKÄMPER, H., WEINRICH, H. (Eds.), (1986), *Deutsch als Wissenschaftssprache. 25. Konstanzer Literaturgespräch*, Narr, Tübingen
- KAROLAK, S., (1986), *Struttura Tema-Rema e frasi impersonali in italiano*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-remata in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 85-99
- KASATY, O. O., (2007), *Ein Gespräch mit Durs Grünbein, Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, Text + Kritik, München, pp. 73-99
- KATTENBUSCH, D., (1999), *Grundlagen der italienischen Sprachwissenschaft*, Haus des Buches, Lindner, Regensburg
- KAUFFMANN, K., SCHÜTZ, E. (Eds.), (2000), *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Weidler, Berlin
- KIRKEGAARD, S., (1999), *La malattia per la morte [Sygdommen til Døden (1849)]*, a cura di Ettore Rocca, Donzinelli, Roma
- KLAUSER, R., (1987), *Fachtextlinguistische Untersuchungen zu den englischen Textsorten 'literaturkritischer Essay' und 'literaturkritische Rezension'. Ein Beitrag zur Erforschung der englischen Fachsprache der Literaturkritik*, Dissertation, Leipzig
- , (1992), *Die Fachsprache der Literaturkritik: dargestellt an den Textsorten Essay und Rezension*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- KLEIBER, G., (1993), *Prototypensemantik. Eine Einführung*, Narr, Tübingen
- KLEIN, J., (1991), *Politische Textsorten*, in BRINKER, K. (Ed.), *Aspekte der Textlinguistik*, Olms, Hildesheim, pp. 245-278
- , (2000), *Intertextualität, Geltungsmodus, Textbehandlungsmuster*, in ADAMZIK, K. (Ed.), *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 31-45
- KLEINSCHMIDT, E., (1994), *Sprache und Gefühle. Geschlechterdifferenz und Affekt in der Sprachpoetik des 18. Jahrhunderts*, in «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 29, 1, pp. 1-19
- KLETT, Z., (2002), *Pons. Dizionario tedesco italiano - italiano tedesco*, a cura di Luisa Giacomina e Susanne Kolb, Zanichelli/Klett, Bologna
- KLING, T., (2001), *Botenstoffe*, DuMont, Köln
- KLUGE, A., MÜLLER, H., (1996a), *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller*, Rotbuch, Berlin
- , (1996b), *Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche*, Rotbuch, Berlin
- KNORR-CETINA, K., (1984), *Die Fabrikation der Erkenntnis [The Manufacture of Knowledge]*, Revidierte und erweiterte Fassung, 1. Auflage, mit einem Vorwort von Rom Harré, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- KOBER, M., (2003), *Analytische Bedeutungstheorien*, in JANNIDIS, F., LAUER, G., MARTINEZ, M., WINKO, S. (Eds.), *Regel der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, De Gruyter, Berlin, pp. 182-224
- KOENITZ, B., (1987), *Thema-Rhema Gliederung und Translation*, VEB, Leipzig
- KÖHLER, B., (1999), *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

- KOHLMEYER, R., (1997), *Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungstheorie*, in FLEISCHMANN, E. (Ed.), *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Narr, Tübingen, pp. 60-66
- KOLLER, W., (1983), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg
- KORHONEN, K., (2005), *A Flower? Stéphane Mallarmé ad the Poetic Essay*, in FORSDICK, C., STAFFORD, A. (Eds.), *The Modern Essay in French. Movement, Instability, Performance*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 233-247
- KORTE, H., (2000), *Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart. Interpretation*, 2. Auflage, Oldenburg, München
- , (2001), *Durs Grünbein*, in ARNOLD, H. L. (Ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur- KGL online*, Eintrag "Grünbein, Durs" in Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000189> [ultimo accesso 21.07.2011], Text+Kritik, München
- , (2004), *Durs Grünbein*, in KORTE, H. (Ed.), *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie*, LIT, Münster, pp. 196-230
- KOŠENINA, A., (2003), *Pfropfreiser der Moral in allen Gattungen der Literatur. Karl Philipp Moritz' "Beiträge zur Philosophie des Lebens" und die Anfänge der Lebensphilosophie*, in GOLDENBAUM, U., KOŠENINA, A. (Eds.), *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten, pp. 99-124
- , (2011), *Uhr, Astrolabium, Teleskop, Traum: Frühneuzeitliche Erkenntniswerkzeuge in Gedichten von Enzensberger, Schrott und Grünbein*, in ALTHAUS, T., BAUER, M., FAUSER, M., ALEXANDER, K., MARTUS, S. (Eds.), *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit: Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*, Bern, pp. 33-52
- KÖTT, M., (2004), *Das Interview in der französischen Presse. Geschichte und Gegenwart einer journalistischen Textsorte*, Niemeyer, Tübingen
- KOVYK, B., (1997), *Lern- und Behaltenstechniken im Übersetzervorgang. Eine psycholinguistische Betrachtung am Beispiel des Lesen\_in\_Übersetzen*, in FLEISCHMANN, E. (Ed.), *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Narr, Tübingen, pp. 612-616
- KRAUSE, W.-D., (2000), *Textsorten: kommunikationslinguistische und konfrontativen Aspekte*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- KRISTEVA, J., (1969), *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in KRISTEVA, J. (Ed.), *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, [trad. it. "Semeiotike: ricerca per una semanalisi"], Milano, Feltrinelli, 1978], Seuil, Paris, pp. 143-173
- , (1978), *La parola, il dialogo e il romanzo, Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, pp. 119-143
- KÜNTZEL, H., (1969), *Essay und Aufklärung. Zur Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert*, Fink, München
- KUPSCH-LOSEREIT, S., (1993), *Die Übersetzung als Produkt hermeneutischer Verstehensprozesse*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Translation Studies. An Interdiscipline*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 45-54
- , (1996), *Kognitive Verstehensprozesse beim Übersetzen*, in LAUER, A., WILSS, W. (Eds.), *Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*, Narr, Tübingen, pp. 217-229
- LA ROCHE, H., (2003), *La Roche Lexikon Medizin*, 5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Urban & Fischer, München/Jena

- LACHMANN, R., (1984), *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, in STIERLE, K. (Ed.), *Das Gespräch*, Fink, München, pp. 133-138
- LADMIRAL, J.-R., (1979), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris
- LAFOND, J. (Ed.), (1984), *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe--XVIIe siècles)*, J. Vrin, Paris
- LAFORGUE, J., (1971), *Poesie e prose*, Mondadori, Milano
- LAKOFF, G., (1982), *Categories and Cognitive Models*, LAUT, Trier
- LAMBETH, E. B., (1992), *Committed Journalism*, Indiana University Press, Indianapolis
- LAMPART, F., (2007), *>Der junge Dichter als Sphinx< Durs Grünbein und die deutsche Lyrik nach 1989*, in BREMER, K., LAMPART, F., WESCHE, J. (Eds.), *Schreiben am Schnittpunkt, Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg, pp. 19-37
- LAMPING, D., (2000), *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, 3. Aufl., Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen
- LANGE, E. M., (1998), *Ludwig Wittgenstein. Philosophischen Untersuchungen. Eine kommentierende Einführung*, Schöningh, Paderborn
- LAUTRÉAMONT, I. D., (1967), *Opere complete*, a cura di Ivos Margoni, Einaudi, Torino
- LAVIERI, A., (2004), *La traduzione letteraria. Poetica, estetica, antropologia*, in LAVIERI, A. (Ed.), *La traduzione fra filosofia e letteratura*, L'Harmattan Italia, Torino, pp. 83-96
- , (2009), *Introduzione*, in LADMIRAL, J.-R. (Ed.), *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, a cura di Antonio Lavieri, Mucchi, Modena, pp. 7-18
- LAVINIO, C., (1984), *L'uso dei tempi nelle fiabe orali e scritte*, in COVERI, L. (Ed.), *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi. Genova - Santa Maria Ligure, 8-10 maggio 1981*, Bulzoni, Roma, pp. 289-306
- , (2000), *Tipi testuali e processi cognitivi*, in CAMPONOVO, F., MORETTI, A. (Eds.), *Didattica dell'educazione linguistica*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 125-144
- , (2004), *Comunicazione e linguaggi disciplinari. Per un'educazione linguistica trasversale*, Carocci, Roma
- LETTA, G., (1987), *La politica dell'informazione di un giornale*, in MINISTERO DEI BENI CULTURALI AMBIENTALI (Ed.), *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo, antropologia, storia orale, Atti del convegno, Roma 5-7 maggio 1986*, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Roma, pp. 21-28
- LEWIN, K., (1947), *Frontiers in group dynamics II: Channels of group life; social planning and action research*, in «Human Relations» 1, pp. 143-153
- LIEBERT, W.-A., (2002), *Bildfelder in historischer Perspektive*, in WIEGAND, H. E. (Ed.), *Handbuch zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 771-783
- LINKE, A., NUSSBAUMER, M., (1997), *Intertextualität. Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept*, in ANTOS, G., TIETZ, H. (Eds.), *Die Zukunft der Textlinguistik: Traditionen, Transformationen, Trends*, Niemeyer, Tübingen, pp. 109-126
- LOPEZ, F., (2004), *Il pensiero olistico di Ippocrate. Riduzionismo, antiriduzionismo, scienza della complessità nel trattato sull'Antica medicina*, Publisfera, San Giovanni in Fiore
- LORENZETTI, L. M., ANTONIETTI, A., (1999), *Presentazione*, in LORENZETTI, L. M., ANTONIETTI, A. (Eds.), *Figura emozione cognitive. Studi ricerche applicazioni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 9-16
- LOTMAN, J., (1995), *Il problema del testo*, in NERGAARD, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 85-101
- , (2000), *Retorica*, in FABBRI, P., MARRONE, G. (Eds.), *Semiotica in nuce: Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, pp. 147-164

- LOUETTE, J.-F., GLAUDES, P., (2011), *L'Essai*, Edition revue et augmentée, Armand Colin, Paris
- LÜGER, H.-H., (1995), *Pressesprache*, 2. Auflage, Niemeyer, Tübingen
- LUKÁCS, G., (1989), *Essenza e forma del saggio*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 87-110
- LUKÁCS, G., ((1911) 1971), *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper*, in LUKÁCS, G. (Ed.), *Die Seele und die Formen. Essays*, Luchterhand, Neuwied-Berlin
- LUKÁCS, G. v., (1972), *Über Wesen und Form des Essays (1910)*, in ROHNER, L. (Ed.), *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, pp. 27-47
- LUTZ, L., (1981), *Zum Thema "Thema": Einführung in die Thema-Rhema-Theorie*, Hamburger Buchagentur, Hamburg
- MACÉ, M., (2006), *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Belin, Paris
- MAGRELLI, V., (1996), *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino
- , (2004), *Approssimazioni a Mallarmé traduttore*, in PAPOFF, G., ROCCA, G. (Eds.), *Stéphane Mallarmé. Un secolo di poesia [Atti del convegno internazionale, Napoli, 11-12 nov. 1999]*, La città del Sole, Napoli, pp. 271-290
- MAGRIS, C., (1992), *Un luogo di cultura ma anche di scoperte*, in «Corriere della Sera» 19.05.1992,
- , (1999a), *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in MAGRIS, C. (Ed.), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, pp. 212-256
- , (1999b), *Grande stile e totalità*, in MAGRIS, C. (Ed.), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, pp. 3-31
- MALLARDI, R., (2008), *Introduzione*, in MALLARDI, R. (Ed.), *Literary Translation and Beyond. Traduzione letteraria e oltre. La traduzione come negoziazione dell'alterità*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 9-25
- MANDELSTAM, O., (1991), *Über den Gesprächspartner*, in MANDELSTAM, O. (Ed.), *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I (1913-1924)*, Aus dem russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Amman, Zürich, pp. 7-16
- MANGANELLI, G., (1997), *Le interviste impossibili*, Prima edizione A e B, 1975, Adelphi, Milano
- MANN, T., (1963), *Briefe 1937-1947*, Herausgegeben von Erika Mann, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1974), *Buddenbrooks*, in MANN, T. (Ed.), *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I*, S.Fischer, Frankfurt am Main
- MANNHEIM, K., (1940), *Man and Society in an Age of Reconstruction*, Routledge, London
- MARCHESINI, G., (2010), *Tradurre saggistica. Aspetti di nicchia della traduzione editoriale*, in MONTELLA, C. (Ed.), *La traduzione come "progettualità culturale" nel passato e nel presente: Leonardo Bruni e Antoni Muntadas*, FrancoAngeli, Milano, pp. 31-44
- MARCINIAK, D., (2000), *Die Diktion des poeta doctus. Zur Essayistik und Rhetorik von Walter Jens*, LIT, Münster
- MATHESIUŠ, V., (1964), *On Linguistic Characterology with Illustrations from Modern English (1928)*, in VACHEK, J. (Ed.), *A Prague School Reader in Linguistics*, Reprinted, Indiana University Press, Bloomington/ London, pp. 59-67
- MATT, B. v., (2009), *Tauchgänge zu den Rätseln von Atlantis. Ein faszinierender Essay von Durs Grünbein*, in «Neue Zürcher Zeitung» 15.12.2009, La recensione è consultabile all'indirizzo [ultimo accesso in data 28.12.2010, ore 15:56]:

[http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur/tauchgaenge\\_zu\\_den\\_raetseln\\_von\\_atlantis\\_1.4196337.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur/tauchgaenge_zu_den_raetseln_von_atlantis_1.4196337.html),

MATT, B. V., (2010), *Energisches Nachdenken. Poetikvorlesungen von Durs Grünbein*, in «Neue Zürcher Zeitung» 09.06.2010,

MATTIOLI, E., (1993), *Prefazione*, in APEL, F. (Ed.), *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati, Guerini e Associati, Milano

---, (1996), *Per una critica della traduzione*, in «Studi di estetica» anno XXIV, fasc. II, III serie, pp. 193-198

---, (2001), *La specificità della traduzione letteraria*, in PETRILLI, S. (Ed.), *Lo stesso altro. Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura XII, 5*, Meltemi, Roma, pp. 100-108

---, (2004), *La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche*, in LAVIERI, A. (Ed.), *La traduzione fra filosofia e letteratura*, L'Harmattan Italia, Torino, pp. 15-23

---, (2007), *La poetica della traduzione*, in PALUMBO, G. (Ed.), *I diversi volti del tradurre. Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del Corso di laurea in Lingue e culture europee A.A. 2005/2006*, Università di Modena e Reggio Emilia, Modena/Reggio Emilia, pp. 6-10

MAZZOLENI, M., (1999), *Il prototipo „cognitivo“ ed il prototipo „linguistico“: equivalenti o inconciliabili?*, in «Lingua e Stile» XXIV, 1, pp. 51-66

---, (2004), *Dai tipi ai generi: una tipologia testuale in chiave di didattica della traduzione*, in D'ACHILLE, P. (Ed.), *Generi, architetture e forme testuali*, Vol I. Atti del VII Convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Roma 1°-5 ottobre 2002), Cesati, Firenze, pp. 401-413

MCLAUGHING, P., (1990), *How to Interview. The Art of Media Interview*, British Columbia, Self-Counsel, North Vancouver

---, (1992), *Intervistare...o essere intervistati. L'arte di porre domande (e di rispondere)*, FrancoAngeli, Milano

MEIER-BRENTANO, R., (2008), *Dizionario di tedesco. Edizione compatta. Tedesco-italiano, italiano-tedesco*, Hoepli, Milano

MENGALDO, P. V., (2011), *Prima lezione di stilistica*, V edizione, Laterza, Roma/Bari

MENIN, R., (1996), *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Guerini e Associati, Milano

---, (2006), *Übersetzungsrelevante Texttypologien und Unterrichtsmodelle*, in FOSCHI ALBERT, M., HEPP, M., NEULAND, E. (Eds.), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Pisaner Fachtagung 2004 zu neuen Wegen der Italienisch-Deutschen Kooperation*, Iudicium, München pp. 109-126

METSCHIES, M., (1966), *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*, Droz/ Minard, Genève/Paris

METZELIN, M., (1986), *Tema, rema, tematica, strategie testuali e dinamismo comunicativo*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-Rema in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 275-288

MEYER, (1889), *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*, Leipzig, pp. 956-958

MEYER, F., (2002), *Sinonimia ed equivalenza*, in MAGRIS, M., MUSACCHIO, M. T., REGA, L., SCARPA, F. (Eds.), *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*, 115-135, Milano

MICHAELSEN, S., (1995), *Rebell mit Röntgenblick*, in «Der Stern, 19.10.1995, pp. 228-231

MINISTERO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI, (1987), *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo, antropologia, storia orale, Atti del convegno, Roma 5-7 maggio 1986*, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Roma

- MONTAIGNE, M. E. D., (1996), *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Adelphi, Milano
- MONTALE, E., (1960), *Dialogo con Montale sulla poesia*, in ««Quaderni milanesi»» 1, autunno,
- , (1996a), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Vol. 3, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano
- , (1996b), *Le occasioni (1939)*, Nuova raccolta di classici italiani annotati, Einaudi, Torino
- , (1997), *Sulla poesia*, Mondadori, Milano
- MONTANDON, A., (2001a), *Gli spazi bianchi dell'aforisma*, in CANTARUTTI, G. (Ed.), *La scrittura aforistica*, Il Mulino, Bologna, pp. 47-76
- , (2001b), *Le forme brevi [Les Formes brèves, 1993]*, a cura di Elisabetta Sibilio, Armando Editore, Roma
- MONTELLA, C., (2010), *La traduzione come "progettualità culturale" nel passato e nel presente: Leonardo Bruni e Antoni Muntadas*, in MONTELLA, C. (Ed.), *Tradurre saggistica. Traduttori, traduttori ed esperti a confronto*, FrancoAngeli, Milano, pp. 15-29
- MORAVIA, S., (2004), *Adorno. Filosofia dialettico-negativa e teoria critica della società*, Mimesis, Milano
- MORINI, M., (2007), *La traduzione. Teorie, strumenti e pratiche*, Sironi, Milano
- MORRESI, I., (2004), *Il problema della traduzione in Benvenuto Terracini: una rilettura fra vecchie e nuove sollecitazioni*, in «Rivista italiana di linguistica e dialettologia» VI, pp. 81-96
- MORTARA GARAVELLI, B., (1983), *Postfazione*, in TERRACINI, B. (Ed.), *Il problema della traduzione*, Serra e Riva, Imola, pp. 103-112
- , (1990), *Quale linguistica per i testi letterari?*, in PICCHIONE, J., PIETROPAOLO, L. (Eds.), *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies*, Biblioteca di Quaderni d'Italianistica, Torino, pp. 85-95
- , (2003a), *Manuale di retorica*, VII edizione, Bompiani, Milano
- , (2003b), *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Roma/Bari
- MORTARA-GARAVELLI, B., (1988), *Italienisch: Textsorten. Tipologia dei testi*, in HOLTUS, G., METZELIN, M., SCHMITT, C. (Eds.), *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL) IV: Italienisch, Korsisch, Sardisch*, Niemeyer, Tübingen, pp. 157-168
- MOSCONI, G., (2008), *L'Atlantide novissima: L'Atlantide di Platone nell'immaginario parareligioso fra XX e XXI secolo come specchio della contemporaneità*, in COCCIA, B. (Ed.), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Apes, Roma, pp. 449-524
- MOUNIN, G., (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino
- MÜLLER, A., (2004), *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Igel, Oldenburg
- MÜLLER, H., (1990), *Die Wunde Woyzeck, Material. Texte und Kommentare*, 2. Auflage, Reclam, Leipzig, pp. 114-115
- , (1996), *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund. Laudatio auf Durs Grünbein*, in DEUTSCHEAKADEMIEFÜRSPRACHEUNDDICHTUNG (Ed.), *Jahrbuch 1995*, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, pp. 174-176
- MÜLLER, H., RADDATZ, F. M., (1990), *Zur Lage der Nation*, Rotbuch, Berlin
- , (1991), *Jenseits der Nation*, Rotbuch, Berlin
- MÜLLER, K. (Ed.), (2005), *Lexikon der Redensarten. Herkunft und Bedeutung deutscher Redewendungen*, Basserman, München
- MÜLLER-DYES, K., (2005), *Gattungsfragen*, in ARNOLD, H. L., DETERING, H. (Eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 7. Auflage, DTV, München, pp. 323-349

- MÜLLER-FUNK, W., (1995), *Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus*, Akademie Verlag, Berlin
- MURIALDI, P., (2006), *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna
- MUSAN, R., (2002), *Informationsstrukturelle Dimensionen im Deutschen*, in «Zeitschrift für germanistische Linguistik» 30, 2, pp. 198-221
- MUSIL, R., (1955), *Literat und Literatur*, in MUSIL, R. (Ed.), *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, Hamburg
- , (1970), *L'uomo senza qualità*, traduzione di Anita Rho, Einaudi, Torino
- , (1978a), *Essaybücher (1913)*, *Gesammelte Werke*, Bd. II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Herausgegeben von Adolf Frisé, Rowohlt, Rebeck bei Hamburg, pp. 1450-1457
- , (1978b), *Form und Inhalt [um 1910]*, *Gesammelte Werke*, Bd. II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Herausgegeben von Adolf Frisé, Rowohlt, Rebeck bei Hamburg, pp. 1299-1303
- , (1978c), *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu (1931)*, *Gesammelte Werke*, Bd. II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Herausgegeben von Adolf Frisé, Rowohlt, Rebeck bei Hamburg, pp. 1203-1227
- , (1980), *Diari*, II volume, a cura di Adolf Frisé, trad. it. e introduzione di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino
- , (1993), *Letterato e letteratura. Osservazioni a margine*, in «In forma di parole» I, Nr. 2, traduzione di Giulia Cantarutti, pp. 114-136
- NEIS, C., (2003), *Anthropologie im Sprachdenken des 18. Jahrhunderts. Die Berliner Preisfrage nach dem Ursprung der Sprache (1771)*, De Gruyter, Berlin/New York
- NERGAARD, S., (1993), *Introduzione*, in NERGAARD, S. (Ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 7-50
- , (1995), *Introduzione*, in NERGAARD, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 1-49
- NEUMANN, B., NÜNNING, A., (2007), *Einleitung: Probleme, Aufgaben und Perspektiven der Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, in GYMNIICH, M., NEUMANN, B., NÜNNING, A. (Eds.), *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, pp. 1-31
- NIES, F., (1978), *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*, Fink, München
- NIJISSEN, H., (1996), *Durs Grünbein. Galilei vermisst Dantes Hölle [Rez.]*, in «Deutsche Bücher. Forum für Literatur» Bd. 26, Heft 4, pp. 259-260
- NORD, C., (2009), *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, IV. überarbeitete Auflage, Tübingen, Groos
- , (2011), *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*, Frank & Timme, Berlin
- NÜBEL, B., (2006), *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, De Gruyter, Berlin
- OBALDIA, C. D., (1995), *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford University Press, Oxford
- OEXKLE, O. G., (2004), *Historische Kulturwissenschaft heute*, in HABERMAS, R., MALLINCKRODT, R. v. (Eds.), *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, Wallenstein, Göttingen, pp. 25-52



- ORAZIO, (2009), *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Fedeli e Carlo Carena, Einaudi, Torino
- OSIMO, B., (2004), *Il Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario, seconda edizione*, Hoepli, Milano
- , (2007), *La traduzione saggistica dall'inglese. Guida pratica con versioni guidate e glossario*, Hoepli, Milano
- OSTAPENKO, V., (2009), *Relationen zwischen Textsorten und Textsortennetz*, in KALVERKÄMPER, H., SCHIPPEL, L. (Eds.), *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*, Frank & Timme, Berlin, pp. 227-241
- OSTERKAMP, E., (2003a), *Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien*, in HILDEBRAND, O. (Ed.), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Böhlau, Köln u.a., pp. 324-334
- , (2003b), *Jäger im Schnee. Ein Kabinettstück: Durs Grünbein Winterbuch der Poesie*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr. 284, 6.12.2003,
- , (2010), *Das Jahr in der Milchschaumbucht*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr. 229, 02.10.2010, p. L 8
- PAPUZZI, A., (2010), *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Quinta edizione, Donzelli, Roma
- PASOLINI, P. P., (1995), *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di Michele Gulinucci, Liberal Atlantide Editoriale, Roma
- PENCK, A. R. (Ed.), (1992), *Proö. Antologie. Mit Gedichten und poetologischen Texten von Gerhard Falkner, Bert Papenfuß Gorek, Sascha Anderson, Thomas Kling, Stefan Döring, Peter Waterhouse und Durs Grünbein. Graphiken von A. R. Penck*, Garlev, Berlin
- PENNINGS, L., (1999), *Introduzione*, in PENNINGS, L. (Ed.), *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Cesati, Firenze, pp. 7-32
- PETERSDORFF, D. V., (2001), *Verlorene Kämpfe. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- PFAMMATTER, R., (2002), *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Kovac, Hamburg
- PICCHIO, M., (2004), *Al di là dell'immagine: riflessioni su alcuni saggi simmeliani di estetica*, in FEDERICI, M. C., D'ANDREA, F. (Eds.), *Lo sguardo obliquo. Dettagli e totalità nel pensiero di Georg Simmler*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 139-178
- PILEGAARD, M., (1997), *translation of Medical Research Articles*, in TROSBORG, A. (Ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 159-184
- PIRAZZINI, D., (2002), *Ist Persuasion das Ziel der Argumentation? Das abwägende Verfahren in romanischen Texten*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 137-153
- PIRRO, M., (2003), «*Ein Feld als Reflexionsraum, leer aber wachsend, von unten*». *Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Petersdorff*, in DAAD (Ed.), *Germanistentreffen Deutschland-Italien, Deutscher Akademiker Austauschdienst (DAAD)*, DAAD, Bonn, pp. 169-187
- PLATONE, (1997), *Tutte le opere*, Vol. IV (*Repubblica, Timeo, Crizia*), traduzione di Umberto Bultrighini, a cura di Enrico V. Maltese, Newton Compton, Roma
- PONZIO, A., (2003), *The Same Other: The Text and Its Translations*, in PETRILLI, S. (Ed.), *Translation Translation*, Rodopi, Amsterdam/New York, pp. 55-68
- PÖPPEL, E., GRÜNBEIN, D., (2000), *Schauder des Schaffens. Spiegel- Gespräch mit Durs Grünbein und Ernst Pöppel*, in «Der Spiegel» Nr. 51, pp. 214-220
- POPPER, K., (1998), *Il pensiero essenziale. Brani scelti dall'autore come testamento intellettuale [“Popper's selection”, 1985]*, a cura di David Miller, edizione italiana a cura di Dario Antiseri e Massimo Baldini, Armando Editore, Roma

- POZZATO, M. P., (2001), *Semiotica plastica e semiotica figurativa, Semiotica del testo*, Carrocci, Roma, pp. 175-181
- PRAMPOLINI, M., (1999), *Semiotica del linguaggio verbale*, in GENSINI, S. (Ed.), *Manuale della comunicazione. Modelli semiotici, linguaggi, pratiche testuali*, Carocci, Roma, pp. 119-168
- PRETE, A., (2006), *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, prima edizione ampliata in "Universale Economica" - SAGGI, Feltrinelli, Milano
- , (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino
- PULLEGA, P., (1989), *Il piano e la sfera*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 29-49
- QUINE, W. V. O., (2008), *Parola e oggetto ["Word and Object", 1960]*, a cura di Fabrizio Mondadori, Il Saggiatore, Milano
- QUINTILIANO, (2001), *Institutio oratoria*, edizione con testo a fronte, a cura di Adriano Pennacini, Einaudi, Torino
- RADDATZ, F. J., (1995), *Nicht Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode*, in «Die Zeit» 22.09.1995,
- RADKTE, P., (1998), *Die Kategorien des deutschen Verbs: zur Semantik grammatischer Kategorien*, Narr, Tübingen
- REGA, L., (1997), *Alcune riflessioni su ermeneutica e traduzione*, in ULRYCH, M. (Ed.), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 75-99
- , (2001), *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, UTET, Torino
- , (2002), *Il termine in un'ottica terminologica plurilingue*, in MAGRIS, M., MUSACCHIO, M. T., REGA, L., SCARPA, F. (Eds.), *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*, Hoepli, Milano, pp. 49-54
- , (2004), *La figura del traduttore e il problema del miglioramento del testo*, in REGA, L., MAGRIS, M. (Eds.), *Übersetzen in der Fachkommunikation. Comunicazione specialistica e traduzione*, Narr, Tübingen, pp. 87-104
- , (2006), *Textlinguistische Schwerpunkte in der Übersetzungsdidaktik Deutsch-Italienisch-Deutsch*, in FOSCHI ALBERT, M., HEPP, M., NEULAND, E. (Eds.), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Pisaner Fachtagung 2004 zu neuen Wegen der Italienisch-Deutschen Kooperation*, Iudicium, München, pp. 83-98
- , (2007), *Das Problem der Übersetzung populärwissenschaftlicher Beiträge: Eine Fallstudie*, in DI MEOLA, C., GAETA, L., HORNUNG, A., REGA, L. (Eds.), *Perspektiven Zwei, Akten der 2. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 9.-11. Februar 2006)*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, pp. 445-457
- , (2008a), *Note sulla traduzione letteraria in un'ottica didattica*, in FUSCO, F., LONDERO, R. (Eds.), *Incroci Interlinguistici – mondi della traduzione a confronto*, FrancoAngeli, Milano, pp. 99-107
- , (2008b), *Riflessioni su discorso riportato e traduzione*, in MALLARDI, R. (Ed.), *Literary Translation and Beyond. Traduzione letteraria e oltre. La traduzione come negoziazione dell'alterità*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 115-132
- , (2009), *Übersetzungspraxis und Hermeneutik im Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, in CERCEL, L. (Ed.), *Übersetzung und Hermeneutik*, Zeta Books, Bucharest, pp. 51-68
- REGA, L., MAGRIS, M. (Eds.), (2004), *Übersetzen in der Fachkommunikation. Comunicazione specialistica e traduzione*, Narr, Tübingen
- REGNY, E. V. D., (2004), *Traduttore per necessità*, in REGA, L., MAGRIS, M. (Eds.), *Übersetzen in der Fachkommunikation. Comunicazione specialistica e traduzione*, Narr, Tübingen, pp. 293-305

- REICH-RANICKI, M., (2006), *Der Kanon. Die deutsche Literatur. Essays*, Fünf Bände, Insel, Frankfurt am Main
- REIB, K., (1981), *Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie (1969)*, in WILSS, W. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt*, pp. 76-91
- , (1983), *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Test*, 2. Auflage, Groos, Heidelberg
- REIB, K., VERMEER, H. J., (1984), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen
- REITANI, L., (1996), «Berlin. Ein Toter saß an dreizehn Wochen...». *La morte in diretta*, in CHIARLONI, A., MORELLO, R. (Eds.), *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 269-273
- RIEDEL, W., (1999), *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur» 24, 1, pp. 82-105
- RIENZI, L., (1988), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna
- RIFFATERRE, M., (1989), *La produzione del testo ["La production du texte", Paris, 1979]*, [trad. it. "La produzione del testo", Bologna, Il Mulino, 1989], Il Mulino, Bologna
- RITTER, H., (1996), *Wolken, vermessen. Durs Grünbein gesammelte Aufsätze*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Nr.79, 02.04.1996, p. L4
- RITTER, J., (2010), *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Volltext-CD-ROM des Gesamtwerkes*, Schwabe, Basel
- RITTER SANTINI, L., (1976), *Il critico come lettore di metafore*, in WEINRICH, H. (Ed.), *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-20
- RIVOLA, C., (1976), *Pier Paolo Pasolini. Inchiesta su una vita*, Audiolibri Mondadori, Milano
- ROBINSON, P., (2005), *Twentieth century poetry. Selves and situations*, Oxford University Press, Oxford
- RODRIGUES, N., (1996), *Das Interview in der spanischen Presse*, Lang, Frankfurt am Main
- ROHNER, L., (1966), *Der Deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Luchterhand, Berlin
- , (1972), *Vorsatz, Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, Band I. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, pp. 27-53
- , (1989), *Saggio sul saggio*, in BENASSI, S., PULLEGA, P. (Eds.), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna, pp. 53-72
- RONCALLO, A., (1984), *Variabili nella tipologia dei testi letterari: romanzo e racconto*, in COVERI, L. (Ed.), *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi. Genova - Santa Maria Ligure, 8-10 maggio 1981*, Bulzoni, Roma, pp. 153-166
- ROSCH, E., (1973), *Natural Categories*, in «Cognitive Psychology» 4, pp. 328-350
- ROSSI, L. L., (2009), *Lo spettro dell'interpretazione. Wolfgang Iser*, in «Enthymema» I, 2009, 1, pp. 25-49
- RÖBLER, E., (1997), *Intertextualität in Zeitungstexten –ein rezeptionsorientierter Zugang*, in KLEIN, J., FIX, U. (Eds.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 235-259
- ROVERI, S., (2005), *Interferenza linguistica nella traduzione del tedesco all'italiano*, in CARDINALETTI, A., GARZONE, G. (Eds.), *L'italiano delle traduzioni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 123-153
- ROYER, J., (1987), *Ecrivains contemporains. Entretien*, Vol. 4, L'Hexagone, Montréal

- RÜHLING, L., (2005), *Fiktionalität und Poetizität*, in ARNOLD, H. L., DETERING, H. (Eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 7. Auflage, DTV, München, pp. 25-51
- RUSSO, G., (1987), *L'intervista strumento di deformazione*, in MINISTERO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI (Ed.), *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo, antropologia, storia orale, Atti del convegno, Roma 5-7 maggio 1986*, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, Roma, pp. 24-58
- RUSTERHOLZ, P., (2005), *Zum Verhältnis von Hermeneutik und neueren antibermeneutischen Strömungen*, in ARNOLD, H. L., DETERING, H. (Eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, DTV, München, pp. 137-157
- RUZZENENTI, S., (2007), *Durs Grünbein e il saggio. Invito alla lettura, Comunicare Letterature Lingue*, Il Mulino, pp. 231-239
- , (2011a), *„Limbische Akte“: Durs Grünbein im Portrait (Autorentage Schwabenberg v. 22.–24.10.2010)*, in «Zeitschrift für Germanistik» XXI, 2/ 2011, pp. 374-376
- , (2011b), *Übersetzung und klassische Philologie zur Zeit des deutschen Historismus. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Reflexionen*, in BAUMANN, K.-D. (Ed.), *Fach - Translat - Kultur: Interdisziplinäre Aspekte der vernetzten Vielfalt*, [in corso di stampa], Frank & Timme, Berlin
- SABATINI, F., (1998), *Funzioni del linguaggio e testo normativo giuridico*, in DOMENIGHETTI, I. (Ed.), *Con felice esattezza. Economia e diritto fra lingua e letteratura*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, pp. 125-138
- , (1999), *„Rigidità-esplicitezza“ vs. „elasticità-implicitezza“: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi*, in SKYTTE, G., SABATINI, F. (Eds.), *Linguistica testuale comparativa*, Museum Tusulanum, Copenhagen, pp. 141-172
- , (2002), *L'ipotassi «paratattizzata»*, in D'ACHILLE, P. (Ed.), *Generi, architettura e forme testuali. Atti del VII convegno SILFI*, Cesati, Firenze, pp. 61-71
- SACCO MESSINEO, M. (Ed.), (2007), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, :duepunti edizioni, Palermo
- SBISÀ, M., (1995), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano
- SCARPA, F., (1997), *Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione*, in ULRYCH, M. (Ed.), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 3-29
- , (2001), *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*, Hoepli, Milano
- SCHÄFFNER, C., (2004), *Systematische Übersetzungsdefinitionen*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 101-117
- SCHÄRF, C., (1999), *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- , (2009), *Essay*, in LAMPING, D., POPPE, S., SEILER, S., ZIPFEL, F. (Eds.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Kröner, Stuttgart, pp. 224-233
- SCHEICHL, S. P. (Ed.), (2008), *Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums*, Innsbruck University Press, Innsbruck
- SCHILLER, F., (1859), *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, *Sämtliche Werke. Bd. 5*, herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Hanser, München, pp. 818-831
- , (1874), *Schillers Briefwechsel mit Körner. Vom 1784 bis zum Tode Schillers. Erster Theil 1784-1791*, hrsg. von Karl Goedeke, Leipzig

- SCHIPPEL, L., (2006), *Europäische Textsortennetze*, in SCHIPPEL, L. (Ed.), *Übersetzungsqualität: Kritik, Kriterien, Bewertungsverfahren*, Frank & Timme, Berlin, pp. 43-54
- SCHIRRMACHER, F., (1995), *Jugend. Büchner-Preis für Grünbein*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 9.5.1995, p. 35
- SCHLAFFER, H., (1975), *Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert*, in SCHLAFFER, H., SCHLAFFER, H. (Eds.), *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main, pp. 140-173
- SCHLAFFER, H., (1997), *Essay [ad vocem]*, in FRICKE, H., GRUBMÜLLER, K., MÜLLER, J.-D. (Eds.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuarbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3. neubearb. Aufl., De Gruyter, Berlin/New York, pp. 522-525
- SCHLEIERMACHER, F. D. E., (1963), *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in STÖRIG, H. J. (Ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 38-70
- , (1993), *Sui diversi metodi del tradurre*, in NERGAARD, S. (Ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-180
- SCHMIDT, H., (1996), *Der übersetzungsorientierte Vergleich textsortentypischer Makrostrukturen*, in KALVERKÄMPER, H., BAUMANN, K.-D. (Eds.), *Fachliche Textsorten. Komponente - Relationen - Strategien*, Narr, Tübingen, pp. 426-457
- SCHMIDT, I., VABEN, F., (1993/1996), *Bibliographie Heiner Müller*, Aisthesis, Bielefeld
- SCHMIDT, S. J., (1982), *Teoria del testo. Per una linguistica della comunicazione verbale [„Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation“, 1973]*, trad. it. di Silvano Muscas, Il Mulino, Bologna
- SCHMITT, A., (2003), *Aus Charons Schatten oder Wie übersetzt man den 'senecanischen Komparativ'? Durs Grünbeins grandiose Übertragung von Senecas "Thyestes"*, in «literaturkritik.de» Nr. 3, März 2003,
- SCHNEIDER, U., (1998), *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char*, Franz Steiner, Stuttgart
- SCHNUR-WELLPOTT, M., (1983), *Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht*, Narr, Tübingen
- SCHON, P. M., (1954), *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Essays von Montaigne*, Wiesbaden
- SCHONLAU, A., (1997), *Das "Krankhafte" als poetisches Mittel in Thomas Manns Erstlingsroman: Thomas und Christian Buddenbrook zwischen Medizin und Verfallspsychologie*, in «Heinrich-Mann-Jahrbuch» 15, pp. 87-121
- SCHREIBER, M., (1993), *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Narr, Tübingen
- , (2002), *Thema-Rhema-Gliederung im Italienischen und Deutschen. Sprachvergleich und Übersetzungsverfahren*, in ZYBATOW, L. N. (Ed.), *Translation zwischen Theorie und Praxis*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 421-437
- SCHRÖDER, T., (1995), *Die ersten Zeitungen. Textgestaltung und Nachrichtenauswahl*, Narr, Tübingen
- , (2009), *Rhetorisch-stilistische Eigenschaften der Sprache des Journalismus in den Printmedien*, in FIX, U., GARDT, A., KNAPE, J. (Eds.), *Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung = Rhetoric and stylistics: an international handbook of historical and systematic research*, De Gruyter, Berlin, pp. 2182-2197
- SCHROTT, R., (2005), *Handbuch der Wolkenputzerei*, Hanser, München

- SCHULTZE, B., (2004a), *Kulturelle Schlüsselbegriffe und Kulturwörter in Übersetzung fiktionaler und weiteren Textsorten*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter Berlin/New York, pp. 926-236
- , (2004b), *Spielarten von Intertextualität in literarischen Übersetzungen*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter Berlin/New York, pp. 948-961
- SCHWALM, G., (2004), *Stilistische Probleme der Übersetzung in sprachwissenschaftlicher Sicht*, in KITTEL, H., FRANK, P. A., LAMBERT, J., HERMANS, T., GREINER, N. (Eds.), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, De Gruyter, Berlin/New York, pp. 474-483
- SCHWARZE, S., (2007a), *Identità e alterità nella scrittura scientifica. Prolegomeni alla definizione di uno "stile scientifico romanzo"*, in PISTOLESI, E., SCHWARZE, S. (Eds.), *Vicini/lontani. Identità e alterità nella/della lingua*, Frankfurt am Main u.a., Lang, pp. 255-270
- , (2007b), *Wissenschaftsstile in der Romania: Frankreich/Italien*, in AUER, P., BABLER, H. (Eds.), *Reden und Schreiben in der Wissenschaft*, Campus, Frankfurt am Main, pp. 185-210
- SCHWEICKARD, W., (1986), *Formen und Funktionen der "anteposizione del tema discorsivo"*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-rema in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 227-249
- SCOTINI, P., (1996), *Dieci poeti tedeschi degli anni Novanta [Introduzione]*, in «Poesia» IX 91 (gennaio 1996), pp. 2-5
- SEARLE, J., (1969), *Speech Acts*, [trad. it. "Atti linguistici", Torino, Boringhieri, 1976], Cambridge University Press, Cambridge
- SEGRE, C., (1963), *Appendice. Le caratteristiche della lingua italiana*, in BALLY, C. (Ed.), *Linguistica generale e linguistica francese*, Il Saggiatore, Milano, pp. 439-479
- , (1981), *Stile*, *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino
- , (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino
- , (1988), *Prefazione*, in WEINRICH, H. (Ed.), *Lingua e linguaggio nei testi ["Sprache in Texten" (Klett, 1976)]*, trad.it di Elisabetta Bolla, consulenza scientifica di Cesare Segre, Feltrinelli, Milano, pp. 7-13
- SEIBT, G., (1994), *Mit besseren Nerven als jedes Tier. Das Neue kommt über Nacht: Der Dichter Durs Grünbein, der naturgeschichtliche Blick und der Berliner Weltalltag*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung. Literaturbeilage» Nr. 62, 15. März 1994, p. 1
- SEIDENSTICKER, B., VÖHLER, M., (2002), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, De Gruyter, Berlin
- SENECA, L. A., (2002), *Thyestes*, Lateinisch und deutsch. Aus dem Lateinischen von Durs Grünbein. Mit Materialien zur Übersetzung und zu Leben und Werk Senecas. Herausgegeben von Bernd Seidensticker, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- SENGLE, F., (1969), *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre*, 2. verbesserte Auflage, Metzler, Stuttgart
- SERGO, L., (2006), *Rhetorische Stilmittel in Presseinterviews: Ein deutsch-italienischer Vergleich am Beispiel der Interpunktion*, in FRANCESCHINI, R., STILLER, R., MOOG-GRÜNEWALD, M., PENZENSTADLER, F., BECKER, N., ET AL. (Eds.), *Retorica. Ordnungen und Brüche. Beiträge des Tübinger Italianistentags*, Narr, Tübingen, pp. 131-146
- , (2007), *Tradurre interviste*, in «Comunicare Letterature Lingue» 7/2007, pp. 137-152
- SERGO, L., THOME, G., (2007), *Textsortenvergleich als Entscheidungshilfe bei der Übersetzung von Kommentaren aus französischen Printmedien ins Italienische und Deutsche*, in GIL, A., WIENEN, U. (Eds.), *Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania*.

- Hommage an Wolfram Wilts zu seinem 80. Geburtstag*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 95-124
- SHOEMAKER, P. J., (1991), *Communication concepts 3. Gatekeeping*, Sage, Newbury Park
- SHOEMAKER, P. J., VOS, T. P., (2009), *Gatekeeping Theory*, Routledge, New York
- SIMMEL, G., (1998), *La differenziazione sociale* ["Über soziale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen", 1890], traduzione italiana a cura di Bruno Accarino, prefazione di Franco Ferrarotti Laterza, Roma/Bari
- SINGER, W., (2002), *Das Jahrzehnt des Gehirns, Der Beobachter im Gehirn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 34-42
- SKYTTE, G., (2001), *Coerenza ed equivalenza testuale: preliminari per uno studio comparativo dei generi*, in PRANDI, M., RAMAT, P. (Eds.), *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria-Elisabeth Conte*, FrancoAngeli, Milano, pp. 81-95
- SMUTS, J., (1926), *Holism and Evolution*, New York
- SNELL-HORNBY, M., (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam
- , (1990), *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany*, in BASSNETT, S., LEFREVE, A. (Eds.), *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London, New York, pp. 79-86
- , (1994a), *Übersetzen, Sprache, Kultur*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, 2. Auflage, Francke, Tübingen
- Basel, pp. 9-30
- , (1994b), *Vorwort*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen/Basel
- , (2006), *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia
- (Ed.), (1994c), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, 2. Auflage, Francke, Tübingen/Basel
- SNOW, C. P., (2007), *The Two Cultures (1959)*, Tenth printing, Cambridge University Press, Cambridge
- SOFRITTI, M., (2004), *Fachübersetzung, Berufsbilder und Studienordnung – Grundperspektiven im Rahmen des aktuellen italienischen Hochschulgesetzes*, in REGA, L., MAGRIS, M. (Eds.), *Übersetzen in der Fachkommunikation. Comunicazione specialistica e traduzione*, Narr, Tübingen, pp. 105-116
- SOLMI, R., (2008), *Introduzione*, in BENJAMIN, W. (Ed.), *Angelus Novus. Saggi e frammenti [Schriften, 1955]*, A cura di Renato Solmi. Con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino, pp. VII-XLIV
- SOLMI, S., (1996), *La salute di Montaigne*, in MONTAIGNE, M. E. D. (Ed.), *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Adelphi, Milano, pp. ix-xxxiii
- SORNICOLA, R., (1986), *Costituenza, dipendenza e la struttura tema-rema in italiano*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-Rema in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 291-300
- , (1988), *Stilistica dell'italiano*, in HOLTUS, G., METZELIN, M., SCHMITT, C. (Eds.), *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL) IV: Italienisch, Korsisch, Sardisch*, Niemeyer, Tübingen, pp. 144-158
- , (1992), *Alle radici della cultura linguistica europea: la sintassi della Scuola di Praga*, in SORNICOLA, R., SVOBODA, A. (Eds.), *Il campo di tensione. La sintassi della scuola di Praga*, Liguori, Napoli, pp. 15-61
- , (1997), *Topic, Focus and Word Order*, in BROWN, E. K., MILLER, J. E. (Eds.), *Concise Encyclopedia of Syntactic Theories*, Pergamon, Cambridge

- , (2002), *L'ordine delle parole tra linguistica e retorica*, in BRUNI, F., RASO, T. (Eds.), *Manuale dell'italiano professionale. Teoria e didattica*, Zanichelli, Bologna, pp. 169-181
- SPILLNER, B., (1981), *Textsorten im Sprachvergleich. Ansätze zu einer kontrastiven Textologie*, in KÜHLWEIN, W., THOME, G., WILSS, W. (Eds.), *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, Fink, München, pp. 239-250
- SPINA, L., (2001), *Intorno a "rhema"*, in SAVELLI, M., COLOMBAT, B. (Eds.), *Métalangage et terminologie linguistique actes du colloque international de Grenoble 14-16 mai 1998*, Peeters, Université de Stendhal-Grenoble III, pp. 253-264
- SPITZER, L., (2007), *La lingua italiana del dialogo*, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre, trad. it. di Livia Tonelli, Il Saggiatore, Milano
- SPRENGEL, P., (2004), *Geschichte der deutschen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, C.H. Beck, München
- STADTER, A., (2003a), *Der Essay als Ziel und Instrument geisteswissenschaftlicher Schreibdidaktik. Überlegungen zur Erweiterung des universitären Textsortenkanons*, in EHLICH, K., STREETS, A. (Eds.), *Wissenschaftlich schreiben, lehren und lernen*, De Gruyter, Berlin, pp. 65-95
- , (2003b), *Essayistisches Schreiben in der Sekundarstufe (I und) II*, in «Der Deutschunterricht» 3, 2003, pp. 81-91
- STAMMERJOHANN, H., (1986), *Tema-remata in italiano*, Narr, Tübingen
- STANITZEK, G., (1993), *Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay*, in VOBKAMP, W. (Ed.), *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Metzler, Stuttgart/Weimar, pp. 594-615
- STATI, S., (1986), *Capacità referenziale e valore informativo*, in STAMMERJOHANN, H. (Ed.), *Tema-Remata in italiano*, Narr, Tübingen, pp. 209-217
- STAZIO, M., (2003), *L'informazione giornalistica*, Ellissi, Roma
- STEIN, S., (2003), *Textgliederung: Einheitenbildung im geschriebenen und gesprochenen Deutsch: Theorie und Empirie*, De Gruyter, Berlin/New York
- STEINER, G., (1994a), *After Babel. Aspects of Language and Translation*, 3rd Edition, Oxford University Press, Oxford
- , (1994b), *Dopo Babele ["After Babel. Aspects of Language and Translation", 1975]*, a cura di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, Garzanti, Milano
- , (2000), *Errata. Una vita sotto esame ["Errata", 1997]*, traduzione di Claude Béguin, Garzanti, Milano
- STOCKHORST, S., (2002), *Fürstenpreis und Kunstprogramm. Sozial- und gattungsgeschichtliche Studien zu Goethes Gelegenheitsdichtungen für den Weimarer Hof*, Niemeyer, Tübingen
- STOLZE, R., (1987), *Die textlinguistisch fundierte Interpretation als Übersetzungsgrundlage*, in «Lebende Sprache» 32 Jg., Heft 3, pp. 105-108
- , (1994), *Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen/Basel, pp. 133-159
- , (2003), *Hermeneutik und Translation*, Narr, Tübingen
- , (2005), *Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 4. Auflage*, Narr, Tübingen
- , (2009a), *Fachübersetzen – Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*, Frank & Timme, Berlin
- , (2009b), *Hermeneutik und Übersetzungswissenschaft. Eine praxisrelevante Verknüpfung*, in CERCEL, L. (Ed.), *Übersetzung und Hermeneutik*, Zeta Books, Bucharest, pp. 19-51
- , (2010), *Rekonstruktion kultureller Identität im Übersetzen*, in SOMMERFELD, B., KRESICKA, K. (Eds.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 105-134



- SYLVESTER, D., (2003), *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano
- SZONDI, P., (1974), *La teoria dei generi letterari in F. Schlegel*, in SZONDI, P. (Ed.), *Poetica dell'idealismo tedesco* Trad. it di Renata Buzzo Margari, Einaudi, Torino, pp. 111-136
- TAYLOR, C., (1997), *Il ruolo della linguistica sistemico-funzionale nella traduzione*, in ULRICH, M. (Ed.), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 99-116
- TEGMEYER, H., (1997), *Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis*, in KLEIN, J., FIX, U. (Eds.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 49-83
- TERRACINI, B., (1951), *Conflictos de lenguas y de culturas*, Imam, Buenos Aires
- , (1983), *Il problema della traduzione*, Serra e Riva, Milano
- , (1996), *Conflitti di lingue e di cultura*, Introduzione di Maria Corti, Einaudi, Torino
- TESTA, E., (1984), *Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico*, in COVERI, L. (Ed.), *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di Studi. Genova - Santa Maria Ligure, 8-10 maggio 1981*, Bulzoni, Roma, pp. 131-152
- THOMÉ, H., (2000), *Max Bense und die Literaten der fünfziger Jahre*, in SIEBER, U. (Ed.), *Zum Gedenken an Max Bense. Reden und Texte an seinem 90. Geburtstag*, Universitätsbibliothek Stuttgart, Stuttgart, pp. 16-24
- TIRINATO, M. V., (2011), *Larvatus prode. Franco Fortini e la traduzione poetica*, in FORTINI, F. (Ed.), *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata, pp. 11-44
- TITONE, R., (1998), *Il tradurre: dalla psicolinguistica alla glottodidattica*, Armando Editore, Roma
- TOFFOLO, D., (2002), *Intervista a Pasolini*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone
- TOMMEK, H., (2009), *Die Durchsetzung einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz. Der Aufstieg des Dichters Durs Grünbein in den neunziger Jahren*, in «Annali Online di Ferrara - Lettere» 1 (2009) pp. 200-222
- TORNABUONI, L., (1983), *L'intervista come tecnica e come strumento* in AA.VV. (Ed.), *Il potere delle parole. Come si diventa giornalisti*, La Città del Sole, Roma, p. 57
- TOTARO, F., (1999), *Non solo di lavoro. Ontologia della persona ed etica del lavoro nel passaggio di civiltà*, Vita e Pensiero, Milano
- TREPEL, M., (2008), *Neuroanatomie. Struktur und Funktion*, Elsevier, München
- TROSBORG, A., (1997a), *Introduction*, in TROSBORG, A. (Ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia, pp. vii-xv
- , (1997b), *Text Typology: Register, Genre and Text Type*, in TROSBORG, A. (Ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 3-24
- UEDING, G., (1998), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Hu-K, Niemeyer, Tübingen
- UJCICH, V., (2008), *L'intervista tra giornalismo e letteratura. Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi*, Aracne, Roma
- ULRICH, M., (1985), *Thetisch und Kategorisch. Funktionen der Anordnung von Satzkonstituenten am Beispiel des Rumänischen und anderer Sprachen*, Narr, Tübingen
- ULRYCH, M., (1992), *Translating Texts. From Theory to Practice*, Cideb, Rapallo
- , (1997a), *La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive*, in ULRICH, M. (Ed.), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. 213-245
- , (1997b), *Premessa*, in ULRICH, M. (Ed.), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, pp. XI-XIII

- VAN DELFT, L., (1982), *Le Moraliste classique. Essai de la définition et de typologie*, Librairie Droz, Genève
- , (2004), *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di Carmelina Imbroscio, Il Mulino, Bologna
- VANNEREM, M., SNELL-HORNBY, M., (1994), *Die Szene hinter dem Text: "scenes-and-frames semantics" in der Übersetzung*, in SNELL-HORNBY, M. (Ed.), *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung: zur Integration von Theorie und Praxis*, Francke, Tübingen/Basel, pp. 184-205
- VASSALLI, S., (1989), *Il neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta*, Zanichelli, Bologna
- VATTIMO, G., (1989), *Ermeneutica e teoria dell'agire comunicativo*, in SCIOCCA, L., RICOLFI, L. (Eds.), *Il soggetto dell'azione*, FrancoAngeli, Milano, pp. 233-245
- , (2009), *Addio alla verità*, Meltemi, Roma
- VECCHIATO, S., (2005), *Interferenza e strategie stilistiche nella traduzione dal francese all'italiano*, in CARDINALETTI, A., GARZONE, G. (Eds.), *L'italiano delle traduzioni*, FrancoAngeli, Milano, pp. 153-193
- VENUTI, L., (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione ["The Translator's Invisibility: A history of translation", 1995]*, Traduzione di Marina Guglielmi, Armando, Roma
- VERNE, J., (1995), *Ventimila leghe sotto i mari*, a cura di Luciano Tamburini, Einaudi, Torino
- VESTER, F., (1990), *Leitmotiv vernetztes Denken. Für einen besseren Umgang mit der Welt*, Heyne, München
- VICO, G., (1811), *Principj di scienza nuova. D'intorno alla comune natura delle nazioni*, Volume II, Gaetano Ebooli, Napoli
- VOZZA, M., (2001), *Esistenza e interpretazione. Nietzsche oltre Heidegger*, Donzelli Editore, Roma
- WEINRICH, H., (1967), *Syntax als Dialektik*, in «Poetica» I, pp. 109-126
- , (1972a), *Die Textpartitur als heuristisch-didaktische Methode*, in «Der Deutschunterricht» 24, 4, pp. 43-60
- , (1972b), *Thesen zur Textsorten-Linguistik*, in GÜLICH, E., RAIBLE, W. (Eds.), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt am Main, pp. 161-168
- , (1976), *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, a cura di Lea Ritter Santini, Il Mulino, Bologna
- , (1978), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo ["Tempus. Besprochene und erzählte Welt", 1964]*, trad. it. Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Il Mulino, Bologna
- , (1983), *Literatur im Fremdsprachenunterricht - ja, aber mit Phantasie*, in HESS-LÜTTIG, E. W. B. (Ed.), *Textproduktion und Textrezeption*, Narr, Tübingen, pp. 11-24
- , (1988), *Lingua e linguaggio nei testi ["Sprache in Texten" (Klett, 1976)]*, trad. it di Elisabetta Bolla, consulenza scientifica di Cesare Segre, Feltrinelli, Milano
- , (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache* unter Mitarbeit von Maria Thumair, Eva Breindl, Eva-Maria Willkop, DUDEN, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich
- , (1994), *Sprache und Wissenschaft*, in KRETZENBACHER, H. L., WEINRICH, H. (Eds.), *Linguistik der Wissenschaftssprache [Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Arbeitsgruppe: Wissenschaftssprache]*, De Gruyter, Berlin, pp. 3-14
- , (2001), *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, 6. neu bearbeitete Auflage, Beck, München
- , (2006), *Sprache, das heißt Sprachen. Mit einem vollständigen Schriftenverzeichnis des Autors 1956-2005*, 3., ergänzte Auflage, Narr, Tübingen

- , (2010), *Metapher*, in RITTER, J. (Ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Volltext-CD-ROM des Gesamtwerkes*, Bd. 5, Schwalbe, Basel, pp. 1179-1186
- WEISS, P., (1925), *Tierisches Verhalten als 'systemreaktion'. Die Orientierung der Rubstellung von Schmetterlingen (Vanessa) gegen Licht und Schwerkraft*, in «Biologia Generalis» n.1, pp. 168-248
- WEISSENBERGER, K., (1985a), *Der Essay*, in WEISSENBERGER, K. (Ed.), *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Prosa*, Niemeyer, Tübingen, pp. 105-125
- , (1985b), *Einleitung*, in WEISSENBERGER, K. (Ed.), *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Prosa*, Niemeyer, Tübingen, pp. 1-6
- , (1997), *Das produktionsästhetische Spektrum des literarischen Reiseberichts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in BRÄUTIGAM, B., DAMERAU, B. (Eds.), *Offene Formen. Beiträge zur Literatur, Philosophie und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 44-71
- WELLEK, R., (1978), *Geschichte der Literaturkritik: 1750-1950, Bd. I., Das späte 18. Jahrhundert, das Zeitalter der Romantik [Originalausgabe: A History of Modern Criticism (1955), üb. v. Edgar und Marlene Lobner]*, De Gruyter, Berlin/New York
- WELSCH, W., (2002), *Unsere postmoderne Moderne*, Sechste Auflage, Akademie Verlag, Berlin
- WERLICH, E., (1975), *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Quelle & Meyer, Heidelberg
- , (1976), *A Text Grammar of English*, Quelle & Meyer, Heidelberg
- WESTERWELLE, K., (2002), *Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays*, Fink, München
- WHITE, D. M., (1950), *The 'gate-keeper'. A case study in the selection of news*, in «Journalism Quarterly» 27, pp. 383-390
- WHITE, H., (1986), *Auch Klio dichtet: Die Fiktion des Faktischen*, Klett-Cotta, Stuttgart
- WIDMANN, A., (2008), *Brüderchen und Schwesterchen [Rez. zu Durs Grünbeins "Der cartesische Taucher"]*, in «Frankfurter Rundschau» 18.12.2008,
- WIELAND, C. M., (2011), *Das Leben, ein Traum. Eine Träumerei bei einem Bilde des schlafenden Endymion (1791), C.M. Wielands sämtliche Werke. Musarion. Aspasia. Gedichte an Olympia. Die erste Liebe. Der Mönch und die Nonne. Das Leben Ein Traum. Brückstücke von Psyche... 9. Band*, Nabu Press
- WILLIAMS, R., (1979), *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma
- WILSS, W., (1977), *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Klett, Stuttgart
- , (1992), *Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff*, Narr, Tübingen
- WIRTH, U., (2009), *Dilettantische Konjekturen*, in AZZONI, S., WIRTH, U. (Eds.), *Dilettantismus als Beruf*, Kadmos, Berlin, pp. 11-30
- WITTGENSTEIN, L., (1984a), *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- , (1984b), *Philosophische Untersuchungen*, in WITTGENSTEIN, L. (Ed.), *Werkausgabe in acht Bänden*, Bd. I, Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen Frankfurt am Main, pp. 225-618
- WOTJAK, G., (2002), *Textsorten und Sprachvergleich*, in DRESCHER, M. (Ed.), *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, Stauffenburg, Tübingen, pp. 273-278
- ZEILINGER, A., (2003), *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*, Beck, München
- ZIMA, P. V., (2001), *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Francke, Tübingen/Basel

- ZINATO, E., (2004), *Stili e strategie di sopravvivenza della critica*, in «L'ospite ingrato» VII, I, 2004, pp. 67-87
- ZISSLER, D., (2003), *Zur Biologie in Thomas Manns "Zauberberg"*, in ENGELHARDT, D. V., WIBKIRCHEN, H. (Eds.), *"Der Zauberberg" – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman*, Schattauer, Stuttgart, pp. 48-70
- ZYBATOW, L. N., (2009a), *Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen des literarischen Übersetzens*, in ZYBATOW, L. N. (Ed.), *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 237-268
- , (2010), *Translationswissenschaft: Glanz und Elend einer Disziplin*, in ZYBATOW, L. N. (Ed.), *Translationswissenschaft – Stand und Perspektiven. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft VI*, Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 205-231
- (Ed.), (2009b), *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft*, Lang, Frankfurt am Main u.a.
- ZYMNER, R., (2007), *Wie <Flaschenpost> an >Herzland< stößt. Zu biopoetischen Aspekten literarischer Kommunikation*, in EIBL, K., MELLMANN, K., ZYMNER, R. (Eds.), *Im Rücken der Kulturen*, Mentis, Paderborn, pp. 425-466