

LA LETTERATURA E IL LINGUAGGIO

Carola Barbero

Abstract

Analytic philosophy has mostly focused on language, meaning and reference when examining literature. Such an approach, however interesting, is not enough to understand the aesthetic value of literary works. We cannot simply use literature purely for our semantical and ontological analysis, since we should also be able to ask of books what they can give us. By distinguishing literary language from ordinary language, and by focusing on the ‘opacity’ and ‘transparency’ of language itself, the present essay aims to emphasise the specificity of literature.

Keywords: Literature; Language; Opacity; Meaning; Paraphrase.

1. *L'interesse della filosofia analitica per la letteratura*

La letteratura, *ça va sans dire*, è fatta di linguaggio. Questo è il motivo per il quale la filosofia analitica¹, sin dagli inizi, se ne è interessata: per vedere in che modo gli enunciati che la costituivano si discostassero da quelli tipici del linguaggio ‘serio’ della scienza, in particolare in rapporto ai concetti chiave di *significato*, *riferimento* e *verità*. Ecco quindi che Gottlob Frege² spiega la differenza tra l’enunciato “Odisseo sbarcò a Itaca immerso in un sonno profondo” e “la luna è più piccola della Terra” chiarendo come, pur trattandosi in entrambi i casi di enunciati sensati (hanno un *Sinn*, esprimono un pensiero), soltanto il secondo può essere detto avere un valore di verità, ossia una denotazione, o come la chiama Frege, *Bedeutung* (nel caso del primo enunciato, invece, dal momento che il nome “Odisseo” è privo di denotazione, anche tutto l’enunciato ne sarà privo), e pertanto contribuisce ad accrescere le nostre conoscenze, mentre il primo ha a che fare esclusivamente con il godimento estetico.

1 Per un simile approccio, limitandomi alle pubblicazioni in italiano, mi permetto di rinviare a Barbero (2013).

2 Cf. Frege in Casalegno, Iacona, Paganini, Santambrogio (a cura di, 2003, pp. 18-40).

Anche Bertrand Russell³ prende in esame la questione spiegando innanzitutto che quei nomi che la nostra grammatica definisce *propri* in realtà sono descrizioni definite abbreviate, e poi illustrando le ragioni per le quali un nome come “Amleto” non possa essere considerato alla stessa stregua di “Napoleone”. Perché, se si parafrasa opportunamente un enunciato come “Amleto parla con lo spettro di suo padre” (e la parafrasi è indispensabile per passare dalla struttura grammaticale superficiale a quella logica profonda), si constata non solo che il nome grammaticalmente proprio “Amleto” è in realtà una descrizione definita camuffata, ma anche che l’enunciato che lo contiene, lungi dall’essere privo di valore di verità come pensava Frege, è in realtà falso, dal momento che non c’è nessuno che abbia la proprietà di essere principe di Danimarca e di parlare con lo spettro di suo padre.

A questi studi dei padri fondatori della filosofia analitica del linguaggio ne sono seguiti altri volti a capire se tutte le opere letterarie possono essere dette avere un carattere finzionale, se c’è una differenza (e quale sia) tra un insieme di falsità e un’opera letteraria, se si può imparare dai romanzi (e, nel caso, che cosa) anche se questi non trattano di qualcosa di reale, se i tipi di cose che troviamo nei romanzi assomigliano per qualche aspetto ad altri oggetti che già abbiamo nel nostro inventario ontologico e così via.

Con gli affilati strumenti della filosofia analitica si è quindi proceduto domandandosi non soltanto come si debbano trattare enunciati quali “Sherlock Holmes condivide con il dott. Watson l’appartamento al 221b di Baker Street” e “Sherlock Holmes è stato inventato da Conan Doyle” (che volendo potrebbero anche essere considerati in un certo senso veri rispettivamente *dentro* e *fuori* dalla storia), bensì anche altri più difficili come “Sherlock Holmes è il detective più intelligente del mondo” (inclusi i detective reali?) e “Sherlock Holmes è più alto di Miss Marple” (come facciamo a saperlo? E come la mettiamo con Salvo Montalbano? Saranno più o meno alti uguale?). E poi, la Londra di Holmes e la Londra di Re Carlo III, sono la stessa città? E ancora, quell’unico proiettile che colpì Watson era nella spalla (come si legge in *Uno studio in rosso*) o nella gamba (come si dice ne *Il segno dei quattro* e ne *Il nobile scapolo*)?

Porsi simili interrogativi significa portare avanti ricerche teoriche di indubbio valore filosofico e che tuttavia (perlomeno nella maggior parte dei casi) non prendono in esame, se non a titolo meramente esemplificativo, la storia delle pratiche letterarie e le analisi critico-testuali che allo studio delle opere potrebbero essere affiancate. Il che, per quanto comprensibile, può non essere condivisibile fino in fondo, soprattutto se pensiamo a quel

3 Cf. Russell in Bonomi (a cura di, 1973, pp. 179-195).

passo del *Second Common Reader* in cui Virginia Woolf spiega come siano “poche le persone che chiedono ai libri quello che possono dare. Più comunemente ci ritroviamo davanti ai libri con le idee incerte e confuse, chiedendo alla narrativa di essere vera, alla poesia di essere falsa, alla biografia di essere lusinghiera, alla storia di rafforzare i nostri pregiudizi. Se, quando leggiamo, potessimo mettere da parte tutti questi preconcetti, sarebbe già un buon inizio” (Woolf in Sandid 2012, p. 10).

E come possiamo avvicinarci alle opere che abbiamo letto (nelle quali ci siamo perduti, divertiti e spaventati) prestando attenzione a quello che queste ci possono offrire? Forse, semplicemente, tentando un approccio che tenga conto anche dello stile, delle proprietà estetiche, della struttura, in breve che si soffermi su ciò che le rende quelle opere specifiche dotate di un certo interesse. Intendiamoci: quantificatori, parafrasi e inventari ontologici sono strumenti di primaria importanza, quello che però qui si vuole sottolineare è che non sembrano essere sufficienti per rendere conto di un fenomeno tanto complesso quanto quello rappresentato dalla letteratura. Infatti non basta analizzare, bisogna anche ricordarsi di leggere dall’alto in basso e dalla prima all’ultima pagina quelle opere (prendendone magari anche esempi di epoche, stili, autori e Paesi differenti) e provare al contempo a capire *che cosa* dicono, *come* lo dicono, *perché* lo dicono, se ce ne importa ancora qualcosa o se non ce ne importa più niente. Magari soffermandosi anche su quelle parole che, in tutta la loro lussuosa bellezza formano un tutto che può essere interessante senza essere trasparente o dotato di significato nel senso ordinario, che può essere frutto di una intenzione autoriale o prodotto da un *software*, che può richiedere ai lettori di essere completato oppure di essere lasciato così com’è.

2. *Il linguaggio letterario e la sua portata semantica*

Vladimir Nabokov soleva concludere le sue lezioni ricordando agli studenti che quelle analisi con le quali si erano intrattenuti e nelle quali si erano cimentati durante il corso concernevano qualcosa che era “lusso puro e semplice”⁴. Ma in che senso la letteratura può essere vista come qualcosa del genere?

Facciamo un piccolo passo indietro e torniamo a quegli elementi che accomunano tutte le opere che, a ragione o a torto, consideriamo lettera-

4 “I romanzi di cui ci siamo imbevuti non vi insegneranno nulla che possiate applicare alle difficoltà della vita; non vi aiuteranno in ufficio, né sul campo di battaglia, né in cucina, né in camera dei bambini. Il sapere di cui ho cercato di farvi partecipi è lusso puro e semplice” (Nabokov 2018, p. 521).

rie, ossia quelle stringhe di lettere variamente distribuite e spesso dotate di significato che potremmo far ricadere sotto l'etichetta di 'linguaggio letterario'. Di che cosa si tratta? Presenta caratteristiche specifiche che consentono di distinguerlo da quello ordinario? Funziona in un modo diverso rispetto a quel linguaggio che solitamente usiamo per veicolare contenuti?

Un tipo di risposta che potrebbe essere data è che, mentre il linguaggio ordinario ha una specifica funzione che è quella di comunicare, il linguaggio letterario sembra avere un valore autonomo e indipendente⁵ che fa sì che esso sia apprezzato prevalentemente per le sue caratteristiche formali. Jan Mukařovský e Roman Jakobson si sono impegnati a esplicitare le caratteristiche del linguaggio poetico-letterario in questa direzione.

Mukařovský (1932) suggerisce di individuare come caratteristica essenziale del *linguaggio poetico* una deviazione – che poi può configurarsi come sintattica, semantica, grammaticale o anche semplicemente tipografica – rispetto al *linguaggio standard*. Quando la deviazione rispetto all'uso standard è particolarmente evidente, la capacità comunicativa della lingua viene messa tra parentesi. Secondo questa proposta il linguaggio poetico si caratterizzerebbe quindi per una ricerca di forme di espressione personali e intuitive adottate dallo scrittore e poi apprezzate e valutate dalla comunità di critici e lettori.

Jakobson⁶, in linea con la posizione appena presentata, si domanda che cosa renda una determinata stringa linguistica un'opera d'arte e spiega come nelle opere letterarie l'attenzione si sposti dal contenuto semantico e dalla portata referenziale, al linguaggio stesso che acquisisce valore in quanto tale. Jakobson non ammette una distinzione netta tra linguaggio normale e linguaggio letterario individuando tra i due piuttosto una linea di continuità; tuttavia rileva come nel secondo emergano caratteristiche e sfumature spesso irrilevanti per il primo e, soprattutto, come sia evidente che nel linguaggio letterario le questioni legate primariamente alla portata semantica vengano messe in secondo piano, al fine di privilegiare altri aspetti. Talvolta, nella sua dimensione letteraria, il linguaggio risulta, per così dire, 'fuori uso', perdendo la capacità di porre in connessione le parole e le cose, e assumendo un ruolo decisamente autoreferenziale. Così accade che, nella letteratura, il linguaggio smetta di essere *mero tramite* per diven-

5 Jakubinskij distingue tra linguaggio pratico, "in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, morfemi, ecc.) non hanno valore in sé, ma sono soltanto mezzo di comunicazione", e linguaggio poetico, "in cui gli scopi pratici passano in secondo piano [...] e le combinazioni linguistiche acquisiscono valore in sé" (Jakubinskij in Ballerio, Pennacchio, a cura di, 2020, p. 67).

6 Jakobson in Sebeok (a cura di, 2012, pp. 350-377).

tare *protagonista* e consentire ai fruitori di apprezzarne le figure, il lessico, la costruzione delle frasi, gli epiteti, l'eufonia, la sinonimia e l'omonimia.

Tzvetan Todorov prende in esame il discorso poetico-letterario definendolo "opaco"⁷ – in quanto tipicamente caratterizzato da figure retoriche – e contrapponendolo a quello ordinario, referenziale, che è invece essenzialmente "trasparente". Linguaggio opaco e linguaggio poetico, secondo questa posizione non sono tuttavia coincidenti, dal momento che non tutto il linguaggio figurativo è linguaggio poetico (ci sono poesie senza figure) e non tutti i discorsi figurativi sono poesie.

In ogni caso, se effettivamente il linguaggio letterario si distingue da quello ordinario perché ci mostra le parole e gli enunciati in quanto tali, ossia slegati da qualsivoglia funzione primariamente referenziale, allora è evidente perché la domanda relativa al suo valore semantico sia ineludibile. Perché se il linguaggio letterario è diverso rispetto a quello standard, come potremo mai, in senso proprio, coglierne il significato? A un simile interrogativo sono state date *grosso modo* tre tipi di risposta⁸: 1. la risposta autonomista; 2. la risposta semiotica; 3. la risposta intenzionalista.

La *risposta autonomista*⁹ sostiene che il linguaggio letterario sia un tipo di linguaggio metaforico il cui significato deriva dall'iterazione tra due termini sovrapposti. Per esempio, nel famoso verso di Shakespeare "Giulietta è il sole", sovrapponiamo "Giulietta" e "il sole" arrivando a una espressione paradossale che fa uso di ambiguità e polisemia, creando così un nuovo significato che siamo in grado di cogliere e apprezzare.

La *risposta semiotica*¹⁰ individua invece il significato dei segni nelle relazioni che questi hanno con altri segni all'interno della struttura narrativa. Al fine di stabilire il significato di una espressione occorre quindi tenere conto del più ampio sistema linguistico, poiché è soltanto conoscendo i codici all'interno dei quali la scrittura letteraria si articola che si può riuscire ad afferrare il significato dei termini presenti nel testo¹¹. Le molteplici teorie semiotiche offerte si distinguono inoltre a seconda che considerino il testo chiuso, ossia capace di veicolare un significato ben preciso, o aperto, ossia costituito da una articolazione semantica capace di produrre una molteplicità di significati.

La *risposta intenzionalista* si richiama a quelle teorie semantiche secondo le quali il significato letterario di un'opera si identifica con l'intenzione

7 Cf. Todorov (1967, pp. 91-118).

8 Cf. Olsen (1982, pp. 13-32).

9 Cf. Beardsley (1958, p. 144) e Richards (1965, p. 93).

10 Cf. Culler (1981) e Propp (1966).

11 Cf. Eco (2016).

che aveva l'autore nel produrla¹². Ma come riuscire a cogliere tale intenzione? Richiamandosi alle modalità di espressione tipiche di quell'autore e prendendo in considerazione quegli elementi esterni utili al fine di determinare l'intenzione autoriale nell'utilizzo di un determinato termine, nello scrivere un certo enunciato, o nel cimentarsi in un certo tipo di opera.

3. Letteratura e significato

Mentre sembra naturale domandarsi che cosa determinati termini o enunciati presenti in un testo letterario significhino (per quanto possa essere tutt'altro che semplice, poi, riuscire a stabilirlo), sembra decisamente meno ovvio domandarsi quale sia il significato di un'opera letteraria. Infatti mentre possiamo impegnarci a capire il significato di "Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a suo modo", sembra ben più arduo cimentarsi con il significato dell'opera *Anna Karenina*. Perché? Perché mentre possiamo provare a stabilire il significato di un enunciato letterario a partire dalle parole che lo compongono e dalle relazioni tra queste sussistenti tenendo conto di eventuali deviazioni, ritmi e figure, quando ci spostiamo al testo letterario nella sua interezza incontriamo evidenti difficoltà: non è chiaro quali siano le parti componenti a partire dalle quali possiamo provare a rinvenire un significato, ossia quali siano le unità semantiche minime da analizzare e quali le relazioni da considerare come eventualmente rilevanti. Per questo motivo si potrebbe legittimamente mettere in dubbio che il concetto stesso di 'significato' (nel suo uso tecnico) sia adatto a spiegare le opere letterarie considerate nella loro interezza anche perché spesso, quando si parla del significato di un'opera, lo si pone in connessione con la comprensione che, solitamente, è diversa per il lettore 'ingenuo' e per l'esperto o lo studioso che invece sono supposti avere accesso all'opera a un livello di apprezzamento superiore. La semplice comprensione del significato dei termini e degli enunciati non sembra quindi essere sufficiente, il che spiega perché richiamarsi a qualcosa come il significato dell'opera possa essere fuorviante (appunto perché l'apprezzamento va al di là del significato letterario), come ben emerge sia dalle teorie semiotiche sia da quelle intenzionaliste (per le quali il significato è in un certo senso *indipendente* dall'apprezzamento estetico che invece è strettamente connesso alle aspettative e al giudizio dell'individuo all'interno di un determinato contesto storico-culturale).

12 Cf. Close (1972).

Si tratta di una questione che potrebbe essere ampliata tenendo conto di quelle inferenze che il lettore è invitato a fare per capire in che modo sia possibile afferrare il significato dell'opera e che, come già osservava Roland Barthes nel 1966, la critica letteraria dovrà individuare non tanto nei contenuti bensì nella *condizione di possibilità* dei contenuti, ossia nelle forme che rendono possibili le variazioni di senso, le oscillazioni, le ambiguità. L'accento deve pertanto essere messo sulla *forma*, ossia sul *modo peculiare* in cui l'opera letteraria veicola i significati, come ben osservano tanto le teorie autonomiste quanto quelle semiotiche.

Possiamo pertanto considerare come letteraria un'opera non soltanto quando parte del suo significato è lasciato implicito, ma anche quando alla dimensione semantica si può avere accesso esclusivamente a partire da ciò che è detto¹³, dal momento che il contenuto deve essere visto in funzione della forma¹⁴, nonostante sia soltanto a partire dal contenuto che questa può essere individuata. Questo è il motivo per il quale una mera analisi del linguaggio delle opere letterarie sarebbe al contempo inutile e fuorviante: perché pur avendo una indubbia base semantica, la letteratura si caratterizza per un uso del linguaggio che si discosta da quello ordinario poiché non si tratta semplicemente di linguaggio, bensì di *arte* (con tutto quello che questo termine, a sua volta, comporta)¹⁵.

4. *Letteratura e opacità*

Il linguaggio della letteratura, per usare la terminologia adottata da Peter Lamarque (2014), è caratterizzato da "opacità"¹⁶ in opposizione a "trasparenza" e di questo aspetto occorre tenere conto tanto nella fase di comprensione quanto in quella di apprezzamento. Per spiegare in che senso, nel caso delle opere letterarie, si abbia a che fare con un linguaggio essenzialmente *opaco*, prendiamo per esempio in considerazione i dipinti di Claude Monet che raffigurano le scogliere di Étretat.

13 Cf. Beardsley (1958, p. 126).

14 Cf. Brooks, Wimsatt (1957, p. 748).

15 Come acutamente osserva Olsen "Perché la letteratura non è solo linguaggio: la letteratura è arte" (1982, p. 31).

16 Il termine "opacità" era già stato usato, come abbiamo brevemente accennato più sopra, da Tzvetan Todorov per sottolineare quella caratteristica per la quale il linguaggio poetico è autoreferenziale, non rimandando a qualcosa al di fuori di sé, bensì soltanto a se stesso, e figurativo. L'autoreferenzialità peraltro è derivata da un'altra caratteristica del linguaggio poetico, quella per la quale richiede di essere trattato come un oggetto estetico.

Quando ammiriamo *La Manneporte* (1886) al Metropolitan Museum di New York, non è tanto l'oggetto rappresentato (le scogliere di Étretat, appunto) che ci interessa, bensì il *modo* in cui è stato rappresentato e che esprime il punto di vista e la tecnica di Monet. Ammiriamo le pennellate, la scelta dei colori, il modo in cui la luce è catturata dalla tela, la magia grazie alla quale il cielo e il mare paiono confondersi. Ebbene, esattamente come non avrebbe senso *apprezzare* questo dipinto perché ci *mostra* la realtà (come se fosse un "vetro trasparente" sulle scogliere della Normandia), parimenti non apprezziamo il linguaggio letterario in quanto si riferisce al reale, perché non è in questo che risiede il suo valore. Peraltro – esattamente come nel caso dei dipinti di Monet – neppure quando gli oggetti descritti esistono nella realtà, il linguaggio letterario risulta essere trasparente, ossia del tutto indipendente rispetto alla rappresentazione fornita dall'autore. Il che rende non solo plausibile, ma anche decisamente ambizioso, il progetto di Gustave Flaubert di scrivere un libro sul nulla, "senza agganci esterni, che si regga con la forza interna del suo stile, come la terra senza essere sostenuta si regge da sola, un libro che non abbia quasi argomento o almeno dove l'argomento sia quasi invisibile, se è possibile. Le opere più belle sono quelle in cui c'è la minor quantità di materia; più l'espressione è vicina al pensiero, più la parola vi si attacca e scompare, più è bella. Credo che il futuro dell'arte sia in queste direzioni" (Flaubert 1998, p. 31)¹⁷.

Quando leggiamo un'opera letteraria sappiamo che ogni dettaglio ha significato (*principio di funzionalità*), che personaggi ed eventi di cui si narra devono essere compresi all'interno della struttura completa dell'opera (*principio teleologico*) e che l'opera dev'essere interpretata tematicamente (*principio tematico*)¹⁸. Si tratta di principi particolarmente importanti perché distinguono l'apprezzamento delle opere letterarie da quelle di altro tipo e si ricollegano all'opacità del linguaggio mostrando come il testo sia da intendersi, metaforicamente, come un vetro opaco, colorato e dipinto con figure viste non attraverso di esso, ma in esso.

L'opacità tipica del linguaggio letterario, ricorda Lamarque, rimanda ad alcuni tratti dell'opacità in generale che sono stati studiati dalla filosofia del linguaggio (opacità referenziale) e dall'estetica (opacità rappresentazionale).

17 Si tratta di un estratto da una lettera inviata a Louise Colet il 16 gennaio 1852.

18 Cf. Lamarque (2014, pp. 72-77).

Le riflessioni sull'*opacità referenziale*¹⁹ mostrano come ci siano casi in cui non è possibile sostituire un termine con un altro co-referenziale senza che il valore di verità dell'enunciato muti. Prendiamo il famoso esempio "Cicerone denunciò Catilina". Nei casi normali in cui l'enunciato è assertivo, il nome "Cicerone" può essere sostituito con il termine co-referenziale "Tullio" senza che il valore di verità muti. Tuttavia, se prendiamo l'enunciato vero "Caterina crede che Cicerone denunciò Catilina", vediamo che questo potrebbe mutare valore di verità, e quindi essere falso, se noi sostituissimo "Cicerone" con "Tullio" e quindi avessimo "Caterina crede che Tullio denunciò Catilina" – banalmente perché Caterina potrebbe non sapere che "Cicerone" e "Tullio" si riferiscono allo stesso individuo. Contesti di questo tipo (quelli che seguono "X crede che") sono detti *opachi*. Nel caso delle opere letterarie si ha sempre a che fare con questo tipo di opacità perché eventuali sostituzioni, pur non comportando necessariamente un mutamento nel valore di verità (per quanto sia complicato – e forse anche poco sensato – riuscire a rendere conto di qualcosa del genere in senso proprio, come abbiamo visto), implicano indubbiamente un mutamento dell'opera stessa.

L'*opacità rappresentazionale*²⁰ è invece in questione quando per esempio si paragonano i tipi di rappresentazione di cui è questione nelle fotografie e nei dipinti. L'idea, a grandi linee, è che le fotografie siano trasparenti perché sono capaci di mettere direttamente in contatto con ciò che è rappresentato (quando vediamo la fotografia di Re Carlo III, noi vediamo, *letteralmente*, Re Carlo III) e quindi siano in relazione causale con ciò che rappresentano, mentre i dipinti si situano in una relazione intenzionale con quanto raffigurato²¹. In breve, se una fotografia è di Re Carlo III, possiamo legittimamente concluderne che tale individuo esista, invece, se abbiamo un dipinto che rappresenta Re Carlo III, non possiamo concluderne, in base al solo dipinto, che tale individuo esista né che, ammesso che esista, il dipinto lo rappresenti come effettivamente è. Quindi, nonostante il dipinto e

19 Come spiega in maniera cristallina Quine, una "costruzione opaca è una costruzione in cui in genere non possiamo sostituire a un termine singolare un termine *codesignativo* (un termine che si riferisce allo stesso oggetto) senza disturbare il valore di verità dell'enunciato che lo contiene. In una costruzione opaca non possiamo, inoltre, sostituire in genere a un termine generale un termine *coestensivo* (un termine vero degli stessi oggetti), né a un enunciato componente un enunciato dello stesso valore di verità, senza disturbare il valore di verità dell'enunciato che li contiene. Tutti e tre questi insuccessi sono chiamati insuccessi dell'*estensionalità*" (Quine 2008, pp. 187-188).

20 Cf. Walton (1984, pp. 246-277).

21 Cf. Scruton (1981, pp. 577-603).

la fotografia di Re Carlo III possano sembrare due modi alternativi di presentare uno stesso individuo, in realtà sono profondamente diversi, perché essenzialmente differenti sono i loro metodi di funzionamento: il dipinto veicola un certo modo di raffigurare quel soggetto, mentre la fotografia, per quanto personale e magari manipolata, si caratterizza come una rappresentazione meccanica dell'attuale sovrano del Regno Unito.

Quindi le opere letterarie sono opache in modo analogo a come lo sono i dipinti, e il pensiero che accompagna ciò che è raffigurato nei dipinti lo ritroviamo nelle scelte linguistiche e stilistiche con cui il testo è costruito dal suo autore – ecco perché sostituire l'espressione di un testo con un'altra pensando di mantenere inalterato il contenuto spesso non è possibile. Il fatto che forma e contenuto siano indissolubilmente legati nel linguaggio letterario presenta il noto problema della *parafrasi*. Si potrebbe infatti sostenere che, a rigore, nessuna parafrasi possa essere considerata un buon sostituto dell'originale dal momento che la scrittura, lo stile, le precise scelte semantico-sintattiche, e quindi la forma, sono precisamente ciò che fa sì che quel contenuto sia il contenuto che è. E questo è ciò che il lettore cerca nell'apprezzamento di un'opera letteraria: la forma indivisibile dal contenuto o, detto altrimenti, l'opacità. Secondo Lamarque anche la traduzione si caratterizzerebbe come un caso speciale di parafrasi di un testo²², come peraltro sembra mostrare anche l'atteggiamento di alcuni lettori nei confronti delle traduzioni: possiamo leggere, poniamo, la traduzione di Maria Luisa Spaziani (Mondadori) o di Natalia Ginzburg (Einaudi) di *Madame Bovary*, ma in nessuno dei due casi saremo davvero sicuri di aver letto *Madame Bovary* (di Gustave Flaubert che è, appunto, in francese). Perché per quanto il contenuto proposizionale possa essere preservato nel passaggio da una lingua all'altra, le sfumature, i toni, il ritmo e la corposità del linguaggio originale, ossia ciò che rende *Madame Bovary* quel capolavoro della letteratura che di fatto è, sarebbero perduti per sempre.

Con altre parole: l'opera non coincide con i significati che veicola, ma con i significati che veicola *in quel modo specifico*. Questo era ciò che aveva in mente Cleanth Brooks quando parlava di "heresy of paraphrase"²³, ossia non che la parafrasi fosse impossibile o inutile, bensì che non potesse essere considerata a nessun titolo come un sostituto dell'opera stessa, perché *ciò che è detto* in un'opera letteraria non è mai separabile da *come è detto*²⁴. E

22 Cf. Lamarque (2014, p. 12).

23 Cf. Brooks (1970, pp. 192-214).

24 Per un lavoro che parte dalla discussione sul ruolo della parafrasi per la comprensione delle poesie per passare a domandarsi se i limiti della parafrasi equivalgano al riconoscimento di significati ineffabili si veda Currie, Frascaroli (2021).

questo vale tanto per la prosa quanto per la poesia. A titolo esemplificativo, basti ricordare che quando a Thomas Sterne Eliot fu chiesto il significato del suo famoso verso di *Ash Wednesday* “Lady, three white leopards sat under a juniper tree in the cool of the day” (“Signora, tre leopardi bianchi giacevano sotto un ginepro nella frescura del giorno”), egli si limitò a rispondere ripetendo il verso, *parola per parola*.

Forma e contenuto sono intrecciati e solo in questo modo possono garantire quel brivido lungo la schiena che secondo Vladimir Nabokov era chiara prova del valore artistico dell’opera, al punto di sostenere che quel fremito, ossia quel

piccolo brivido che sentiamo lì dietro è certamente la più alta forma di emozione che l’umanità abbia raggiunto sviluppando la pura arte e la pura scienza. Veneriamo dunque la spina dorsale e i suoi fremiti. Siamo fieri di essere dei vertebrati, perché siamo dei vertebrati muniti nella testa di una fiamma divina. Il cervello è solo una continuazione della spina dorsale; lo stoppino corre in realtà per tutta la lunghezza della candela. Se non siamo capaci di godere di questo brivido, se non sappiamo godere della letteratura, rinunciamo a tutto questo e concentriamoci sui fumetti, sulla Tv, sui libri-della-settimana (Nabokov 2018, p. 116).

Bibliografia

BARBERO, C.

2013 *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

BARTHES, R.

2002 *Critica e verità* [1966], tr. it. di C. Lusignoli, A. Bonomi, Einaudi, Torino.

BEARDSLEY, M.C.

1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York.

BROOKS, C.

1970 *The Heresy of Paraphrase* [1947] in Id., *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt, Brace & World, New York, pp. 192-214.

CLOSE, A.J.

1972 *Don Quixote and the “Intentionalist Fallacy”* in “British Journal of Aesthetics”, 12, pp. 19-39.

CULLER, J.

1981 *The Pursuit of Signs*, Routledge, London.

CURRIE, G., FRASCAROLI, J.

2021 *Poetry and the Possibility of Paraphrase* in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 79/4, pp. 428-439.

ECO, U.

2016 *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.

FREGE, G.

2003 *Senso e significato* [1892] in P. Casalegno, A. Iacona, E. Paganini, M. Santambrogio (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 18-40.

JAKOBSON, R.

2012 *Closing Statement: Linguistics and Poetics* [1960], in T. A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, Wiley, New York, pp. 350-377.

JAKUBINSKI, L.

2020 *Sui suoni del linguaggio poetico* [1919] tr. it. di S. Sini, in S. Ballerio, F. Pennacchio (a cura di), *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, Ledizioni, Milano, pp. 63-85.

LAMARQUE, P.

2014 *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, London.

MUKAŘOVSKÝ, J.

1932 *Standard language and poetic language* [URL: <https://digilib.phil.muni.cz/node/46151> ultimo accesso 30.04.2024].

NABOKOV, V.

2018 *Lezioni di letteratura*, tr. it. di F. Pece, Adelphi, Milano.

OLSEN, N.H.

1982 *The “Meaning” of a Literary Work*, “New Literary History”, 14/1, pp. 13-32.

PROPP, V.

1966 *Morfologia della fiaba* [1928], tr. it. e cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino.

QUINE, W.V.O.

2008 *Parola e oggetto* [1960], tr. it. e cura di F. Mondadori, il Saggiatore, Milano.

RICHARDS, I.A.

1965 *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York.

RUSSELL, B.

1973 *Sulla denotazione* [1905] in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, pp. 179-195.

SCRUTON, R.

1981 *Photography and Representation*, "Critical Inquiry", 7/3, pp. 577-603.

TODOROV, T.

1967 *Tropes et figures* in Id., *Littérature et signification*, Larousse, Paris, pp. 91-118.

WALTON, K.L.

1984 *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, "Critical Inquiry", 11, pp. 246-277.

WOOLF, V.

2012 *The second common reader* [1932], tr. it. parziale in D. Sandid, *Come leggere un libro*, Passigli Editore, Bagno a Ripoli, pp. 7-30.