

GIOVANNI LOMBARDO, *LA PIETRA DI ERACLEA*.  
*TRE SAGGI SULLA POETICA ANTICA*, QUODLIBET, MACERATA, 2006

di *Giovanna Colosi*

In questo volume (che ripropone, con lievi modifiche e brevi aggiunte, tre saggi già precedentemente pubblicati), Giovanni Lombardo studia l'idea della "trasposizione" così come essa si manifesta nei suoi precorritenti teorici entro la poetica antica. L'Autore si muove a ritroso nel tempo, nel tentativo di dimostrare "quanto sia remota l'origine di categorie estetiche che spesso riteniamo di esclusivo appannaggio del pensiero moderno": e in questo senso egli, rivolgendosi anche a un pubblico di non classicisti, riflette su alcuni meccanismi di trasformazione e di arricchimento della tradizione letteraria.

Nei primi due saggi del volume (1. *Un'antica metafora dell'intertestualità: la Pietra di Eraclea*; 2. *Un'agnizione classica in Montale: il simbolo del bivio*) l'idea di trasposizione – molto frequente nelle teorie contemporanee dell'intertestualità, intese a mostrare come in ogni testo artistico si possano rintracciare presenze di testi precedenti – viene studiata dal punto di vista contenutistico del trasferimento di un certo motivo letterario da un'opera all'altra, in modo da sottolineare la dinamica delle molteplici influenze culturali che percorrono i testi e che "ne segnalano, anche al di là della consapevolezza degli autori, i debiti verso una determinata tradizione". Nel primo saggio, Lombardo ricorda che un autorevole storico della retorica come George A. Kennedy indica quali precursori delle teorie della *reader-reception* Aristotele (per la sua concezione della metafora) e Longino che, per la sua visione del lettore sublime, può essere salutato come un vero e proprio *reader-reception critic*. Il secondo saggio mostra come un poeta moderno quale Montale, nella celebre poesia *I Limoni*, possa (ancorché inconsciamente) condividere con Callimaco uno stesso "universale" letterario (il simbolo del bivio): come già l'antico

poeta ellenistico, anche Montale enuncia infatti polemicamente il proprio programma poetico affidandosi a un gioco metaforico di assai antica discendenza: quello delle "due vie". Nel terzo saggio (*Armonia e movimento nelle antiche teorie dello stile*), l'idea della trasposizione è studiata dal punto di vista formale con riferimento alla teoria della *Sprachbewegung* (cioè del "movimento del linguaggio") nel tentativo di rintracciare "significative anticipazioni nell'antica prassi della riscrittura metafrastica dei testi ai fini della loro valutazione critica".

In particolare, il primo saggio pone l'accento sull'estetica della ricezione e segnala, attraverso l'affascinante metafora platonica del magnete ovvero della pietra di Eraclea (dove il titolo del libro), gli antichi antecedenti della teoria dell'intertestualità. Fin dalle origini della letteratura, il poeta si confronta con i suoi predecessori in una contesa produttiva: tant'è vero che già l'*Odissea* può essere inteso come una lettura intertestuale dell'*Iliade*. Ma la poetica classica sa che il testo agisce sul fruitore non solo attraverso i significati programmati dall'Autore ma anche attraverso i significati concretamente messi in atto dall'ascoltatore. Al riguardo, Lombardo ricorda l'irritazione di Penelope al canto di Femio, nel libro I dell'*Odissea*, e il turbamento di Ulisse davanti al canto di Demodoco, nel libro VIII. Il criterio della ricezione attiva, per cui il lettore promuove sensi non previsti dall'autore, "si interseca con quello della lettura dotta e consapevole e dunque col tema dell'emulazione e dell'arte allusiva". La moderna semiotica letteraria indaga il valore di un testo in base alle pluriverse reazioni che esso può provocare nel lettore: queste reazioni cambiano nel tempo col mutare dei codici preposti alla lettura. Il lettore può immettere in un testo non solo significati assenti al momento della sua produzione (col conseguente rischio di possibili anacronismi o forzature ermeneutiche), ma può anche porre in atto virtualità prima inesplorate senza tuttavia esaurire il ricco universo espressivo di un'opera.

La teoria che riconosce al lettore un ruolo decisivo nella costruzione del senso del testo trova i suoi precedenti in antiche testimonianze "paleodecostruzioniste" che presuppongono una complicità tra l'autore e il lettore. Perché un testo sia fecondo occorre provocare uno scarto in cui si innesti la libertà interpretativa del lettore: tale esperienza creativa presuppone, tra l'altro, quella dimensione dell'*obscuritas* linguistica che attiva l'acume del lettore. La natura ambigua del linguaggio produce "un processo inesauribile di approssimazione al senso ultimo" del testo artistico e determina una fatale dissimetria tra i due interlocutori, autore

e lettore, i quali, pur movendo dagli stessi codici espressivi, non ne condividono tuttavia le attualizzazioni. In questo divario, in cui si annidano fecondi dissidî, si esercita la nostra libertà creativa, in quanto possibilità di violare e di arricchire gl'istituti comunicativi. Va da sé che, benché sia riferibile anche a un lettore generico, questo discorso presuppone un lettore avvertito e pertanto una certa continuità culturale tra la scrittura e la lettura. Non a caso, Harold Bloom sottolinea l'importanza di un passo del *Sublime* longiniano, là dove si legge che "quasi per natura, la nostra anima, davanti al vero sublime si solleva e, traendone una fiera esaltazione, si riempie di gioia e di orgoglio, come se essa stessa avesse generato ciò che ha ascoltato". Il lettore diventa così (co)autore del testo e, se è anche poeta, può produrre un nuovo testo all'interno di una stimolante rivalità con gli *auctores* che lo hanno preceduto. Questa rivalità non implica un'imitazione passiva: in termini bloomiani, il lettore deve essere infatti capace di un proficuo *misreading* della tradizione e non deve lasciarsi contagiare dall'*anxiety of influence*, cioè dall'ansia di essere influenzato dai modelli. Un'ansia peraltro molto antica, già documentata in Longino e in altri autori. Filodemo, per es., osservava "che un poeta va giudicato non in base alle novità della materia trattata" ma in base alla capacità di dare un nuovo ordine (una *idia kataskeue*) a cose vecchie. E un analogo pensiero si leggeva in Seneca retore, quando affermava che "le scoperte fatte da altri non sono di ostacolo a coloro che ne faranno di nuove, perché la condizione di chi viene alla fine è migliore: trova già pronte parole che, altrimenti disposte, assumono un nuovo aspetto". E Macrobio, nel celebrare la grande "attitudine intertestuale" di Virgilio, rilevava quanto fosse fruttuosa una lettura che consentisse di "emulare ciò che negli altri si loda e di volgere ai propri fini, con intelligente adattamento, ciò che nell'opera altrui accende la nostra ammirazione".

Un'applicazione molto interessante del meccanismo della lettura creativa offre il secondo saggio, dedicato, come s'è accennato, all'uso montaliano del simbolo del bivio: un simbolo che contiene la domanda "radicale" sul mondo e sull'uomo, condannato, in quanto uomo, all'aporia originaria della scelta e della contraddizione. Nel testo dei *Limoni*, la metafora del bivio riaccende nella memoria del lettore dotto l'analogia immagine callimachea, inducendolo ad applicare "il principio della ripetibilità degli universali letterari", che rinviano alle relazioni "nascoste", *cachées*, di cui parlava Paul Valéry. Queste relazioni riguardano appunto "l'appartenenza di un'opera a una certa *langue* letteraria, a un determinato codice metaindividuale: nell'ottica delle *fonti* verificabili

*in praesentia* si integra così l'ottica dei modelli ipotizzabili *in absentia*". Il flusso anamnestico che il lettore colto rintraccia nel testo montaliano risale, attraverso una serie di agnizioni regressive, all'archetipo del bivio già presente nel simbolo della Y della tradizione didattica pitagorica o nel sofista Prodicò (con la favola di *Eracle al bivio*, narrata nei *Memorabilia* di Senofonte) o ancora nella metafora esiodea delle due strade della virtù e del vizio. Come in Callimaco, anche in Montale troviamo il disdegno per i "poeti laureati" e la ricerca di una forma compositiva più umile.

Il poeta non crea mai *ex nihilo* ma costruisce la sua competenza a partire dalla competenza di coloro che lo hanno preceduto. L'estetica dell'intertestualità presuppone una serie di "dissimili somiglianze", per cui le analogie garantiscono l'emergere delle diversità e la novità del testo promana dall'abilità (ri)compositiva del poeta. Perciò Montale, parafrasando Eliot, scriveva: "L'originalità buona [...] non è quella di chi non somiglia ad alcuno; è ciò che resta irriducibile alle somiglianze e ch'è da esse garantito e condizionato". L'orientamento intertestuale (ovvero intersoggettivo) presuppone, per dirla ancora con Valéry, l'impossibilità di produrre un testo prescindendo dal rapporto con i testi precedenti: "l'opera letteraria entra sempre in un rapporto di realizzazione, di trasformazione o di trasgressione" con le *productions antérieures*. Ogni poesia è, perciò, poesia "tardiva": non si può dare, infatti, alcuna poesia senza una poesia che la preceda. Il gioco di rimandi che si stabilisce tra un testo e l'altro ci coinvolge in quell'inesauribile processo di senso che tiene uniti e insieme separa gli autori, facendo così apparire un testo sempre *alius et idem* rispetto alla tradizione.

Considerare il linguaggio nella sua dimensione dinamica alla luce del principio ermeneutico del mutevole orizzonte ricettivo di un'opera, ci introduce alla problematica della traduzione, affrontata nel terzo saggio, forse il più complesso del libro. La teoria della *Sprachbewegung* ("movimento del linguaggio"), enunciata da Friedmar Apel, lungi dal considerare la traduzione come puro fenomeno interlinguistico, sottolinea il ruolo della soggettività e della storicità del traduttore. In tale ottica il criterio della *distanza* tra il *vecchio* (il sistema storico-culturale del testo di partenza) e il *nuovo* (il sistema storico-culturale del testo d'arrivo) presiede all'idea di movimento formale: "L'atto del tradurre drammatizza e acuisce l'esperienza della *Sprachbewegung*, perché, alimentando la tensione verso l'estraneo, incrementa la gamma delle direzioni stilistiche verso le quali il movimento del linguaggio può evolversi". Il traduttore "importa il *proprio* stile nello stile del testo originale ed esporta lo stile

del testo originale nello stile del *proprio* testo, nello stile del testo tradotto". La distanza stilistica tra questi due mondi ci fa cogliere la *Bewegung*, il movimento, del linguaggio non solo in quanto transito da un certo contenuto a una certa forma, "ma anche come movimento interno alla forma medesima, come movimento espressivo, itinerario drastico" capace di muoversi lungo varie direzioni stilistiche. Questa problematica interlinguistica è già presente nelle antiche pratiche della *metaphrasis*, cioè della riscrittura di un testo a fini didattici e valutativi. Cicerone, Orazio, Quintiliano e altri antichi scrittori, consapevoli della complessa dinamica traspositiva del linguaggio, possono in un certo senso considerarsi gl'iniziatori della storia della teoria della traduzione come movimento interno al linguaggio.