

Comparatismi 3 2018

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20181438>

L'esperienza estetica: un varco oltre i limiti del significato

Alessandra Tosi

Abstract • Tracciare l'essenza di un'opera d'arte è impresa ardua e vana, se l'indagine si limita alle proprietà che questa dovrebbe esemplificare. Tuttavia appare interessante riflettere sull'esperienza estetica della letteratura prendendo le distanze dall'essentialismo ed ampliando il discorso alle dinamiche che consentono a Montaigne di definirla in qualità di referente della «*humaine condition*». Non è, infatti, possibile scindere la scrittura dall'esperienza umana: l'arte è provocata dalla vita e la vita è provocata dall'arte, sostiene Bachtin riflettendo sulla relazione logico-congiuntiva fra cultura ed esistenza.

Pertanto la riflessione metalinguistica coniuga letteratura e filosofia, prendendo le distanze da qualsiasi vano progetto d'interpretazione categorica per mettere in discussione la prospettiva che vincola la letteratura ai contesti, trascurando il valore principe dei testi. Giovanni Bottirolti afferma che il contestualismo uccide la letteratura, pertanto il testicidio sarebbe causato dal desiderio di ridurre un testo all'artefatto, privandolo della possibilità di essere dinamico e in continua metamorfosi: al contrario l'esperienza estetica desidera tradursi in una pratica sperimentale avulsa da regole stabilite a priori, quasi a esorcizzare l'eredità di una semiotica normativa e di qualsiasi forma di assolutismo essa imponga.

L'opera d'arte va, innanzitutto, isolata rispetto all'*intentio auctoris*, per poter cogliere a pieno l'*intentio operis* che, nel panorama culturale contemporaneo, offre esempi di lavori che reclamano la propria nudità a scapito di qualsiasi interpretazione riduzionista. Prova calzante è la letteratura labirintica di Yoko Tawada, la cui erranza sospende ogni differenza, collocandosi sulla soglia di infiniti luoghi, culturali e non. Tra ideogrammi e alfabeto tedesco, il linguaggio, privo di pretese logocentriche, approda in una *terra nullius*. Il velo del fraintendimento e dell'equivoco diventa nuova frontiera dell'esperienza estetica che si apre allo sperimentalismo: laddove il testo si lega indissolubilmente al tema dell'identità che è incertezza, perdita e disconoscimento, la dimensione artistica si colloca dentro e fuori ogni contesto, il contenuto diventa forma in metamorfosi e l'opera d'arte, capolavoro che si fa *vanitas proprietatis*, disintegra qualsivoglia definizione di carattere o proprietà per assurgere a icastica ostentazione di sé.

Parole chiave • Esperienza estetica; Riflessione metalinguistica; Testicidio; Letteratura labirintica; Sperimentalismo

Abstract • Portraying the essence of a work of art is a very hard and vain effort if the inquiry is limited to the properties it should exemplify. However it is interesting to consider the aesthetic experience by distancing ourselves from the essentialism and extending our thought to those dynamics thanks to which Maigne defines it as a sort of report of the "humaine condition." As a matter of fact it is impossible to separate writing and human experience: art is created by life and life is caused by art, as Bachtin says while considering the logic-linking relationship between culture and existence.

Therefore the metalinguistics consideration combines literature and philosophy and abandons every useless project of categorical hermeneutics in order to challenge the perspective which binds literature to contexts, neglecting the main value of the texts. Giovanni Bottiroli claims that contextualism kills literature, so the text murder would be caused by the desire of reducing a text to an artefact, depriving the possibility of being dynamic and in an endless metamorphosis: on the contrary the aesthetic experience wished to lead to an experimental practice far removed from criteria established a priori, as though it would exorcize the heritage of a normative semiotics and of any sort of absolutism this study of signs dictates.

The work of art is to be isolated from the *intentio auctoris* in order to fully understand the *intentio operis*, which offers today many examples of works claiming their own nakedness at the expense of any reducing interpretation. A suitable evidence is given by Yoko Tawada's labyrinthine literature, whose wandering suspends every difference and places itself over the border of endless spaces, either cultural or not. The language flows between ideograms and German alphabet: without logocentric demands, it lands to a *terra nullius*. The veil of misunderstanding and misinterpretation becomes an original frontier of the aesthetic experience, which spreads to experimentalism: wherever the text indissolubly binds to the theme of identity, that is uncertainty, loss and disavowal, the content becomes shape in metamorphosis and the work of art, masterpiece getting *vanitas proprietatis*, destroys any definition of property to surge to a vivid ostentation of itself.

Keywords • Aesthetic Experience; Metalinguistics Consideration; Text Murder; Labyrinthine Literature; Experimentalism

L'esperienza estetica: un varco oltre i limiti del significato

Alessandra Tosi

La scrittura è pratica umana e, quindi, esperienza di vita, che appartiene all'arte e altresì la genera. Pertanto, laddove si intenda affrontare un'indagine circa l'estetica della letteratura, occorre avviare una disamina sul tanto dibattuto statuto di opera d'arte che, dagli anni Cinquanta ai giorni nostri, è stato sovente messo in dubbio in favore di una distanza da qualsiasi forma di riduzionismo definitivo e da ogni tipo di funzionamento canonizzato.

Partendo dal presupposto che gli stessi artisti del Novecento «hanno progettato le loro opere come messa in discussione dei confini dell'arte, dello statuto dell'opera d'arte, della specificità dell'esperienza estetica»,¹ appare necessario almeno citare l'atteggiamento antiessenzialista che si propaga dalla metà dello scorso secolo grazie al pensiero di Moritz Weitz, padre del dibattito analitico,² il quale considera la definizione di arte un principio impossibile: se è vero che l'arte ha un'intrinseca predisposizione all'innovazione ed è capace di estendere i propri confini grazie alla creatività, suo motore pulsante, è parimenti vero che pretendere di dichiararne l'essenza equivale a circoscrivere a schema una dimensione che, per sua intima struttura, è aperta e imprevedibile.

Sebbene il pensiero analitico venga messo in dubbio da filosofi essenzialisti e storici quali Arthur C. Danto,³ è il filone anticontestualista a prevalere e a trovare in *Theories of Art Today* l'input per un orientamento verso un nuovo metodo che, appurate le precedenti pretese definitive, non implichi un limite restrittivo. Berys Gaut sembra essere colui che al meglio ne accoglie il suggerimento, non definendo, bensì caratterizzando l'arte come un concetto-grappolo, avente caratteristiche sufficienti, ma non necessarie. Ciò che descrive l'arte non è, pertanto, una lista chiusa di proprietà, ma una serie di attributi rivedibili e ampliabili.

Interessante e innovativo è il contributo di Joseph Margolis, secondo il quale nessuna teoria dell'arte può essere persuasiva se non è inserita in una più ampia ricerca di antropologia filosofica «costruita a partire da una riflessione sull'arte, o – in una sorta di tensione dialettica – come una teoria dell'arte sviluppata in continuità con una riflessione sulla natura umana»;⁴ perciò l'estetica ha la facoltà di coinvolgere le dimensioni della cultura, della storia, della società e, soprattutto, di quel singolare ibrido di naturalità e artefattualità che è la creatura umana. La struttura ontologica dell'essere umano è simile a quella che

¹ Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte: semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi, 2002, cap. 1.

² L'estetica analitica nasce in ambito anglo-americano alla fine degli anni Cinquanta e vede al centro delle sue speculazioni proprio il problema della definizione dell'arte, affrontato nella rivista statunitense «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» – su cui viene pubblicato lo scritto teorico di Morris Weitz dal titolo *The Role of Theory in Aesthetics* – e in quella britannica «British Journal of Aesthetics».

³ «To see something as art requires something that the eye cannot descry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld» (Arthur Danto, *The Artworld*, «Journal of Philosophy», vol. 61, n.19, 1964, pp. 571-584: 580). L'autore afferma che l'opera d'arte è tale solo se possiede una *aboutness*, un essere a proposito di qualcosa, e se il suo significato si presenta in forma materialmente incarnata. Inoltre deve presentare il significato che essa esprime in forma incorporata poiché un oggetto artistico è tale solo se è legato a un supporto materiale, a un *medium* fisico.

⁴ Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, trad. e cura di Andrea Baldini, Milano, Mimesis, 2011, p. 7.

caratterizza le opere d'arte; entrambe infatti, secondo Margolis, sono entità incarnate in qualcosa di fisico, ma aventi una natura culturale, intenzionale e sociale, non riducibile alla controparte fisico-biologica che dà loro struttura. Le sue considerazioni, inoltre, evidenziano nell'arte il connotato di propulsore di trasformazione, che consente al soggetto di umanizzarsi, imparando a conoscere se stesso e riconoscendo il proprio posto nel mondo.

Quello che in Margolis si potrebbe cogliere come un *umanesimo* dell'arte è il ponte che consente alla nostra riflessione di transitare alla 'humaine condition' che Montaigne circoscrive alla letteratura e che, di conseguenza, reclama d'essere indagata prendendo le distanze da qualsiasi forma di riduzionismo. Così come l'uomo non può essere considerato in modo vago come un animale razionale, egualmente la sua opera dev'essere compresa entro uno spettro più ampio che, parafrasando Dewey, diventa luogo di rigenerazione dell'esperienza in genere e rivela l'esperienza estetica come momento di riflessione sulle condizioni della conoscenza.

Tali considerazioni reclamano un pensiero necessario che non escluda la scrittura, posto che, come suggerisce Robert Escarpit,⁵ la letteratura è associata alla scrittura, cioè alla combinazione di qualcosa di percepibile – il linguaggio, scritto o in certi casi orale – con il significato.

È proprio entro lo studio della scrittura che si collocano gli studi dei formalisti russi, la cui prospettiva è che le opere – a cui i destinatari si avvicinano tramite l'interpretazione delle loro leggi strutturali – sono sistemi: «i singoli elementi dell'opera», ovvero «l'intreccio e lo stile, il ritmo e la sintassi nella prosa, il ritmo e la semantica del verso [...] sono in correlazione tra loro e agiscono gli uni sugli altri».⁶ La loro indagine, che tende a identificare estetica e metodo, sembra profetizzare le istanze strutturaliste, giacché verte sugli aspetti formali di un'opera d'arte necessari a determinarne il valore, piuttosto che sulla dimensione metatestuale e contenutistica. L'errore, laddove sussista, è stato forse di proporre un'estetica inadeguata – che si limita all'analisi dell'aspetto formale dell'opera d'arte – e di sostenere che la letteratura sia un linguaggio *intransitivo*, chiuso in se stesso e ammirabile per la sua costruzione, ma non per i rinvii a situazioni storiche o sociali. Tuttavia si deve proprio ai formalisti russi il merito di aver avviato una rivoluzione che ha consentito all'Occidente, a metà del ventesimo secolo, di realizzare che i testi letterari sono 'oggetti-di-linguaggio', e che tale linguaggio è complesso e seducente.

Alla metà del Novecento, infatti, si inserisce uno studio originale distante dall'eredità formalista e che non può essere circoscrivibile sul piano concettuale, poiché non è un metodo, bensì un evento pervadente la filosofia stessa, intesa come discorso sull'essere. Si tratta della pratica della decostruzione, che prende le distanze dal funzionamento canonizzato delle teorie contestualiste ed entra in polemica con i dettami dello strutturalismo per far detonare i rebus definitivi e deporre il concetto tradizionale di senso, stabilito aprioristicamente come ciò che si genera dalla summa di presenze. Il percorso del Decostruzionismo segue, infatti, una rotta inversa rispetto a quella tradizionale: la scrittura viene disarticolata alla ricerca aporetica dei significati dei suoi concetti fondamentali, che si concedono attraverso l'esperienza che Jacques Derrida chiama *traccia* – e che, secondo Barthes,⁷

⁵ L'accademico ritiene che le critiche tradizionali discutano solo l'opposizione più evidente tra forma e contenuto senza vedere che si tratta di una sorta di conciliazione in cui lo scrittore deve affrontare l'al-di-là del linguaggio per orientare la dialettica espressione-contenuto verso la ricerca di equilibri in bilico fra la parola-cosa e la parola-segno. Egli, inoltre, considera la letteratura come processo i cui elementi imprescindibili – progetto, mezzo e approccio – sono collegati dal linguaggio.

⁶ Jurij Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, trad. di Remo Faccani, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 125-143: 129-130.

⁷ Egli afferma che «il lettore [...] è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito» (Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della*

soltanto il lettore è in grado di unire ad altre tracce per tenerle unite in uno stesso luogo, senza che nessuna vada perduta. Egli asserisce che per avere accesso a un Essere in presenza, occorre esperire il rapporto con qualcosa di esterno, con l'Altro che, nella sua assenza, si fa condizione non presente della presenza. Il potenziale di tale sistema per contrasto è la *différance*,⁸ che evidenzia il carattere dinamico della differenza, irriducibile condizione di possibilità della presenza. Affermando, pertanto, che l'identità non è qualcosa di dato, ma che si determina in *relazione* ad altro, nel differire da sé, il filosofo risale a una *prima* che rivoluziona i presupposti formali della filosofia: l'interrogativo *Ti esti?* non è più il presupposto per un'indagine circa il discorso retorico, bensì viene messo in discussione con la *question de la question*, che approda alla sentenza «tutto ciò che è [...], è traccia nell'esperienza».⁹

In ambito letterario l'applicazione dell'approccio decostruzionista è orientata a violare il corpo della scrittura e ad aprire l'opera d'arte alle incoerenze del testo, esibendo l'impossibilità di qualsiasi progetto di totalizzazione del sapere. La distruzione dell'opera diventa, dunque, un atto creativo che si delinea attraverso le fasi di de-costruzione, ri-configurazione e recupero di un nuovo senso. Tale impensato – che si agita e fermenta dietro al testo e che reclama di essere *rintracciato* – costituisce il profondo scarto agli approcci logocentrici e, analogamente, ogni forma di interpretazione del testo perde le sue proprietà rassicuranti, viene messa in discussione e giunge a sussistere solo come slittamento di un significato sulla catena dei significati.

Parafrasando, pertanto, Wollheim (1968) – il quale concepisce l'arte come una forma di vita – diventa necessario spostare lo sguardo dalle diversità potenziali nel testo a quelle che interagiscono entro le diverse culture. Queste fervono in civiltà che non sono blocchi identitari omogenei, così come non lo è il *tessuto*, pertanto il conflitto che provoca la *différance* deve essere assunto entro una prospettiva dinamica, che non indugi dinanzi l'inattuabilità di una nuova composizione, ma che lavori all'incontro fra universi distanti ed eterogenei, riconoscendo nelle differenze reciproche possibilità creative in grado di generare dissonanze feconde. Le nuove costruzioni identitarie fanno interagire in forme nuove e multiformi le identità tradizionali, che sono frutto di incontri, confronti, scontri, scambi e ibridazioni che contraddistinguono da sempre l'esistenza umana. Emerge, quindi, che il concetto di purezza applicato alle culture o alle identità è ormai obsoleto, in quanto entrambe posseggono radici eterogenee. Egualmente, volendo ripensare alle forme di vita come a forme d'arte, è possibile asserire che anche l'estetica intransitiva appartiene al passato, mentre in epoca presente – una nuova età globale che si nutre di movimento e alterità – si impone il postulato che «la letteratura è fatta di testi, e non di contesti»¹⁰ – di *tessuti* che si sottraggono a qualsiasi rivendicazione di staticità – per considerare l'opera come *grandezza dinamica* che nasce dalla combinazione tra un artefatto, ovvero l'opera nella sua determinazione filologica, e un oggetto virtuale, ovvero le espansioni testuali date

lingua, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 56).

⁸ Intesa nella duplice valenza etimologica del verbo greco *diaphèrein* e del verbo latino *differre*: si tratta tanto della differenza fra segno e segno – poiché ogni segno rinvia a un segno differente da esso – quanto del differimento, o rinvio incessante, a cui è sottoposta la presenza della cosa. Alla scrittura, ad esempio, è attribuita la caratteristica di differenza temporale che, durando nel tempo oltre la parola pronunciata, toglie al suo messaggio la sua collocazione spazio-temporale e la rende suscettibile di diverse interpretazioni nel corso delle epoche storiche.

⁹ *Dialogo con Jacques Derrida*, a cura di Matteo Bonazzi e Roberto Terzi, «Annuario Astufilo 1999-2000», Milano, CUEM, 2002, p. 125.

¹⁰ Giovanni Bottirolì, *La letteratura: se iniziassimo davvero a studiarla?*, «Doppiozero», 26 maggio 2017, web, ultimo accesso: 24 luglio 2018, <<http://www.doppiozero.com/materiali/la-letteratura-se-iniziassimo-davvero-studiarla>>.

dall'insieme delle possibili interpretazioni. Paragonando i testi a macchine che viaggiano attraverso le epoche, e che aumentano la loro forza e la loro complessità tramite questo viaggio, Giovanni Bottirolì rende perfettamente l'idea del potenziale di un testo, la cui porosità consente ai confini definitivi di dissolversi, in favore di una fluidità che assicura vita all'opera.

Da ciò si evidenzia la definitiva separazione dall'ipertrofia critica e la destituzione del contestualismo, il cui errore principale è stato proprio quello di favorire una distorsione punitiva verso la letteratura, riducendo il testo all'artefatto e negando la sua capacità di espandersi dinamicamente. «Il contestualismo uccide la letteratura», sancisce ancora Bottirolì, consacrando gli aspetti più dinamici e flessibili della letteratura, che devono essere periodicamente rinegoziati e ridiscussi.

Giunti a questo punto della nostra analisi, occorre comprendere con cosa si coniughi il vitalismo dell'opera d'arte, accordato che né i contesti né i contenuti posseggono quelle caratteristiche tali da poter costituire «l'aggravigliata trama della umana esperienza».¹¹

Un'interessante via da perseguire è quella che pone il vitalismo dell'opera d'arte nella parola che abita lo spazio di mezzo, l'interstizio di fuga oltre qualsiasi significazione pre-stabilita. Tra le ipotesi che si possono ponderare vi è quella a sostegno del cosiddetto *Zwischenraum*, l'ambiente liminale in cui il testo concede a se stesso di scardinare l'immagine monolitica che la linguistica tradizionale gli aveva ascrivito, per aprirsi a infiniti spazi di significazione, primo tra tutti quello dell'enigma e dell'assurdo. «I confini passano dappertutto, attraverso ogni suo momento; l'unità sistematica della cultura si estende agli atomi della vita culturale e, come un sole, si riflette in ogni sua goccia. Ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini».¹² È proprio lì, sul confine, che l'esperienza estetica si traduce in una pratica sperimentale avulsa da regole stabilite a priori, un percorso in divenire, la cui metamorfosi sembra voler esorcizzare l'eredità di una semiotica alquanto datata, connessa alla recondita fiducia di in un senso univoco e alla necessità di un pubblico adeguato. Non esiste essenzialismo e l'indagine circa la verità, considerata «la morte dell'intenzione»,¹³ viene scalzata in favore di un'apertura al senso possibile, «la conciliazione proposta dall'opera d'arte è solo un'apparenza mistificante; la pretesa totalità è smentita dall'intima frammentarietà del prodotto artistico»¹⁴ che è anche carattere specifico della modernità, oltre che modalità di scrittura testuale.

Al lettore si offre, di conseguenza, un paradigma che non è modello intransitivo e che contesta la reificazione dell'identità unica: inserite in culture che sono complessi segni di significazione, le narrazioni si rivelano come «creazioni, o meglio ri-creazioni e negoziazioni ininterrotte degli immaginari confini tra “noi” e “l'altro”».¹⁵ In questo senso, le culture si fanno testi che articolano differenze, capaci di risignificare la relazione fra identità e alterità. Allo stesso modo l'identità si precisa come categoria abitata dall'alterità, dunque in continuo divenire, un'*unitas multiplex*¹⁶ mutevole nel tempo e nello spazio.

Un atto performativo considerato in qualità di messa in scena delle differenze è la traduzione, *lingua in atto*, movimento di significati nel principio e nella pratica della

¹¹ Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo*, trad. di Carlo D'Altavilla, Roma, Armando Editore, 1971, p. 79.

¹² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 20.

¹³ Renato Solmi, Introduzione a Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. VII-XLIII: XXVI.

¹⁴ Diego Fusaro, *Walter Benjamin. Il pensiero*, «reteccp.org», web, ultimo accesso: 25 luglio 2018, <<http://www.reteccp.org/biblioteca/disponibili/letterature/benjamin/benjamin.html>>.

¹⁵ Seyla Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale* [2002], trad. di Angelo R. Dicuonzo, Bologna, il Mulino, 2005, p. 27.

¹⁶ Edgar Morin e Mauro Ceruti, *La nostra Europa*, Milano, Raffaello Cortina, 2013, p. 74.

comunicazione che difficilmente risulta simmetrica, poiché non consta di una lingua comune. Resta, infatti, un decisivo «elemento di resistenza»¹⁷ nel processo di traduzione, il fattore estraneo che si rivela nella zona interstiziale e permette che l'esito finale non sia una forma di assimilazione a identità astratte. Al contrario, è spesso proprio quell'elemento di resistenza, quel residuo a generare forme creative di relazione, possibilità inattese attraverso cui «il nuovo viene al mondo».¹⁸ Ogni atto di traduzione, inevitabilmente sottoposto a cambiamenti nel tempo, si configura, dunque, come espressione della differenza linguistica letteraria fra culture: «Con la traduzione bisogna accettare che un testo ricompaia nello specchio di una lingua, di una cultura straniera [...]. Ma questo specchio, essendo quello di una cultura straniera, non può riflettere che un'immagine non infedele, quanto diversa».¹⁹ In tempi molto recenti le riflessioni di Umberto Eco offrono un considerevole contributo alle teorie della traduzione, collocandola tra le forme di interpretazione finalizzata a ricreare l'*intenzione del testo*: «una traduzione soddisfacente deve rendere (e cioè conservare *abbastanza* immutato, ed eventualmente *ampliare senza contraddire*) il senso del testo originale».²⁰ Sembra che il semiologo italiano stia dialogando con Walter Benjamin, il quale ritiene che il vero scopo della traduzione sia quello di liberare la *pura lingua* racchiusa nel testo, ciò che è nascosto dietro le parole e non esplicitato dall'autore originale per «ridestare l'eco dell'originale».²¹ Tuttavia è forse, nuovamente, Jacques Derrida colui che – prendendo le distanze dalla traduzione come atto conseguente a una prima stesura e quindi dall'idea che esista un testo nato già fatto – sottolinea più adeguatamente il principio metamorfico della lingua, come violazione di qualsiasi esatta restituzione del senso e apertura non alla polisemia, bensì alla disseminazione del senso: «Non si ha mai una vera e propria tra-duzione, bensì piuttosto una trasformazione».²²

La pratica della traduzione dispiega così un «terzo spazio» di enunciazione, uno spazio di spossessamento, situato in un in-between,²³ luogo in cui si articolano le differenze entro conoscenze, mondi simbolici e comportamenti. Tale dimensione interstiziale o intermedia – che sembra voler suggerire che «tutto è da districare, ma nulla è da decifrare»²⁴ e che «la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la scrittura), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un “segreto”, cioè un senso ultimo, libera un'attività [...] rivoluzionaria»²⁵ – segue perfettamente la direzione del dibattito postmoderno che intende declinare il concetto di cultura all'ibridazione e alla contaminazione di codici culturali, accogliendo

¹⁷ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52: 45. È lo stesso Bhabha a proporre il riferimento al famoso saggio di Benjamin sulla traduzione: il «soggetto della differenza culturale diventa un problema che Walter Benjamin ha descritto nei termini del carattere irrisolvibile o liminare della traduzione: è l'elemento di resistenza nel processo di trasformazione, “ciò che – in una traduzione – non è a sua volta traducibile”» (Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, trad. di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001, p. 311).

¹⁸ Ivi, p. 315.

¹⁹ Daniel-Henri Pageaux, *La traduzione nello studio delle letterature comparate*, trad. e cura di Giuseppe A. Macor, «Testo a Fronte», n. 24, I semestre 2001, pp. 49-66: 50.

²⁰ Umberto Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146: 138.

²¹ Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 47.

²² Gaetano Chiurazzi, *Miseria e splendore della decostruzione. La traduzione, lo scambio, la moneta falsa*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio, Milano, LED, 2008, pp. 95-111: 101.

²³ Bhabha, *op. cit.* L'autore, nella cornice degli studi postcoloniali, offre importanti approfondimenti sul ruolo delle pratiche traduttive nell'ambito dell'incontro fra culture. Il traduttore è proprio chi sta nel mezzo, *in-between*, fra le culture.

²⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 55.

²⁵ *Ibidem*.

l'apertura al diverso e prendendo le distanze dall'assolutismo imposto dalla semiotica normativa, screditando, tra i tanti, anche il concetto di un ricettore 'ideale', che «è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e spirituale dell'uomo [...] Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori».²⁶

Diventa, tuttavia, necessaria una delucidazione: il lettore acquisisce un'importanza imprescindibile, poiché si svincola dal valore ideale che lo definisce come «scrittore nell'istante che precede la scrittura»²⁷ e acquista un prestigio nuovo: egli diviene luogo di convergenza delle molteplicità del testo e «non più un consumatore, ma un produttore di testo [...]»; il valore di leggibilità di un testo letterario è proporzionale alla sua trascrivibilità».²⁸ Secondo Barthes, infatti, per restituire alla scrittura il suo avvenire è necessario proclamare la morte dell'autore. Se «attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura»,²⁹ se altresì è inconfutabile che la scrittura *manifesti la propria presenza attraverso un poetic hole in cui la parola poetica si rivela per mezzo di incessanti metamorfosi*, tanto nella forma, quanto nel contenuto, diventa egualmente ineccepibile la necessità di sradicare qualsiasi elemento che la vincoli a un'innaturale staticità.

Inoltre laddove accordiamo che «la scrittura è [...] il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive», che è «distruzione di ogni voce, di ogni origine»,³⁰ stiamo automaticamente prendendo le distanze dall'idea di una qualsiasi forma di appartenenza unitaria, per cavalcare il dibattito che nella modernità ha eletto la crisi del luogo a motivo dominante della propria riflessione. Tale espressione, apparentemente inquietante, è il detonatore che consente alle nuove soggettività emergenti, tanto sociali, quanto culturali e, di conseguenza, testuali, di prendere forma.

Questo procedimento di *disembodiment* spoglia l'opera che, priva di un'identità stabilita a priori e allontanata da qualsiasi degenerazione interpretativa indotta dall'*intentio auctoris* e dai suoi pregiudizi ideologici, si offre nella sua nuda complessità come un «labirinto di nesi», per citare Tolstoj. Nel testo permane, quindi, l'*intentio operis* che, soprattutto nel panorama culturale contemporaneo, offre esempi di lavori che reclamano la propria nudità a scapito di qualsiasi interpretazione riduzionista.

Prova calzante è la letteratura labirintica dell'autrice contemporanea Yoko Tawada,³¹ la quale penetra le parole, senza penetrarne il significato: «jedes Wort gewinnt sein eigenes

²⁶ Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 39.

²⁷ Alberto Manguel, *Il lettore ideale*, «edizionisur.it», web, ultimo accesso: 31 ottobre 2018, <<https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/23-11-2011/il-lettore-ideale/>>.

²⁸ Roland Barthes, *S/Z* [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

²⁹ Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 55.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Yoko Tawada nasce a Tokio nel 1960 e, dopo un viaggio di iniziazione a bordo della transiberiana, giunge in Germania nel 1982, dove tuttora risiede stabilmente. La curiosità di oltrepassare i confini dell'Europa è speculare alla concreta volontà di valicare qualsiasi tipo di limite, che si afferma attraverso il principio di non appartenenza – linguistica, identitaria, sessuale – esasperato al punto da mettere nichilisticamente in dubbio l'esistenza della medesima scrittrice. Dopo il caso letterario del romanzo *Das Bad* – che affronta in chiave postmoderna l'antico tema della metamorfosi e attribuisce all'incontro con l'altro la funzione detonatore che dissolve l'identità univoca in favore di un ibrido *u-topico* – Tawada gioca accostando l'idioma giapponese e quello tedesco in opere magistrali, di cui ricordiamo *Verwandlungen* (lezioni di poetica all'Università di Tübingen), *Opium für Ovid* (2000), *Das nackte Auge* (2004) e *Etüden im Schnee* (2014), unico capolavoro, insieme a *Il Bagno*, ad essere stato tradotto in italiano, con il titolo *Memorie di un'orsa polare*. I suoi testi rispondono tutti al precetto «Das Interessante liegt im Zwischen» (*Nur da wo du bist ist nichts*,

Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht».³² Un approccio siffatto prende le distanze dalla disciplina semiotica per avviare una relazione ludica che, nei confronti della lingua d'adozione, è resa possibile dalla correlazione mancata tra significante e significato e dalla via preferenziale accordata ai sensi. Grazie alla prospettiva della *Verfremdung* l'autrice plasma una scrittura che si annuncia nello spazio dell'esilio e che, nella concretezza della pagina violata e dotata d'inedita fisicità, manifesta la propria presenza attraverso il *vuoto poetico* – rivelazione di una parola mai stanca delle sue continue metamorfosi – per la realizzazione di un nomadismo lessicale che scardina le politiche del significato. La pagina assume, infatti, la forma fluttuante che si compone di ideogrammi e alfabeto tedesco e il linguaggio, sottratto a qualsiasi pretesa logocentrica, approda in una *terra nullius*, in uno spazio al di là di quello linguistico, in cui l'inesaudibilità del desiderio sempre aperto dischiude la possibilità dell'incontro con l'*altro*.

Il prodotto artistico, che Eco avrebbe definito *macchina pigra*,³³ assurge a icastica ostentazione di sé e, se «la vita stessa è traduzione [e, potremmo azzardare, opera d'arte] e noi siamo immersi dentro questo divenire incessante di trasposizioni, trasferimenti e interpretazioni»,³⁴ è, forse, proprio l'abbandono di qualsiasi inutile pretesa ermeneutica a rappresentare un'autentica frontiera dell'estetica, il senso dell'opera, il senso della vita.

1987), ovvero «l'interessante si trova nel mezzo», a ribadire il *non luogo* della soggettività interculturale che disloca e risignifica continuamente se stessa. La sua erranza non si circoscrive al valico dei confini geografici, ma sospende ogni differenza, collocandosi sulla soglia di infiniti luoghi, culturali e non.

³² Yoko Tawada, *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*, in Ead., *Talisman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996, pp. 9-15: 13 («Ogni parola ottiene una propria vita, che si rende indipendente dal suo significato all'interno di una frase»).

³³ Esso cioè non si presenta come una descrizione completa di una serie di stati di fatto e di azioni, ma è invece largamente intessuto di non-detto, di elementi sottintesi o presupposti (di vario tipo: oggetti, azioni, situazioni, contesti, spiegazioni ecc.) che spetta al lettore esplicitare.

³⁴ Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2003, p. 133.