

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'intertextualité nella scrittura del Ventunesimo secolo: ostacolo o motore della diffusione del libro?

Studio di un'opera contemporanea, *Dalla piccola
Beirut alla piccola Vienna*

Tesi scritta da: Manon Michel
Docente: Costantino Maeder

Anno accademico 2018-2019
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, finalité didactique

Université Catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

L'intertextualità nella scrittura del Ventunesimo secolo: ostacolo o motore della diffusione del libro?

Studio di un'opera contemporanea, *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*

Tesi scritta da

Manon Michel

Docente

Costantino Maeder

Anno accademico 2018 - 2019

**Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, finalité didactique**

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare il mio promotore, Costantino Maeder, per la fiducia che mi ha concesso, lasciandomi la libertà di proporre una tesi originale sullo studio di un'opera contemporanea ancora poco conosciuta. La sua mente aperta, il suo entusiasmo e i suoi consigli mi hanno spinto a osare effettuare ricerche diverse da quelle fatte in precedenza.

Ringrazio anche Athena Raco, per la pazienza e la bontà dimostrate nel rispondere alle mie domande, e per aver accettato di lasciarmi sguisciare la sua opera in modo così preciso, a volte rischiando di perdere l'aspetto poetico del suo testo, per capirne il senso profondo. Senza di lei, questo lavoro non avrebbe potuto nascere, e sono felice di aver incontrato e lavorato con un'autrice ora diventata amica.

Esprimo tutta la mia gratitudine ad Alessandra, la mia fedele lettrice, che ha saputo incoraggiarmi e motivarmi nei momenti di dubbio, e ha riletto con attenzione queste numerose pagine, mostrandosi disponibile e sincera.

Aurelio, il mio amico e confidente, ha saputo con la sua musica e la sua presenza spingermi a mobilitare tutte le mie energie, a credere in me, e a rassicurarmi quando ce n'era il bisogno. Averlo al mio fianco è stato l'elemento più importante nei momenti bui, per questo lo ringrazio con tutto il cuore.

Ho un pensiero particolare per Girolamo che ha fatto nascere in me tante idee durante le nostre conversazioni, e per Alessandro che mi ha mostrato che in ogni caso la vita va avanti, e che siamo capaci di superare ogni difficoltà, è stato una fonte ottimismo che mi ha spinto a cercare un miglioramento costante.

Infine, ringrazio calorosamente la mia famiglia e i miei amici che mi hanno sostenuta in questo viaggio, e che non hanno mai mancato di credere in me e di motivarmi quando era necessario. Grazie a tutte queste persone senza le quali questo percorso non avrebbe potuto concludersi.

Indice

Introduzione	1
Capitolo I: La scrittura durante il Ventesimo e il Ventunesimo secolo	5
A. Una difficoltà: studiare la letteratura contemporanea.....	5
B. Evoluzione dei concetti di “autore”, di “lettore” e di “opera letteraria”	6
1. Autore.....	6
2. Lettore	10
2.1. Definizione generale.....	10
2.2. Il lettore implicito e il suo lavoro.....	11
3. Un’opera letteraria?	13
3.1. Definizione generale	13
a) Letterario	13
b) Letteratura	13
3.2. La “comunicazione letteraria” di S.J. Schmidt.....	14
a) La regola F.....	15
b) Polifunzionalità	15
3.3. L’opera letteraria secondo W. Iser	16
3.4. L’importanza del contesto di pubblicazione	17
3.5. Definizione e conclusione.....	18
C. Questione della pubblicazione di un libro durante l’era del mondo virtuale	19
1. I benefici e gli svantaggi della rete	20
2. Diverse vie di pubblicazione	21
D. Presentazione dell’opera studiata	23
1. Paratesto	24
2. “Fuga dal tempo perduto”	28
3. “Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna”	29
4. “Scelte”	29
E. Conclusione	30

Capitolo II: Intertestualità e interdiscorso: definizione e analisi 33

A. Intertestualità.....	33
1. Definizione e tensioni.....	33
2. Relazione con il lettore: problemi di comprensione?	36
3. Obiettivi e illustrazioni dell'uso dell'intertestualità in <i>Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna</i>	40
3.1. Paratesto	40
3.2. "Fuga dal tempo perduto"	42
a) Analisi dell'intertestualità	42
b) Senso dell'uso di quest'intertestualità.....	45
3.3. "Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna"	48
a) Analisi dell'intertestualità	48
i. Primo tipo: le citazioni	48
ii. Secondo tipo: appoggiare un discorso.....	52
iii. Terzo tipo: sviluppare un discorso.....	54
b) Senso dell'uso di quest'intertestualità.....	59
3.4. "Scelte"	61
a) Analisi dell'intertestualità	61
b) Senso dell'uso di quest'intertestualità.....	63
B. Interdiscorso.....	64
C. Una ricezione variabile secondo i lettori.....	69
D. Conclusione	71

Capitolo III: La scrittura durante il ventunesimo secolo: l'intertestualità al cuore di un atto condiviso 73

A. Dall'atto individuale all'atto condiviso.....	73
1. Un atto individuale: la figura dello scrittore	73
2. Un atto universale: l'uso di riferimenti artistici	74
3. Un atto condiviso: la relazione con gli altri attori	75
3.1. Scrittore e pubblico	76
3.2. Scrittore e traduttore	77

B. L'atto condiviso: evoluzione e arricchimento dell'intertestualità	81
C. Traduzione e intertestualità: tre relazioni diverse	86
1. Relazione fra il testo originale e gli altri testi	86
2. Relazione fra il testo originale e la sua traduzione	87
3. Relazione fra la traduzione e gli altri testi.....	89
D. Conclusione	92
Conclusione	93
Bibliografia	97
Allegato: Intervista con Athena Raco.....	101

Introduzione

Di fronte al vasto panorama di opere letterarie, un lettore non sa a quale santo rivolgersi. Oggi più che mai, una quantità di libri escono ogni anno, e scegliere quale sarà quello letto può rivelarsi complicato, perché numerosi sono gli autori ancora poco conosciuti che si lanciano nella scrittura. Alcuni sono fortunati e vedono la loro opera pubblicata, altri al contrario incontrano difficoltà per diffonderla. Fra quelli pubblicati, il lettore dovrà effettuare scelte. Se elementi come il genere del libro, la copertina o ancora la fama dell'autore influenzano il lettorato potenziale, rimane il fatto che prima di aver letto il libro, il lettore non sa se ha effettuato la scelta giusta. Pertanto il libro può essergli consigliato, ogni ricezione varia secondo il lettore. Tuttavia, certe opere offrono un contenuto ricco, e oltre a una scrittura poetica e appassionante, si servono di opere del passato per costruire una nuova opera. È il caso del libro che abbiamo scelto di studiare in questa tesi, *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*. Se ci siamo fermati su questa pubblicazione recente (maggio 2018), non è un caso. Le circostanze ci hanno fatto incontrare una giovane autrice, che aveva ventuno anni quando il suo primo libro è stato pubblicato. Incuriositi da questa personalità vivace e dal suo immenso bagaglio culturale, abbiamo letto con attenzione questo libro di racconti. Conquistati dalle idee presenti nell'opera, abbiamo deciso di farne la traduzione. Ma questo legame particolare al testo non ci ha accontentati, ha, al contrario, suscitato altre riflessioni, sebbene che abbiamo trovato un'unica possibilità per rispondere alle nostre domande: approfondire l'analisi con apporti teorici, articoli scientifici e punti di vista universitari. L'opera ci piaceva unicamente per ciò che rappresentava sentimentalmente, o aveva reali qualità? L'evidenza si è allora presentata: dovevamo realizzare la nostra tesi su questo libro. Siamo consci che questa scelta sia audace: proporre un'autrice sconosciuta durante uno studio di fine di ciclo universitario può sembrare inadeguato. Ma siamo pronti ad assumerci questo rischio, per uscire dei sentieri abituali, e aprire il mondo relativamente chiuso dell'università a giovani autori che devono imporsi fra i grandi della nostra cultura. Per questa ragione, abbiamo scelto di studiare il libro scritto da Athena Raco, *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*.

Nonostante la relazione speciale che ci unisce al libro e all'autrice, saremo comunque oggettivi nell'analisi, per mettere in luce i punti forti e quelli deboli dell'opera e sviluppare la nostra riflessione. L'elemento che sorge quando leggiamo questo testo, è il numero importante di riferimenti letterari, ma anche artistici che sono utilizzati, principalmente nei due primi

racconti. Sono questi segni di intertestualità che studieremo nelle pagine che seguono. In effetti, essi sono elementi indispensabili all'opera e alla sua trama narrativa? E, domanda principale, sono comprensibili dai lettori? L'obiettivo di questo studio sarà quindi di determinare se l'intertestualità come è presentata nel libro costituisca un ostacolo per la sua diffusione, ovvero un elemento che freni il lettori potenziali perché troppo ermetica. Per trovare una risposta a questa problematica, inizieremo un primo capitolo che ci permetterà di mostrare quanto sia delicato e problematico studiare la letteratura contemporanea, ma anche definire certi concetti come quelli di *autore*, *lettore*, e *letteratura*, proponendo una propria definizione dell'*opera letteraria*, elaborata a partire delle diverse teorie studiate. Accorderemo anche uno spazio alla riflessione sulla scrittura durante l'era delle nuove tecnologie, che hanno profondamente modificato le relazioni che l'autore intrattiene con il mondo della pubblicazione e il suo pubblico, prima di presentare l'opera che verrà analizzata. Benché teorica, questa parte è indispensabile per poter situare correttamente la nostra analisi, e chiarire queste nozioni soggette a grandi varianti secondo le definizioni. Seguirà poi un secondo capitolo dedicato all'analisi dell'opera, che ci presenterà l'idea di *intertestualità* e ci mostrerà quanto essa sia diversa secondo il lettore. Anche se non fa parte del punto centrale dello studio, non si può parlare di intertestualità senza evocare l'*interdiscorsività*, per questa ragione consacreremo una parte del capitolo a questa nozione più discreta ma comunque onnipresente nel testo. Il metodo utilizzato nei due casi sarà fondamentalmente lo stesso: prenderemo paragrafi del libro e osserveremo come si presenta il riferimento e qual è la sua funzione nel testo, procedendo così per ogni racconto. Attiriamo però l'attenzione sul fatto che per l'interdiscorsività in particolare, la comprensione del testo sia in grande parte soggettiva, perché la relazione che esiste fra un discorso e quello tenuto nel libro potrebbe cambiare secondo la persona che analizza il testo, ognuno avendo un'enciclopedia di lettura e di comprensione diversa (Eco, 1979). Il nostro obiettivo non è quindi di imporre la nostra visione, ma di mostrare che sia una chiave di lettura possibile fra le altre che esistono. Infine, il terzo e ultimo capitolo ci darà la possibilità di riflettere sull'atto stesso della scrittura, come attività personale, ma anche universale e condivisa. Le ultime pagine saranno riservate al legame che intrattiene il libro con la sua traduzione, non per lodare il lavoro che abbiamo realizzato in precedenza, ma per osservare similitudini e divergenze nell'uso dell'intertestualità. Questo punto sarà importante per capire quanto un'opera possa variare, e quanto sia grande la difficoltà per il traduttore di esprimere l'intertestualità presenta in un

testo in lingua originale. Costituirà anche un apporto prezioso per poter concludere rispondendo alla nostra domanda iniziale: l'uso di riferimenti intertestuali è un aiuto o un ostacolo per la vita del libro?

Ora che abbiamo presentato velocemente il percorso che seguiremo, proponiamo di entrare nello studio e di interessarci a queste nozioni complicate ma appassionanti. Ci auguriamo che l'originalità di questo lavoro possa essere una via che permetta ai futuri studenti di aprire i loro orizzonti di ricerche, non perché studiare un'opera del passato sia poco interessante, al contrario, ma perché riuscire a studiarla utilizzando la letteratura contemporanea, le permette di vivere una seconda volta, diversamente. Proporre quindi un lavoro mostrando che sia possibile collegare entrambi può essere un contributo importante per la comunità scientifica. Vediamo quindi come si può fare.

Capitolo I

La scrittura durante il Ventesimo e il Ventunesimo secolo

A. Una difficoltà: studiare la letteratura contemporanea

Studiare la letteratura contemporanea equivale a studiare il presente. Questo costituisce un ostacolo maggiore. In effetti, non possiamo scrivere la storia del presente, non avendo abbastanza distanza per capire tutti gli elementi che la costituiscono. In letteratura, siamo di fronte a una situazione simile: l'abbondanza dei libri che sono pubblicati ogni anno è tale, che sarebbe un lavoro molto pesante classificarli tutti. Di più, se abbiamo potuto osservare diversi movimenti letterari, siamo oggi in un periodo in cui non c'è almeno una corrente per caratterizzare la letteratura. Se prendiamo il caso della Francia, dopo il romanzo "minimalista", non abbiamo più avuto un movimento che abbia permesso la riunione di autori, artisti, intorno a un manifesto. Si pone allora una domanda: come studiare la letteratura contemporanea? Seguendo le idee di Jean-Yves Tadié, nell'articolo "J'ai déjà lu cela quelque part"¹, possiamo ipotizzare diversi elementi che ci aiuteranno a studiare un libro scritto durante il ventunesimo secolo.

Il primo aspetto che Tadié mette in avanti, è che la letteratura attuale deve essere messa di fronte alle opere del passato per prendere senso: "la littérature d'aujourd'hui, mesurée aux œuvres contemporaines, n'est rien, ne signifie rien [...]. C'est en la rapportant aux œuvres du passé qu'elle prend un sens et qu'on peut la mesurer." Dovremmo quindi studiare il nostro testo rispetto alla letteratura passata, ciò che faremo nel capitolo seguente, perché il libro richiama spesso altre opere anteriori. Bisogna quindi interessarsi alle interazioni fra il passato e il presente, ma "plutôt par le genre et les formes que par le thème". Tadié spiega quest'elemento dal fatto che se scriviamo, ad esempio, un'autobiografia, saremmo paragonati ad autori del passato che hanno già scritto un'autobiografia. Studiare la letteratura di oggi richiederà quindi un modo specifico, che possiamo riassumere secondo il piano seguente:

1. Studiare le forme, e il genere del libro.

¹TADIÉ J.-Y., « J'ai déjà lu cela quelque part », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France Vol. 113, 2013, pp.621-626.

2. Interessarci a diversi elementi che gravitano intorno all'autore, elementi a cui abbiamo un accesso facilitato dai social media (reti sociali, incontri con l'autore, dichiarazioni...); nell'obiettivo di prendere in considerazione il modo in cui l'autore si vede ("On examinera s'ils se réclament d'une filiation, s'ils se trouvent des ancêtres, ou des précurseurs, s'ils se présentent comme des disciples .").
3. Trovare ciò che resta "dell'integrazione alla storia" nel testo: "on doit relier quelques livres entre eux, et au passé à la fois, que les textes d'aujourd'hui font redécouvrir : l'essentiel est en effet d'établir une relation entre le présent et le passé, non pas pour dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, mais pour montrer l'étoffe dont nous sommes faits."

Questa proposta di studio ci è sembrata interessante perché pone chiaramente gli elementi da rilevare, in un modo diverso dalle tradizionali analisi letterarie², e abbiamo deciso di seguire questo metodo per studiare *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*.

Prima di andare oltre, prenderemo tempo per chiarire i concetti chiave che utilizzeremo durante l'analisi, soprattutto perché questi concetti hanno assunto diversi significati nel il tempo, e quelli attuali non sono forse quelli del passato.

B. Evoluzione dei concetti di "autore", di "lettore" e di "opera letteraria"

1. Autore

La nozione di *autore* ha conosciuto un'evoluzione importante secondo le epoche e le correnti di pensieri dominanti. Non desideriamo ritracciare qui tutte queste evoluzioni, rimandiamo al libro di S. Bernas per questo, ma è bene mettere in evidenza certi punti importanti nella storia della creazione del concetto di autore.

² Pensiamo ad esempio agli studi di narratologia, alle caratteristiche di un movimento letterario, o ancora a uno studio comparativo. Si tratta qui di studiare l'opera in sé e per sé, in relazione con altre opere del passato, avendo uno sguardo oggettivo, ma anche la visione soggettiva dell'autore, per elaborare una sintesi finale et mettere in avanti i punti di convergenza e di divergenza.

Da un punto di vista generale, possiamo osservare che l'uso di questo termine è variabile secondo il campo di cui stiamo parlando, ma in ogni caso, si riferisce alla nozione di origine, di creazione, come lo illustra il Treccani:

1. Chi è causa o origine di una cosa, artefice, promotore [...]. Nella terminologia diplomatica, colui che promuove l'azione di cui il documento costituisce testimonianza, perciò anche colui a istanza o in nome del quale il documento è redatto.
2. **a. Chi ha prodotto un'opera letteraria, scientifica o artistica in genere, rispetto all'opera stessa** [...], il complesso dei diritti, morali e patrimoniali, riconosciuti dalla legge agli autori di opere letterarie o artistiche, per la tutela, la diffusione e lo sfruttamento economico delle loro opere. In partic., *opera d'autore* (e *quadro, ritratto, statua, monumento, canzone d'autore*), composta da scrittore o artista noto e illustre, e perciò di riconosciuto valore; la locuz. agg. *d'autore* è spesso usata in contrapp. ad *anonimo*, e in questa accezione è stata recentemente usata con valore estens., riferita a creazioni e produzioni anche non artistiche, che recano l'impronta della personalità di chi le ha ideate o prodotte.
b. Con uso assol., scrittore di opere letterarie [...] o teatrali, musicali [...].
3. **a.** Nel linguaggio giur., il soggetto dal quale si deriva un diritto, equivalente a *dante causa*.
b. In diritto penale: *a. del reato*, il soggetto attivo del reato; *a. mediato del reato*, chi, per l'esecuzione di un fatto criminoso, si serve dell'operato di un'altra persona.

Nel contesto dello studio di un'opera letteraria, la definizione che ci riguarda è certamente la seconda, ovvero la persona che ha scritto o prodotto un'opera letteraria. Prima di interrogarsi sul senso stesso di "opera letteraria", andiamo più avanti con questo concetto di autore che, pure nell'ambito letterario o artistico, conosce delle varianti³. Nel suo libro, Steven Bernas definisce l'autore come un'entità che riguarda: "une série de sens qui font de lui, comme l'indique *Le Littré*, la cause première d'une chose, l'inventeur, celui ou celle qui fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art. Il est celui de qui on tient un droit, celui ou celle dont on tient une nouvelle et enfin il est le principe de l'origine, la source"⁴. Se tutte le definizioni sembrano mettersi d'accordo su quest'aspetto di origine, un'altra domanda può sorgere: nel caso della letteratura, qual è la differenza fra autore e scrittore? I due termini sono equivalenti? Emerge qui un punto cruciale, che Bernas spiega semplicemente in questi

³ Tutte le citazioni vengono da BERNAS S., *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, L'Harmattan (Ouverture Philosophique), 2001, pp. 37-75.

⁴ *Ibid*, p.39.

termini: “On préférera, en effet, auteur à écrivain parce qu’il définit moins l’exercice d’une activité que la responsabilité effective d’une production. L’auteur est le garant de l’authenticité de l’œuvre”⁵. L’aspetto importante nella nozione di autore non è tanto la produzione, bensì la responsabilità legata alla creazione, la testimonianza dell’autenticità dell’opera. E quest’idea ritiene la nostra attenzione: nel libro che inizieremo a studiare nel capitolo seguente, vedremo che ci sono numerosi riferimenti ad altre opere. Oltre all’autenticità dell’opera, l’autore, o l’autrice in questo caso, deve quindi essere vista come la persona che legittima e attesta che questi riferimenti siano esatti. In altre parole, è responsabile dell’intertestualità che utilizza, i lettori essendo costretti a credere ciò che è scritto se non hanno avuto la possibilità di leggere tutti i testi menzionati. Ma ritorniamo allo studio dell’autore. Non entreremo nelle visioni strutturaliste, che vedono l’autore come il prodotto del testo, ma può essere interessante notare che vedono l’autore come una nozione moderna, e in questo senso L’Encyclopédie Philosophique Universelle aderisce all’idea che l’autore sia un “concept récent et solidaire de l’apparition de l’individualisme moderne”⁶. Infatti, se guardiamo la storia dell’umanità, vediamo che l’obbligo di indicare il nome dell’autore su tutte le pubblicazioni è stato imposto nel 1551 con l’editto di Chateaubriand. A quest’epoca si crea pure la nozione di “autore” che si avvicina a quella attuale. Ma bisogna aspettare il Seicento per vedere i diritti di autore nascere, fino a essere considerati un diritto naturale durante la Rivoluzione francese⁷. Il riconoscimento dell’autore è dunque recente, e entra in opposizione durante i due secoli seguenti, come illustra S. Bernas:

du dix-huitième au dix-neuvième siècle, « l’écrivain est confronté à un problème majeur : la quasi-impossibilité de vivre des seules ressources de sa plume ». La société va maintenir ce poids économique et moral sur l’auteur, tandis que les autorités et la moralité publique se dédouanent par une pirouette en reconnaissant le statut flou de l’écrivain.⁸

La persona dell’autore, o dello scrittore, se vogliamo riferirci unicamente all’attività letteraria, acquista pertanto dei diritti e un certo “status”, ma nello stesso tempo il problema della sopravvivenza si pone, ed è accentuato dalla società e dallo Stato (se prendiamo il caso della

⁵ *Ibid*, p.40.

⁶ *Ibid*, p.60.

⁷ SAPIRO G., « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d’auteur » in *Revue d’histoire du XIXe siècle*, n°48, 2014.

⁸ Bernas, *op. cit.*, p.45.

Francia). La situazione attuale degli autori non è tanto diversa. Se ognuno può scrivere e pubblicare un libro, poter vivere di quest'attività sembra difficile, come lo illustra il caso del Belgio, che non riconosce ad esempio a un autore lo statuto di "artista":

La loi établissant le statut social des artistes s'applique aux personnes qui fournissent des prestations artistiques et/ou qui produisent des œuvres artistiques « dans le secteur audiovisuel et des arts plastiques, de la musique, du spectacle, du théâtre et de la chorégraphie ». ⁹

Finalmente, quando un autore riesce a superare le difficoltà legate alla pubblicazione, e trova una casa editrice con cui lavorare, è confrontato ad altre difficoltà:

[il est] soumis aux équipes de rédaction, aux directeurs éditoriaux ou de collection, qui révisent le texte, le modifient. Écrire contraint et astreint : « l'auteur doit se soumettre au respect des usages sociaux », pour quitter le « plaisir d'écrire pour soi » pour écrire « pour autrui », entrer dans une structure socio-économique du livre. ¹⁰

Questa visione marxista forse leggermente esagerata illustra comunque una parte della realtà. In effetti, quando Athena Raco propose il suo libro all'editore, ha incontrato una certa resistenza di fronte a un passaggio in particolare, come lo dimostrano le sue parole:

Forse la cosa che è stata non cambiata però messa in discussione è, nel racconto di papà, lui come boyscout veglia sul cadavere dell'arcivescovo. Il fatto che appunto sia una velata critica alla chiesa, perché il cadavere puzzava invece che magari profumava visto che era stato al servizio di Dio per tutta la sua vita, il suo cadavere puzzava, e questo fatto l'editore non l'ha molto digerito, ecco. Quindi la critica alla chiesa non è stata molto ben accetta.

Rileviamo il fatto che il libro sia stato pubblicato con la casa editrice "Il seme bianco". Sappiamo però che l'editore ha orientamenti cattolici. Vediamo che secondo gli orientamenti delle case editrici e delle persone che ci lavorano, la ricezione di un testo e gli ostacoli possono essere diversi.

⁹ https://www.sofam.be/dbfiles/mfile/500/563/20121204_FAQ_Social_FINAL.pdf (16 marzo 2019), p.7.

¹⁰ Bernas, *op. cit.*, p.53.

Abbiamo quindi osservato che la nozione di autore si riferisce all'atto di creazione, ma che si estende a una responsabilità che l'autore possiede verso i suoi lettori, gli altri autori, e le opere del passato. Ritourneremo su questo punto. Secondo Souriau:

les auteurs n'inventent pas. Ils travaillent à partir de sources qu'ils effacent, les textes anciens. C'est pourquoi, dit-il, certains auteurs se sont inventés des sources fictives plutôt que d'avouer l'originalité de leurs créations. Le besoin de hiérarchisation a touché aussi l'espace littéraire et artistique. La littérature désigne pour lui : une sorte de masse commune où chacun puise et dispose à son gré et pille, plagie, copie, s'inspire des œuvres antérieures.¹¹

Se essere autore può rivelarsi complicato, certe persone si lanciano nell'attività, e superano le difficoltà legate al mondo dell'editoria. Ma perché, oggi, pubblicare dei libri? E perché stamparli? Rifletteremo su queste domande nel punto successivo, dopo aver chiarito le nozioni legate all'autore.

2. Lettore

2.1. Definizione generale¹²

1. **a.** Chi legge, chi attende alla lettura o a una specifica lettura (spec. quando si voglia indicare l'impegno, l'attenzione, la disposizione d'animo di chi legge, o l'assiduità della lettura) [...] In partic., la persona che prende in lettura un'opera determinata, e alla quale spesso l'autore si rivolge nella prefazione o nel corso dell'opera [...]
- b.** Chi ha il compito di leggere un testo (che non sia un notiziario) in una trasmissione radiofonica, o di leggere, fuori campo, il commento di un documentario in una trasmissione televisiva o in cinematografia.
- c.** La persona che, per favore o stipendio, legge a chi non può o non vuole leggere da sé [...]

Senza sorpresa, il primo senso della parola *lettore* si riferisce all'atto di lettura... Però, se andiamo oltre, vediamo che il lettore indossa un ruolo più importante e specifico quando si impegna a leggere un libro.

¹¹ *Ibid*, p.60.

¹² <http://www.treccani.it/vocabolario/lettore/> (16 marzo 2019).

2.2. *Il lettore implicito e il suo lavoro*

Quando un autore scrive un testo, postula che ci sarà un destinatario, il lettore, che compierà l'atto di lettura, e interpreterà le parole scritte. In questo senso, il testo, o il libro, sarà integro soltanto se la presenza di questa figura esiste:

Non lu, non publié, le poème existe bien d'une certaine façon à partir du moment où il est écrit. Il existe sur le mode du possible. Mais cette possibilité elle-même suppose un monde humain ou à tout le moins un homme, et qui sache lire – appelons-le par son nom : un lecteur.¹³

Troviamo quest'idea nelle parole di U. Eco:

un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. [...] un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa.¹⁴

Nella creazione letteraria, il lettore indossa quindi un ruolo primordiale, che permette all'opera di esistere pienamente e di prendere senso. Ma il suo lavoro non è finito, deve pure essere in grado di capire e interpretare ciò che sarà scritto. Questo compito è stato descritto, spiegato, da numerosi teorici, fra l'altro W. Iser e U. Eco. Y. Gilli sintetizza brevemente la teoria di Iser in questi termini:

Le texte ne fait en définitive que mettre à la disposition du lecteur un certain nombre de schémas, de pistes possibles, de projets auxquels seul l'acte de lecture est susceptible d'apporter une réalisation [...]. W. Iser propose le terme de lecteur implicite. Le lecteur implicite n'a pas d'existence réelle, 'il n'est pas ancré dans un substrat empirique, mais fondé sur la structure même des textes'.¹⁵

Iser introduce l'idea centrale di lettore *implicito*, che è diverso del lettore reale, fatto di carne e di ossa. Questo lettore particolare sarebbe suggerito dal testo stesso, che vuole farlo esistere, per poter esistere anche lui. Infatti, troviamo questi 'suggerimenti' nella teoria di Eco.

¹³ NISIN A., *La littérature et le lecteur*, Éditions universitaires Paris, 1960, p.15.

¹⁴ Eco U, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, edizione del 2016, Milano, Bompiani, 1979 (Tascabili. Saggi), pp.52-53.

¹⁵ ARON T., MALANDAIN P., PEYARD J. e all, *Lecture et lecteur*, Paris, Les Belles Lettres, 1983 (Semen 1, Annales littéraires de l'Université de Besançon ; 278), p.107.

La forma testuale sarebbe particolarmente complessa perché contiene dei *non-detti*, e Eco spiega che

‘non-detto’ significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venire attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore.¹⁶

Più precisamente, il lettore deve fare un vero sforzo interpretativo, previsto però dall’autore durante la scrittura:

Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevedrà un Lettore Modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente.¹⁷

Emerge il concetto chiave che ci avvicina del lettore implicito di Iser, quello di *Lettore Modello*. Queste due espressioni suppongono un tipo di lettore particolare, previsto dal testo, in grado di capirlo. Ma soprattutto, sono immaginati, non sono reali. Il lettore modello non è il lettore reale che leggerà il testo. Sarebbe in qualche sorta il lettore ‘ideale’, pensato dall’autore per capire il testo e i suoi ‘non-detti’ come lo vorrebbe.

Abbiamo parlato qui di due teorici, come avremmo potuto proporre Jauss o Ricoeur. L’obiettivo era di mostrare che come l’autore, il lettore partecipa attivamente all’esistenza di un testo letterario, qualsiasi sia il messaggio o l’obiettivo dell’autore. Se può prevedere una parte interpretativa del suo testo, immaginando il lettore implicito o modello, non può però essere sicuro che il lettore reale capirà ciò che voleva. Dal momento in cui entriamo nella comunicazione scritta, diversi elementi potrebbero costituire un ostacolo alla trasmissione del messaggio emesso. Uno di questi elementi è il lettore stesso, che, se riprendiamo i termini di U. Eco potrebbe ad esempio avere un’enciclopedia totalmente diversa da quella dell’autore, non capirebbe allora la stessa cosa che un lettore più vicino all’enciclopedia dell’autore.

¹⁶ Eco U, op cit. p.51.

¹⁷ *Ibid*, p.55.

Quest'aspetto attira la nostra attenzione perché ci interrogheremo sul lettore modello presupposto dal testo che studieremo.

A. Nisin, parlando di un altro argomento, riesce a mostrare quanto il lettore assuma un ruolo importante nel suo rapporto con le opere d'arte, tanto per la scrittura che per la pittura:

Notre usage des fragments et des œuvres inachevées montre bien que l'œuvre ne s'anime, n'est saisie et ne saisit qu'à travers un usage. Ceci découvre l'importance du lecteur et suppose que l'art ne vit pas dans un monde séparé. Il ne vit pas seulement de lui-même. Certes, il transfigure plus qu'il ne figure, mais de la figure à sa transfiguration il y a un secret rapport. Si 'l'autre monde' de l'art n'est pas imitation, il n'est pas non plus création ex nihilo. L'art le plus irréel participe encore du réel et, ne fût-ce qu'à titre de fond, s'y réfère implicitement.¹⁸

3. Un'opera letteraria?

3.1. Definizione generale

a) Letterario¹⁹

1. a. Di opera dell'ingegno che appartiene alla letteratura (in contrapp. a opere d'altro genere, tecniche, didattiche, scientifiche, opere musicali, opere d'arte, ecc.) [...]
- b. Di letteratura, che attiene alla letteratura, che ha per oggetto la letteratura [...]
- c. Riferito a persona, che svolge, anche per professione, attività connesse con la letteratura [...]
2. a. Che è proprio della letteratura, che ha i caratteri, le qualità tipiche delle opere appartenenti alla letteratura [...]

L'aggettivo "letterario" si collega all'ambito della letteratura, così come mostra l'etimologia stessa.

b) Letteratura²⁰

1. In origine, l'arte di leggere e scrivere; poi, la conoscenza di ciò che è stato affidato alla scrittura, quindi in genere cultura, dottrina. Oggi s'intende comunem. per *letteratura* l'insieme delle

¹⁸ Nisin A., *op cit.*, p.56.

¹⁹ <http://www.treccani.it/vocabolario/letterario/> (16 marzo 2019)

²⁰ <http://www.treccani.it/vocabolario/letteratura/> (16 marzo 2019)

opere affidate alla scrittura, che si propongano fini estetici, o, pur non proponendosi, li raggiungano comunque; e con sign. più astratto, l'attività intellettuale volta allo studio o all'analisi di tali opere [...]; e con riguardo al contenuto, alla forma, al carattere, ai fini che si propone [...] a seconda che tratti o non tratti di problemi politici e sociali della realtà contemporanea; [...], le opere scritte principalmente col fine di dilettere (romanzi, racconti, novelle); [...], di livello più commerciale che artistico, destinata a un immediato smercio presso un largo pubblico; [...], quella formata di romanzi e racconti sentimentali; in senso ampio (e con riferimento alle opere letterarie più valide) [...] quella che rappresenta lo svolgimento della letteratura di un popolo o anche di tutti i popoli [...], con notizie biografiche e giudizi critici sugli autori e le loro opere; anche il manuale, l'opera, il testo di studio, detti spesso, [...].

2. Con accezione più ristretta (calco del ted. *Literatur*), l'insieme degli scritti relativi a una scienza, arte o disciplina: *l. musicale, drammatica, pittorica; la l. giuridica tedesca dell'Ottocento; e anche degli scritti relativi a un oggetto determinato: l. dantesca, petrarchesca; in tema di fallimento esiste un'abbondante l.* (in questi ultimi casi, più com. *bibliografia*). [...]

Definire la letteratura richiede riflessione perché, come mostra la Treccani, può sia riguardare l'ambito della scrittura di qualità che l'ambito della scrittura di quantità, può essere specifica a un tipo di testo come specifica all'insieme delle produzioni scritte di un gruppo come una nazione. Come considerare quindi la letteratura? Assumiamo una posizione provocatoria, dicendo che un testo scritto, qualsiasi sia la sua qualità, appartiene alla letteratura? Non ci sembra giusto. Potrebbe fare parte della letteratura nel senso generico, ma il testo deve pure mostrare certe qualità per essere considerato come letterario. Vediamo quindi come potremmo definire se un'opera è, o no, un'opera letteraria.

3.2. *La "comunicazione letteraria di S.J. Schmidt*

Di fronte a un testo, si pone una domanda: è letterario? Come fare per distinguere i testi letterari dai testi non letterari? Per rispondere a queste domande, prendiamo la teoria della *comunicazione letteraria* di S.J. Schmidt, che spiega che la comunicazione letteraria "a comme domaine tous les processus d'interaction sociale et de communication qui ont pour objet thématique ce qu'on appelle 'textes littéraires'". E per definire questa nozione di letterario, due elementi sono necessari: la regola F (*fittizzazione*) e la polifunzionalità. Riteniamo questa teoria interessante perché prende in considerazione il posto del lettore nel pubblico, sotto un punto di vista socioculturale. A differenza di altre teorie che magari studiano il letterario secondo qualità interne al testo, l'accento è messo qui sul lettore.

a) **La regola F**

Pour tous les participants à la communication esthétique vaut l'instruction d'agir qui vise à obtenir d'eux qu'ils ne jugent pas du premier chef les objets de communication interprétables référentiellement ou leurs constituants, selon des critères de vérité, comme vrai/faux... Il faut faire intervenir à la place des critères de *vérité* qui sont *suspendus* (et non totalement ignorés) d'autres critères touchant la position prise face à, et le jugement porté sur les objets de communication primaires tenus pour esthétiques dans le cadre de la conception de l'art qui a cours à ce moment-là, ou que les partenaires de communication acceptent implicitement. L'acceptation de cette règle entraîne pour la réalisation de la communication que les rôles sont rendus fictifs, fictivisés.²¹

In altre parole, leggere un testo letterario implica di entrare in uno schema comunicativo che esige di non riferirsi alla realtà, ma di prendere posizione di fronte agli oggetti dell'opera. Accettando questo principio, il lettore stesso diventa fittizio perché indossa un ruolo, possiamo allora considerare il testo come 'letterario' il fatto di accettare che questi ruoli di comunicazione siano fittizi "conduit à ne pas devoir référer les mondes textuels au cadre de référence des modèles de réalité valides pour le producteur réel et le récepteur réel, comme c'est le cas dans la 'communication non-littéraire'"²². L'assenza di riferimenti al mondo reale delle persone reali che circondano il testo ci fa entrare in una comunicazione letteraria: non c'è bisogno di conoscere la realtà dell'emittitore o del ricevente per capire il messaggio, ovvero l'oggettivo della comunicazione. Se non c'è questo bisogno, sottolineiamo però che il lettore deve comunque avere un'enciclopedia vicina a quella dell'autore, se desidera capire il testo. Emittitore e ricevente non devono conoscere le loro realtà rispettive, ma devono avere una chiave di lettura del mondo simile affinché la comunicazione funzioni.

b) **Polifunzionalità**

Le concept de polyfonctionnalité dénomme un ensemble de propriétés signifiantes de l'organisation des éléments textuels qui, d'une manière générale, conduisent à rendre possible des lectures différentes des constituants textuels eux-mêmes, de leurs relations entre eux et avec l'ensemble du texte... La polyfonctionnalité du texte est

²¹ Aron T., Malandain P., Peytard J. e all, *op. cit.*, p.14.

²² *Ibid*, p.15.

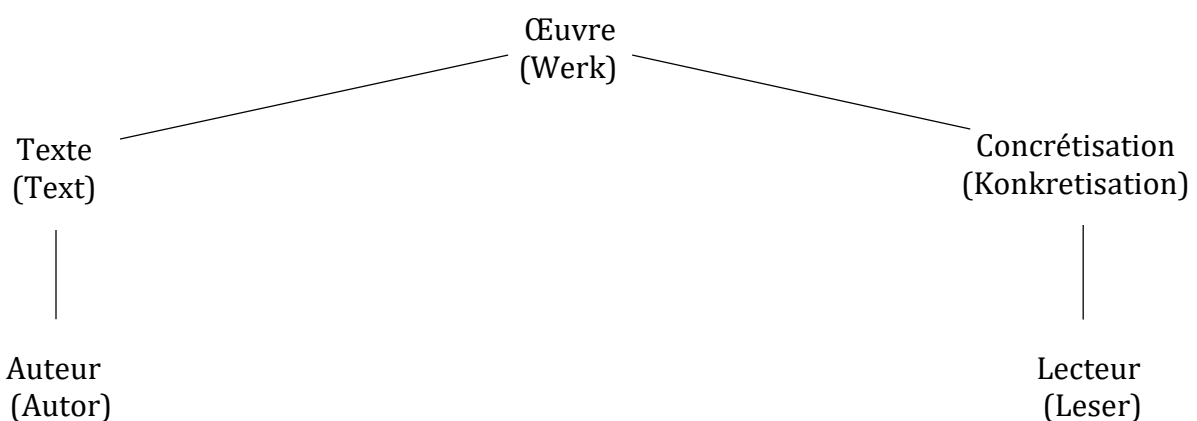
normalmente visée par les auteurs et attendue par les récepteurs comme élément constitutif des textes littéraires ou comme leur absence signifiante²³

Un testo letterario può essere capito in diversi modi, secondo il lettore e il suo proprio mondo di riferimento, le sue esperienze, ecc. O, se non è tutta l'opera che può essere letta con diversi punti di vista, ci sono degli elementi che possono essere interpretati diversamente, a seconda del lettore. Raggiungiamo qui una visione del lettore che possiamo paragonare a quello di Umberto Eco e del suo *lettore modello*. Questa variabilità di interpretazione sarebbe per S.J. Schmidt una condizione inerente di ogni testo letterario.

La fittizzazione e la polifunzionalità sarebbero quindi due caratteristiche che possiamo attribuire a ogni testo letterario. Rafforziamo la nostra riflessione con un'altra proposta.

3.3. *L'opera letteraria secondo W. Iser*²⁴

L'œuvre littéraire possède deux pôles que l'on peut nommer le pôle artistique et le pôle esthétique, le premier étant le texte créé par l'auteur et le second désignant la 'concrétisation' produite par le lecteur. De cette polarité résulte que l'œuvre littéraire ne se confond entièrement ni avec le texte ni avec sa concrétisation. En effet, l'œuvre est plus que le texte, dans la mesure où elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation et que cette dernière n'est à son tour pas totalement indépendante des dispositions que le lecteur met en elle [...]. L'œuvre littéraire a ainsi forcément un caractère virtuel impliquant une certaine dynamique :



Secondo Iser, l'opera letteraria possiede sempre questi due poli, che implicano i due altri concetti che abbiamo chiarito in questo capitolo, quello di 'autore', e quello di 'lettore'.

²³ *Ibid*, p.15.

²⁴ *Ibid*, p.106-107.

Un'opera letteraria non potrebbe allora esistere senza la presenza di queste due entità, che sono complementari. Non vogliamo spiegare in dettaglio la teoria di W. Iser, essendo la mobilitazione l'elemento che ha attirato la nostra attenzione, nella creazione dell'idea stessa di opera letteraria, delle figure di autore e lettore. Un aspetto però ci sembra anche importante, riguardando il polo artistico, ovvero il testo. L'interazione del lettore con il testo è permessa dai rapporti che il testo intrattiene con l'esterno e nel testo stesso. I rapporti esterni, generano il *repertorio testuale*, che sono dei riferimenti sia al contesto storico e sociale, sia ad altre opere letterarie. Tocchiamo qui il rapporto con altre opere, che può apparire come intertestualità, interdiscorso, citazione, ecc. Diversi nomi che prenderanno tutta la loro importanza nel capitolo seguente, quando inizieremo a parlare in dettaglio dell'opera studiata. Per estensione, potremmo dire che, secondo la teoria di Iser, un'opera letteraria propone dei riferimenti al contesto storico-sociale e con altre opere del passato. Sarebbe quindi una condizione inerente al fatto di essere considerata come 'letteraria'.

3.4. *L'importanza del contesto di pubblicazione*

Jean Peytard spiega con molta chiarezza il fatto che un libro sia o no letto da numerosi lettori. Infatti, siamo chiusi in un sistema che non permette ai giovani scrittori di essere letti. Quando un editore vuole pubblicare un autore sconosciuto, assume un rischio. Deve quindi poter assicurarsi di avere altri autori che saranno letti, per non essere in perdita. Quest'autore sconosciuto potrà assumere importanza attraverso le librerie, le critiche... Due problemi si pongono: il primo è che, con la vendita di libri al supermercato, le librerie chiudono, gli spazi per promuoversi diminuiscono. Il secondo è che le critiche sono originalmente orientate verso i libri desiderati dalla società, si interessano agli elementi dell'attualità, che vanno di "moda". Un autore che non seguisse questa moda avrebbe poche probabilità di essere letto, anche se avesse tutte le qualità letterarie. Notiamo però che queste idee vengono da un libro pubblicato nel 1983. Attualmente, dovremmo estendere il concetto all'area numerica.

Osserviamo che oltre alle caratteristiche di un testo, la società ha un ruolo importante nella definizione del letterario, creando delle scelte orientate secondo delle ideologie, lasciando da parte un numero importante di autori che non corrispondono a ciò che è richiesto dal pubblico. Perché l'importante, è il profitto: "on continuera d'alimenter un public, en tenant compte de ses goût et de ses besoins qui ne peuvent être que ceux du marchand. On tourne

en rond, très spéculativement !”²⁵. Pertanto l’accento non è messo sulla qualità del testo, bensì sulle attese dei lettori. E Peytard elabora una riflessione acuta, mostrando che un vero ‘creatore’, quindi un vero ‘autore’ come abbiamo visto prima, non agisce in tale modo, al contrario:

les vrais créateurs n’ont jamais travaillé en fonction de leur public. Ils ont simplement écrit ce qu’ils avaient envie d’écrire. C’était ensuite à un éditeur et à des libraires de faire en sorte que ces livres qui n’avaient pas été écrits pour les besoins d’un public... soient lus malgré tout.²⁶

Emergono qui delle contraddizioni fra il letterario visto come la qualità del testo, e il letterario visto come rappresentativo di una letteratura, di una ideologia nazionale.

3.5. *Definizione e conclusione*

Definire il letterario in termini specifici sarebbe quindi un’illusione, visto che la nozione cambia secondo le società e i punti di vista dai quali osserviamo:

L’activité de lecture dépend de l’époque et du type de société considéré, car l’apprentissage et la fonction de la lecture varient, comme le public touché. Elle dépend également de ce qu’on lit, affiche, article de journal, discours, roman, etc. et par voie de conséquence du statut des écrits que l’on lit : l’idée qu’on se fait d’un ‘texte littéraire’ à une époque donnée, de son rapport et de sa différence aux autres écrits contemporains, influence considérablement la manière dont on l’appréhende, dont on en prend conscience...²⁷

Tuttavia, se dovessimo creare una definizione del letterario, la scriveremmo in questi termini: “con l’uso dell’aggettivo letterario, si intende attribuire una qualità a un testo scritto che possiede certe caratteristiche chiavi: la fittizzazione, che permette al lettore di essere conscio che non si trova di fronte alla realtà dell’autore, la polifunzionalità, che ci offre una diversità interpretativa, e lo spazio lasciato al lettore per interpretare e capire un prodotto emesso da un autore. Avendo queste caratteristiche, un testo letterario sarebbe quindi uno scritto in cui autore e lettore lavorano insieme, consci di essere di fronte a un mondo creato, per permettere all’opera di vivere e attualizzarsi attraverso il tempo e la diversità dei punti di vista, mantenendo un legame con le opere del passato.”

²⁵ *Ibid*, p.21.

²⁶ *Ibid*, p.20.

²⁷ *Ibid*, p.16.

C. Questione della pubblicazione di un libro durante l'era del mondo virtuale

Oggi, siamo di fronte a un nuovo problema: davanti all'importanza che assume il mondo virtuale nelle nostre vite, la questione del rapporto fra i libri e il numerico si pone immediatamente. In effetti, lo sviluppo dei diversi supporti per leggere sugli schermi, che sia sulla rete o sui lettori elettronici, potrebbe dissuadere gli autori a fare pubblicare i loro testi, dati i nuovi mezzi di comunicazione che permettono di diffondere le loro opere più velocemente e di abbracciare un numero di lettori più importanti. Ed è ciò che si vede quando Cécile Méadel e Nathalie Sonnac affermano nel 2012: "on n'a jamais autant lu et écrit de textes que depuis qu'on le fait sur des écrans"²⁸. Ma se, da un lato, "la numérisation provoque une modification profonde de toutes les étapes de la chaîne du livre, depuis sa fabrication jusqu'à sa conservation, en passant par sa diffusion, sa production, sa publicité"²⁹, il libro "reste aujourd'hui, malgré le succès et l'évolution spectaculaires de l'environnement numérique, un objet de résistance et un objet fétiche."³⁰ Non svilupperemo un'analisi delle ragioni che spingono i lettori a preferire i libri su carta o elettronici; ci interrogheremo piuttosto sulle motivazioni degli autori che fanno continuare loro a pubblicare materialmente dei libri. Ragionamento che si legittima quando si osserva che i libri si vendono di meno rispetto al passato. Ma è importante prendere in considerazione che se il libri non si vendono più come prima, non è perché il lettori preferiscono leggere in formato numerico, bensì "la demande des lecteurs au temps du numérique s'est transformée."³¹ Allora, perché, oggi pubblicare un libro?

Prima di tutto, bisogna chiarire un aspetto primordiale: stiamo studiando i testi narrativi, va di sé che quando ci poniamo la domanda della pubblicazione, pensiamo ai romanzi e alle raccolte di racconti. Non potremmo considerare la questione con lo stesso punto di vista se stessimo parlando di testi storici o di fumetti, ad esempio. La prima ragione è che "le nombre d'auteurs, d'éditeurs, de stratégies éditoriales, voire de réussites économiques, divergent largement d'un segment à l'autre" per i libri pubblicati, ne va dello stesso modo per i libri virtuali. La seconda ragione è che il mondo numerico potrebbe essere più favorevole a certi

²⁸ MÉADEL C. ET SONNAC N., « L'auteur au temps du numérique » in *Esprit*, Editions Esprit, mai 2012, p. 102.

²⁹ *Ibid*, p.102.

³⁰ DOUEIHI M., « Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance », <https://books.openedition.org/oep/155?lang=fr> (marzo 2019).

³¹ Méadel et Sonnac, *Op. cit.*, p.106.

tipi di testi rispetto ad altri (pensiamo ad esempio alla concorrenza fra i libri di ricette e i numerosi siti sulla rete che propongono tante ricette diverse e originali).

Quindi, perché un autore vorrebbe vedere il suo testo narrativo pubblicato? Un autore attento allo sviluppo del mondo editoriale osserverà che ogni anno, nuovi autori sconosciuti sono pubblicati, e “le nombre de manuscrits déposés ne cesse d’augmenter”³². Malgrado l’importanza del numerico, la possibilità di essere pubblicato rimane, e può motivare più di un autore. Ma forse la domanda non è corretta. Infatti, per capire perché un autore desidera pubblicare, oggi, un libro, bisogna prima analizzare come lo fa. Ed è qui che la relazione con il mondo virtuale diventa interessante. Perché se entra in competizione con l’edizione, diventa pure uno strumento di aiuto nella diffusione del libro.

1. I benefici e gli svantaggi della rete

Il beneficio maggiore che propone l’era numerica è il contatto con i lettori. Attualmente, un autore che sappia utilizzare le reti sociali, non ha più un bisogno pressante di un intermediario per farsi pubblicità. Può farlo facilmente da solo, scegliere come e quando farlo. E può avere un contatto diretto con i lettori, sia sulle reti sociali, sia su un sito internet dedicato al libro o su un blog. Quest’aspetto permette di rinforzare il legame col pubblico, e fa emergere una nuova relazione che non esisteva prima. Da questo punto di vista, il numerico “semble rendre l’auteur plus autonome, moins dépendant”³³. Siamo nell’era della comunicazione. Tempo interessante per gli autori che possono accedere a diverse proposte; “les médias prescripteurs, concours, salons du livre, prix de tous ordres se sont multipliés ces dernières années”, proposte accessibili facilmente via rete. Il caso che studieremo lo dimostra, anche se, in questo caso, la relazione con l’editore va oltre:

Per quanto riguarda la pubblicazione del mio libro, come stato l’iter, il seme bianco ha indetto un **concorso** appunto, e ho partecipato a questo concorso e hanno scelto nove autori. Io appunto sono stata scelta tra questi nove autori e prima della pubblicazione è stata organizzata **vacanza creativa**, tre giorni a Rocca Casalina se non sbaglio, in Umbria. Ed è stata una full immersion di scrittura e di lavoro sul libro, sull’opera che

³² *Ibid*, p.109.

³³ *Ibid*, p.110.

poi si andava a pubblicare con la casa editrice. E c'era l'editore che ci aiutava a lavorare e a trovare il nostro stile, a fare quelle rifiniture sul proprio stile. L'editore è il poeta e scrittore Michele Caccamo, ed è stata una bella esperienza perché eravamo in un paese fuori dal mondo, avevamo la nostra tranquillità per poter lavorare alla nostra opera. E dopo questi tre giorni abbiamo continuato tutti quanti per conto nostro a lavorare a questo romanzo, all'opera insomma. Poi abbiamo inviato l'opera alla casa editrice, e ognuno ha pubblicato la propria opera.

Di fronte a questa facilità di comunicazione, si crea però un mondo complesso, e "l'auteur se trouve face à un marché neuf dont, pas plus que les autres acteurs, il ne maîtrise la complexité"³⁴: quale sito utilizzare, quale formato scegliere, come farlo, ecc. l'altro problema ambivalente è la questione dei diritti di autore e del *hacking*. Internet offrendo un accesso a un largo pubblico, tutti possono intervenire, utilizzare delle parole altrui, o scaricare illegalmente delle opere. L'autore che desidera pubblicare sulla rete sarà confrontato a questi aspetti, che possono essere una ragione che lo spinge a pubblicare il testo piuttosto che utilizzare il mondo virtuale.

2. Diverse vie di pubblicazione

Ora, un autore può utilizzare quattro modi diversi per diffondere i suoi testi: la casa editrice, l'autoedizione, la pubblicazione *online* prima della pubblicazione con un editore, o la pubblicazione *online* soltanto.

Il modo più semplice, veloce e meno costoso è la pubblicazione *online*, ci sono tanti siti che permettono di farlo: "de nouvelles plates-formes voient le jour, parfois consacrées à la diffusion de romans écrits par des amateurs"³⁵. Se possiede il vantaggio di aprirsi a un pubblico diversificato e largo, l'opera rischia però di essere relegata nel campo della letteratura poco seria, o di non essere considerata come letteratura, ma come il lavoro di un "dilettante", come dicono Méadel et Sonnac, e di essere copiata, citata senza che le fonti siano indicate, ecc. A meno che il testo possieda abbastanza qualità per interessare certi editori, come illustra l'esempio di Mika che "écrit en 2006 Ciel d'amour (Koizora) sur son téléphone portable.

³⁴ *Ibid*, p.111.

³⁵ *Ibid*, p.112.

D'abord en accès libre sur la plate-forme de blogs Maho no iLand, dédiée aux auteurs amateurs, le texte a été décliné en version papier grâce à la rencontre en ligne avec un éditeur. Petit miracle éditorial, la version papier a rencontré un public de près de 2,6 millions de lecteurs en deux ans pour au total près de vingt millions de lecteurs, tous formats confondus³⁶. Internet offre quindi la possibilità ad autori sconosciuti di scrivere senza freni, permettendo a volte incontri fruttuosi che provocheranno la pubblicazione del libro, siamo allora nel terzo modo di pubblicazione.

Un autore può invece fare la scelta di non utilizzare la tela per propagare la sua opera, gli restano allora due soluzioni: trovare un editore o pubblicare da solo. Se pubblicare attraverso un editore può aumentare il "prestigio" del testo, perché scelto dall'editore stesso fra altri testi, dunque detentore di certe qualità, è la via la più difficile e che prenderà più tempo, sia per trovarlo, che per mettersi d'accordo sui diversi elementi, o per immaginare tutto. Attualmente può anche essere costoso, perché le case editrici richiedono una partecipazione economica all'autore per la creazione del libro. L'autoedizione invece permette all'autore di lavorare per conto suo, senza dipendere da altre persone. Ha una libertà totale, ma richiede tempo perché deve fare tutto da solo, e, per il pubblico, può sembrare meno serio.

Qualsiasi sia il modo di diffusione che l'autore scelga, ci sono quindi dei vantaggi e degli ostacoli. Da questo fatto nasce una constatazione interessante: se ci sono pure difficoltà nella scrittura su internet, perché non provare a fare pubblicare il suo testo? Intanto se non funziona, le soluzioni dell'autoedizione o di internet possono venire come seconde scelte. E, per un autore appassionato di letteratura, pubblicare un libro rimane sempre un atto forte simbolicamente, rispetto alla pubblicazione virtuale.

D. Presentazione dell'opera studiata

Arriviamo infine alla presentazione del libro che studieremo nelle pagine seguenti, *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*, di Athena Raco, pubblicato a maggio 2018 con la casa editrice "Il seme bianco". Si tratta di una raccolta di centotré pagine, che propone tre racconti: "Fuga dal tempo perduto", "Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna" e "Scelte".

³⁶ *Ibid*, p.112.

Abbiamo deciso di studiare questo libro per diverse ragioni. Prima di tutto, dopo aver incontrato l'autrice e parlato con lei, sono stata colpita dalla sua vivacità e dalla sua voglia di proporre al mondo alternative per vivere nella società contemporanea. E' un'utopia? Può essere, ma era abbastanza per suscitare curiosità, e iniziare a leggere il suo libro. E più andavamo avanti, più osservavamo dettagli, piccoli punti invisibili, che attiravano la nostra attenzione. Il nome di grandi autori: Victor Hugo, Anton Cechov, Stendhal, e tanti altri; e di grandi compositori : Beethoven, Tchaikovsky; il titolo del primo racconto, "Fuga dal tempo perduto". Se all'inizio il testo sembrava relativamente semplice da capire, ci siamo resi conto che era più complesso di quanto sembrasse. La semplicità della scrittura rifletteva la complessità del pensiero. Se c'era una sostanza da studiare, perché non farlo in modo scientifico e universitario? Una riflessione è nata, sia sulla letteratura contemporanea che sull'uso delle opere del passato nell'arte attuale, e abbiamo deciso di andare avanti nell'analisi del testo. Poi, essendo un libro relativamente breve, ci permetteva di studiarlo in profondità senza problemi, nell'obiettivo di sviluppare la nostra analisi e renderla la più completa possibile. Alla fine, dopo aver parlato diverse volte con Athena Raco, abbiamo deciso di tradurre il suo testo in francese. Questo fatto ci sembrava particolarmente interessante: è nata così una nuova riflessione sull'attualizzazione dell'opera letteraria e dei suoi cambiamenti.³⁷

Se l'autrice dovesse spiegarci in poche parole il suo libro, ci direbbe che ha voluto creare un trittico assumendo la difesa dell'arte: il racconto centrale condensa tutte le arti (letteratura, pittura, scultura, musica), gli altri due invece sono focalizzati su un'arte, la letteratura per il primo, e la musica per l'ultimo. Messi tutti e tre insieme, costituiscono un elogio dell'arte e della cultura. Questa spiegazione del testo però proviene dall'Autrice stessa. Come abbiamo spiegato, il lettore potrebbe capire altrimenti il messaggio, o non capirlo nella sua globalità. Entreremo quindi in dettaglio nel testo, dopo aver presentato brevemente la composizione generale del libro.

³⁷ Questa riflessione sarà l'oggetto del capitolo III.

1. Paratesto

Il libro inizia con una citazione di Shakespeare che da direttamente l'orientamento del libro:

L'uomo che non ha musica nel cuore
ed è insensibile ai melodiosi accordi
è adatto a tradimenti, inganni e rapine;
i moti del suo animo sono spenti
come la notte, e i suoi appetiti
sono tenebrosi come Erebo:
non fidarti di lui. Ascolta la musica.

Questo passaggio viene dalla prima scena dell'atto quinto del *Mercante di Venezia*, di Shakespeare (1696-1697)³⁸.

Inserendo la citazione prima del suo testo, l'autrice prepara il lettore ad accogliere i discorsi che verranno dopo. Il ricevente sarebbe allora già "condizionato" per il seguito, può farsi un'idea della visione che l'emittitore ha della musica. Pertanto osserviamo che autore e lettore devono lavorare insieme per andare avanti nella lettura, l'autore proponendo una chiave di lettura, il lettore dovendo accettare di lasciarsi guidare. Ci sono però questi famosi "spazi bianchi": certo, la citazione viene da Shakespeare, si può quindi facilmente immaginare di quale tipo di musica si tratta. Ma abbiamo un'enciclopedia vicina a quella dell'autore. E anche con quest'avvicinamento, tutto è lasciato aperto: non ci sono dati, solo il nome "Shakespeare". Chi, attualmente, potrebbe dire con certezza quando ha scritto? E qual è il testo da dove vengono queste parole? Poche sono le persone che lo potrebbero sapere. E nel caso, occorrerebbe avere ulteriori conoscenze sulla storia della musica per essere certi di intendere col termine "musica" la stessa cosa dell'autrice, ma anche la stessa cosa che intende Shakespeare. Con l'uso di questa citazione, c'è quindi il proposito di orientare i lettori, ben conscia che, forse, non tutti potrebbero comprendere come lei avrebbe voluto. Ma è un suggerimento per i lettori che accetteranno di seguire questa via. L'autrice ci spiega le ragioni che l'hanno spinta a inserire questa citazione, e possiamo osservare che ha un'idea molto precisa di ciò che voleva suscitare:

³⁸ Ritourneremo su questa citazione nel capitolo seguente, che conosce delle varianti secondo la fonte.

Ho voluto mettere la frase di Shakespeare perché, in primo luogo, il racconto finale, **l'ultimo racconto è ambientato in un conservatorio**. I protagonisti sono musicisti e quindi si collegava al discorso sulla musica. Però la questione più importante è che appunto la **musica è un linguaggio universale**, arriva a tutti, a qualsiasi persona di qualsiasi il luogo su questa terra, e non ha bisogno di traduzioni, non ha bisogno di interpreti, anzi no di interpreti sì ma esecutori e quello è un altro discorso più tecnico, però di interpreti della lingua. Non viene tradotta, ecco, **non ha bisogno di essere tradotta, la musica**. E soprattutto riesce in questo particolarmente la musica classica: **riesce a evocare, a suscitare dei pensieri filosofici**. Basta pensare appunto a la nona sinfonia di Beethoven che è la più famosa, e tutta quanta la nona sinfonia, è come se facesse, se creasse un pensiero, quasi fosse un'analisi. E quindi e ha **lo stesso modus operandi di un trattato di filosofia**, e riesce a suscitare anche nell'ascoltatore, soprattutto nell'ascoltatore, dei pensieri che vadano molto più in là rispetto alla quotidianità della vita. La musica è quello che è, quell'arte completa. **La musica è completa perché in sé può evocare immagini**, e quindi anche della pittura, **può essere una storia**. L'Heroides di Liszt, le rapsodie di Liszt che si rifanno all'Heroides di Ovidio raccontano in musica lo strazio di quelle donne come Ariana, come Penelope, come Briseide, donne tradite e lasciate dai vari eroi, che possono essere Ulisse con Penelope, Perseo con Ariana, e Achille con Briseide. E in questo caso Liszt ha letto l'Heroides di Ovidio in latino, e le ha appunto espresse in musica. E sentendo diciamo la traduzione di Liszt in musica, sentiamo, percepiamo, in maniera molto viscerale, molto intensa lo strazio, il dolore, la delusione straziante di queste donne; si sente il pianto di Ariana molto molto bene. Li ovviamente la musica ha bisogno di anini persone capaci di usare il cuore ed essere persone appunto sensibili, ha bisogno di questo. Per questo motivo ho voluto mettere la citazione della musica perché effettivamente **la musica è immediata**, va dritta al cuore e non ha bisogno di troppe sovrastrutture. **Arriva subito al cuore della persona che la sta ascoltando**, ed è molto più emotiva, molto più immediata e forte, intensa. Per questo ho voluto mettere la frase di Shakespeare.

Oltre al legame con l'ultimo racconto che giustifica questa scelta, A. Raco possiede un'opinione chiara della musica classica come ci spiega qui. Siamo fortunati. Il lettore non ha, all'inizio del libro, questa spiegazione. Se va avanti nella lettura, capirà certe parti di questo messaggio, ma ne capirà tutto il senso? Non è sicuro, lo vedremo dopo aver studiato il libro in dettaglio. Entrano allora in gioco le reti sociali, che sarebbero occasioni per l'autrice di aiutare

alla lettura, spiegando diverse idee come ha fatto con noi. Ma si pone allora la domanda della soggettività e della parte di libertà lasciata al lettore.

Segue poi una lettera di cinque pagine, rivolta al “Dottore Raffaele Grassi, Questore della Provincia di Reggio Calabria”. Non c’è la firma, ma iniziando la lettura si può vedere che è stata scritta da Rosy Canale, una donna che si esprime riguardo un'accusa che dice ingiusta, e domanda l'autorizzazione ad effettuare una manifestazione a Reggio Calabria. Qui, l'incertezza è importante: perché aver inserito questa lettera? È scritta bene, denuncia un'ingiustizia, parla della Calabria, ma qual è il suo legame col libro? Sarebbe una domanda legittima da parte del lettore. Infatti, dopo aver letto il libro, il legame si può capire: una parte del secondo racconto si svolge in Calabria, critica la giustizia e, più generalmente, le istituzioni. Ma per fare il legame fra tutto, bisogna che il lettore sia attento, e che prenda tempo per ritornare all'inizio, leggere di nuovo la lettera, per stabilire la relazione. La cosa più sorprendente è che questo testo non parla di arte. Entra in contraddizione con la citazione iniziale. Ma forse era una volontà dell'autrice, per dare le due direzioni principali del suo libro? Vediamo che ne dice:

La lettera iniziale è stata scritta da una signora calabrese, Rosy Canale, ed è stata indirizzata al questore di Reggio Calabria se non sbaglio. In questa lettera questa signora si spiega, e racconta di se e della sua vita. Da parecchi anni sta andando avanti questa macelleria, la vorrei definire, da parte del sistema giudiziario italiano, calabrese, da parte in particolar modo del giudice Nicola Gratteri. In poche e semplici parole quello che succede è questo: maxiprocessi, vengono arrestate persone per il semplice sospetto di collegamenti con la mafia, con la 'ndrangheta, perché in Calabria è la 'ndrangheta. Per esempio un 'ndranghetista, un criminale entra in un bar, il proprietario del bar viene arrestato per interdettiva antimafia. Una donna, purtroppo adesso non mi ricordo il nome, ha scritto anche un libro con la casa editrice Il seme bianco, con la quale ho pubblicato anche io il mio libro. Questa donna è stata tre anni in carcere, e dopo tre anni è stata scagionata per non aver commesso il fatto. Però intanto questa donna di cinquant'anni è madre di famiglia, mi pare con un'attività che è stata un'attività lavorativa, e gli le hanno rovinato la vita per un sospetto che si è poi rivelato infondato. Perciò, **per questo motivo, ho voluto mettere la lettera di Rosy Canale come prefazione, perché il secondo racconto, diciamo più importante al livello di messaggio, è appunto ambientato, inizia e finisce, in Calabria. E in**

calabria stanno succedendo queste ingiustizie, e intanto questo signore, giudice, Nicola Gratteri va in giro per l'Italia e per l'Europa a millantare una qualche bravura nel scovare persone con l'uso della 'ndrangheta, cosa che poi, nella maggior parte dei casi, si rivelano accuse infondate. E tutto questo solo per dare l'impressione al popolo italiano che si stia combattendo la ndrangheta, la mafia, la criminalità. In realtà non è vero assolutamente perché tutti quanti sappiamo che 'ndrangheta, mafia, eccetera, sono colluse e collaborano come se fossero degli stati a tutti gli effetti; collaborano con il Vaticano, e li troviamo al parlamento. Basti pensare appunto allo scandalo mafia capitale, si lucrava sul fenomeno dell'immigrazione, quindi sui centri di accoglienza, prendevano soldi dallo stato, e in realtà c'era tutto meno che volontariato, tutto meno che bontà d'animo o solidarietà, si lucrava semplicemente. Quando c'è il dio denaro, quando c'è il soldo, l'uomo diventa una bestia. Quindi partendo dal presupposto che lo stato italiano fa affari con il mondo criminale, che poi alla fine definirlo mondo criminale penso sia inadatto perché in fine di conti è un altro stato uguale tale a quale a quello italiano solo che sulla carta uno è criminale e l'altro dicono di no. Insomma per questo motivo, per queste ingiustizie, per come va avanti questo mondo, e per il dolore che stanno provocando a parecchie persone, a ditte secolari che si trovano a dover chiudere per interdettiva antimafia, io ho voluto mettere come prefazione la lettera di questa donna Rosy Canale che è stata arrestata per lo stesso motivo, e che adesso sta portando avanti una battaglia contro questo sistema tritata carne, è una macelleria.

L'idea dell'autrice è molto chiara: di fronte alle ingiustizie che le persone stanno vivendo in Calabria, ha inserito questa lettera all'inizio del suo libro per 'sostenere' queste persone e lottare contro le 'macellerie'. La corrispondenza di luogo non è quindi l'unico motivo per cui ha scelto questa prefazione, è piuttosto il valore, l'ideologia difesa dalla lettera che l'ha convinta. Nella risposta, le spiegazioni sono precise e complete, ma un'altra volta, si osserva che il lettore non può accedere a queste parole se non ha un contatto diretto con l'autrice. La parte interpretativa è quindi molto importante.

2. "Fuga dal tempo perduto"

Questo primo racconto di diciassette pagine si svolge in un'epoca contemporanea. Il protagonista, Marco, ha ventuno anni e vive a Roma, con tensioni fra la vita di lotta che

vorrebbe vivere, ispirata dalle sue letture, e la vita reale dei giovani e della sua famiglia che lo circondano. Leggendo il testo una volta, si può facilmente capire la critica fatta alla gioventù, che vive senza riflettere sul senso della vita, senza aprirsi all'altro, senza vere emozioni, potremmo dire. Marco, alla ricerca di persone che vivono un disagio, si rende conto che la lettura che lo aiutava prima non gli basta più, al contrario, gli fa sembrare la realtà vuota di senso. La persona che lui cerca con tanto ardore, la trova infine nel personaggio di Livia, sua sorella, quando riescono ad avere per la prima volta una vera comunicazione.

Sintetizzando un incontro che abbiamo avuto con l'autrice, emergono i punti chiave seguenti: ha utilizzato la parola "fuga" nel titolo proprio per evocare le persone che vivono la vita perdendola, il personaggio principale invece fugge rifugiandosi in casa: Marco animato dall'agire, si trova però in un mondo statico. Quando non riesce a fare qualcosa, inizia a fregarsene di tutto, isolandosi (interviene allora il riferimento a Henry Miller). La sua salvezza viene dal sapere che la sorella prova lo stesso disagio. È un personaggio in sofferenza, che illustra una sorta di vendetta (come il terzo racconto, di cui parleremo dopo) da parte di A. Raco. Ha utilizzato la sua propria esperienza dell'università per esprimere il sentimento che la invadeva quando andava a scuola, sia al liceo che all'università: si sentiva come un corpo estraneo.

Oltre al titolo che ci manda direttamente a Proust, troviamo in questo testo altri riferimenti: Thoreau (p.14), Evtusenko (p.21-22), *Tropico del cancro* di Henry Miller (p.25), Tchaikovsky (p.25), Byron (p.25)³⁹. Non andremo più avanti qui nell'analisi, procederemo piuttosto alla presentazione degli altri racconti, la mandiamo al capitolo seguente per approfondire questi elementi introduttivi.

3. "Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna"

Questo racconto di quarantatré pagine è il più importante. Si estende dall'infanzia fino alla morte di Mimmo, protagonista centrale, che cerca durante tutta la sua vita di fare il bene. Di fronte alle delusioni, non rinuncia mai e si adatta, cambiando atteggiamento, fino a trovare la

³⁹ Vedremo nel capitolo seguente come questi riferimenti sono utilizzati.

soluzione nell'arte. Riteniamo questo testo particolarmente importante, per questa ragione desideriamo prendere tempo per analizzarlo e parlarne di più nel capitolo seguente.

Prima di arrivarci però sintetizziamo ciò che A. Raco ci ha detto di questo racconto. L'origine di questa storia ha diverse ragioni, quella principale proviene dalla vita del padre dell'autrice, narratale diverse volte e che gli ha dato la voglia di scrivere un romanzo. La seconda è che l'autrice vive una nostalgia pensando a questo periodo di Dopoguerra che non ha conosciuto, e voleva parlare di un mondo in cui avrebbe voluto vivere. Il suo legame con la letteratura russa l'ha spinto a scrivere un testo in cui l'obiettivo del personaggio era di affermare il bene comune, così come i personaggi russi che sono pieni di bei sentimenti. Una figura che l'ha ispirata per parlare, nel testo, della lettura è Flaubert: ha voluto, tramite la scrittura, proporre una guida alla lettura, dargli un senso che va oltre all'unico dovere di leggere.

Nel testo, i riferimenti sono numerosi, per citarne solo alcuni troviamo: *l'Amleto* di Shakespeare (p.45), *La montagna incantata* di Thomas Mann (p.56), Courbet (p.57), Cechov (p.58), Schiller (p.66), Beethoven (p.61), ecc. Tutti verranno studiati con precisione.

4. "Scelte"

L'ultimo racconto del libro è ambientato nel conservatorio S. Cecilia. Narra in trenta pagine l'introspezione di Lucrezia, violinista, che vive un disagio senza conoscerne la causa. L'incontro con Merida, una ragazza viva, in rivolta permanente, sembra essere la chiave della sua salvezza. Ma cambiare è difficile, e Lucrezia oscilla fra la sua vita normale e la vita proposta dalla sua nuova amica. La fine è aperta, non si sa quale via sceglierà, ma di fronte alla disonestà dei suoi amici, si rivolta. Dopo una prima lettura, due elementi emergono da questo testo: un elogio alla musica classica, e una critica dei giovani che frequentano il conservatorio e suonano senza capire il senso profondo dei pezzi musicali. Se l'elogio si incarna attraverso due figure precise, quelle di Merida e di Elena, la critica invece nasce dagli altri personaggi, sia con i loro atti, sia con le loro parole.

Scrivendo questo racconto, A. Raco ha voluto denunciare la falsità che trovava quando andava al conservatorio, e la superficialità delle relazioni umane; è quindi anche una forma di vendetta. Ma il suo primo obiettivo era di usare gli occhi di un personaggio (Lucrezia) di questo

mondo in contatto con un altro, quello di Merida, che incarna una possibilità di rivoluzione. Questa possibilità esiste soltanto perché, nel fondo, Lucrezia possiede “un’anima buona”, la cosa si illustra quando sente pietà di fronte all’ingiustizia che vive Elena. Qui, l’autrice ha cercato di fare l’introspezione di una persona che le è estranea nella sua vita: intanto negli altri racconti i personaggi principali sono animati dalla rivolta, si sentono esterni al mondo in cui evolvono, personaggi a cui A. Raco assomiglia di più, la protagonista di questo racconto invece non è animata da questi slanci. Lucrezia sarebbe come un riassunto di tutte le persone che, incontrando anime rivoluzionarie, hanno voluto cambiare senza riuscirci. Dovevano scegliere, e spesso hanno scelto l’abitudine. È da quest’idea che il titolo “scelte” è nato: indirettamente, A. Raco domanda ai lettori che cosa avrebbero scelto se fossero al posto di Lucrezia.

Attraverso queste domande esistenziali, appaiono nomi celebri tali Beethoven (“La Primavera”), Liszt, Chopin e Ovidio (*Heroides*). In certi casi, il nome è solo citato per dire quale pezzo Lucrezia sta suonando, in altri è utilizzato per sviluppare un discorso, e creare legami con altre figure. Andiamo avanti nello studio del libro, per analizzare in quale modo A. Raco utilizza precisamente questi elementi di intertestualità.

E. Conclusione

Con questo capitolo abbiamo provato a chiarire elementi che ci aiuteranno nell’analisi dei capitoli seguenti, sia rispetto al modo operativo che al senso che diamo ai concetti. Come annunciato, prevediamo il nostro libro dal punto di vista proposto da J.-Y. Tadié, dando uno spazio importante all’“integrazione della storia nel testo”. Gli elementi che gravitano intorno all’autore saranno integrati nei diversi capitoli, come supporti per appoggiare o rifiutare le nostre osservazioni, come abbiamo già iniziato a fare qui. Ed è appunto questa figura dell’autore che sarà messa in gioco: non ci limiteremo a credere tutto ciò che è scritto, andremo a verificare la giustezza dei riferimenti, e ci interrogheremo sul senso e l’obiettivo di questi, attraverso lo studio dell’intertestualità e dell’interdiscorso. Queste due nozioni saranno primordiali per considerare “il lettore modello” previsto dal testo, e la libertà che gli è lasciata per interpretare gli “spazi bianchi”: qual è il lettore ideale previsto dal testo? Sarà lo stesso da quello previsto dall’autrice? Ci impegneremo a rispondere a questa domanda, per

arrivare finalmente a determinare se *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna* possa essere considerata come un'opera letteraria, nel senso che abbiamo stabilito: è uno scritto in cui autore e lettore lavorano insieme per permettere al testo di esistere pienamente? Pienamente, perché il testo "materiale" esiste. Ed è ancora più vero che, la pubblicazione numerica non offrendo tanti vantaggi, è stato pubblicato su carta. Pertanto l'oggetto libro esiste, possiamo dire la stessa cosa dell'oggetto "opera letteraria"? Precisiamo che accorderemo pure uno spazio diretto ai lettori potenziali, con un'indagine presso diverse persone che potrebbero essere, o no, interessate dalla lettura di questo libro: le scelte effettuate dall'autrice, riguardanti la presentazione generale della copertina e il titolo, sono già degli elementi che danno il tono allo scritto. Che ne pensano i lettori? Il racconto centrale è quello che ci ha particolarmente interessato e gli accorderemo un'attenzione più grande, perché sembra essere la sintesi degli altri due, oltre ad essere abbastanza ricco per essere l'oggetto di un argomento scientifico.

Capitolo II

Intertestualità e interdiscorso: definizione e analisi

A. Intertestualità

1. Definizione e tensioni

La parola 'intertestualità' si utilizza per parlare di diverse relazioni che il testo intrattiene con altri testi. L'uso di questo termine pone un problema, ed è stato soggetto a tensioni fra i teorici durante gli anni settanta e ottanta. Il termine è apparso nel 1967, con Julia Kristeva, che pone nel 1969 "les fondements de l'intertextualité : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »"⁴⁰. Se teorizza questa nozione, l'idea stessa è nata prima con il dialogismo di Mikhail Bakhtine⁴¹, nel 1929, il principio essendo che "tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes. Un énoncé ne peut pas ne pas être intertextuel"⁴². Successivamente altri studiosi tali Riffaterre o Genette studieranno questo concetto, diversificando i modi di vederlo. Gignoux riconosce a questo fatto un'apertura e un arricchimento della parola, ma punta tre problemi di allontanamento del senso originale legati a questa diversificazione.

Il primo elemento problematico sarebbe di ridurre l'idea di intertestualità all'unico legame fra l'autore e le opere del passato. Infatti, il lettore, e qui la teoria di U. Eco prende tutto il suo senso, gioca un ruolo maggiore nell'intertestualità perché, alla fine, è l'unico attore che si trova di fronte al testo. Questo implica che per un certo lettore, un testo conterrà elementi di intertestualità che un altro lettore non rileverà: "parce que le récepteur établit l'intertexte, cet intertexte peut varier d'un lecteur à l'autre, selon la culture et les lectures antérieures des lecteurs"⁴³. Poi, con Eigeldinger e l'apertura alla cultura, l'intertestualità andrebbe oltre alla letteratura, e verrebbe il suo senso a diventare più largo : "ce serait donc maintenant toute allusion à notre culture qui relèverait de l'intertextualité"⁴⁴, allontanandosi del suo significato

⁴⁰ Citata in GIGNOUX A.-C., « De l'intertextualité à la réécriture », in *Cahiers de Narratologie*, n°13, 2006, p.1.

⁴¹ TYLKOWSKI I., « La conception du dialogue » de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », in *Cahiers de praxématique*, n°57, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, p.52.

⁴² Gignoux, *op.cit.*, p.1.

⁴³ *Ibid*, p.2.

⁴⁴ *Ibid*, p.2.

originale. Il fatto di considerare ogni riferimento alla cultura, e con cultura Eigeldinger intende sia l'arte in generale (pittura, musica...) che la filosofia o la mitologia, elargisce il concetto, e l'intertestualità diventa una "simple référence culturelle ou artistique". Finalmente, si pone la domanda dell'intertestualità con il genere: un testo di un certo genere facendo dei riferimenti agli elementi di costruzione di questo genere, potrebbe essere considerato come dell'intertestualità? Su quest'idea, Genette ha proposto il termine 'arcitestualità' (e prende l'esempio della parodia di un certo genere), per non fare confusione con l'intertestualità.

Oltre a queste differenze di considerazione per l'intertestualità, gli autori si sono opposti sui diversi tipi di intertestualità, che riteniamo importanti per il seguito dello studio. Sempre secondo l'articolo di Gignoux che presenta la teoria di Laurent Jenny, possiamo rilevare due tipi di intertestualità: l'intertestualità come lo intendiamo nel suo senso generico ("« rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés »"⁴⁵), e l'intertestualità *debole* ("faite d'allusions, de simples réminiscences"). Sul fondo, il procedimento non cambia, ma l'oggetto che è soggetto all'intertestualità sarà meno importante con l'intertestualità *debole*. Per il seguito dell'analisi, considereremo la prima intertestualità come *forte*, in contrasto con quella *debole*.

Conviene ancora distinguere questa nozione della citazione. Essa appartiene all'intertestualità *debole*, nel senso che lo sforzo per creare questo riferimento è minore rispetto alla scrittura di un passaggio facendo allusione a un altro testo. La citazione appare chiaramente nel testo, perché indicata, l'intertestualità *forte* invece non è per forza visibile, le parole possono essere le stesse da un altro autore, senza che lo scrittore ne abbia scritto l'origine. Al contrario, la citazione sarà messa in evidenza sia con una tipografia particolare, sia con la punteggiatura, e il nome della persona di riferimento sarà, nella maggior parte dei casi, indicato. Prendiamo l'esempio seguente:

La verità è che qui, in Parlamento, discutono di leggi elettorali, sono attaccati come sanguisughe alle loro ricchissime poltrone, si fottono tutti i nostri soldi, e dei problemi reali di questo paese non gliene frega nulla. E noi, come tanti animali da

⁴⁵ *Ibid*, p.3.

soma, ci carichiamo il loro il loro peso e allo stesso tempo ci lamentiamo, senza però fare nulla!⁴⁶

Questo paragrafo, estratto dal libro che vogliamo analizzare, potrebbe sembrare un semplice discorso per qualsiasi lettore. Però, qualcuno avendo letto *Anna Karenina* di Tolstoj potrebbe avvicinarlo a questo paragrafo:

Tu sais que le capital opprime l'ouvrier. Chez nous, les ouvriers, les paysans portent tout le fardeau du travail et sont placés dans une situation telle que, malgré tous leurs efforts, ils ne peuvent s'élever au-dessus de l'état d'animal. Tous les gains avec lesquels ils pourraient améliorer leur situation, se donner des loisirs et s'instruire, toute la plus-value du salaire, leur est enlevée par les capitalistes. Et la société est ainsi formée que plus les gens du peuple travaillent, plus leur patrons s'enrichit, tandis qu'eux restent pour toujours des bêtes de somme. Il faut changer cet état des choses !⁴⁷

In questo caso, siamo di fronte a un'intertestualità *forte*: senza conoscenza da parte del lettore, l'eco al testo di Tolstoj potrebbe essere tenuto sotto silenzio. Ma anche se rileviamo l'assomiglianza, l'intertestualità è ancora variabile secondo i lettori. Potremmo fermarci all'uso dell'espressione che è la stessa per parlare del popolo ("come tanti animali da soma"/"eux restent pour toujours des bêtes de somme"). Potremmo pure andare avanti, e accorgersi che il paragone si estende sul funzionamento della società in cui si svolge la storia, il contenuto essendo attualizzato per essere in fase con la società che descrive. L'intertesto diventa allora più importante. O potremmo dire che non è il caso di parlare di intertestualità, visto che il discorso non si finisce allo stesso modo. Basandosi su questi unici estratti sarebbe legittimo, ma se andiamo avanti nella lettura del libro di A. Raco, troviamo:

Dobbiamo scendere in piazza per i nostri diritti! Parlano del lavoro, il primo articolo della Costituzione dice che l'Italia è una Repubblica Democratica fondata sul lavoro, e poi?⁴⁸

Il desiderio di azione che si trova con Tolstoj si ritrova ugualmente qua. I discorsi sono quindi simili. Lei mi dirà che se si tratta di discorso, non siamo in un caso di interdiscorsività, piuttosto

⁴⁶RACO A., *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*, Roma, Il Seme Bianco, 2018 (Gelsomino), p.15.

⁴⁷ TOLSTOJ, *Anna Karénine Tome I*, préf. de Maurois A., Paris, Le Livre de Poche, 1972 (Classique), p.113.

⁴⁸ Raco, *loc. cit.*

che di intertestualità? Infatti, “la notion d’interdiscursivité dérive de celle d’intertextualité”⁴⁹, tutte e due sono vicine, vedremo dopo come differenziarle.

Questo esempio lo illustra, bisogna aver un bagaglio culturale per capire l’intertestualità implicita. Ma se riprendiamo i problemi citati da Gignoux, come situarsi davanti a un lettore che non osserva questi legami? Dobbiamo dire che l’intertestualità non esiste per questo lettore, o che esiste ma che non è stata rilevata? Potremmo rispondere che se l’autore ha espresso, a un altro momento, questa voglia di riferirsi a un altro autore, l’intertestualità esiste. Ma che succede se l’autore non ha voluto, consciamente, avvicinarsi a un autore del passato? Un altro problema può essere messo in luce: le abbiamo proposto quest’intertestualità con il testo di Tolstoj, però un altro lettore potrebbe aver letto un libro in cui si trova un discorso simile. L’intertestualità è quindi variabile e, ostacolo maggiore, soggettiva. Soggettiva perché, siccome tutte le parole utilizzate sono già state utilizzate prima, si potrebbe ritrovare un’intertestualità quasi permanente, cambiando secondo il lettore, senza che l’autore ne sia per forza conscio. Andiamo avanti nella relazione con il lettore, prima di interessarci di più all’autore.

2. Relazione con il lettore: problemi di comprensione?

L’abbiamo detto, il fatto di utilizzare diversi riferimenti può rendere la comprensione del testo più o meno difficile secondo il lettore. Ma in ogni caso, in un testo narrativo, un lettore deve partecipare attivamente per attualizzare il testo. Secondo le teorie della ricezione, a cui Iser ed Eco si sono interessati, un testo è fatto di non-detti. Dobbiamo qui distinguere due tipi di non-detti che il lettore deve ipotizzare per permettere l’attualizzazione del testo:

toutes les théories de la lecture admettent que les compétences mises à contribution par les lecteurs pour assurer leur acte de réception ont pour origine deux sources principales : d’un côté, la compétence est proprement intertextuelle, et de l’autre, les connaissances dérivent de notre univers d’expériences pratiques.⁵⁰

⁴⁹ Centre d’Etudes Linguistiques (CEL), « L’interdiscursivité, intertextualité, intra- et intermédialité, intersémioticit  dans les productions médiatiques », in *Études de Linguistique et d’Analyse des Discours (ELAD)*, Université Lyon III Jean Moulin, coordonné par Alexander Kazakevich et Günter Schmale, p.2.

⁵⁰ BARONI R., « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels » in *Littérature*, n° 137, La singularité d’écrire aux xviiie – xviiiie siècles, Mars 2005, pp. 113-114.

La competenza intertestuale, o il bagaglio culturale, le conoscenze generali del lettore, e le conoscenze venendo dall'esperienza sono quindi differenziate. Come abbiamo già iniziato a vederlo, quelle che ci interessano sono le competenze intertestuali che vengono dal contatto che il lettore ha con la cultura, in particolare con la letteratura del passato. L'esperienza invece permette di ipotizzare l'azione, elaborare supposizioni sullo svolgimento della storia, secondo le sue proprie esperienze. Eco chiama *scenari* questi schemi conosciuti perché vissuti: se, nella storia, il personaggio va dal medico, il lettore potrà immaginare ciò che succederà prima di leggerlo (o, nel caso di un non-detto, dovrà inferire ciò che è successo durante la visita), perché avrà già vissuto quest'esperienza. Questi scenari fanno parte integrante dell'enciclopedia generale del lettore, a cui le conoscenze intertestuali appartengono. Un lettore sarà quindi in grado di capire il libro che sta leggendo se utilizza quest'enciclopedia. E, il testo non dandogli tutte le informazioni necessarie, dovrà per forza utilizzarla.

La cosa su cui dobbiamo adesso riflettere è appunto su questa nozione di enciclopedia. Se viene dall'esperienza generale del lettore, sia della cultura che della vita, cambia secondo le persone. Pertanto ci possono essere delle variazioni fra le ipotesi dei lettori sull'azione, che non costituiscono veri problemi, perché i lettori verranno semplicemente i loro suggerimenti confermati o smentiti, senza che la comprensione globale del testo ne sia colpita. Però ci possono pure essere delle variazioni nella comprensione dell'intertestualità. Prendiamo l'esempio seguente:

Già, e intanto il mondo cade a pezzi. Idiota quello Zio Vanja eh? Piantava alberi per le generazioni future, poteva goderseli lui!", replicò Mérida ironica, mentre gli astanti la guardavano senza capire a chi si riferisse.⁵¹

Di fronte a questo paragrafo, possiamo ipotizzare diverse reazioni da parte dei lettori. Il lettore potrebbe aver letto il libro di Cechov, ricordarsi della storia, e capire subito il senso di questa frase. L'intertestualità voluta dall'autrice avrà funzionato. Oppure ci sarà il lettore che non avrà letto *Zio Vanja*, ma capirà che si tratta di un personaggio di letteratura e, incuriosito, andrà a cercare altre informazioni, forse a leggere il libro. Il riferimento intertestuale non era conosciuto, ma avrà suscitato la voglia di saperne di più. Ci sarà poi il lettore che capirà che si tratta di un riferimento, ma che non andrà a cercare informazioni, lasciando questo spazio

⁵¹ Raco, *Ibid*, p.91.

bianco senza completarlo. L'intertestualità non avrà funzionato, e una parte del senso del testo sarà dimenticata. Infine, ci sarà il lettore che non capirà che si tratta di un riferimento, che forse si dirà che sta parlando di una persona della famiglia della protagonista, e che continuerà la sua lettura senza aver colto il messaggio che l'autrice voleva dare a questa frase. L'intertestualità non ha funzionato, e il senso si è perso, perché l'enciclopedia del lettore non gli ha permesso di capire questo spazio bianco.

Infatti, consideriamo questo paragrafo particolarmente interessante al livello della scrittura. L'autrice fa un riferimento a un personaggio senza lasciare vedere che si tratta di un personaggio letterario, se non per l'uso della maiuscola alla parola "Zio", cosa che può portare il lettore a essere confuso. Ma nel testo stesso, gli ascoltatori non capiscono l'intertestualità usata nel discorso. Con questo procedimento, il lettore si avvicina alle persone che ascoltano, permettendo una sorte di identificazione. L'effetto è ancora più forte che, nel racconto, questa Mérida è presentata come fuori norma, e non capita dalla gente che la circonda. L'obiettivo essendo di fare ragionare il lettore sulla superficialità delle relazioni, e sulla banalità della vita, il fatto di proporre un riferimento che la maggior parte delle persone non capirà, come non lo capiscono quelle del testo, fa partecipare il lettore al testo, e ne fa diventare anche lui un personaggio a cui la protagonista si indirizza. Da questo punto di vista, gli ascoltatori sono in realtà i lettori. Per il lettore invece che avrà segnato l'intertestualità, potrà distanziarsi dagli ascoltatori, perché avrà capito ciò che i personaggi non hanno capito, ovvero il discorso che tiene Mérida sarà per lui chiaro, e potrà considerarsi al di là della gente "banale" del racconto. Qualsiasi la reazione del lettore, gli effetti saranno allora benefici: il primo lettore si sentirà incluso nella storia, il secondo si sentirà valorizzato. Non eliminiamo però la possibilità che, di fronte a una tale incomprendimento, il lettore si chiuda e fermi la sua lettura, perché la sua enciclopedia sarà troppo lontana da quella dell'autore, e non verrà interesse ad andare avanti, come potrebbe capitare con qualsiasi libro; il fatto di utilizzare riferimenti complessi può aumentare questa possibilità.

Con un esempio significativo, siamo riusciti a dimostrare quanto l'uso dell'intertestualità in un testo può provocare diverse reazioni secondo l'enciclopedia del lettore. Non andremo a lungo sugli "scenari" introdotti da Eco, ma teniamo comunque a farne un'illustrazione, per mostrare che, a volte, possono anche loro, creare confusione:

Appena arrivati al pronto soccorso l'infermiera dell'accettazione porse un modulo, facendolo scivolare sotto il vetro e dando appena un'occhiata.

"Credo di aver un infarto", le disse Mimmo.

L'infermiera lo osservò meglio. Poi esclamò:

"Lei? Un' infarto? Ma non, forse è una crisi d'ansia. Intanto riempra il modulo, poi la chiameremo".

Non era questa la morte che volevo.

"Si ricordi il codice fiscale!", trillò l'infermiera.

"Sì...".⁵²

In questa scena, il scenario "pronto soccorso" è dettagliato, il lettore non deve quindi utilizzare la sua enciclopedia per immaginare come succederà nei fatti, la può però mettere in opera per visualizzare la scena, secondo le sue proprie esperienze. Ma il punto che ci interessa è l'ultima battuta dell'infermiera "si ricordi il codice fiscale". Una persona italiana leggendo il testo non incontrerà problema di comprensione, il codice fiscale facendo parte della sua cultura, quindi della sua enciclopedia di referenza. Prendiamo adesso il caso di un lettore di un'altra nazionalità. Potrà capire il senso globale della domanda, perché utilizza il contesto del testo per elaborare significati, ma non lo potrà capire come un italiano, semplicemente perché il codice fiscale non fa parte del suo scenario quando deve andare al pronto soccorso. Entra qui in gioco la cultura, che fa parte dei scenari comuni:

chez Eco comme chez Iser, ces scénarios se distinguent également en scénarios intertextuels et en scénarios communs : dans la première catégorie on retrouve tout ce qui a trait aux 'schémas rhétoriques et narratifs', tandis que la seconde est liée à des 'règles pour l'action pratique' que le lecteur 'partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient'⁵³

Abbiamo considerato qui un esempio che potrebbe suscitare problemi di comprensione del non-detto, sapendo che non sarebbe il caso con tutti i lettori, ed essendo consci del fattore, la cultura, che potrebbe influenzare l'attualizzazione del testo dal lettore.

Adesso che abbiamo chiarito e illustrato questi problemi di ricezione, entriamo in profondità nell'opera studiata.

⁵² *Ibid*, p.51.

⁵³ Baroni, *op. cit.*, p. 115.

3. Obiettivi e illustrazioni dell'uso dell'intertestualità in *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*

3.1. Paratesto

Ritorniamo alla citazione di Shakespeare di cui abbiamo già parlato nel primo capitolo, e che apre il libro. Appare in questi termini:

L'uomo che non ha musica nel cuore
ed è insensibile ai melodiosi accordi
è adatto a tradimenti, inganni e rapine;
i moti del suo animo sono spenti
come la notte, e i suoi appetiti
sono tenebrosi come Erebo:
non fidarti di lui. Ascolta la musica.

Cercando qualche informazione sul testo, abbiamo trovato un sito internet⁵⁴che propone un testo identico. Però, non è situato nell'opera, e non è detto da quale edizione viene.

Altri siti propongono varianti, anche se il messaggio è comunque lo stesso:

L'uomo che non ha alcuna musica dentro di sé, che non si sente commuovere dall'armonia di dolci suoni, è nato per il tradimento, per gli inganni, per le rapine. I motivi del suo animo sono foschi come la notte: i suoi appetiti neri come l'erebo. Non vi fidate di un siffatto uomo. Ascoltate la musica.⁵⁵

Anche in questo caso, non abbiamo informazioni, e sembra essere peggio: il nome dell'opera non è citato, non c'è una presentazione con i versi, ed è l'unico che si indirizza ai lettori al plurale ("Ascoltate"), gli altri preferendo il singolare.

Sul sito "Shakespeare Italia"⁵⁶, troviamo invece l'opera intera, che ci permette di situare il passaggio nella prima scena dell'atto quinto. Però, la casa editrice non è indicata, non sappiamo quindi qual è la referenza del sito.

L'uomo che non ha musica in se stesso,
e non è mosso dall'armonia dei dolci suoni,

⁵⁴ CROTTI E., "Shakespeare: ascolta la musica", 2012, <https://www.musica-spirito.it/pensieri/shakespeare-ascolta-musica/> (aprile 2019).

⁵⁵ MANFRÈ A., 2006, <https://www.pensieriparole.it/aforismi/musica/frase-26170> (aprile 2019).

⁵⁶ <https://www.shakespeareitalia.com/il-teatro/il-mercante-di-venezias-atto-quinto/> (aprile 2019).

è buono per tradire, tramare e depredare;
i moti del suo animo sono cupi come la notte
e i suoi affetti neri come l'Erebo.

Un uomo così non riceva mai fiducia. Ascolta la musica.

Infine, si trova su un blog⁵⁷, che mette solo l'estratto, senza situarlo, ma che indica la fonte bibliografica (William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, Feltrinelli, 2013, pp. 178-179.), e le pagine a cui possiamo trovare queste parole.

L'uomo

Che non ha musica in se stesso, né è commosso
Dal concerto dei dolci suoni, è adatto
Ai tradimenti, agli inganni, alle rapine: in lui
I moti del cuore sono spenti come la notte,
E gli affetti scuri come l'Erebo: non fidarti
D'un tale uomo – ascolta la musica.

Non desideriamo effettuare uno studio filologico, ma ci sembra interessante notare che fra questi quattro siti internet, nessuno propone una versione identica. Prendiamo il penultimo verso:

Libro studiato	[e i suoi appetiti] sono tenebrosi come Erebo:
Sito "Pensieriparole"	i suoi appetiti neri come l'erebo.
Sito "Shakespeare Italia"	e i suoi affetti neri come l'Erebo.
Blog "Petite plaisance"	E gli affetti scuri come l'Erebo: non fidarti

Osserviamo delle similitudine, delle parole che ritornano, ma non c'è una versione che si trova due volte. L'opera teatrale essendo tradotta, è possibile che ci siano delle differenze secondo le traduzioni, sarebbe interessante studiare diversi libri per osservare o no queste divergenze. Non dimentichiamo che si tratta qui di testi presi da internet, che possono quindi essere modificati facilmente.

Insomma, il primo caso di intertestualità, e siamo qui nella citazione, che il lettore incontra dimostra in se stesso quanto un unico testo può essere soggetto a variazioni. Possiamo allora

⁵⁷ <http://blog.petiteplaisance.it/william-shakespeare-1564-1616-nelluomo-che-non-ha-la-musica-in-se-stesso-i-moti-del-suo-cuore-sono-spenti-come-la-notte/> (aprile 2019).

immaginare come un caso di intertestualità tesa potrebbe prendere diversi significati secondo i lettori e con il tempo... Qual è la versione giusta del *Mercante di Venezia*? Non lo sappiamo, bisognerebbe avere un accesso alle edizioni italiane. Abbiamo comunque chiesto ad A. Raco dove ha preso la citazione, emerge che effettivamente l'abbia cercata su internet dopo aver letto il libro di Shakespeare, semplicemente per una questione di facilità a ritrovarla. Internet è quindi in questo caso uno strumento di aiuto alla scrittura.

Analizziamo ora l'intertestualità dei tre racconti, utilizzando la nomenclatura di Laurent Jenny.

3.2. "Fuga dal tempo perduto"

a) Analisi dell'intertestualità

Se osserviamo il titolo di questo racconto, "Fuga dal tempo perduto", troviamo esplicitamente una referenza all'opera di Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Siamo qui di fronte a una semplice allusione, che una parte dei lettori potrà capire se il suo bagaglio culturale lo permette, il nome di Proust non essendo scritto. La scelta di questo titolo si può capire leggendo il racconto, che presenta un personaggio alla ricerca (potremmo considerare questo fatto come un'altra referenza a Proust) di persone desiderando vivere in un altro modo, ma trovandosi di fronte a un'incapacità a concretizzare questa voglia, fugge dalle persone che vivono la vita perdendo il loro tempo, ovvero accontentandosi di cose superficiali. Emerge però una contraddizione, rendendo il riferimento a Proust più potente: se il personaggio proustiano trova la sua salvezza e il senso della vita nell'arte, il personaggio di A. Raco vive invece un disagio legato all'arte, soprattutto alla letteratura. Il fatto di aver letto e arricchito le sue riflessioni personali dagli autori spinge Marco a guardare la realtà con un occhio diverso, mettendo in luce la banalità del mondo in cui evolve, rendendolo incapace di adattarsi ad esso. L'arte gli ha quindi permesso di crescere, ma ha pure provocato un malessere dovuto all'epoca nella quale evolve. Quest'osservazione, totalmente personale, può essere fatta perché la nostra enciclopedia ci permette di leggere il testo con un occhio scientifico, e di rilevare l'intertestualità debole ovvia (il titolo) e l'intertestualità forte, legata all'interpretazione del racconto nella sua globalità. E infatti, A. Raco lo spiega chiaramente:

Ho voluto fare di questo titolo una mezza citazione, considerando 'tempo perduto' come il tempo che perdiamo con le giornate in automatismo. Però, ho sostituito 'ricerca' con 'fuga' perché Marco, il protagonista, vuole appunto fuggire di questo modo di vivere, provando a parlare, andando al reading, ecc. È quindi una fuga di questo tempo attraverso

la ricerca del senso della vita nell'arte. Non ho però pensato a questo parallelo con il personaggio di Proust, è venuto naturalmente.

Il racconto continua, e appare alle pagine 21 e 22 il nome di Evtusenko, poeta russo. È presentato come il poeta preferito del protagonista:

“Bene, allora chiamo alcuni miei amici così riferisco loro che stasera vai a sentire il *reading* di Evtusenko”.

“Evtusenko? Il mio poeta preferito...”⁵⁸

Conviene allora domandarsi perché l'autrice ha voluto insistere su questo fatto di preferenza: sappiamo che Marco ha letto tanti libri, la sua cultura letteraria è quindi importante, però è appunto questo poeta che gli piace particolarmente. A. Raco avrebbe potuto scegliere un poeta europeo, forse più conosciuto dal pubblico suscettibile di leggere il suo libro. Ci sarebbe un motivo per cui ha preferito Evtusenko? La domanda è ancora più pertinente che, facendo delle ricerche, rileviamo il fatto che non ci siano tanti studi, sia in lingua italiana che francese, su questo poeta. Possiamo trovare informazioni diverse, articoli di giornali e poesie, ma rari sono i veri articoli scientifici. Allora, per quale motivo A. Raco ha consacrato quasi due pagine del suo libro a quest'autore?

Non ti potrei dire che sia il mio poeta preferito, perché ci sono tanti poeti che mi piacciono, dipende dal momento in cui li leggo, della poesia, del mio stato di animo. Ma in questo caso, ho scelto Evtusenko proprio per la sua poesia. È come se fosse l'anima di Marco, lui incarna questa poesia. In questo senso, fare dire a Marco che Evtusenko sia il suo poeta preferito mi ha permesso di dare coerenza alla trama narrativa, ed a aiutare i lettori a capire lo spirito di questo personaggio.

Ci sembrava primordiale approfondire quest'aspetto, perché lo spazio che il poeta occupa nella vita di Marco è pure dato nel libro. Il semplice nome del poeta è accompagnato dalla poesia di cui parla l'autrice:

Quando arrivò al caffè letterario, si sedette e aspettò che il *reading* cominciasse; aveva con sé la raccolta di poesie di Evtusenko: i suoi libri erano sempre stropicciati e pieni di post-it e sottolineature. Lesse finché tutti non fossero seduti, poi un ragazzo cominciò a leggere una poesia:

“No, di nulla voglio avere la metà!

La terra e il cielo io li voglio interi!

⁵⁸ Raco, *op.cit.*, p.21.

Le valanghe sui monti, i fiumi, i mari
Son miei, e con nessuno li divido!”.

Marco cominciò a leggere la poesia mormorando, all’unisono con il lettore.

“No, vita, una tua parte non mi basta.

Ti voglio tutta! Reggerò il tuo peso...”⁵⁹

Se si tratta qui di una semplice citazione, quindi di intertestualità debole, il suo senso prende tutta la sua importanza se lo confrontiamo al senso del racconto, ovvero alla vita che ricerca il protagonista. La poesia diventa quindi un elemento dato al lettore per capire come Marco vorrebbe vivere, cioè con intensità, e sostiene così l’intento dell’autrice di denunciare la superficialità dei rapporti umani (superficialità che è criticata a diversi momenti durante il testo, senza che ci sia per forza intertestualità).

Un lettore che con conoscesse il poeta potrebbe trovare poi qualche elemento che gli permetterebbe di situarlo cronologicamente attraverso le parole del lettore della poesia:

Finita la poesia, cominciò il dibattito.

“Personalmente quest’opera di Evtusenko, **simbolo del disgelo post staliniano**, suscita in me emozioni primitive e arcaiche, ha un non so che di...”⁶⁰

Sappiamo quindi che è un poeta russo, venuto dopo Stalin. Ma ancora in questo caso, il lettore non ha altre informazioni. Se la poesia e lo spirito gli sono piaciuti, potrà interessarci alle opere di Evtusenko, il racconto non dicendone di più.

Infine, arrivano gli ultimi paragrafi in cui possiamo trovare i nomi di tre figure importanti: Henry Miller, Tchaikowskij e Byron. Per la prima volta appare il nome di un compositore, Marco essendo prima presentato come un lettore, non come un ascoltatore di musica classica. Per quanto riguarda Henry Miller e Tchaikowskij, il loro nome è citato senza essere accompagnato di altri elementi, come era il caso per Evtusenko. Sappiamo soltanto che il romanzo preferito di Marco sia *Tropico del cancro*, e che ascolta il concerto in re maggiore di Tchaikowskij. Byron invece è utilizzato per creare un discorso fittivo con il protagonista, nell’obiettivo di convincerlo ad agire.

⁵⁹ *Ibid*, pp.21-22.

⁶⁰ *Ibid*, p.22.

Beveva il caffè, poi apriva **il suo romanzo preferito *Tropico del cancro* di Henry Miller**, e cominciava a cullarsi sulla sedia a dondolo in balcone, finché lo stomaco reclamava borbottando del cibo.

Dopo mangiato, **Tchaikowskij comava il rimbombo del silenzio, chiudeva gli occhi e immaginava di parlare con i suoi scrittori preferiti.**

“Non fare la vittima, stupido idiota!”, disse una volta **Byron**.

Credi che sia facile? Non lo è, ed è molto meglio così! Le cose facili da conquistare non sono conquiste che rendono l'essere umano fiero di sé. Alzati e continua a credere in qualcosa. Cambia il tuo credo ogni volta che uno di loro sfracella al suolo. Ti proibisco di leggermi, se continui a farti scivolare la vita sulla pelle”.

Marco aprì gli occhi. **Le note del violino in re maggiore di Tchaikovsky** avanzavano come impazzite verso la vetta, ovvero verso il ponticello.⁶¹

L'abbiamo visto, un autore deve effettuare delle scelte quando scrive. Di fronte a queste tre figure, il lettore potrebbe non interrogarsi sulla loro utilità nel racconto. Il testo è abbastanza ermetico, non proponendo spiegazioni riguardando a queste scelte. Gli spazi bianchi sono lasciati come tali, e niente permette al lettore di capirli, a meno che non abbia una cultura generale molto ampia. E anche se fosse, una parte del senso sarebbe perso, semplicemente perché questa scelta è personale, e quindi soggettiva.

b) Senso dell'uso di quest'intertestualità

Le figure di Thoreau, Evtusenko, H. Miller, Tchaikowskij e Byron che appaiono nel racconto sono state scelte a caso, o c'è dietro questa scelta un'altra volontà dell'autore?

La prima cosa da notare, è che, a parte Byron, tutti questi artisti non sono europei. Questo significa che l'autrice abbia una cultura abbastanza ricca per avere conoscenze che vanno oltre i confini dell'Europa. Se osserviamo con attenzione la scelta, possiamo dire che non è stata fatta a caso, ma pensata da A. Raco per appoggiare i suoi discorsi, aiutarci a capire la vita del protagonista.

Nel racconto, la natura è l'unico elemento capace di alleviare Marco quando non si sente bene di fronte alla società, gioca un ruolo importante nell'evoluzione del protagonista⁶², come fu il caso nella vita di Thoreau, e che forse, se vogliamo andare oltre, sarebbe anche il riflesso della

⁶¹ *Ibid*, p.25.

⁶² Ruolo che si ritrova anche nel secondo racconto.

cultura russa che l'autrice ha studiato. Ruolo ugualmente indossato dalla letteratura, visto che è l'unica compagna di Marco quando fugge dal mondo, ma è però interrogata:

La libreria però non avrebbe alleviato il suo mal di vivere; era una dolce illusione, una sirena: di libri ne aveva letti fin troppi, ed essere una persona colta non lo rendeva più soddisfatto come un tempo, né del mondo, né di sé stesso. Anzi, a volte lo rendeva ancor più nervoso.⁶³

Emerge una contraddizione, che potrebbe essere considerata come l'illustrazione da ciò che prova l'autrice stessa di fronte alla letteratura: essere troppo colto potrebbe suscitare un malessere più importante, semplicemente perché vediamo il mondo attuale con occhi diversi, e quando conosciamo l'universo letterario, può essere doloroso confrontarsi all'universo reale, che sembra vuoto di senso e di sensibilità. Ma la letteratura essendo l'amica del protagonista, continuerà ad accompagnarlo anche nei momenti difficili, come lo mostra il paragrafo su H. Miller e Byron.

Abbiamo già sviluppato la scelta del poeta Evtusenko prima, testimone della vita che Marco vorrebbe vivere, ma perché la scelta di H. Miller e Byron?

Apprendo *Tropico del cancro*, tradotto da Henri Fluchère, possiamo leggere nella prefazione queste parole:

[...] éternel inadapté, qui ne cherche ni le profit ni le prestige, mais simplement un mode de vie qui le satisfasse dans une civilisation impitoyable pour l'homme qui refuse l'asservissement, fût-il doré. Cette lutte pour parvenir que mène tout Américain, Miller la mène avec le seul souci de ne rien abdiquer de sa personnalité. Il fuit la servitude comme le navire fuit la tempête, et démissionne d'un poste important qui lui assurait fortune et honneurs parce qu'il y perdait sa liberté [...]. Ni la misère ni la faim ne le découragent, ne le font renoncer à son projet de n'appartenir qu'à lui-même, et de ne considérer les servitudes passagères auxquelles il faut se soumettre pour autre chose que des expédients. [...]

Il avait pris la décision, en ce qui le concernait, de refuser l'asservissement, de combattre pour la libération de l'homme avec ses propres armes, ses armes

⁶³ *Ibid*, p.20.

spirituelles, celles qui, tôt ou tard, triomphent, celles qui, même provisoirement écrasées, défient la défaite et le temps.⁶⁴

Con questi paragrafi, capiamo quanto la persona di Henry Miller assomiglia a quella di Marco. La fuga del mondo unisce le due figure, quella reale e quella di finzione, e tutti e due sono animate dalla voglia di combattere questa società, per trovare il senso vero della loro persona, utilizzando per questo l'arte. Vediamo adesso le spiegazioni di A. Raco:

Da un punto di vista narrativo, Henry Miller presenta lo stesso disprezzo, il suo rifiuto è identico a quello di Marco. Dicendo questo, penso alle sue azioni a Parigi, era correttore di bozze di un giornale. Tutti e due hanno un'anima delusa, e cercano a sopravvivere in questo mondo. Quindi nel racconto, Marco si può ritrovare nella personalità dell'autore, nei suoi sentimenti, per questo è il suo libro preferito. Per Tchaikowskij invece si tratta di un aspetto molto più personale, nel senso che questo concerto è il mio preferito, ma c'è anche un'altra ragione. Quando scrivo, immagino tutto, vado oltre. Quindi scrivendo questa scena in cui l'anima di Marco è affondata, è una scena di reclusione, immaginavo la colonna sonora come se fosse un film, e questo concerto mi è apparso come perfetto per esprimere il disagio del protagonista. E poi, con Byron, ho semplicemente voluto dare voce agli autori del passato, e mostrare che essi sono più vivi dai viventi, perché Marco si mette volontariamente in carcere, si rinchiede fuori dal mondo, per poter finalmente parlare con un autore morto, l'unico che sia in grado di capirlo.

La letteratura non era sufficiente per il protagonista, interviene allora la musica classica, che gli permette di lasciare i pensieri vagabondare, e di 'dialogare' con Byron. Anche in questo caso, la scelta del concerto è stata pensata con applicazione. Fra gli elementi che esprime, troviamo ad esempio queste idee:

Dans la production hétéroclite de Tchaïkovsky, le concerto est à la lisière entre ses premières et dernières symphonies. **Il contient autant d'éléments chargés de tragique, de destin, de révolte, de désespoir, de fierté, que d'éléments plein de joie, de naïveté, de finesse, de rêve,** et parfois de naïveté. Le premier mouvement est clairement dans la dynamique du Destin et de sa force, via le procédé de répétition du thème chargé de sens, de peines, de drames et de lyrisme. L'ouverture amorce simplement ce thème, et le violon le lance dans son entièreté avec un calme annonçant

⁶⁴ MILLER H., *Tropique du cancer*, préf. et trad. de Fluchère H., Sarthe, Denoël, 1983 (Collection Folio), pp. 11-13.

l'orage. Tchaïkovsky utilise ensuite un savant mélange de variations, de reprise et de développements, entre les différents acteurs de l'orchestre, en jouant sur l'intensité et le sens de son thème. La virtuosité du soliste bat son plein, alors que l'orchestre structure subtilement mais magistralement les phases plus intenses.⁶⁵

È quindi un concentrato di emozioni diverse, contraddittorie, come quelle che sta vivendo il protagonista.

L'uso di queste figure dall'autrice è quindi guidato, ma spetterà al lettore andare a cercare informazioni supplementari sui nomi citati, se desidera capire il senso profondo del testo. L'abbiamo visto, spesso il nome appare, senza che ci siano altre spiegazioni (eccetto il caso di Thoreau). Se la cultura del lettore è distante da quella dell'autrice, dovrà faticare per capire ciò che voleva esprimere A. Raco. Non andiamo oltre nell'analisi, non perché non abbiamo osservato tutti gli elementi interessanti, ma perché il racconto che merita maggiore attenzione è senza dubbio quello centrale.

3.3. *“Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna”*

a) Analisi dell'intertestualità

Quando leggiamo questo racconto, osserviamo un numero importante di riferimenti artistici, sia letterari che musicali e cinematografici. Portando attenzione a questi riferimenti, possiamo classificargli in tre tipi di intertestualità diverse: nomi di libri (o di autori) per dare informazioni sui protagonisti (primo tipo), riferimenti utilizzati per appoggiare un discorso, permettendo di creare contrasti (secondo tipo), e intertestualità utilizzata per creare un discorso sulle opere stesse o su una nuova idea (terzo tipo). Prendiamo quindi diversi esempi di questi tipi di intertestualità per analizzarne gli effetti.

i. Primo tipo: le citazioni

Questo primo tipo in intertestualità debole si ritrova spesso nel testo, e assume diverse funzioni secondo l'utilizzo. Ci sono semplici nomi citati o citazioni intere, che aiutano il lettore a capire la personalità dei protagonisti. Troviamo ad esempio nel terzo capitolo nomi famosi di politici e pensatori comunisti, utilizzati soltanto nell'obiettivo di mostrare al lettore gli

⁶⁵ <http://www.vivre-musique-classique.fr/oeuvres/tchaikovsky-concerto-pour-violon-en-re-majeur-op-35/> (aprile 2019).

orientamenti politici e ideologici del protagonista principale, Mimmo, dato che non ci sono spiegazioni supplementari:

Arrivati a Roma, Mimmo cominciò a leggere i libri di **Gramsci, Togliatti, il Capitale, e il Manifesto del Partito Comunista di Marx ed Engels**.⁶⁶

Nella sua valigia avevano trovato il **Libretto rosso di Mao Tse Tung, il Manifesto del Comunismo** e ritagli di giornale che tuonavano a gran voce le sommosse rivoluzionarie.⁶⁷

Però, i riferimenti non si fermano alla letteratura, e il famoso nome di Tchaikoskij si ritrova anche in questo racconto:

Fu un incanto: la chiesa era stracolma e le musiche di **Tchaikoskij** inebriavano i cuori degli spettatori.⁶⁸

La musica assume importanza nel testo, l'autrice lasciando uno spazio più ampio a Beethoven:

Mimmo lasciò lo studio legale, passò tutte le pratiche ai colleghi, e si dedicò alla terapia necessaria per il cuore: volle imparare a suonare il pianoforte e nell'arco di pochi mesi era alle prese con il concerto di **Beethoven** che più amava: ***l'Imperatore***.⁶⁹

Attraverso questi esempi, osserviamo che la cultura presentata non si limita alla letteratura, ma si estende alle altre arti, anche se la letteratura tiene il ruolo centrale. Se, nella prima parte del racconto, i nomi citati sono principalmente associati a Mimmo, la narrazione cambierà pian piano con l'incontro con una donna, che permetterà di aumentare l'uso di riferimenti:

“Ti ho portato qualcosa da leggere”, le disse sorridendo.

Sofia osservò la valigia che giaceva sul sedile posteriore della macchina e quando ne scoprì il contenuto, scoppiò in una fresca risata.

“Tu sei proprio matto!”, disse la donna, poi leggendo alcuni dei tanti titoli: **“il Rosso e il Nero di Stendhal, l'Idiota di Dostoevskij, I Miserabili di Hugo**, mica male!”, disse mentre scorreva le dita sulle copertine dei volumi, come se stesse accarezzando una delicata creatura “E c'è pure la filosofia! **Hegel, Schiller, Schopenhauer...** Però!”⁷⁰

⁶⁶ Raco, *Op. cit.*, p.40.

⁶⁷ *Ibid*, p.43.

⁶⁸ *Ibid*, p.70.

⁶⁹ *Ibid*, p.61.

⁷⁰ *Ibid*, p.58.

Questa nuova protagonista, Sofia, diventerà una via per sviluppare altri discorsi sull'arte in generale, come lo vedremo dopo.

Ritroviamo grandi opere del passato e nomi famosi semplicemente citati, che danno indicazioni al lettore per quanto riguarda la cultura generale del protagonista principale. L'intertestualità di primo tipo offre la possibilità di osservare che se Mimmo possiede una larga cultura letteraria, è in realtà la voce dell'autrice che parla, dimostrando attraverso il racconto la sua propria cultura generale, svilupperemo quest'idea nel seguito dell'analisi.

Un'altra illustrazione di questo primo tipo di intertestualità è l'uso della citazione come tale:

Ninì era sempre allegro e gioviale, tanto che guardandolo, Mimmo ricordava la frase che Amleto disse a suo cugino **Orazio nell'Amleto di Shakespeare**:

*Ti amo, Orazio. Perché tu, pur soffrendo di tutto, vai in giro per il mondo con l'aria di chi non soffre di nulla.*⁷¹

Addio cari compagni, amici luganesi! Addio bianche di neve, montagne ticinesi!" cantava al piccolo Leo, per addormentarlo.⁷²

Se la prima citazione è situata dall'autrice, non è il caso della seconda che è un riferimento a una canzone popolare e anarchica italiana, "Addio Lugano bella", del 1895⁷³. È l'unico caso nel racconto che ci offre un'intertestualità di cui non c'è nessuna spiegazione o indicazione sulla sua origine. È anche l'unica volta che viene utilizzato un riferimento più popolare, che forse una parte più importante di lettori sarà in grado di capire, perché fa appunto parte della cultura comune. Questo potrebbe spiegare perché A. Raco non ha preso la pena di situare la citazione.

L'autrice sviluppa l'apertura alle altre arti, come mostra il paragrafo che parla di pittura, riprendendo una citazione di Courbet:

"Perché dipingi?" le chiese Mimmo, mentre erano seduti in una trattoria.

"Perché è l'unica cosa che so fare" disse la donna, poi dopo una breve pausa:

"Per via di **Courbet**. Senti che disse: *Ho cinquant'anni e ho sempre vissuto libero. Lasciatemi finire libero la mia vita. Voglio che quando muoio, questo si dica di me: "Non*

⁷¹ *Ibid*, p.45.

⁷² *Ibid*, p.46.

⁷³ https://it.wikipedia.org/wiki/Addio_a_Lugano (aprile 2019).

è appartenuto a nessuna scuola, a nessuna chiesa, a nessun'accademia, a nessuna istituzione e men che meno a nessun sistema. L'unica cosa a cui è appartenuto è stata la libertà!" Sofia pronunciò queste parole scandendole una per una, poi, dopo un lungo sospiro: "Ma dimmi di te..."⁷⁴

Se l'uso di nomi è affidabile, perché si tratta di conoscenza generale, e che si può sapere che *I Miserabili* è stato scritto da V. Hugo senza averlo letto per forza, la citazione invece richiede più attenzione, sia da parte dell'autore che da parte del lettore. Abbiamo parlato nel primo capitolo della fiducia che il lettore deve avere nell'autore quando afferma una conoscenza, un fatto, o trasmette il discorso di un'altra persona. Siamo proprio di fronte a questo caso. L'autore deve assicurarsi della affidabilità della citazione scelta, e il lettore deve fidarsi della conoscenza dell'autore se non vuole andare a cercare lui stesso le informazioni. Potremmo dire che in questo caso il lettore sia 'fortunato', perché l'autrice ha scritto citazioni vere che possono essere ritrovate facilmente. Al contrario, ci sono certi tipi di libri molto più ermetici, che rendono la ricerca delle fonti più complicata. Pensiamo ad esempio a *Les choses* di G. Perec, che contiene citazioni iniziale e finale, e di cui l'affidabilità potrebbe essere messa in discussione perché sono difficili da trovare su internet. Ma anche se nel nostro caso le citazioni sono vere, abbiamo però visto con l'analisi del paratesto che sono comunque soggette a variazioni quando si tratta di traduzioni. Un lettore curioso potrebbe quindi trovare frasi leggermente diverse per le citazioni di Shakespeare e di Courbet. Un autore che utilizza questo tipo di intertestualità deve quindi esserne conscio, per accogliere se bisogna una possibile critica da parte del lettore che potrebbe affermare che la citazione sia sbagliata.

Infine, l'ultima illustrazione di questo tipo di intertestualità si trova nell'esempio seguente:

Sofia viveva in una casa in campagna, a Farfa, in Sabina.

Vi si era ritirata per evitare la **banalità del male**, come spiegava, parafrasando la **Arendt**; in parole più povere, aveva litigato con la famiglia.⁷⁵

Il titolo di un libro è utilizzato nel discorso come gruppo nominale, e se non fosse scritto in corsivo, il lettore potrebbe non coglierne il senso. Ma ancora in questo caso, la scrittrice è stata attenta ad aiutare il lettore, aggiungendo il nome dell'autrice del libro a cui si riferisce.

⁷⁴ *Ibid*, p.57.

⁷⁵ *Ibid*, p.60.

Utilizzare questo processo permette di aumentare la cultura generale che sembra avere la protagonista, capace di esprimersi facendo riferimenti letterari.

Un primo tipo di intertestualità, che offre al lettore un numero importante di riferimenti, e dimostra attraverso essi una larga cultura da parte dell'autrice. Quest'idea si sviluppa con i due altri tipi di intertestualità.

ii. Secondo tipo: appoggiare un discorso

In questo secondo tipo di intertestualità, A. Raco non si ferma alla semplice citazione ma aggiunge elementi che permettono al lettore di capire il legame fra il riferimento e il racconto. Se prendiamo ad esempio l'apertura del terzo capitolo, troviamo questo paragrafo:

Arrivati gli anni cinquanta arrivò anche la televisione. Ma nessuno reagì come reagirono gli abitanti di Macombo nel romanzo di **Marquez**, ovvero rivoltandosi contro quell'invenzione, che in ***Cent'anni di solitudine*** era il cinema.⁷⁶

In questo caso, abbiamo il nome dell'autore et dell'opera. Il riferimento sembra essere utilizzato per appoggiare un'idea sottesa del testo, ovvero che la gente non avrebbe dovuto fidarsi della televisione. Potrebbe quindi essere una critica da parte dell'autrice sullo spazio dato alla cultura televisiva, critica sostenuta con il riferimento a una finzione. Un lettore che non avesse letto il libro di Marquez potrebbe capire senza problemi il riferimento, perché A. Raco prende il tempo di spiegare la sua idea, a differenza degli altri riferimenti che abbiamo analizzato prima.

L'intertestualità può anche servire come argomento, come elemento che viene giustificare un fatto secondo il punto di vista della scrittrice.

La Rivoluzione era stata tradita. L'impeto rivoluzionario era ormai fiaccato
“dall'insostenibile leggerezza dell'essere”.⁷⁷

L'autrice ha utilizzato il titolo di un libro noto come spiegazione della sparizione dello spirito rivoluzionario. Con questo modo di fare, il lettore è invitato a capire il riferimento per via tipografica, che sottolinea la differenza fra questa parte della frase e il resto del testo, rendendo l'intertestualità più accessibile a tutti tipi di lettori,

⁷⁶ *Ibid*, p.39.

⁷⁷ *Ibid*, p.53.

benché il nome dell'autore non sia scritto. E se andiamo a scavare, troviamo che questo libro, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, è stato pubblicato nel 1982 in ceco, e in 1984 in francese, ovvero dopo i famosi anni sessanta, quelli della rivoluzione. Il riferimento utilizzato concorda quindi con l'idea su due livelli: al livello simbolico e argomentativo, il titolo stesso può appoggiare logicamente l'argomento, e al livello cronologico il riferimento corrisponde effettivamente a una caduta dell'ideale rivoluzionario. Possiamo fare la stessa osservazione con il discorso che viene qualche linea dopo:

La presa di coscienza che il mondo aveva sterzato e deciso di prendere un'altra direzione, la direzione dei viaggi organizzati all'interno dei villaggi, nella direzione della ***Febbre del sabato sera***, nelle canzoni che trattano amori di plastica. Benché negli anni '80 uscì il film di Warren Beatty, ***Reds***, il quale raccontava la vita del comunista John Reed, la scia rivoluzionaria stava scemando. Questo film chiudeva il sipario sul teatro degli anni di piombo.⁷⁸

Fino ad adesso, ci siamo trovati confrontati a riferimenti letterari, pitturali e musicali. A. Raco sembra voler continuare a parlare di tutti i livelli dell'arte: evoca in questo paragrafo il cinema. Con abilità, mette in opposizione due film lontani l'uno dall'altro. Il primo (1977), molto famoso, tratta della vita notturna, dei problemi della gioventù degli anni settanta, della musica che andava di moda, ecc. Il secondo invece (1981) narra la vita di John Reed durante la rivoluzione russa all'inizio del Novecento. Al di là dell'epoca della trama che è diversa, possiamo facilmente capire quanto queste due creazioni cinematografiche siano diverse, anche senza aver visto i film, e quanto la seconda debba essere più impegnata, e seria. L'intertestualità utilizzata, come sopra, appoggia l'idea dell'autrice sulla caduta dello spirito rivoluzionario, e avendo scelto questi due riferimenti, crea un'opposizione che rende il discorso più forte.

Nei tre esempi che abbiamo velocemente analizzato, osserviamo che l'intertestualità consiste nell'uso di titoli di libri o di film per inserirli nel discorso generale del racconto. Non sono accompagnati da citazioni, bensì da discorsi propri all'autrice, che utilizza per appoggiare

⁷⁸ *Ibid*, pp.53-54.

un'idea che vuole trasmettere. Da questo punto di vista, il processo diverge del terzo tipo di intertestualità, nel quale il riferimento permette di sviluppare un discorso sull'opera stessa.

iii. Terzo tipo: sviluppare un discorso

L'intertestualità del terzo tipo è quella che consideriamo la più interessante per il fatto che necessita da parte dell'autore una conoscenza solida dell'argomento e permette al lettore di scoprire opere che forse non conosceva. Tuttavia trattare di una tale intertestualità può anche essere molto più soggettivo e variabile secondo il lettore, utilizziamo per illustrare quest'idea l'esempio seguente:

La sera, **l'altruismo di Zio Vanja di Cechov, il candore del principe Myskin di Dostoevskij, la giustizia del vescovo Myriel di Hugo**, lo ritempravano; dopo il chiasso delle manifestazioni e dei comizi, ascoltare **Beethoven e Tchaikowskij** era balsamo per le sue orecchie.⁷⁹

Un lettore poco attento potrebbe considerare questi riferimenti come semplici citazioni, saremmo allora di fronte a un intertestualità del primo tipo. Però, nel contesto del racconto sono utilizzati per mostrare quanto sono importanti nelle vita del protagonista, soprattutto durante i momenti di azione. Entrano in contrasto con la realtà che sta vivendo, e permettono di sostenere il benessere che prova. Si tratterebbe quindi del secondo tipo di intertestualità. Ma se osserviamo la lingua con attenzione, vediamo che l'autrice utilizza parole significative per descrivere i personaggi dei libri: "altruismo", "candore", "giustizia". Facendo in questo modo, prende lei stessa posizione rispetto a queste opere, lasciando vedere la sua propria opinione. Se il discorso su queste opere è implicito, è comunque presente, potremmo allora considerare quest'esempio come un terzo tipo di intertestualità. Dal nostro punto di vista, abbiamo considerato questo paragrafo come un'intertestualità del terzo tipo perché siamo attenti a ogni dettaglio della scrittura, la cosa potrebbe cambiare in un altro studio.

Sottolineiamo comunque che tutti i casi di intertestualità del terzo tipo non sono per forza ambigui, certi si affermano chiaramente come appartenendo a questa categoria:

Convivere con un rivoluzionario è difficile, i suoi ideali non sono soltanto parole e slogan: l'impeto di un rivoluzionario ha bisogno di lottare, di dare un senso alla sua esistenza; **come un Don Chisciotte** si scaglia contro il potente in difesa dell'oppresso,

⁷⁹ *Ibid*, p.44.

mentre il suo cuore trabocca solidarietà per i suoi fratelli e sorelle di tutto il mondo, e con lo sguardo deciso e speranzoso punta lo sguardo verso l'avvenire.⁸⁰

Se osserviamo la costruzione del paragrafo, vediamo che inizia con un'idea dell'autrice, che sarà poi sostenuta dall'uso di una figura famosa, quella di Don Chisciotte. Non si tratta però di una semplice evocazione al personaggio, bensì di una spiegazione dei valori fondamentali di esso. L'intertestualità presente è quindi, in questo caso, utilizzata anche per produrre un discorso sul personaggio. Procedendo in questo modo, A. Raco permette a chi non avrebbe letto *Don Chisciotte* di capire perché abbia fatto quell riferimento, ma anche di cogliere in poche parole le caratteristiche di questa figura. In questo caso, non possono esserci dubbi rispetto al tipo di intertestualità utilizzata.

Abbiamo iniziato il capitolo di questo studio parlando della diversità che può indossare l'intertestualità, in particolare con l'idea di Eigeldinger secondo cui il concetto di intertestualità potrebbe essere applicato ad ogni riferimento culturale. Potremmo quindi analizzare questo paragrafo come un caso di intertestualità, durante il quale il protagonista, soggetto a un infarto, elenca le morti dei grandi personaggi della storia:

Lampi di pensieri illuminavano la sua mente: come erano morti i Grandi della storia?
*Ucciso dal proprio figlio come **Giulio Cesare**, terribile. O di malaria come **Alessandro Magno**, penoso... **Giordano Bruno** invece... bruciato vivo per difendere le sue idee... o **Giulio Cesare Vanini**, cos'è che disse? Ah sì: - Andiamo, andiamo a morire allegramente da filosofi! -.che morti sublimi!*

Sulla parete della stanza davanti a sé vide una foto di una scultura di Ippocrate.

Ippocrate, la Grecia, l'Ellesponto.

L'Ellesponto, il mare... **Lord Byron** vi nuotava libero! Sarebbe stato meglio morire nel mio amato mare, lo stretto di Messina!

Il viso si increspò, il dolore era insopportabile, per un eterno istante pensò alla morte come ad un sollievo.⁸¹

Non ci sono riferimenti ad opere artistiche ma a persone che appartengono al patrimonio culturale dell'autrice. Utilizza questo patrimonio per diffondere attraverso il personaggio la sua visione della morte e degli eventi passati via il lessico ("terribile", "penoso", "morti

⁸⁰ Raco, *Loc. cit.*

⁸¹ *Ibid*, pp.55-56.

sublimi”) che dimostra chiaramente la sua posizione. I nomi essendo citati, il lettore non incontrerà difficoltà a capire ciò che ha voluto esprimere, ed è anche un’occasione per arricchire la sua conoscenza della storia. Questo funzionerà se, come abbiamo detto prima, il lettore si fida di ciò che l’autrice scrive, essa avendo una responsabilità di verità verso il lettore.

Fino ad adesso, abbiamo incontrato esempi comunque abbastanza brevi, che non hanno sviluppato un discorso sull’opera stessa. Verrà alla fine del racconto che più va avanti più diventa ricco di queste riflessioni sulle opere. Infatti, le riflessioni più elaborate si trovano nei due ultimi capitoli, che sembrano costruire un nuovo racconto all’interno di quello principale sulla letteratura e sull’arte in generale. Tale una preparazione a questo, l’inizio del sesto capitolo propone al lettore un primo approccio della letteratura:

Durante la degenza in ospedale, Mimmo ricevette un regalo. Era un libro di **Thomas Mann *La montagna incantata***, e risolse così la noia di quelle lunghe giornate.

Leggeva e si immedesimava nella storia di quel sanatorio descritto da Mann. Quando arrivò alla scena dei due cugini che fanno visita ad una ragazzina prossima alla morte, sola nella stanza del reparto dei morituri, lesse del flebile sorriso che illuminò il volto della bimba che stava vivendo il suo ultimo afflato di umano affetto ed il suo primo mazzo di fiori ricevuto, il lettore si sentì come un intoppo dissolversi nel suo petto, come se le lacrime che gli rigavano il viso, portassero via con loro tutto il malessere che lo aveva oppresso fino ad allora. Rimase ancora qualche giorno in ospedale, e i medici rimasero stupiti del decorso clinico del paziente; tuttavia **mai avrebbero potuto pensare che la salute di un uomo potesse dipendere da un romanzo ben scritto.**⁸²

Il paragrafo inizia con il nome di un autore e del suo libro, ma l’autrice non si limita a questo. Continua la sua scrittura descrivendo una scena per poi parlarne, come sarà anche il caso dopo con “La donna con il cagnolino” di Cechov. In questo caso sceglie una scena del libro che sembra sensibile e forte emozionalmente e ne descrive gli effetti sul protagonista, ovvero la guarigione. Ed emerge allora un discorso sulla lettura e sull’importanza di essa: “mai avrebbero potuto pensare che la salute di un uomo potesse dipendere da un romanzo ben scritto”. Facendo in questo modo, A. Raco loda il libro di T. Mann, che diventa poi un pretesto per andare oltre e parlare dei benefici della letteratura in generale. Potrebbe essere scettico, dicendo che si tratta di una finzione e che se il discorso è nobile, non cambia il fatto che la

⁸² *Ibid*, p.56.

realtà possa essere diversa. Abbiamo saputo parlando con l'autrice che questa scena è ispirata dalla realtà e descrive la degenza in ospedale di suo padre qualche anno fa. Questo fatto ci permette allora di capire perché questi discorsi sulla lettura emergono nel racconto, e perché prende questa posizione rispetto agli effetti della letteratura sulla salute. Quest'idea è sviluppata, e A. Raco propone al lettore una descrizione dettagliata di un testo, con la sua propria analisi:

L'uomo prese un libro dalla valigia.

"**La signora col cagnolino**", lesse il titolo di un libro.

"È un racconto di **Cechov**".

"Sì. Anton cosa voleva trasmettere al lettore con questo racconto?"

"Non lo ricordo bene"

"Sfogliamo insieme", disse Mimmo aprendo il libro. Per qualche minuto il cinguettio degli uccelli riempiva il silenzio di quel primo pomeriggio, dove il sole primaverile riscaldava l'atmosfera.

"Lui è un uomo che non ama sua moglie, e l'ha tradita molte volte, senza però amare le altre con cui stava. Si trova in vacanza quando incontra una donna col cappello in testa e un cagnolino al seguito. Lei cammina sulla spiaggia, osserva il mare, e i suoi occhi si intravedono da sotto la visiera. Lui è da un po' che la guarda con attenzione. Sente nascere qualcosa in lui, una nuova emozione. Si sente vivo, come non si era mai sentito in tutta la sua esistenza. Si avvicina alla donna e i due cominciano a conoscersi, ed infine si innamorano. Lui si è innamorato!", esclama Mimmo guardando Sofia, con gli occhi che brillano

"E di solito cosa fa una persona che si innamora? Lo vuole dire a mezzo mondo, perché la felicità che prova è così immensa, che non riesce a tenercela tutta dentro!"

"Ah, sì, ricordo! Una sera si incontra con un suo amico e gliene vorrebbe parlare!", lo interrompe la donna.

"Esatto! Ma da quello che ricordo", continua Mimmo ora guardando la pagina del libro

"Non riuscirà a condividere la sua gioia per l'inaspettato innamoramento nemmeno col suo più caro amico...".

"Dopo, più tardi, quando l'amico sale sulla carrozza per andarsene!".

"Brava! Ecco, ci siamo: è qui, qui c'è il seme!", esulta Mimmo.

"Cosa?".

"Il seme! **Il seme del libro è ciò che germoglia nell'animo del lettore, per questo leggere fa bene alla salute!** Quando ti ho detto che non so con chi parlare di libri, è

perché nessuno è più abituato a cercare il seme in un libro! E non leggono, ma sfogliano pagine e basta!” Mimmo era fuori di sé dalla gioia, e Sofia era ormai avvolta in quell’euforia quasi infantile.

“Va bene, ho capito: il seme”, riepilogò la donna.

“E perché in questo racconto il seme si trova in questa scena?”.

Mimmo guardò Sofia ormai in preda alla commozione. Non credeva possibile che qualcuno riuscisse a gioire insieme a lui per le stesse cose.

“Lui, mentre l’amico sale sulla carrozza, si avvicina e gli dice: *Comunque, volevo dirti che mi sono innamorato, e sono felice! Lei è meravigliosa ed io mi sento meraviglioso grazie a lei!* L’amico però, sale sulla carrozza senza rispondere e se ne va. L’innamorato rimane in piedi incredulo. Poi però vede la carrozza fermarsi e l’amico fa capolino dal finestrino, agitando il braccio. Lui, allora, corre verso l’amico entusiasta”, e qui il narratore si alzò e fece finta di correre via: “Credendo che l’altro volesse condividere insieme a lui la sua felicità. Ma poi dice una cosa che avvilisce l’innamorato: *“Avevi ragione! Il pesce puzzava davvero!”* E rimise la testa dentro la carrozza.”

“Era geloso, forse? Oppure non gliene importava nulla...”

“Sono propenso più per la seconda... Insomma, in un mondo del genere, non puoi fidare di essere innamorato nemmeno al tuo amico. A nessuno importa dei sentimenti altrui...”.

Sofia non aveva staccato gli occhi da Mimmo, e continuava a guardarlo con occhi pieni di amore.

“A me importa...”⁸³

In questo caso, l’intertestualità fa evolvere il discorso dei protagonisti per fare nascere l’idea che l’autrice vuole trasmettere: “a nessuna importa dei sentimenti altrui...”. Per arrivarci, A. Raco offre sia una scoperta del racconto, che una chiave di lettura, che danno ai lettori che non hanno letto il libro la possibilità di capire il discorso senza problemi. Oltre a questo fatto, ritroviamo l’idea dell’importanza della letteratura sulla salute “il seme del libro è ciò che germoglia nell’animo del lettore, per questo leggere fa bene alla salute!”. Siamo di fronte a un discorso lungo, il più lungo del libro, che sembra essere la chiave di lettura della totalità del racconto: ci spiega come leggere, cercando dettagli. Sofia, la protagonista che sta imparando

⁸³ *Ibid*, pp.58-60.

da Mimmo scopre come leggere, come il lettore lo scopre con lei. Per mostrare questa formazione, l'autrice propone un'altra analisi, molto più breve:

“Al seme: ormai non riesco più a leggere un libro senza interrogarmi su quale sia il seme! In una scena o in una frase? *Anna Karenina* per esempio: il seme in questo libro potrebbe trovarsi alla fine, quando siede dentro la carrozza in movimento, ti ricordi? E guardando fuori dal finestrino vede ubriachi che importunano donne, bambini che si prendono gioco dei passanti, e così via... Lei in quel momento vorrebbe urlare tutta la sua rabbia, tutto il suo odio, che provengono dalla falsità che la circondano. Quella stessa falsità che l'ha condannata come sporca adultera...”⁸⁴

Il processo utilizzato è simile a quello precedente: gli elementi principali sono sintetizzati e l'autrice dà attraverso un personaggio la sua interpretazione del libro, offrendo una chiave di lettura dell'opera.

Teniamo a precisare, come si è mostrato, che il terzo tipo di intertestualità parte da un'opera per sviluppare un discorso, non riprende il discorso di essa. Dopo l'analisi dell'ultimo racconto, parleremo brevemente della ripresa di discorsi da opere del passato, l'interdiscorso, che può incontrare problemi interpretativi più importanti, come già evocato all'inizio del capitolo.

b) Senso dell'uso di quest'intertestualità

Abbiamo parlato e descritto ogni elemento essendo sottomesso all'intertestualità, provando a capire in ogni caso perché l'autrice abbia utilizzato un riferimento in particolare, e quale ne poteva essere l'effetto sul lettore. Bisogna quindi sintetizzare la totalità dell'analisi prima di poter continuare con l'ultimo racconto.

In modo generale, utilizzare casi di intertestualità come ha fatto A. Raco può avere tre funzioni principali: caratterizzare i protagonisti, offrire al lettore la possibilità di scoprire altre opere attraverso la lettura, ed emettere un discorso sia sull'opera che sul mondo. Rispetto al primo racconto, il numero di riferimenti è molto più alto, ed essi toccano a tutte le arti: letteratura, musica, pittura e cinema. La scultura non è presentata con un riferimento, ma messa in scena direttamente come attività del protagonista principale. Vediamo ora perché aver scelto di utilizzare questi riferimenti.

⁸⁴ *Ibid*, pp.61-62.

Il protagonista principale essendo ispirato dalla figura paterna, l'autrice ha voluto creare un personaggio con una cultura generale tale. Le opere che sono citate come *I miserabili* sono opere che il padre ha letto e ha fatto leggere a sua figlia. I riferimenti utilizzati per caratterizzare il protagonista sono quindi riferimenti che mandano alla realtà culturale dell'autrice. Desiderando trasmettere questa realtà ai lettori, ha scelto diverse opere da presentare e da analizzare più specificamente: Thomas Mann e *La montagna incantata*, Cechov e *La signora con il cagnolino*, Tolstoj e *Anna Karenina*.

Come accennato prima, *La montagna incantata* è presente perché rappresenta un momento particolarmente forte emotivamente per l'autrice dopo l'infarto di suo padre. Inserire quest'opera nel suo racconto potrebbe quindi essere un omaggio indiretto al padre. Tuttavia, anche senza aver conoscenza di questo fatto, quest'intertestualità funziona particolarmente bene rispetto alla trama narrativa: il protagonista, essendo all'ospedale, legge una storia nella quale una ragazza sta in un sanatorio, e aspetta di morire. Sarà la descrizione dei suoi sentimenti che permetterà a Mimmo di guarire. Esiste quindi una coerenza fra la storia che vive il protagonista e la trama del libro che legge, ragione per la quale l'intertestualità può in questo caso essere vista come un aiuto all'evoluzione di Mimmo.

Il processo evolve e l'intertestualità diventa come uno specchio dei sentimenti dei personaggi con *La signora con il cagnolino*, nella quale troviamo la stessa coerenza. Il riferimento arriva in un dialogo fra Mimmo e Sofia, quando stanno per innamorarsi. Il racconto di Cechov parla appunto di una storia di amore, e della difficoltà di esprimere i propri sentimenti alle altre persone. Di fronte a questa difficoltà, presentata dall'autrice come un problema attuale nella nostra società, la protagonista riesce ad esprimere i suoi propri sentimenti. L'elemento interessante è che nel testo, A. Raco scrive frasi originali del racconto, che non sono la chiave di lettura di esso per farne un'interpretazione dai protagonisti. Nel racconto originale di Cechov, quest'idea viene espressa prima con le parole seguenti:

Déjà il brûlait de désir de faire part à quelqu'un de ses souvenirs. Mais il lui était impossible de parler de son amour chez lui et, hors de chez lui, il n'avait personne à qui se confier. Ni à ses voisins, ni à ses collègues de la banque.⁸⁵

⁸⁵ ТЧЕКHOB A., *La Dame au petit chien et autres nouvelles*, préf. de Grenier R., trad. de Durand M. et Parayre E., Cher, Gallimard, 2005, (Folio classique), p.363

In questo modo, l'intertestualità utilizzata propone un paragrafo nel quale il lettore deve capire il senso nascosto ed emettere ipotesi riguardando il suo significato. È quindi un esercizio di comprensione proposto dall'autrice. Il riferimento intertestuale che critica l'espressione dei sentimenti è un modo che permette ai protagonisti di sviluppare la loro relazione sentimentale. Parlando di un'altra opera, l'autrice riesce in questo modo a mandare avanti la trama narrativa e a generare una riflessione sulle relazioni umane.

Infine, *Anna Karenina* è l'unico caso di intertestualità che non sostiene i sentimenti che i protagonisti stanno vivendo sul momento. Si tratta quindi di un paragrafo che permette di sviluppare un discorso sull'opera citata e sul mondo, quest'ultimo essendo sottogiacente in tutto il racconto: "lei in quel momento vorrebbe urlare tutta la sua rabbia, tutto il suo odio, che provengono dalla falsità che la circondano". Questa frase chiave spiega lo stato d'animo in cui si trovava il protagonista nei primi capitoli del racconto, prima di incontrare Sofia: è stato deluso dalla religione, dal partito comunista, dal suo mestiere di avvocato. E sono proprio le parole di Sofia che mettono in evidenza il male che viveva il suo compagno, attraverso il riferimento intertestuale. Esso rimanda quindi a situazioni vissute dal protagonista nel passato, ricordando che tutto si evolve, e allo stesso tempo illustra il cambiamento della protagonista nel suo modo di leggere un libro. È un caso nel quale l'intertestualità ha una doppia funzione: ricordarsi e imparare.

Possiamo osservare che in questo racconto l'intertestualità emerge sia dalle parole del narratore che dalle parole dei personaggi, e permette di arricchire la trama, dando ai personaggi la possibilità di essere caratterizzati culturalmente e ai lettori di arricchire la loro conoscenza dell'arte e della filosofia attraverso la lettura di un racconto più sintetizzato. Però, più che semplici informazioni, sono elementi che permettono alla narrativa di proseguire. Fanno parte indispensabile del testo. Vediamo ora se si tratta della stessa cosa per il terzo e ultimo racconto.

3.4. "Scelte"

a) Analisi dell'intertestualità

L'ultimo racconto, sviluppato da un punto di vista introspettivo, presenta meno riferimenti rispetto ai due primi. Siccome è ambientato al conservatorio, i tre riferimenti principali toccano al mondo musicale. Il primo è una semplice evocazione a una sonata di Beethoven:

Stanca di dover combattere con un'altra odiosa sensazione, totalmente diversa da quella di due sere fa, decise di non preoccuparsene troppo, e dopo essersi abbandonata alla **Primavera di Beethoven**, prese il suo computer e si guardò un film.⁸⁶

I due seguenti invece sono molto più interessanti perché attraverso il nome scelto emerge un discorso sulla musica classica più ampio:

“In questa epoca domina la bruttezza in ogni campo. Quello nel quale viviamo, ovvero quello della musica, è stato completamente violentato, inutile spiegarvi in che modo, lo sappiamo tutti.

Abbiamo il dovere e il diritto di riscattare i grandi compositori del passato, purtroppo ingiustamente dimenticati. Loro non si limitavano a comporre sinfonie e concerti, avevano un scopo superiore. Attraverso la loro musica volevano diffondere idee e moniti; **come Beethoven diffonde l'amore fra tutti gli esseri umani nella nona sinfonia, Liszt ha tradotto le *Heroides* di Ovidio in musica, per mettere in guardia dalla brama di potere, e per far ascoltare il dolore delle eroine tradite dai loro uomini. Arianna, Penelope, Briseide...**”

Lucrezia non aveva mai assistito ad una scena simile, non aveva mai ascoltato parlare dei grandi compositori con quel fervore e quella passione. **Non aveva mai pensato a Beethoven, Chopin e Liszt, come a degli esseri umani, proprio come lei.**⁸⁷

Quest'estratto è costruito in due parti. La prima è un discorso sui compositori del passato per valorizzarli e presentare due opere importanti. La seconda parte invece è una riflessione da parte della protagonista che ascolta il discorso e che si interroga sul suo modo di vedere questi compositori. Nel punto sulla relazione col lettore, abbiamo parlato di un paragrafo permettendo di includere il lettore nel racconto. Siamo qui di fronte a un caso simile, l'unica differenza è la presenza di un discorso prima che permette di spiegare e presentare l'idea al ricevente. Facendo in questo modo, si può sperare che il lettore leggerà il discorso, e penserà di non aver “mai pensato a Beethoven, Chopin e Liszt, come a degli esseri umani, proprio come lei/lui”. Le parole indirizzate a un auditorio fittizio sono in realtà indirizzate direttamente al lettore per tentare di farlo ragionare, e per dargli la voglia di ascoltare i pezzi evocati, avendo

⁸⁶ Raco, *Op. cit.*, p.81.

⁸⁷ *Ibid*, p.90.

in mente l'obiettivo dei compositori. Il discorso sulla musica classica non si ferma, e alla pagina seguente il nome di Beethoven appare per la terza volta:

“Cosa ancora più importante: non basta ascoltare musica classica e studiare uno strumento, quello è solo il primo passo. **Bisogna vivere l'eroismo e il cuore che aveva un Beethoven, per poter dire di averlo davvero ascoltato e apprezzato.**⁸⁸

Il discorso si chiude con queste parole che invitano il lettore a cambiare il modo di ascoltare la musica classica.

Viene infine il paragrafo di cui abbiamo già parlato prima, con un riferimento a Cechov, ermetico per chi non avesse letto l'opera:

“Già, e intanto il mondo cade a pezzi. Idiota quello **Zio Vanja**, eh? Piantava alberi per le generazioni future, poteva goderseli lui!” replicò Mérida ironica, mentre gli astanti la guardavano senza capire a chi si riferisse.⁸⁹

b) Senso dell'uso di quest'intertestualità

A. Raco avendo scritto un racconto ambientato al conservatorio, sembra giusto che dei riferimenti a compositori siano fatti, ma perché aver scelto Beethoven, Liszt e Chopin in particolare?

Il primo elemento che sembra emergere delle analisi è che l'autrice presenta una volontà di cambiare i riferimenti attraverso il libro. Se nel primo e nel secondo racconto appare il famoso nome di Tchaikovskij, non se ne parla nel terzo dedicato alla musica. Allo stesso modo, Beethoven è accennato nel secondo racconto, e sviluppato nel terzo, allorché non si trova nel primo. Liszt e Chopin vengono citati solo nel terzo racconto. Osserviamo quindi la presenza della musica nei tre racconti, che è presentata secondo un filo conduttore: Tchaikovskij introduce l'argomento, condividendolo con Beethoven nel secondo racconto. Sarà poi Beethoven a prendere il posto principale, accompagnato da Chopin e Liszt. Ma se in “Fuga dal tempo perduto” il concerto di Tchaikovskij era rappresentativo perché accompagnava lo stato d'animo del protagonista, non è il caso in “Scelte”. Il racconto sembra avere prima di tutto la voglia di generare un discorso generale sulla musica classica, e di criticare la relazione che i musicisti hanno con essa. Infatti, la scrittura è da questo punto di vista molto ironica e

⁸⁸ *Ibid*, p.91.

⁸⁹ Raco, *Loc. cit.*

paradossale: il protagonista che non suona ascolta la musica con cuore, e quello che la studia non la ascolta in tale modo. Vedendo l'organizzazione del libro con questo sguardo, capiamo la volontà dell'autrice di criticare l'ambiente del conservatorio nel terzo racconto, e giunge a quest'obiettivo in particolare attraverso questi brevi riferimenti poco numerosi ma efficaci.

B. Interdiscorso

Per stabilire la differenza con l'intertestualità, teniamo a parlare brevemente dell'interdiscorso senza svilupparlo in ogni dettaglio, non essendo l'argomento di questo lavoro. Con la parola *interdiscorso*, P. Charaudeau et D. Maingueneau, ripresi poi da J. Bres⁹⁰, intendono l'«ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite». Come per l'intertestualità, ogni discorso è soggetto all'interdiscorsività, poiché ogni discorso può rimandare il ricevente a un altro. In modo generale, l'interdiscorso è soprattutto implicito, e in questo diverge dall'intertestualità. Se consideriamo che sia implicito, un paragrafo come quello seguente che abbiamo analizzato prima potrebbe essere visto come 'interdiscorsivo' con il discorso di Tolstoj:

La verità è che qui, in Parlamento, discutono di leggi elettorali, sono attaccati come sanguisughe alle loro ricchissime poltrone, si fottono tutti i nostri soldi, e dei problemi reali di questo paese non gliene frega nulla. E noi, come tanti animali da soma, ci carichiamo il loro il loro peso e allo stesso tempo ci lamentiamo, senza però fare nulla!⁹¹

Tuttavia, postuliamo anche che ci sia la possibilità che l'interdiscorso sia esplicito. In questo caso, il nome della persona da cui viene il discorso è presente, ma il discorso stesso è cambiato e trasposto con parole proprie allo scrittore. Non si tratta quindi di una citazione, se fosse il caso saremmo di fronte a dell'intertestualità, ma di una formulazione nuova per esprimere il pensiero del discorso originale. In questo paragrafo del primo racconto, un allusione a Henry David Thoreau è fatta:

⁹⁰ BRES J., *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Champion, 2001, (Lexica), pp.324-325.

⁹¹ Raco, *Op. cit.*, p.15.

Già immaginava boschi silenziosi nei quali avrebbe camminato seguendo **i consigli di Thoreau**: senza pensare ad altro, se non al semplice fatto che stesse camminando. Senza riempire di immondizia la mente, lasciarla invece libera ad osservare la realtà che si muoveva intorno a lui. Sentiva gli uccelli cinguettare, il sole che filtrava fra i rami degli alberi dal fusto altissimo.⁹²

Il nome della persona di riferimento è dato, ma l'opera stessa non è citata. Sarà al lettore a cercare informazioni sull'autore se è interessato dalla filosofia presentata brevemente. Possiamo considerare essere di fronte a un interdiscorso. Anche se il riferimento è esplicito e breve, non si tratta di una citazione, bensì si una riscrittura del pensiero di Thoreau rispetto alla natura. Qualsiasi lettore che non avesse conoscenza di quest'autore, potrebbe facilmente trovare informazioni sul suo pensiero per approfondire la riflessione, senza per forza leggere tutta la sua opera. Basterebbe ad esempio leggere la prefazione di Frédéric Gros a *Walden o la vita nei boschi* per capire quanto la natura gioca un ruolo importante nella vita dell'autore:

Walden est le déploiement littéraire, la célébration discursive d'un geste. Thoreau décide au printemps 1845 de s'installer sur un petit terrain dont Emerson est le propriétaire, au bord du lac Walden : il y construit une maison de ses mains, vit de sa récolte de haricots, reçoit quelques amis et s'abandonne aux plaisirs de la présence. L'expérience dure deux ans, deux mois et deux jours. Ne devant rien à personne, travaillant juste assez pour pouvoir se nourrir, se vêtir et se chauffer, et surtout, surtout jouissant à profusion des dons du monde. Les bruits et les couleurs, les dessins des paysages, les rencontres animales, les brises du matin ou les caresses du soleil : ce seront ses uniques richesses pendant près de mille jours. En autarcie totale, seul, livré à ses impressions.⁹³

L'autrice, A. Raco, utilizza quindi una figura avendo avuto un'esperienza vera del contatto con la natura per rafforzare la legittimità del suo discorso nel suo proprio racconto. E, tale Thoreau, il protagonista Marco è soggetto alle stesse osservazioni dal filosofo quando entra in contatto con la natura. Il libro però ci propone questo fatto in un modo più indiretto, usando l'interdiscorsività.

⁹² *Ibid*, p.14.

⁹³ THOREAU H.-D., *Walden ou la vie dans les bois*, préf. de Gros F., trad. de Fabulet L., Paris, Albin Michel, 2017 (Spiritualités vivantes), pp.8-9.

Infine, l'ultima possibilità di trovare un esempio di interdiscorso è quando siamo di fronte a una scrittura che, oltre al discorso della persona di riferimento, illustra un modo di fare, un carattere del protagonista che ricordano quelli dell'emittente del discorso. Potremmo allora quasi parlare di *interpersonalità*. La scrittura intrattiene un interdiscorso con un testo che parlerà di questa personalità, ma il soggetto di essa non sarà l'autore del testo. Rendiamo l'idea più chiara con l'esempio seguente:

Fermo al semaforo si chiese dove stesse andando. Di solito, quando sentiva la rassegnazione e l'apatia prendere il controllo del suo corpo e della sua anima, faceva lunghe passeggiate nel parco. Ma appena gli balenarono in mente le immagini dei passeggiatori, delle persone che correvano con le auricolari nell'orecchio, i ragazzini ridere annoiati seduti sulle panchine, si rese conto che quella passeggiata avrebbe solamente acuito la sua solitudine.⁹⁴

Questo paragrafo può essere paragonato al paragrafo seguente:

Thoreau fait seulement un pas de côté, et pas trop longtemps encore. Il ne se plonge pas dans un « dehors » glacé, venteux, irrespirable pour les hommes ordinaires, mais se déplace juste un peu en retrait des affaires, sur le bas-côté du monde, avec une facilité qui inquiète. C'est de là qu'il regarde, dissèque et énonce, amusé, nos agitations vaines, nos habitudes idiotes, nos folies ordinaires.⁹⁵

Troviamo nel primo paragrafo delle caratteristiche che sono comune con quelle di Thoreau descritte nel secondo paragrafo: la natura permette a Thoreau di osservare il mondo e le sue incoerenze. All'unico pensiero della passeggiata, Marco immagina le persone che potrebbe incontrare, e cambia idea per non entrare in contatto con questo mondo. L'estratto del libro di A. Raco potrebbe quindi essere considerato come un eco alla personalità di Thoreau, di cui il fatto che potremmo vederlo come un caso di *interpersonalità*. Il testo però non è stato scritto da Thoreau stesso ma da Frédéric Gros, testo con il quale il paragrafo del racconto intrattiene l'interdiscorso.

Se gli esempi presentati prima possono essere abbastanza complicati da capire da parte dei lettori, altri casi di interdiscorso sono molto più diretti, e il racconto stesso esprime la voglia di trasmettere il senso del discorso originale:

⁹⁴ Raco, *op. cit.*, p.20.

⁹⁵ Thoreau, *Op. cit.*, pp.9-10.

“Capisci Sofia? Non lo dico io, ma tutti i Grandi lo dicono!”.

“Cosa?”.

“Ricordi cosa dice **il principe Myskin?**”.

“La Bellezza salva il mondo”, disse la donna, mentre scrostava i colori dalla tavolozza.

“E cosa dice **Hegel?**”, e senza aspettare risposta, Mimmo proseguiva: “Dice che la Poesia è una bomba micidiale! Per non parlare di **Schiller!**”, continuava infervorandosi Mimmo.

“Nell’**Educazione estetica Schiller** sostiene che i mali sociali si possono risolvere solo ingentilendo i cuori della gente!”.⁹⁶

In questo caso, l’autrice dimostra la volontà di trasmettere direttamente al lettore i pensieri dei filosofi con poche parole. La trasmissione è ‘diretta’ poiché l’interdiscorso si trova all’interno di un dialogo, in discorso diretto.

Infine, ogni testo potendo essere collegato a diversi testi, possiamo essere di fronte a un caso di interdiscorsività nel quale una situazione o un discorso ricordano opere diverse, come lo illustra il paragrafo seguente:

Mimmo aveva undici anni e sedeva su un grande sasso in riva al fiume, quando un grido lo scosse.

Un ragazzo stava agitando le braccia e in pochi minuti la testa scomparve nell’acqua. Un suo amico per salvarlo si tuffò, ma venne trascinato giù dalle braccia dell’altro amico, preso dal panico. Le braccia dei due scomparvero in qualche secondo, ma l’acqua cristallina e trasparente del fiume mostrava i due ragazzi dimenarsi e agitarsi nel fondale. L’undicenne pensò molto: il monito del padre riguardo la coscienza risuonava nelle sue orecchie: la coscienza lo avrebbe torturato per sempre, se non si fosse buttato. Tuttavia quei due ragazzi erano più grandi di lui e molto robusti. Rischiava di annegare insieme a loro.

“**Toree! Toree!**” gridava una donna dall’altra parte, con le mani fra i capelli. Lo strazio era palpabile nell’aria. Il ragazzino, dopo aver sentito quell’urlo glaciale, pensò ad un carro funebre e ad una donna in preda ai singhiozzi.

Mimmo, con uno slancio repentino, come quando si sceglie con l’istinto e non con la ragione, si tuffò in acqua.⁹⁷

⁹⁶ Raco, *Op. cit.*, pp.62-63.

⁹⁷ *Ibid*, p.37.

La nostra enciclopedia ci permette di collegare questo passaggio a un altro che troviamo in *Anna Karenina*:

[...] qu'étant tout enfant, il s'est signalé par un acte de bravoure extraordinaire ; il a sauvé une femme qui se noyait. En un mot c'est un héros, dit Anna en souriant.⁹⁸

Un bambino salva una persona che sta annegando, compiendo un atto eroico, la similitudine fra i due discorsi può essere stabilita. Ma l'elemento che ritiene di più la nostra attenzione è il paragone che possiamo effettuare con *La Chute* di Camus. Di fronte a una situazione simile, l'annegamento, osserviamo da parte dei protagonisti reazioni totalmente diverse:

J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. « Trop tard, trop loin... » ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne.⁹⁹

L'aspetto che ci interessa è il discorso creato nelle due opere dopo questo evento. In Camus, il fatto di aver assistito alla scena senza aver reagito, condanna il protagonista, narratore, a una vita nella quale non trova senso, e prova a fuggire dalla sua coscienza che lo accusa di non aver reagito, spingendolo a dimettersi e a pensare che avrebbe reagito una seconda volta allo stesso modo se avesse dovuto vivere la situazione una seconda volta. Al contrario, in A. Raco, il salvataggio effettuato dal bambino gli permette di avere una coscienza pulita e di andare avanti senza senso di colpa. Due situazioni simili dunque che provocano due reazioni diverse. Potremmo chiamare questo processo *interdiscorsività divergente* perché il punto di partenza dell'interdiscorso è lo stesso nelle due opere, ma i discorsi sviluppati dopo saranno totalmente opposti, e le due 'filosofie' illustreranno due estremi di una situazione. Il concetto che abbiamo proposto ora meriterebbe di essere studiato con altre opere, per poter elaborarne una teoria

⁹⁸ Tolstoj, *Op. cit.*, p.95.

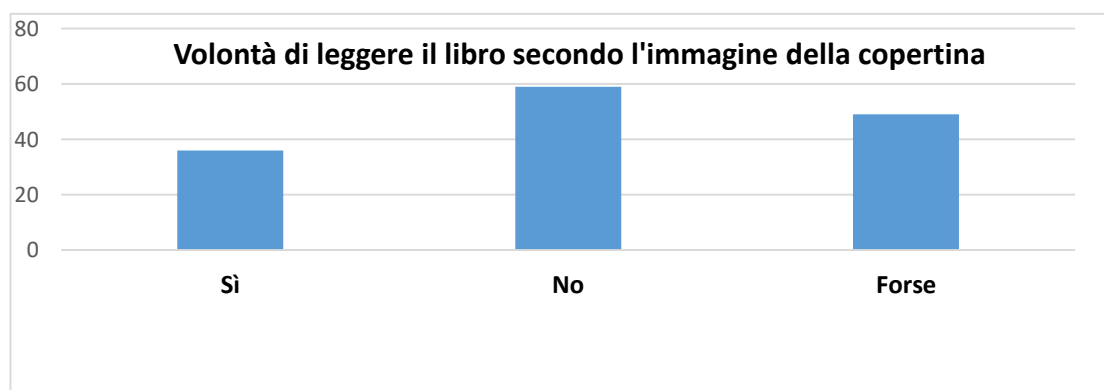
⁹⁹ CAMUS A., *La chute*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio), p.75.

più ampia. Ci sembrava però giusto parlarne, perché è un elemento che abbiamo trovato particolarmente chiaro durante la lettura del libro analizzato. Ricordiamo comunque un'ultima volta che una tale interdiscorsività è molto più soggettiva dagli esempi presentati prima, e che si può stabilire soltanto possedendo un'enciclopedia che lo permetta.

C. Una ricezione variabile secondo i lettori

Oltre il bisogno di aggiornare il testo come spiegato da U. Eco, postuliamo il fatto che l'uso di quest'intertestualità possa incontrare due reazioni fondamentalmente opposte da parte dei lettori: l'adesione e il rifiuto. In effetti, di fronte a l'uso così intenso di riferimenti, in particolare nel secondo racconto, un lettore potrebbe scoraggiarsi poiché il testo sarebbe troppo ermetico per lui. Al contrario un altro tipo di lettore potrebbe essere stimolato e interessato da questi discorsi che rendono il testo più completo. Ma sarà solo nel caso in cui il lettore percepisca il senso di ogni riferimento che potrà apprezzare e capire la totalità del libro.

Di più, un elemento determinante nella ricezione del libro di cui non abbiamo ancora parlato è la copertina. *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna* offre una copertina nelle tinte gialle e arancioni mostrando un violino e un archetto. Dopo aver proposto quest'immagine a centoquarantaquattro persone fra i diciannove e i sessantanove anni, e aver domandato se quest'immagine dava loro la voglia di leggere il libro, abbiamo ottenuto le risposte seguenti:



Fra le diverse ragioni evocate dalle persone, troviamo ad esempio le risposte seguenti:

Sì	No	Forse
Presenza del violino	Fuori dall'interesse	Violino
Musica	Tema della musica	Musica

Curiosità, mistero	Troppo classico	Curiosità
Originalità	Troppo ermetico	Bellezza
Scoperta	Melodrammatico, serio,	
Poesia	intellettuale	

Come in ogni situazione, effettuare una scelta provoca adesione o rifiuto. In questo caso, la scelta di presentare uno strumento classico provoca attitudini totalmente diverse secondo la persona a cui è fatta la domanda. Pertanto osserviamo che uno stesso elemento, il violino, attrae o respinge i lettori potenziali. Non ci siamo però fermati qua, e abbiamo chiesto alle persone di esprimere l'immagine che hanno del violino con parole chiave. Che le persone siano interessate o no di leggere il libro, il termine "violino" li evoca concetti simili, fra i quali:

Musica	89
Classico	26
Arte	18
Orchestra	14
Legno	14

Nell'immaginario collettivo delle persone, il violino è quindi uno strumento che ricorda elementi musicali classici, ciò spiega perché certe persone potrebbero rifiutare o accettare dall'inizio di leggere un libro presentando un violino sulla copertina. Se il loro interesse non è quello dell'universo della musica, non saranno attratti dal libro. Anche se non è l'unico elemento che influenzerà il lettore, il titolo e il riassunto essendo principali, l'immagine è comunque il primo elemento che il lettore vedrà.

Se una semplice immagine può dare ai lettori potenziali voglie di approfondire il tema così diverse, si capisce quanto i riferimenti intertestuali e interdiscorsivi possano provocare reazioni divergenti, e quanto l'autore deve essere conscio di questa difficoltà.

D. Conclusione

Abbiamo iniziato questo capitolo mostrando quanto sono soggettive e variabili le definizioni dell'intertestualità, e quanto essa è sottomessa al tipo di lettore. Procedendo all'analisi dettagliata dei racconti, abbiamo osservato che più che l'intertestualità, è principalmente l'interdiscorsività che si rivela implicita e soggetta a grandi variazioni, gli esempi con i discorsi di Tolstoj e di Camus ne sono un'illustrazione chiara, anche se l'intertestualità può anch'essa essere molto ermetica (pensiamo in particolare al paragrafo con il riferimento a *Zio Vania*). Il lettore avendo il ruolo centrale nella ricezione del libro, sarà esso stesso l'elemento decisivo che permetterà o no al libro di essere letto.

Tuttavia, non ci possono essere lettori potenziali se non c'è uno scrittore che si impegna nel suo testo per renderlo accessibile. A. Raco ha scelto di proseguire utilizzando numerosi riferimenti, alternando citazioni, semplici nomi e discorsi più ampi, che apportano precisioni al testo. Certi sembrano lungamente pensati perché rispondono ai caratteri o agli stati d'animo dei protagonisti, accompagnano la narrazione e permettono di generare discorsi che sono un eco al pensiero dell'autrice, altri invece sono più brevi e danno un vasto panorama delle conoscenze generali di A. Raco attraverso i suoi personaggi. I casi di intertestualità e di interdiscorsività appaiono sia nelle parole del narratore che nei discorsi dei protagonisti, ma osserviamo che ci sia una tendenza a dare voce ai personaggi quando si tratta di tenere un discorso sul mondo, come lo illustrano gli esempi del terzo racconto con il discorso sulla musica o sull'importanza della lettura nel secondo racconto. Riferimenti quindi che influenzeranno la ricezione appresso ai lettori, quando essi avranno superato il primo passo di aprire il libro.

Capitolo III

La scrittura durante il ventunesimo secolo: l'intertestualità al cuore di un atto condiviso

A. Dall'atto individuale all'atto condiviso

1. Un atto individuale: la figura dello scrittore.

Abbiamo parlato nel primo capitolo della figura dell'autore e della responsabilità legata all'atto di creazione. L'aspetto che ci interessa in questo ultimo capitolo è la realizzazione della scrittura stessa come processo con il quale lo scrittore crea e trasmette i suoi pensieri. Alla domanda « che cos'è la scrittura? », Alain Juranville risponde:

Non pas certes un simple instrument pour la notation de la parole - et la pensée contemporaine l'a justement souligné -, mais ce qui, à travers l'épreuve, qu'elle fixe, de la non-signifiante, du non-sens, de la parole « vide », vise à poser une parole vraie. Fixation, par la lettre, de cette épreuve. Articulation d'une lettre à l'autre. Jusqu'à ce que soit atteinte la consistance de la structure quand est posée la vérité de la parole, quand l'écriture elle-même devient « écriture parlante¹⁰⁰

La scrittura quindi che va oltre il semplice atto di mettere le parole sulla carta, che permette di creare un senso e si esprime, è un atto di creazione di fronte al quale lo scrittore è solo. Certo, esistono lavori, libri e opere che sono state scritte da diverse persone, ma si tratta spesso di opere che propongono diversi capitoli, ognuno essendo collegato a un autore particolare. La scrittura di un libro intero con diverse persone è rara, e l'autore si trova da solo con i suoi pensieri. Può trovare aiuto e ispirazione da altre persone, ma al momento preciso della scrittura è il suo pensiero che gli detta che cosa scrivere.

In certi casi, lo scrittore inizia un'autobiografia, e la scrittura è allora un atto puramente personale, perché il soggetto emittente è anche il soggetto dell'emissione. In altri casi, l'autore può interessarsi a personalità, eventi, storie, ecc. La scrittura prende un carattere plurale, e sarà solo al momento di esprimere le sue idee che lo scrittore si troverà da solo. Tuttavia un paradosso emerge: se la scrittura è in effetto un atto individuale, si basa su concetti, storie e

¹⁰⁰ JURANVILLE A., « Penser ? Ecrire ? », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T.184, n°2, 1994, p. 167. URL: <https://www.jstor.org/stable/41097227> .

conoscenze che vengono dal passato o dall'epoca contemporanea, e in questo senso è anche un atto universale.

2. Un atto universale: l'uso di riferimenti artistici

Se la scrittura è un'azione individuale e personale, non impedisce che il contenuto del testo e i suoi obiettivi abbiano un carattere universale, come è il caso del libro studiato. In effetti, A. Racó utilizza riferimenti diversi, sia sull'arte che sulla cultura in modo generale. Da questo fatto sorge un aspetto universale e costante: utilizzare delle figure mitiche della cultura, sia occidentale che americana, dà alla sua opera costanza, e un'apertura sul mondo, dalle sue origini a oggi. I discorsi tenuti erano già presenti secoli fa, e lo saranno ancora nel futuro. Da questo punto di vista, *Dalla Piccola Beirut alla piccola Vienna* è un'opera universale, che trasmette discorsi del passato. Quest'aspetto ci ricorda Henry Rousso, secondo il quale, nella scrittura della storia:

[...] on ne peut qu'être frappé, d'une part, par l'existence d'un même mouvement planétaire de réactivation du passé et, d'autre part, par les similitudes dans les attentes de l'opinion et les politiques mises en œuvre pour donner une « juste » place à l'histoire et à la mémoire [...] ¹⁰¹

Questa visione di "réactivation du passé" come movimento mondiale nella nostra relazione con la storia può anche essere applicata alla scrittura narrativa: quanti sono i romanzi che utilizzano eventi storici per parlarne, dando sia precisioni che innovazioni? ¹⁰² La storia diventa un elemento importante nella creazione letteraria, fra veracità e invenzione. *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna* evoca effettivamente eventi storici, fra i quali morti di grandi personaggi:

Ucciso dal proprio figlio come Giulio Cesare, terribile. O di malaria come Alessandro Magno, penoso... Giordano Bruno invece... bruciato vivo per difendere le sue idee... o

¹⁰¹ Rousso H., « Vers une mondialisation de la mémoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°94, Sciences Po University Press, 2007, pp.3-10. URL: <https://www.jstor.org/stable/20475024>

¹⁰² Pensiamo ad esempio a libri come *Les Trois Mousquetaires* (A. Dumas), *Rouge Brésil* (J.-C. Rufin) o ancora *Les dieux ont soif* (A. France), per citare qualche titoli famosi, di cui la Storia è un elemento che occupa uno spazio importante.

Giulio Cesare Vanini, cos'è che disse? Ah sì: - Andiamo, andiamo a morire allegramente da filosofi! -.che morti sublimi!¹⁰³

Se la storia non è l'oggetto centrale del libro, troviamo comunque qualche caso che ne parla:

Tutta la famiglia era riunita nel salotto di casa, dopo cena. Teodoro, con una sigaretta in mano e un bicchiere di vino nell'altra, raccontava la storia di suo padre ai suoi figli.

“C'erano i bombardamenti e quindi ci trasferimmo fuori dal paese. Zia Vittoria morì qualche giorno dopo a causa di una bomba sganciata dagli Americani, che erano venuti a liberarci” Teodoro socchiuse gli occhi e accennò un sorriso “Ma liberarci da cosa? Da chi? I tedeschi erano già andati via” senza aspettare risposta, proseguì.¹⁰⁴

Un esempio di questo tipo illustra le parole di H. Rousso, che afferma che “la *montée en puissance*, en tout cas la plus grande visibilité, des « *révisionnismes* » historiques” si sviluppa. Il paragrafo proposto propone una certa visione di un evento storico, che diverge dall'immaginario collettivo abituale, senza imporla, lasciando la scelta ai lettori di crederci o no. Si tratta quindi di un 'revisionismo' suggestivo, che non nega un fatto ma propone un'altra versione con un'allusione.

Tuttavia, possiamo pure interpretare “*réactivation du passé*” in un altro senso, secondo il quale si agirebbe una 'riattivazione della cultura del passato'. Se intendiamo il rapporto con il passato in questo senso, l'importante uso di intertestualità che abbiamo osservato nel libro attesta questa riattivazione, e lo iscrive nel 'movimento planetario', facendone un'opera mondiale. La scrittura diventa allora un atto universale, questo dalla genesi del testo fino alla sua diffusione, che si basa sul passato per poter esistere.

3. Un atto condiviso: la relazione con gli altri attori

Una volta la scrittura finita, il testo è pronto ad essere letto e diffuso. Altri attori entrano in gioco, e la scrittura diventa allora un atto condiviso. Fondamentalmente, lo scrittore intrattiene relazioni con l'editore e il pubblico. La relazione con il traduttore è spesso più complicata, a volte inesistente. Certi autori affermano che essere tradotto è un'esperienza

¹⁰³ Raco, *Op. cit.*, p.55.

¹⁰⁴ *Ibid*, p.31.

preoccupante¹⁰⁵, altri al contrario considerano la relazione con il traduttore costruttiva. La traduzione di *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna* fa parte di queste opere nate dopo l'inizio della relazione fra autore e traduttore. Per questa ragione, parleremo poco della relazione con il pubblico. Abbiamo già parlato della relazione con l'editore nel primo capitolo, ci concentreremo quindi sulla relazione con il traduttore prima di analizzare nella seconda parte il modo in cui la traduzione intrattiene l'intertestualità presenta nella versione originale.

3.1. Scrittore e pubblico

Una volta il libro pubblicato, lo scrittore riceverà opinioni, commenti sulla sua opera. Oggi più di prima, le nuove tecnologie permettono una comunicazione quasi diretta fra i lettori e l'autore via i mezzi sociali. Sarà allo scrittore di scegliere quale relazione desidera intrattenere con i lettori del suo libro. Potendo entrare più facilmente in contatto con l'autore, i essi potranno allo stesso modo esprimere la loro opinione, che sia positiva o negativa, e l'autore deve esserci pronto.

Di più, ogni lettore riceverà il libro in un modo personale e differente da quello di un altro lettore. Liliane Wouters rende l'immagine molto chiara:

Tous les lecteurs du monde abordent un livre comme un buveur regarde son verre. Un même texte n'est jamais le même pour chacun. Les écrivains ont-ils conscience de ce fait ? Pensent-ils parfois que ce qu'ils disent sera perçu à travers plusieurs filtres ?¹⁰⁶

Se la relazione fra l'autore e il lettore è 'diretta', nel senso che non ci sono ostacoli fra loro, altri elementi avranno un'influenza sulla loro relazione. Utilizzando la parola 'relazione', intendiamo il legame che unisce autore e lettore, cioè il libro: "sans doute n'y a-t-il personne entre l'écrivain et ceux qui le lisent. Mais que de circonstances vont-elles s'interposer dans leur rapport."¹⁰⁷ Pertanto esperienze, umore, stato fisico e altri sono criteri che influenzano la ricezione dell'opera, ed ogni reazione sarà diversa da una persona all'altra: "avoir vécu des

¹⁰⁵ «Être traduit est une expérience assez inconfortable. Les questions des traducteurs m'amènent à penser que le nouveau texte sera une pâle copie de l'original», Sara Stridsberg, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Auteur-et-traducteur-un-drole-de-couple- NP -2011-04-27-595752> (luglio 2019).

¹⁰⁶ DE DECKER J. ET WOUTERS L., *L'écrivain et son lecteur*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, p.2.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.2.

faits analogues à ceux que relate le narrateur peut provoquer le rejet comme l'empathie. Et les réactions les plus profondes sont souvent inconscientes."¹⁰⁸

In questo senso, ci saranno quindi quante più relazioni che ci saranno lettori, e ogni relazione sarà unica. Un lettore viaggerà in compagnia dell'autore, un altro si sentirà il suo confidente, e un terzo si sentirà offeso da un unico autore. Ma in modo generale, possiamo sintetizzare l'idea con le parole di Jacques De Decker:

L'auteur concentre dans son texte un maximum de potentiel d'émotion, et puis le décoche vers le grand attroupement inconnu des lecteurs. Si le tir est fort, singulier, intense, soutenu, il va les toucher au plus profond, durablement, et même à travers les siècles.¹⁰⁹

3.2. Scrittore e traduttore

L'aspetto apparentemente anomalo è che il coinvolgimento dell'autore non avviene quasi mai da parte degli editori ma dei traduttori. Infatti, quando non si crea la relazione traduttore-autore l'esperienza è inesistente perché a senso unico. Un giorno arriva a casa la copia di un libro che per lo scrittore non ha nessuna storia interessante alle spalle. Magari il lavoro di traduzione è stato svolto correttamente e con grande passione, ma non ha titoli per rientrare nell'esperienza professionale perché vissuta passivamente.¹¹⁰

Con queste parole, Massimo Carlotto, autore e drammaturgo italiano, esprime la realtà di numerosi autori che non hanno potuto sviluppare una relazione con il traduttore della loro opera.

Nel nostro caso, abbiamo stretto un legame diretto con l'autrice per poter tradurre il suo libro. Essendo la nostra prima esperienza in materia di traduzione, abbiamo parlato lungamente con A. Raco per cogliere il senso delle sue parole, e capire qual era il suo ideale quando ha scritto il libro. Secondo Mathias Malzieu, autore della *Mécanique du cœur*, che ha incontrato un grande successo, "Le traducteur doit être le premier violon, savoir interpréter et proposer en y mettant son âme."¹¹¹ Questa nozione di *interpretazione* si ritrova nei testi di altri autori¹¹²,

¹⁰⁸ *Ibid*, p.3.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.9

¹¹⁰ Massimo Carlotto, <http://www.vertogroup.it/autore-e-traduttori/> (luglio 2019).

¹¹¹ https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Auteur-et-traducteur-un-drole-de-couple- NP_-2011-04-27-595752 (luglio 2019).

¹¹² L. Venuti ad esempio, di cui parleremo dopo.

ed è importante perché spiega la ragione per la quale ci possono essere differenze fra un testo originale e la sua traduzione. Nel nostro caso, abbiamo sviluppato con l'autrice una relazione che ci ha spinto a proporre una versione in lingua francese leggermente diversa da quella italiana, come vedremo dopo.

L'aspetto della traduzione che ci interessa nel quadro di questo lavoro è la relazione che esiste fra traduzione e intertestualità, e il modo in cui quest'intertestualità viene trattata. Per sviluppare questa riflessione, ci basiamo su un articolo di Lawrence Venuti, "Traduction, intertextualité, interprétation", che tratta dell'argomento in modo chiaro. Secondo lei:

La traduction constitue un cas unique d'intertextualité. En fait, elle met en jeu trois ensembles de relations intertextuelles : (1) les relations entre le texte étranger et les autres textes, que ce soit dans la langue étrangère ou dans une autre langue ; (2) les relations entre le texte étranger et la traduction, traditionnellement envisagées jusqu'à présent en termes d'équivalence; et (3) les relations entre la traduction et d'autres textes, que ce soit dans la langue de traduction ou dans une autre langue.¹¹³

L'argomento di questo studio essendo l'intertestualità, è quindi necessario interessarci alla traduzione da un punto di vista intertestuale, e di sviluppare i tre insiemi di relazioni intertestuali proposti nell'ultima parte dello studio.

Prima di iniziare la traduzione, avevamo capito che:

[...] traduire est un processus de transformation radicale. Le texte étranger n'est pas seulement décontextualisé mais recontextualisé, dans la mesure où le traduire, c'est le réécrire en des termes intelligibles et intéressants pour le lecteur-récepteur, en le replaçant dans des structures langagières différentes, des valeurs culturelles différentes, des traditions littéraires différentes, et dans des institutions sociales différentes.¹¹⁴

Infatti, più che semplice traduzione, l'autrice ci aveva domandato prima di tutto di riuscire a trasmettere in lingua francese il senso del suo testo. Per questa ragione, ha preferito la trasmissione di senso che di stile. Ciò spiega perché ci sono parti di frasi che sembrano differire della versione originale: l'importante era la poesia della lingua, la trasmissione del seme, e

¹¹³ VENUTI L., « Traduction, intertextualité, interprétation » in *Palimpsestes*, n°542, 2006, p.2.

¹¹⁴ *Ibid*, p.5

non la fedeltà lessicale. Da questo fatto, se paragoniamo i due paragrafi seguenti, osserviamo differenze lessicali:

Un giorno, mentre aveva **la testa fra le nuvole**, un suo compagno di classe lo schizzò di inchiostro **col pennino**. Non reagì; per cinque minuti rimase al suo posto. Intanto la sua camicia bianca era cosparsa di macchie nere, sempre più numerose. Il suo compagno **rideva sotto i baffi**: Mimmo aveva un'espressione pacata.¹¹⁵

Un jour, alors qu'il avait **la tête dans les nuages**, un de ses compagnons de classe l'éclaboussa d'encre **avec un stylo**. Il ne réagit pas. Il resta à sa place durant cinq minutes. Entre-temps sa chemise blanche était parsemée de taches noires, toujours plus nombreuses. Son compagnon **riaît dans sa barbe**. Mimmo, **lui**, avait une expression paisible.¹¹⁶

Ci sono espressioni che presentano differenze lessicali nella loro traduzione dall'italiano al francese: "la testa fra le nuvole" diventa "la tête dans les nuages", il passaggio alla lingua francese trasforma il "fra" per diventare "in" (dans), "rideva sotto i baffi" diventa "[il] riaît dans sa barbe", che letteralmente in italiano sarebbe "rideva nella sua barba". Questi cambiamenti lessicali sono però accettati linguisticamente e conosciuti dalle persone parlando queste lingue.

Tuttavia possiamo osservare altre differenze necessarie per la correttezza linguistica: dall'articolo definito "il" ("col pennino") arriviamo all'articolo indefinito "un" ("avec un stylo") in francese, semplicemente perché la formulazione "un de ses compagnons de classe l'éclaboussa d'encre avec **le** stylo" non è armoniosa. Avremmo potuto preferire l'uso del possessivo "avec **son** stylo", mettendo l'accento sulla proprietà dell'oggetto, ma ci saremmo allontanati ancora di più della versione italiana. Allo stesso modo, c'è una trasformazione rispetto alla punteggiatura: "baffi: Mimmo" diventa "barbe. Mimmo". Questo cambiamento seguito dall'inserzione del pronome "lui" in francese, creando un'enfasi sul personaggio di Mimmo, cambia il senso della frase. Nella versione italiana sembra che "il suo compagno rideva sotto i baffi [perché] Mimmo aveva un'espressione pacata", nella versione francese l'insistenza è portata sulla differenza di attitudine, come una descrizione della situazione: "il

¹¹⁵ Raco, *Ibid*, p.33.

¹¹⁶ RACO A., *De la petite Beyrouth à la petite Vienne et autres nouvelles*, trad. de Michel M., Paris, Edilivre, 2019, p.36.

suo compagno rideva sotto i baffi. Mimmo, lui, aveva un'espressione pacata". Questa differenza di significato non è senza conseguenze per l'interpretazione del testo: in italiano, l'aspetto messo al primo piano è l'attitudine del compagno, in francese invece è il calma di Mimmo che è importante.

Queste piccole differenze non sono dovute a una volontà di cambiare il senso del testo originale, ma al fatto che il passaggio di una lingua a un'altra richiede adattamenti per rendere il testo intelligibile per i lettori: "il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più fedele a ciò che è detto. Una traduzione è fedele solo se le parole parlano il linguaggio della cosa in causa"¹¹⁷. Di più la libertà presa rispetto al cambiamento di sintassi è stata permessa perché nella traduzione, ogni traduttore interpreta il testo, e una parte di quest'interpretazione si ritrova nella traduzione. È ciò che spiega Lawrence Venuti:

[...] envisager la traduction, non comme une opération visant à la communication, comme s'il s'agissait de la transmission directe et relativement limpide du texte étranger, mais plutôt comme **un travail d'interprétation**, comme une **reconstruction active variant selon de nombreux facteurs** linguistiques, culturels et sociaux dans la situation de réception, serait plus fécond. Plus précisément, une traduction inscrit dans le texte un jeu de significations et de valeurs qui ne peuvent transmettre qu'une interprétation du texte étranger, jamais le texte lui-même et jamais une quelconque signification ou valeur réputée intrinsèque.

Se questi paragrafi presentavano differenze comunque relativamente piccole, ne potremmo trovare altre molto più importanti. Ad esempio, dopo aver tradotto il primo racconto, abbiamo scelto di scriverlo al presente allorché nella versione italiana è scritto al passato, perché in francese il presente ci permetteva di dare più ritmo e vivacità al testo. Questa trasformazione è stata fatta solo dopo aver parlato con l'autrice per avere la sua autorizzazione. Ma l'elemento più importante, che sarà il punto successivo, è senza dubbio che dopo aver parlato con il lettori, A. Raco ha deciso di aggiungere parti a suo testo nella versione francese che non si trovano nel testo originale. Il fatto che lei abbia avuto un rapporto diretto con il traduttore ha permesso questa decisione di arricchire il libro.

¹¹⁷ HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi 1968, Firenze, La Nuova Italia, 1950, p.300.

B. L'atto condiviso: evoluzione e arricchimento dell'intertestualità

L'oggetto di questa parte è di mostrare con due esempi quanto un testo possa evolvere e migliorarsi dopo aver scambiato idee con diverse persone. Durante diverse conversazioni, abbiamo parlato dello spirito rivoluzionario dei protagonisti che troviamo nei racconti, della loro voglia di lottare e cambiare le cose. In questo contesto, ci siamo domandati quale fosse l'autore che parlava di rivolta. Siamo velocemente arrivati a Camus e *L'homme révolté*¹¹⁸. Questo libro che ci sembrava riassumere lo spirito dei personaggi di A. Raco, non era nemmeno citato. È allora nata l'idea di aggiungere paragrafi nella futura traduzione nell'obiettivo di migliorare la trasmissione del messaggio e renderlo più chiaro. Siamo quindi passati da questa versione:

Il sole era tramontato e l'edificio di un rosso stanco, dove il nostro eroe aveva posato lo sguardo, non era illuminato da nessun barlume di luce. Si alzò e se ne ritornò a casa. Mimmo decise di chiudere in Bellezza e tramite un suo amico direttore d'orchestra, che stava dirigendo l'orchestra di Stato dell'Ucraina, in trasferta proprio in una cittadina della Calabria, organizzò un concerto nella chiesa Matrice del paese. Con i soldi rimasti del suo vecchio lavoro di avvocato, pagò gli orchestrali e le locandine.¹¹⁹

A una versione più lunga che ci permette di trovare un nuovo riferimento intertestuale:

Il sole era tramontato. L'edificio di un rosso stanco, dove il nostro eroe aveva posato lo sguardo, non era illuminato da nessun barlume di luce. Si alzò e se ne ritornò a casa. Mimmo e Sofia se ne stavano seduti in silenzio al tavolo in cucina. La sensazione che li univa era come quella di aver provato a bucare l'acqua con un pugno. La donna cominciò a guardarlo insistentemente, con uno sguardo determinato.

"L'uomo in rivolta" disse citando il titolo del saggio di **Camus**. Mimmo alzò gli occhi.

"L'uomo in rivolta!" ripeté sorridendo la donna.

"Cosa intendi?"

"Ti ricordi? Fu uno dei primi libri della valigia che lessi. Alla base della nostra lotta, c'è L'educazione Estetica di Schiller, certo, ma è la rivolta a dover insinuarsi in ogni azione che l'essere umano compie. E all'uomo in rivolta non importa di portare il paradiso in Terra. Per lui, il paradiso esiste nel momento in cui si rivolta, contro tutte le iniquità di ogni potere. Noi

¹¹⁸ Anche in questo caso, è solo perché la nostra enciclopedia era comune a quella dell'autrice che abbiamo potuto trovare una figura di riferimento in comune. Scambi con altre persone avrebbero potuto dare un risultato totalmente diverso.

¹¹⁹ Raco, *Op. cit.*, p.70.

ci siamo rivoltati! Non abbiamo aspettato le fantomatiche istituzioni, ci siamo dati da fare noi e questo paese è tornato a vivere grazie a noi. Ci siamo rivoltati contro l'apatia e la paura."

Le sopracciglia di Mimmo si curvarono all'insù ed una lacrima scese teneramente sulla guancia. Compresse di dover chiudere in Bellezza.

Franz Albanese e Deborah Kruzansky, suoi amici flautisti, si trovavano in trasferta in una cittadina della Calabria: Franz stava dirigendo l'orchestra di Stato dell'Ucraina, nella quale suonava anche sua moglie Deborah, maestro al Conservatorio di Perugia. Mimmo decise di organizzare un concerto nella chiesa Matrice del paese.

Con i soldi rimasti del suo vecchio lavoro di avvocato, pagò gli orchestrali e le locandine.¹²⁰

Aver inserito questo riferimento ha permesso di aggiungere una figura importante della letteratura francese, e di spiegare brevemente la sua visione della rivolta. Tuttavia l'utilità della modifica non si ferma qua, perché se leggiamo il secondo testo vediamo che è anche un modo per poter riassumere le azioni effettuate dai protagonisti, e di esprimere chiaramente qual è il significato che deve essere capito di esse. La modifica va oltre al fatto di aggiungere un riferimento, osserviamo pure nell'ultima parte una precisazione rispetto ai musicisti che il protagonista chiama per organizzare un concerto. Questo cambiamento deriva dal fatto che sono musicisti amici della famiglia di A. Raco, che hanno effettivamente suonato in Calabria quando i genitori hanno organizzato attività artistiche. Per mostrare la sua riconoscenza, l'autrice ha quindi scritto i loro veri nomi.

Il secondo cambiamento che vogliamo analizzare ci sembra ancora più interessante perché illustra questa visione della scrittura come *atto condiviso*. Nella versione originale, possiamo trovare questo passaggio:

"Mi hai letto nel pensiero" le sorrise Mimmo.

Durante questi lavori conobbero diversi paesani che incuriositi si erano messi a chiacchierare con loro. Tra questi un certo Mommo, un giovane che aveva studiato all'Accademia di Belle Arti a Roma ed ora aveva una bottega dove restaurava mobili. I due divennero amici.¹²¹

¹²⁰ pp. 92-93 nella versione francese. Per comodità dell'analisi, abbiamo inserito qui il testo italiano.

¹²¹ Raco, *Op. cit.* p.65.

L'autrice desiderando migliorarlo ci ha domandato di inserirci qualche paragrafo di più per aggiungere un dialogo guardando le rivoluzioni. Siccome è un tema ricorrente nel libro, aveva la voglia di fare parlare i protagonisti su quest'argomento, e ci ha mandato questo testo¹²²:

“Mi hai letto nel pensiero” le sorrise Mimmo. Poi le chiese: "Se la Storia è maestra, da quale rivoluzione dovremmo imparare?"

Sofia ci pensò un po', mentre osservava un piccolo ragno che tesseva la tela tra due foglie dell'ortensia di fronte a lei.

"Dalla rivoluzione russa?"

"Cosa? Ma no di certo!" replicò Mimmo, e continuò: "Ti aiuto, pensa ad un momento sublime della storia francese"

"ah! Certo! La rivoluzione francese!!!" rispose al volo Sofia.

Mimmo sospirò "Ma Sofia, ricordi cosa scrive Albert Camus nel "L'Uomo in rivolta"? Cosa ha creato la Rivoluzione francese? Ha creato dei Poeti? No! Ce n'era uno: Andrea Chenier. E l'hanno ghigliottinato. E Schiller, anche lui non aveva simpatia per questa rivoluzione, tanto da rifiutare la cittadinanza onoraria offertagli dai rivoltosi, disgustato dai loro metodi brutali."

*

Sofia distolse lo sguardo dalla ragnatela del ragnetto: "Allora di quale momento sublime della storia francese parli?"

Mimmo guardò davanti a se, in un punto infinito: "Victor Hugo diceva che la rivoluzione vittoriosa ha l'applauso del popolo, ma la rivoluzione soffocata nel sangue merita la commozione del popolo. Come è possibile non sentire le onde della commozione di fronte ad un evento unico nella storia dell'Uomo?"

Sofia aspettava infine di sapere, rinunciando a risolvere da sola la questione.

"La Comune di Parigi!" Esclamo infine Mimmo "La Comune di Parigi, anche detta la rivoluzione dei Poeti! Sì, perché a capo della rivolta c'erano poeti, pittori, scultori e letterati. Le parole de l'Internazionale, il famoso canto intonato dai socialisti e dai comunisti di tutto il mondo, furono scritte in francese dallo scrittore Eugène Pottier proprio nel 1871 per celebrare la Comune di Parigi. Hanno preso il potere senza carneficine, senza spargimenti di sangue."

Mimmo riprese fiato e continuò: "Pensa, che in quel periodo morì il figlio di Victor Hugo e al passaggio del feretro i Comunardi sgombrarono le barricate, abbassando le bandiere

¹²² Le parti indicate in grassetto sono quelle che troviamo nel testo originale.

rosse in onore e rispetto del grande Hugo" A questo punto Mimmo si interruppe, una piega in mezzo alle sopracciglia e il brillio di una lacrima trattenuta negli occhi, mostrarono la sua commozione. Poi, sorridendo, continuò: "Victor Hugo, pensa Sofia, conosceva bene perfino noi calabresi"

"Ma dai, Mimmo, possibile?" chiese Sofia.

"Sicuro!" replicò Mimmo "Quando descrive Quasimodo, il gobbo, nel suo Notre Dame de Paris, mentre si muoveva sulle garguglie e le guglie della cattedrale, lo paragona per abilità ai bambini calabresi nel mare, che imparano prima a nuotare che a camminare."

**

Durante questi lavori conobbero diversi paesani che incuriositi si erano messi a chiacchierare con loro. Tra questi un certo Mommo, un giovane che aveva studiato all'Accademia di Belle Arti a Roma ed ora aveva una bottega dove restaurava mobili. I due divennero amici.

Il dialogo permette all'autrice di trasmettere attraverso le parole del protagonista principale la sua propria visione della rivoluzione, e diversi nomi famosi appaiono: Albert Camus, Andrea Chenier, Schiller, Victor Hugo e Eugène Pottier, tutte figure di cui A. Raco si serve per sostenere il suo punto di vista della rivoluzione, che deve essere fatta "senza carneficine, senza spargimenti di sangue". Quando abbiamo ricevuto questo testo, abbiamo espresso la voglia di cambiarlo leggermente per apportare precisioni e dare più importanza alla protagonista, nell'obiettivo di mostrare quanto lo scambio fra due persone sia costruttivo e diminuire la visione dicotomica del professore e dell'allievo. Abbiamo quindi proposto all'autrice due modifiche, direttamente scritte in francese. Esse le sono piaciute, abbiamo allora deciso di inserirle nel testo, dove ci sono gli asterischi:

*Sofia devint songeuse. « André Chénier ? Je crois que j'ai déjà entendu ce nom... »

« Mais oui, c'est lui qui lisait un livre de Sophocle avant de monter sur l'échafaud ! Quand il a dû s'en aller, il a remis son livre en poche, comme s'il devait continuer à le lire. »

« Il n'était jamais seul alors », murmura Sofia.

« Pourquoi ? » demanda Mimmo, encore plus intéressé.

« Il avait avec lui un livre ! La philosophie ! Grâce à ça, il n'avait pas peur de mourir... ». Mimmo fut envahi par une émotion intense. Cette femme ne finissait pas de le surprendre.

Les yeux de la jeune femme s'illuminèrent subitement. « Maintenant je comprends ! J'avais déjà entendu cette histoire, mais je n'en avais jamais cherché le sens profond ! »

L'homme la regarda, interrogateur. Elle poursuivit : « ce jour-là, ce n'est pas seulement un homme qui est mort, c'est toute la philosophie ! Prenons l'événement comme une métaphore : la Révolution française a décapité la philosophie ! D'ailleurs, avec tous les progrès qui ont suivi, cette philosophie n'a plus pu renaître. Bien sûr, après, nous avons eu de grands philosophes. Mais avons-nous cherché à les comprendre avec le cœur ? Et les philosophes antiques ? Nous les étudions comme nous étudions la science. Nous faisons des listes d'auteurs, de pensées. Mais nous ne comprenons plus rien. Ou peut-être ne voulons-nous pas comprendre... » Sofia se sentait contaminée par les idées et les discours théâtraux de son compagnon. Ce raisonnement, elle ne l'aurait pas élaboré si elle n'avait pas rencontré Mimmo. Elle se sentait à présent stimulée. Quant à Mimmo, il était tellement ému qu'il ne lui répondit pas. Il la serra tendrement dans ses bras et une larme roula sur sa joue.

Sofia avait l'impression de vivre à nouveau. Elle attendit quelques secondes, repensa à la question initiale, et **détourna son regard de la toile d'araignée : « alors, de quel moment sublime de l'histoire française parles-tu ? »**¹²³

** Chaque fois que Mimmo lui racontait ces événements passés avec tant d'enthousiasme, Sofia se sentait transportée dans un autre monde. Elle entendait à présent les chants révolutionnaires, voyait passer le cercueil et les drapeaux rouges qui s'abaissaient un à un. Son ignorance sur la question ne l'embarrassait pas. Au contraire, elle avait soif d'apprendre, et se rendait compte qu'elle aussi apportait des connaissances nouvelles à son compagnon. Et chaque jour, elle aimait un peu plus cette âme passionnée, qui lui montrait qu'il était encore possible de faire quelque chose pour aider l'humanité. Grâce à elle, ses rêves devenaient réalité.¹²⁴

Una situazione di questo tipo dimostra due elementi diversi. Il primo è che quando c'è un'intesa fra l'autore e il traduttore, un libro può sempre essere modificato, completato e migliorato, avendo allora la particolarità di presentare una versione in lingua straniera più completa di quella originale. Il secondo tocca alla vita dell'opera, che possiamo considerare in evoluzione. Un autore che rifletta e desidera modificare il suo testo dimostra essere in riflessione continua. Un autore che modifica il suo testo e accetta modifiche di altre persone dimostra umiltà, perché accetta che la sua opera diventi indipendente da lui, e possa evolvere in contatto con altre persone. Il messaggio

¹²³ Raco tradotto, *Op. cit.*, pp.83-84.

¹²⁴ Raco tradotto, *Op. cit.*, pp.85-86.

trasmesso dall'opera è più importante dal nome della persona che ha scritto il messaggio, un autore avendo capito questo fatto accetta proposte di altre persone per migliorare la chiarezza di questo messaggio. La scrittura diventa allora un atto condiviso, e il testo un montaggio di diverse voci che si uniscono per rafforzare la potenza del loro messaggio.

C. Traduzione e intertestualità: tre relazioni diverse

Basandoci sui tre tipi di relazioni proposti da Lawrence Venuti¹²⁵, concludiamo questo studio dell'opera *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*. Proponiamo di evocare velocemente le relazioni fra il testo originale e gli altri testi, e quelle fra il testo originale e la sua traduzione perché ne abbiamo già parlato prima per concentrarci sulla relazione fra la traduzione e gli altri testi.

1. Relazioni fra il testo originale e gli altri testi

Ne abbiamo parlato lungamente, il testo originale intrattiene con altre opere del passato un legame forte, sia con la nomina dell'autore, di un personaggio o del titolo del libro che con la citazione o la spiegazione di un pensiero. Qualsiasi il tipo di evocazione, osserviamo una trasposizione permanente in lingua italiana, processo giusto per essere capito dai lettori. Utilizzare il titolo italiano *Manifesto del Partito Comunista* sarà più efficace per essere capito che *Manifest der Kommunistischen Partei*, ancorché si possa osservare una similitudine fra le due lingue, il *Libretto rosso* ad esempio non potrebbe apparire sotto la sua forma originale 毛主席语录 (Máo Zhǔxí Yǔlù)¹²⁶, troppo lontana dalla lingua italiana. Quando si trattano di citazioni che vengono da una lingua straniera, l'autrice ha utilizzato traduzioni già effettuate, non si è impiegata a tradurla, semplicemente perché non parla la lingua originale. Se ha avuto un contatto con il pensiero di Courbet ad esempio, l'ha avuto in italiano. Sarebbe capace di capirlo in francese, ma non di tradurlo. Per assicurarsi di essere capita da tutti i lettori italiani, ha quindi inserito la citazione nella sua lingua.

¹²⁵ *Op. cit.*, p.2.

¹²⁶ Ci affidiamo a un sito internet per quanto riguarda la traduzione, visto che non parliamo il cinese.
https://chine.in/guide/petit-livre-rouge_301.html

Per quanto riguarda la relazione con gli altri testi al livello del contenuto, il testo li utilizza per svilupparsi e esistere, appoggiandosi sulle idee degli autori del passato per creare nuovi discorsi e sviluppare i loro pensieri. Osserviamo corrispondenze fra certi autori citati e il carattere dei personaggi ¹²⁷, corrispondenze che permettono di completare la caratterizzazione intellettuale ed emotiva dei diversi protagonisti. Il libro intrattiene con questi testi un legame stretto, e permette ad essi di essere scoperti o ricordati ai lettori. Non teniamo a sviluppare di più quest'idea, che già stata spiegata in precedenza per non ripeterci. I due punti successivi invece ci sembrano da approfondire, perché toccano la traduzione del testo, che merita di essere sviluppata.

2. Relazioni fra il testo originale e la sua traduzione

Venuti spiega queste relazioni come “traditionnellement envisagées jusqu'à présent en termes d'équivalence”¹²⁸. Ma come spiegato prima, la traduzione di questo libro va oltre alla semplice corrispondenza semantica delle parole, e non esita a allontanarsi del testo originale per rendere l'immagine voluta dalla scrittrice più forte, per dare poesia e permettere al lettore della traduzione di cogliere il senso profondo dell'opera. Più che di traduzione, potremmo quindi parlare di adattamento e di interpretazione, perché il traduttore inserisce la sua propria visione nel passaggio dall'italiano al francese. Inoltre, se ci sono aggiunte intertestuali, rimane comunque il fatto che passando da una lingua a un'altra, una parte dell'intertestualità originale si perda, perché tradurre richiede una decontestualizzazione della lingua e della cultura del testo per essere adatto alla lingua e alla cultura della lingua di traduzione.

Afin de compenser la perte de l'intertextualité, le traducteur peut s'appuyer sur des procédés paratextuels, comme une présentation ou des annotations, ce qui peut s'avérer utile pour restituer le contexte culturel étranger et expliquer la signification culturelle d'une relation intertextuelle et son fondement linguistique. Toutefois, en faisant ces ajouts, le travail du traducteur cesse d'être de la traduction et devient commentaire. Qui plus est, non seulement la traduction revêt un caractère savant, pouvant restreindre son lectorat, mais elle échoue à produire sur le lecteur l'effet immédiat que le texte étranger produit sur le lecteur étranger.

¹²⁷ La mandiamo per questo al secondo capitolo e all'analisi dei riferimenti. Pensiamo ad esempio al personaggio di Marco che può essere paragonato a H.-D. Thoreau.

¹²⁸ Venuti, *Ibid*, p.2.

In questo modo, il legame del testo originale con il riferimento intertestuale non sarà mai uguale al legame fra la traduzione e questo riferimento:

En raison du processus de décontextualisation, les relations intertextuelles en particulier ne sauraient être simplement reproduites par la traduction la plus proche des mots et expressions qui instituent cette relation dans le texte étranger. Une telle traduction, aussi proche soit-elle, peut éventuellement établir une correspondance sémantique, mais ne pourra incorporer la signification culturelle particulière d'un intertexte étranger, signification qui provient de la reconnaissance d'un lien entre le texte étranger et une tradition culturelle étrangère.¹²⁹

Per rimediare, il traduttore può sviluppare processi, provando con essi di fare trasparire al massimo quest'intertestualità, come i processi paratertestuali, che si sforzano di trasmettere l'idea della cultura originale. Infatti ne troviamo se leggiamo *De la petite Beyrouth à la petite Vienne*: alla frase "Les gens ont peur et une noix dans un sac ne fait pas de bruit", troviamo la spiegazione seguente: "Proverbe italien signifiant qu'une personne à elle seule ne peut pas tout changer"¹³⁰. Anche se la traduttrice ha provato a spiegare il significato dell'espressione, il risultato ottenuto non potrà rendere la totalità del riferimento interculturale, perché la nostra cultura non attribuisce a quest'espressione lo stesso senso da quella italiana. Di più, inserire note e spiegazioni cambia la natura del testo originale:

Afin de compenser la perte de l'intertextualité, le traducteur peut s'appuyer sur des procédés paratextuels, comme une présentation ou des annotations, ce qui peut s'avérer utile pour restituer le contexte culturel étranger et expliquer la signification culturelle d'une relation intertextuelle et son fondement linguistique. Toutefois, **en faisant ces ajouts, le travail du traducteur cesse d'être de la traduction et devient commentaire**. Qui plus est, non seulement la traduction revêt un caractère savant, pouvant restreindre son lectorat, mais elle échoue à produire sur le lecteur l'effet immédiat que le texte étranger produit sur le lecteur étranger.¹³¹

Questo 'carattere savant' si ritrova a diversi momenti, e oltre a stabilire l'intertestualità apporta anche precisioni o informazioni per capire meglio il senso del testo. Ad esempio al paragrafo "Elle s'y était retirée pour éviter la *banalité del male*, comme elle expliquait,

¹²⁹ *Ibid*, p.3.

¹³⁰ Raco tradotto, *Op. cit.*, p.85.

¹³¹ Venuti, *Ibid*, p.3.

paraphrasant Arendt. En d'autres mots, elle s'était disputée avec toute sa famille" sono associate due spiegazioni. La prima traduce *banalità del male* (« la banalité du mal »), la seconda invece vuole dare informazioni su quest'intertestualità: "concept développé dans son livre *Eichmann à Jérusalem : Rapport à la banalité du mal* (1963), explicitant que le mal réside dans les actes quotidiens, simples, et non dans les actes extraordinaires"¹³². Abbiamo dato qui solo due esempi presi fra le cinquanta annotazioni che si trovano nella versione tradotta di centotrentacinque pagine. Possiamo quindi osservare questa voglia della traduttrice di aiutare la lettura con informazioni che appoggiano il testo, ma che fanno perdere a esso la spontaneità e l'istantaneità del testo originale.

Osserviamo quindi fra le due versioni del testo una relazione che sorpassa quella della semplice equivalenza, ma che vuole offrire al lettore sia un testo più ricco che un testo chiaro, commentato per guidare la lettura. Questa relazione per il momento a senso unico, il testo francese sviluppando il testo italiano, potrebbe cambiare. Osserveremmo allora uno scambio totale fra le due versioni: nel caso di una seconda edizione in Italia, il libro potrebbe essere modificato per aggiungerci i paragrafi scritti per la versione francese, nonché la prefazione al libro in francese. Si tratterebbe in questo caso di un ciclo in cui le due opere si rispondono, e mostrano che l'opera in sé potrebbe sempre essere soggetta ad adattamenti, cambiamenti e arricchimenti.

3. Relazioni fra la traduzione e gli altri testi

Infine, rimane l'interrogativo della relazione del testo tradotto con i riferimenti intertestuali. Abbiamo osservato che certi di questi riferimenti sono commentati o situati dalla traduttrice, altri invece non lo sono. Notiamo che quando non ci sono annotazioni, significa che il testo da solo sia sufficiente per capire il messaggio voluto dall'autrice: "dans *L'Education esthétique*, il soutient que les maux sociaux ne peuvent se résoudre qu'en adoucissant le cœur des gens!"¹³³, la traduttrice non è quindi intervenuta più del necessario nel testo. Questo fatto rimane comunque molto soggettivo, poiché un altro traduttore avrebbe potuto lavorare in modo diverso, senza commenti, o inserirne ad altri momenti nel libro. Emerge quindi la variabilità e

¹³² Raco tradotto, *Op. cit.*, p.75.

¹³³ *Ibid*, p.79.

la soggettività legate al lavoro di traduzione. Esso essendo dipendente da una persona che ha la sua propria interpretazione del testo, non può essere neutro, e si ritroverà spesso nella traduzione tracce del traduttore. In effetti:

Le traducteur fixe une interprétation en appliquant une catégorie [les interprétants] qui interpose[ent] entre la langue et la culture étrangère d'une part, et la langue et la culture de traduction d'autre part, un mode de conversion du texte étranger en texte traduit.¹³⁴

La nozione di *interpretazione* gioca un ruolo importante nella traduzione, e siccome cambia secondo il lettore, ci potrebbero essere quante traduzioni che ci sono di lettori diversi.

Inoltre, il problema della traduzione di riferimenti intertestuali venendo da un'altra lingua si pone per il traduttore: "quand l'intertexte dans la langue étrangère implique une traduction dans cette même langue, comme cela arrive souvent, la question de la décontextualisation est rendue plus aiguë"¹³⁵. Infatti, come procedere per tradurre una citazione che è già stata tradotta da un'altra lingua? Potremmo considerare due soluzioni diverse: trovare una traduzione del testo originale nella lingua del traduttore o tradurre direttamente la citazione. Se la seconda soluzione sembra quella più semplice e veloce, rimane il problema che il testo avrà incontrato due cambiamenti di lingua, il suo senso potrebbe quindi esserne modificato, e l'ultima versione potrebbe essere lontana da quella originale. La prima soluzione invece dimostrerebbe un lavoro più rigoroso, ma potrebbe pure diventare un problema nel caso in cui la traduzione si allontanerebbe della versione trovata nel testo da tradurre. E, in entrambi casi, bisogna fidarsi della traduzione trovata, perché sia l'autore che il traduttore non sono capaci di capire il testo originale. Illustriamo questo problema con esempi concreti.

Il primo racconto analizzato propone una poesia di Evtunsenko:

No, di nulla voglio avere la metà!
La terra e il cielo io li voglio interi!
Le valanghe sui monti, i fiumi, i mari
Son miei, e con nessuno li divido! [...]
No, vita, una tua parte non mi basta.
Ti voglio tutta! Reggerò il tuo peso...¹³⁶

¹³⁴ Venuti, *Op. cit.*, p.6.

¹³⁵ *Ibid*, p.5.

¹³⁶ Raco, *Op. cit.*, p.22.

Nella versione tradotta, la troviamo sotto questa forma:

Je ne désire posséder rien à moitié !
Je veux la terre entière, et le ciel de surcroît !
Les mers, les fleuves, les torrents
Sont tout à moi et je ne veux rien partager ! [...]
Vivre n'est pas pour moi une demi-mesure.
Je suis de taille à recevoir tout de la vie !¹³⁷

Possiamo constatare che si tratta della versione tradotta da Élisabeth Soulimov¹³⁸, non è quindi una traduzione propria alla traduttrice. Questo viene dal fatto che ha voluto rispettare al massimo il senso del testo originale, ha quindi preferito utilizzare la poesia già tradotta ed editata piuttosto che proporre una traduzione sbagliata, non rispetto all'italiano, ma rispetto al russo. E se guardiamo i due altri casi di traduzione di citazione, vediamo che anche per essi ha utilizzato il testo originale per quanto riguarda Courbet¹³⁹, e una traduzione editata per quanto riguarda Cechov¹⁴⁰. C'è quindi una volontà di rispettare il testo in lingua originale, anche se c'è il rischio di allontanarsi dal libro da tradurre, per permettere al messaggio del testo di essere il più chiaro possibile.

D. Conclusione

Questo terzo e ultimo capitolo dello studio aveva per obiettivo di mostrare quanto la scrittura possa essere luogo di tensioni, fra atto individuale e universale, ma soprattutto che è un'arte potendo uscire dagli schemi per diventare un'attività plurale, soggetta a variazioni e adattamenti. La scrittura, che parte da un autore, produrrà un materiale che sarà l'inizio di diverse relazioni con l'editore et il pubblico, e, in certi casi, con un traduttore. L'aspetto della traduzione ci sembrava un elemento di cui si doveva parlare, perché intrattiene un legame particolare con l'intertesto, e un traduttore, per quanto bravo sia, non riuscirà a trasmettere

¹³⁷ Raco tradotto, *Op. cit.*, p.20-21.

¹³⁸ Evgueni Evtouchenko, *De la cité du oui à la cité du non*, Ed. Grasset, 1970, traduit du russe par Élisabeth Soulimov, trovato su: <https://schabrieres.wordpress.com/2017/04/02/evgueni-evtouchenko-je-ne-desire-posseder-rien-a-moitie/>

¹³⁹ « Lettre ouverte de Gustave Courbet refusant la Légion d'honneur » (Le Siècle, 1870) <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5110>

¹⁴⁰ ТЧЕКHOV A., *La Dame au petit chien et autres nouvelles*, préf. de Grenier R., trad. de Durand M. et Parayre E., Cher, Gallimard, 2005, (Folio classique).

totalmente quest'intertesto, perché il cambiamento di lingua induce un cambiamento di cultura. Il senso originale può essere trasmesso, ma non sarà mai completo, e la lettura di una traduzione sarà diversa dalla lettura del testo in lingua originale. Saranno due esperienze totalmente diverse. Nonostante tutto ciò, il lavoro del traduttore deve essere riconosciuto come un lavoro di interpretazione, di ricerca e di trasmissione, poiché il suo scopo è di fare in modo che il seme del libro tradotto possa arrivare fino al lettore in un'altra lingua. Più che una semplice traduzione, abbiamo osservato in questo caso un'adattamento, e il cambiamento di un'opera inizialmente scritta da una persona che è diventata la sorgente di un pensiero condiviso ed elaborato con diversi attori, in particolare attraverso lo sviluppo dell'intertestualità, che rappresenta sempre il nodo più problematico per i lettori. Speriamo quindi che non sia un ostacolo alla comprensione del senso dell'opera.

Conclusione

Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna non sembra più avere misteri dopo queste analisi. Ma ci sarebbero ancora tante cose da dire, lo studio di un'opera è quasi infinito. Quest'approccio però ci ha permesso di osservare che in effetti il libro mobilita tanti riferimenti intertestuali, e sembra avere la voglia di trasmetterli ai lettori. Ma, in definitiva, possiamo parlare di *opera letteraria*? Se ci basiamo sulla definizione che abbiamo proposto nel primo capitolo (p.22), notiamo che il testo presenta le diverse caratteristiche evocate. Infatti, anche se troviamo elementi autobiografici, essi non sono indicati, e la narrazione alla terza persona permette al principio di fittizzazione di funzionare senza problema, come la polifunzionalità, largamente permessa con gli spazi dell'interdiscorso, di cui l'interpretazione può cambiare da un lettore all'altro. Di più, questo legame forte con le opere del passato e la sua capacità di cambiare e adattarsi, anche attraverso una traduzione, esistono nel libro studiato. Tutti questi elementi conferiscono al testo un aspetto *letterario*.

Tuttavia l'oggetto della nostra ricerca era di determinare se l'uso di riferimenti intertestuali fosse un ostacolo o un aiuto nella diffusione del libro. I risultati che emergono sono quelli seguenti: l'opera utilizza tante fonti diverse, e dà loro funzioni che cambiano secondo l'uso nel testo. Se certi riferimenti sono utilizzati per definire i personaggi, e sono solo citati, non costituiscono un ostacolo alla comprensione del testo, perché il lettore può andare avanti senza aver problemi di comprensione nel seguito della sua lettura, non sarebbero quindi un ostacolo alla diffusione del libro (pensiamo ad esempio al paragrafo presentato alla pagina 52 della tesi, pagina 40 nel libro). Possono al massimo essere elementi sui quali l'opinione del lettore diverga da quella presentata nel testo, ma in profondità non impediscono la lettura. Altri invece sono più sviluppati, accompagnati di spiegazioni che in modo generale sono comunque chiare: Thomas Mann e *La montagna incantata*, *La signora con il cagnolino*, ad esempio sono riferimenti sfruttati dalla trama per permettere ai protagonisti di evolvere e continuare la loro strada. Non sono lanciati al lettore senza essere esplicitati, al contrario, sono sviluppati e permettono di essere scoperti attraverso la lettura di un'altra opera. Siccome sono riferimenti chiari, ancora questa volta non sono un ostacolo alla comprensione del testo. Troviamo però qualche caso di riferimento meno chiaro, l'esempio analizzato riguardando *Zio Vanja* lo dimostra (pagina 40 della tesi, del 91 libro), che potrebbero effettivamente ostacolare la lettura perché poco comprensibili. Anche se il numero di questo tipo di riferimenti è minore

rispetto agli altri, sono comunque presenti, è potrebbero essere un freno alla diffusione del libro perché sono ermetici, e un lettore avendo una cultura e una enciclopedia lontane da quelle dell'autrice potrebbe non capirne il senso. Ma l'insieme di questi riferimenti fa parte integrante dell'opera, e sembra indispensabile per darle vita, il caso di aggiunte nella traduzione lo dimostra chiaramente. Cancellarli priverebbe il testo di una importante e il suo senso ne sarebbe profondamente cambiato.

Anche se questi elementi sono importanti per permettere al libro di diffondersi, la copertina come abbiamo mostrato, rappresenta il primo elemento che attrarrà il lettore, è quindi da prendere in considerazione. Quella del libro, con la scelta di presentare un violino, ha provocato reazioni diverse secondo la persona, anche se la maggior parte della gente che ha risposto al sondaggio non sembrava attratta da quest'immagine (41% contro 25 % interessati), perché il violino rappresenta un argomento che non fa parte del loro centro di interesse. Ovviamente, un autore sa che non potrà piacere a tutti i lettori, e che le scelte che farà saranno importanti. Sappiamo che il violino è uno strumento caro all'autrice, inoltre il suo libro lascia spazio alla musica classica, anche se non è il tema principale. Ma l'autrice sapeva anche che proponendo questa copertina, avrebbe limitato il numero di futuri lettori, e che l'immagine di un paesaggio o di una città non avrebbe dato lo stesso risultato. Possiamo allora domandarci perché aver effettuato questa scelta. Conoscendo l'autrice e le sue filosofie, possiamo pensare che ha voluto seguire la sua via, le sue emozioni, e che prima di voler toccare un pubblico importante, desiderava soprattutto indirizzarsi a persone che avrebbero potuto capire il suo messaggio. E una persona che non prende tempo per andare oltre la copertina non è il tipo di persona a cui vuole dedicare il suo libro.

Quest'ultimo fatto aggiunto all'uso importante di riferimenti ci mostra che il testo è stato costruito non per piacere a tutti, ma per permettere alla persona che si trova dietro le parole, di esprimersi, di diffondere il suo pensiero tra le persone che avranno la voglia e la motivazione per ascoltarla. Per questa ragione ci troviamo di fronte a un'opera molto condensata, ricca culturalmente, e espressiva per quanto riguarda la sua visione dell'arte e del mondo ma che, avendo certe caratteristiche proprie, restringe il numero di lettori possibili. Ritroviamo allora le parole di Peytard:

Les vrais créateurs n'ont jamais travaillé en fonction de leur public. Ils ont simplement écrit ce qu'ils avaient envie d'écrire. C'était ensuite à un éditeur et à des libraires de faire en sorte que ces livres qui n'avaient pas été écrits pour les besoins d'un public... soient lus malgré tout.

Queste semplici frasi che abbiamo già utilizzate in precedenza illustrano la situazione che abbiamo appena descritta. Adesso possiamo solo sperare che i giovani autori continueranno a sfruttare autori del passato per creare e lasciare la loro voce parlare e diffondersi attraverso il tempo, permettendo ai pilastri della nostra cultura di rinascere a nuova vita. Questi libri saranno fonti feconde per nuovi studi, che troveranno in quello appena concluso uno strumento significativo per capire quanto sia più importante esprimere le nostre idee come desideriamo piuttosto che piegarci alle regole consuete solo per piacere.

Bibliografia

Libri

ARON T., MALANDAIN P., PEYTARD J. e all, *Lecture et lecteur*, Paris, Les Belles Lettres, 1983 (Semen 1, Annales littéraires de l'Université de Besançon ; 278).

BERNAS S., *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, L'Harmattan, 2001 (Ouverture Philosophique).

BRES J., *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Champion, 2001, (Lexica).

ECO U, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, edizione del 2016, Milano, Bompiani, 1979 (Tascabili. Saggi).

HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi 1968, Firenze, La Nuova Italia, 1950.

NISIN A., *La littérature et le lecteur*, Paris, Éditions universitaires Paris, 1960.

Articoli

BARONI R., « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels » in *Littérature*, n° 137, La singularité d'écrire aux xvie – xviiiè siècles, Mars 2005.

Centre d'Etudes Linguistiques (CEL), « L'interdiscursivité, intertextualité, intra- et intermédialité, intersémioticit  dans les productions médiatiques », in *Études de Linguistique et d'Analyse des Discours (ELAD)*, Université Lyon III Jean Moulin, coordonné par Alexander Kazakevich et Günter Schmale

DE DECKER J. ET WOUTERS L., *L'écrivain et son lecteur* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007.

GIGNOUX A.-C., « De l'intertextualité à la réécriture », in *Cahiers de Narratologie*, n°13, 2006.

MÉADEL C. ET SONNAC N., « L'auteur au temps du numérique » in *Esprit*, Editions Esprit, mai 2012.

SAPIRO G., « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », in *Revue d'histoire du XIXe siècle* n°48, 2014.

TADIÉ J.-Y., « J'AI DÉJÀ LU CELA QUELQUE PART », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France Vol. 113, 2013.

TYLKOWSKI I., « La conception du dialogue » de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », in *Cahiers de praxématique*, n°57, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.

VENUTI L., « Traduction, intertextualité, interprétation » in *Palimpsestes*, n°542, 2006.

Fonti internet

CROTTI E., “Shakespeare: ascolta la musica”, 2012, <https://www.musica-spirito.it/pensieri/shakespeare-ascolta-musica/> (aprile 2019).

DOUEIHI M., « Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance », <https://books.openedition.org/oep/155?lang=fr> (marzo 2019).

JURANVILLE A., « Penser ? Ecrire ? », in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T.184, n°2, 1994. URL: <https://www.jstor.org/stable/41097227> .

LA RÉDACTION, « 23 juin 1870 : Gustave Courbet refuse la Légion d'honneur (D'après « Gazette anecdotique littéraire, artistique et bibliographique », paru en 1891) », 2011, <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5110> (luglio 2019).

MANFRÈ A., 2006, <https://www.pensieriparole.it/aforismi/musica/frase-26170> (aprile 2019)

PICCHIARELLI V., “Autore e traduttori”, 2012, <http://www.vertogroup.it/autore-e-traduttori/> (luglio 2019).

RENOU-NATIVEL C., « Auteur et traducteur, un drôle de couple », 2011, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Auteur-et-traducteur-un-drole-de-couple- NP - 2011-04-27-595752> (luglio 2019).

Rouso H., « Vers une mondialisation de la mémoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°94, Sciences Po University Press, 2007. URL: <https://www.jstor.org/stable/20475024> .

<http://blog.petiteplaisance.it/william-shakespeare-1564-1616-nelluomo-che-non-ha-la-musica-in-se-stesso-i-moti-del-suo-cuore-sono-spenti-come-la-notte/> (aprile 2019).

https://chine.in/guide/petit-livre-rouge_301.html (luglio 2019).

<https://www.shakespeareitalia.com/il-teatro/il-mercante-di-venezia/atto-quinto/>

(aprile 2019).

<https://schabrieres.wordpress.com/2017/04/02/evgueni-evtouchenko-je-ne-desire-posseder-rien-a-moitie/> (luglio 2019).

https://www.sofam.be/dbfiles/mfile/500/563/20121204_FAQ_Social_FINAL.pdf (16 marzo 2019).

<http://www.treccani.it/vocabolario/>(marzo 2019).

<http://www.vivre-musique-classique.fr/oeuvres/tchaikovsky-concerto-pour-violon-en-re-majeur-op-35/> (aprile 2019).

https://it.wikipedia.org/wiki/Addio_a_Lugano (aprile 2019)

Opere studiate

CAMUS A., *La chute*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio).

MILLER H., *Tropique du cancer*, préf. et trad. de Fluchère H., Sarthe, Denoël, 1983 (Collection Folio).

RACO A., *Dalla piccola Beirut alla piccola Vienna*, Roma, Il Seme Bianco, 2018 (Gelsomino).

RACO A., *De la petite Beyrouth à la petite Vienne et autres nouvelles*, trad. de Michel M., Paris, Edilivre, 2019.

TCHÉKHOV A., *La Dame au petit chien et autres nouvelles*, préf. de Grenier R., trad. de Durand M. et Parayre E., Cher, Gallimard, 2005, (Folio classique).

THOREAU H.-D., *Walden ou la vie dans les bois*, préf. de Gros F., trad. de Fabulet L., Paris, Albin Michel, 2017 (Spiritualités vivantes).

TOLSTOÏ, *Anna Karénine Tome I*, préf. de Maurois A., Paris, Le Livre de Poche, 1972 (Classique).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial