

FILOSOFIA ITALIANA

_ Filosofia Italiana nasce nel 2005 su iniziativa di un gruppo di professori e giovani ricercatori inizialmente basati alla Sapienza – Università di Roma. Sin dall'inizio, la rivista si è proposta come una voce contro corrente rispetto all'interesse fortemente prevalente nel nostro Paese per la filosofia di lingua tedesca, inglese e francese. Né, per altro, voleva essere in alcun modo polemica riguardo a un fenomeno che è necessario considerare e capire. Più modestamente, ma con vera convinzione, i promotori consideravano molto importante che il patrimonio di idee, testi, riviste, dibattiti, riflessioni filosofiche di cui la storia italiana è ricca fosse non solo noto, ma conosciuto a fondo. La fiducia che implicitamente riponevano nel progetto era di contribuire a una coscienza intellettuale e civile più critica, più affinata, del panorama filosofico attuale. La speranza era anche che il contatto con una materia filosofica trascurata, ma non priva di valore, potesse servire a riallacciare dei fili, di prosecuzione o anche solo di confronto, con un passato che non è mai tale se non lo si è conosciuto, elaborato, trasformato.

A dodici anni dalla sua nascita, Filosofia Italiana si è confermata ed è, anzi, cresciuta come laboratorio di ricerca e riflessione non solo sui temi, ma sullo statuto stesso della tradizione filosofica in Italia, essendo riconosciuta come un punto di riferimento autorevole negli studi italiani. A tal proposito, convinzione della redazione è che il problema di una filosofia "italiana" resti ancora aperto: lo dimostra la variegata rinascita odierna dell'interesse scientifico per il pensiero nostrano. Tuttavia, il fatto che esista una filosofia in lingua italiana, radicata nelle vicende della nostra cultura, è appunto un fatto. Questo fatto, dove essere e pensiero (per usare due termini della tradizione metafisica) si tengono in reciproca tensione, è uno degli accessi possibili alla riflessione filosofica. Per noi, che abbiamo maestri e storia italiana, è quasi un passaggio obbligato – pur nella disseminazione e nella fuoriuscita dai confini italiani, che caratterizza sempre più il lavoro scientifico delle ultime generazioni di ricercatori.

_ filosofiaitaliana.redazione@gmail.com

DIRETTORE EDITORIALE

Massimiliano Biscuso
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
(m.biscuso@iisf.it)

VICEDIRETTRICE

Stefania Pietroforte
Independent Researcher
(pietrofortestefania10@gmail.com)

CAPOREDATTRICE

Federica Pitillo
Università Federico II di Napoli
(federica.pitillo@gmail.com)

COORDINATORE REDAZIONALE

Ambrogio Garofano
Independent Researcher
(garofano.am@gmail.com)

REDAZIONE

Ludovica Boi
Università di Verona
(ludovica.boi@univr.it)
Francesco Pisano
Università di Firenze/Università di Wuppertal
(francesco.pisano@unifi.it)
Federico Rampinini
Università di Roma Tre
(federico.rampinini@uniroma3.it)
Jonathan Salina
Scuola Normale Superiore di Pisa
(jonathan.salina@sns.it)
Camilla Sclocco
ENS de Lyon – Laboratoire Triangle
(camilla.sclocco@ens-lyon.fr)

COMITATO SCIENTIFICO

Andreas Arndt
Humboldt Universität zu Berlin
(andreas.arndt.1@hu-berlin.de)
Joseph A. Buttigieg †
University of Notre Dame, Indiana, USA
Eugenio Canone
CNR – ILIESI, Roma
(eugenio.canone@iliesi.cnr.it)
Giuseppe Cantillo †
Università degli Studi di Napoli Federico II
(giuseppe.cantillo@unina.it)
Michele Ciliberto
Scuola Normale Superiore di Pisa
(michele.ciliberto@sns.it)
Roberto Esposito
Scuola Normale Superiore di Pisa
(roberto.esposito@sns.it)

János Kelemen
Università ELTE, Budapest
(jim218@t-online.hu)
Fabrizio Lomonaco
Università degli Studi di Napoli Federico II
(fabrizio.lomonaco@unina.it)
Marcello Mustè
Sapienza – Università di Roma
(marcello.muste@uniroma1.it)
Angelica Nuzzo
City University of New York
(anuzzo@gc.cuny.edu)
Wolfgang Röther
Universität Zürich
(wolfgang.rother@philos.zuh.ch)
Nuria Sánchez Madrid
Universidad Complutense, Madrid
(nuriasma@ucm.es)
Elena Pulcini †
Università di Firenze
(elenapulcini2@gmail.com)
Gennaro Sasso
Sapienza – Università di Roma
(gennarosasso@gmail.com)
Giuseppe Vacca
(gvacca@fondazionegramsci.org)
Mauro Visentin
Università degli Studi di Sassari
(maurovis@uniss.it)
Renata Viti Cavaliere
Università degli Studi di Napoli Federico II
(viti@unina.it)

_ DIRETTORE RESPONSABILE
Mario Sesti

ISSN 2611-3392 (testo stampato)
ISSN 2611-2892 (online)
Aut. Tribunale di Roma n. 14/2017 del 9/2/2017
Periodicità: semestrale
Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review e/o a
doppia blind review
Dominio web: www.filosofia-italiana.net

Copyright © MMXXXIII

Aracne è un marchio editoriale di Adiuvaré S.r.l.

ISBN 979-12-218-0897-1

I edizione: 15 settembre 2023

Filosofia italiana

La filosofia del linguaggio nella cultura italiana del Novecento.
Figure e temi

XVIII, 1/2023

a cura di Stefano Gensini e Ilaria Tani

Classificazione Decimale Dewey:

195.05 (23.) FILOSOFIA OCCIDENTALE MODERNA. ITALIA. Pubblicazioni in serie

Indice

Giuseppe Cantillo. <i>In Memoriam</i>	7
Introduzione di Stefano Gensini e Ilaria Tani	9
_ INTERVISTA	
<i>Croce filosofo del linguaggio.</i> <i>Dialogo tra Fabrizia Giuliani e Marcello Mustè</i> a cura di Fabrizia Giuliani	15
_ SAGGI	
<i>Ancora su Gramsci e il Cours de linguistique générale</i> di Alessandro Carlucci	33
<i>Aspetti della filosofia del linguaggio in Antonino Pagliaro</i> di Stefano Gensini	49
<i>Storicismo e ricerca linguistica. La riflessione di Benvenuto Terracini</i> di Ilaria Tani	73
<i>L'idea di linguaggio di Giovanni Vailati</i> di Augusto Ponzio	95

<i>La semiotica del linguaggio di Ferruccio Rossi-Landi</i> di Cosimo Caputo	111
<i>Le origini della filosofia analitica del linguaggio in Italia</i> di Fabio Sterpetti	129
<i>Le basi linguistiche della Critica del gusto di Galvano Della Volpe</i> di Romeo Bufalo	151
<i>L'altro dell'immagine. Il linguaggio in Emilio Garroni, tra riflessione estetica e filosofia critica</i> di Dario Cecchi	171
<i>Tullio De Mauro. Una semiologia a base semantica</i> di Michela Tardella	187
<i>La semiotica filosofica di Umberto Eco: cultura, enciclopedia, interpretazione</i> di Stefano Traini	203
<i>La critica femminista al linguaggio neutro della teoria: Adriana Cavarero</i> di Olivia Guaraldo	219
Gli autori	235

Le basi linguistiche della *Critica del gusto* di Galvano Della Volpe

di Romeo Bufalo*

ABSTRACT

This essay focuses on Galvano Della Volpe's *Critique of Taste*, with which the Italian philosopher proposed, about 60 years ago, a materialistic-historical aesthetic based on the semantic character of the expressive means employed by art. In particular, this essay discusses the main theoretical novelties of the book and how the author uses the fundamental concepts of modern linguistics.

_Contributo ricevuto il 19/12/2022. Sottoposto a peer review, accettato il 29/01/2023.

I _ Un'estetica materialistica

In una importante e appassionata ricostruzione delle discussioni sulla letteratura e sull'arte sviluppatesi in Italia a partire dal secondo dopoguerra, Armanda Guiducci attribuiva a Galvano Della Volpe un ruolo decisivo nel processo di rinnovamento e di destalinizzazione della cultura marxista italiana degli anni '50. Soprattutto nel campo delle teorie artistiche, Della Volpe aveva inaugurato una stagione in cui la ricerca estetica di ispirazione marxista aveva attinto suggerimenti metodici e prospettive di ricerca in luoghi impensabili per l'ortodossia del realismo socialista allora prevalente: dall'America del New Criticism alla Sviz-

zera di Ferdinand de Saussure, alla Danimarca di Louis Hjelmslev alla Francia di Roland Barthes alla Cecoslovacchia del Circolo Linguistico di Praga¹.

In quest'opera coraggiosa, e un po' eretica, di recupero critico di quella che allora si chiamava la 'cultura borghese', Della Volpe rimase però un isolato e poco (o per nulla) appoggiato dal marxismo ufficiale, che riproponeva, sostanzialmente, come ha ricordato Alberto Asor Rosa², la linea storicistica domestica De Sanctis-Labriola-Croce-Gramsci. Per questo quando apparvero i primi scritti di estetica del dopoguerra di Della Volpe, ed in particolare la *Critica del gusto* (1960), molti lettori ebbero l'impressione che il marxismo teorico uscisse finalmente dalle secche della tradizione

* Università della Calabria.

‘storicistica’ (e del ‘realismo socialista’ in estetica) per aprirsi alle «più recenti scoperte delle scienze letterarie come la linguistica e la stilistica»³.

Come è stato, a suo tempo, sottolineato da Massimo Modica⁴, la *Critica del gusto* rappresentò, nella cultura estetica italiana, uno spartiacque. Chiudeva con il passato e apriva verso il futuro. Chiudeva «nei confronti della cultura idealistica in genere (del crocianesimo, più in particolare) e di certo marxismo “volgare”»; e apriva «in direzione della metodologia scientifica della linguistica»⁵. L’attendibilità di questo giudizio trovava un suo puntuale riscontro nella *Premessa* che accompagnava la prima edizione dell’opera, dove si leggeva che lo scopo del libro era quello di una «esposizione sistematica di un’estetica materialistico-storica, e quindi [di] una lettura sociologica metodica della poesia e dell’arte in genere»⁶. A tal fine l’autore riteneva indispensabile una critica radicale dell’estetica romantica e idealistica (e non solo di essa), nonché un’indagine integrale dell’opera d’arte che ne restituisse non solo gli aspetti gnoseologici generali, che l’arte condivide con le altre attività umane (scientifiche, morali, ecc.), ma anche, e forse soprattutto, i suoi «aspetti gnoseologici speciali e tecnici, donde il problema della dimensione semantica particolare dell’arte»⁷.

Il carattere marxista, o meglio, materialistico-storico di una tale estetica veniva esplicitamente rivendicato da Della

Volpe quando dichiarava, nella *Premessa* al libro, la sua intenzione di venire incontro, con quest’opera, a un’esigenza espressa da Engels, anche a nome di Marx, in una lettera a Franz Mehring del luglio 1893: quella di riparare la ‘trascuranza’ del ‘lato formale’, ossia dell’origine delle rappresentazioni ideologiche (in questo caso artistiche) dai fondamentali fatti economici e sociali, o ‘lato del contenuto’. Un’operazione, questa, iniziata, all’interno del marxismo teorico, dai vari Plechanov, Lukács, Gramsci. Ma, a differenza di costoro, e coerentemente con le esigenze engelsiane, Della Volpe dichiara di puntare tutti i suoi sforzi sulle *forme*, più che sui *contenuti*; cioè sull’aspetto linguistico-semantico della poesia e dell’arte in genere. Un’indagine di questo tipo, proseguiva l’autore, è finora mancata nell’estetica materialistica. O meglio, se n’è sentita indirettamente la necessità da parte di Marx ed Engels quando, nell’*Ideologia tedesca*, hanno avvertito che la lingua è la realtà immediata del pensiero. E ne ha sentito la necessità anche Gramsci quando difendeva la grammatica normativa contro l’idealismo linguistico di Giulio Bertoni, ma nulla di più. Segue il passo per noi teoricamente più significativo, in cui Della Volpe chiarisce che

non il caso o una personale inclinazione di chi scrive per le faticose sottigliezze dell’“algebra” linguistica di Hjelmslev, bensì l’esser questa lo sviluppo più coerente e completo

della moderna linguistica scientifica (saussuriana), e quindi la teoria linguistica più generale, lo ha indotto ad utilizzarla in prevalenza (e nella sostanza) per assicurare le basi semantiche della poesia o letteratura e quindi procedere ad un abbozzo di semeiotica estetica generale⁸.

2 _ I presupposti filosofici e linguistici

Chiariti, seppure sommariamente, i presupposti filosofici e le motivazioni politico-culturali da cui nasce la *Critica del gusto*, bisogna ora fornire un quadro dell'uso analitico che in essa si fa della strumentazione linguistica e dei risultati teorici principali da essa conseguiti, sottolineandone le novità e gli eventuali limiti. Cominciamo intanto col dire che il luogo teorico più rilevante ai nostri fini è il secondo capitolo del libro, intitolato *La chiave semantica della poesia*. I suoi antecedenti più immediati sono un abbozzo di analisi del giudizio artistico contenuto in una lunga nota della *Logica come scienza positiva* del 1950⁹, e le pagine conclusive del saggio introduttivo alla *Poetica del Cinquecento*. Nel primo Della Volpe abbozzava le linee di un «razionalismo estetico concreto, moderno, materialistico», per il quale l'opera d'arte è «un oggetto dotato di struttura razionale concreta (materia-ragione, immagine-concetto, ecc.) alla pari dell'opera scientifica o storiografica; e tuttavia fornita di caratteristiche proprie, non

gnoseologiche astratte, ma gnoseologico-*tecniche*, cioè *semantiche*»¹⁰. Nel secondo, a conclusione di una lettura particolarmente innovativa della *Poetica* aristotelica, nel corso della quale era emerso che poesia e storia non differissero sotto l'aspetto gnoseologico generale, svolgendosi entrambe sotto il segno della razionalità (credibilità)-verosimiglianza, Della Volpe ipotizzava che il credibile poetico, con la sua 'necessità interna', *sy-statica-compositiva*, su cui ha richiamato l'attenzione uno dei principali allievi di Della Volpe, Mario Rossi¹¹, consistesse nell'*organicità dei simboli fonici* adoperati dal poeta, i quali formano un contesto semanticamente 'chiuso' ed autonomo (e per cui egli parlerà in seguito di *aseità semantica* della poesia). Della Volpe concludeva infatti quel saggio dicendo che

l'elemento tecnico-semantico, indispensabile ad ogni forma o valore per il principio [...] della semanticità condizionante l'esplicarsi della coscienza o pensiero in genere, tale elemento condiziona la *forma* poetica con quel carattere dell'*organicità* dei relativi simboli fonici o parole (lo "stile") che non ha riscontro di fatto nelle altre *forme* (discorso storico, scientifico), perché la *sperimentalità* incessante, irremissibile che comanda [queste ultime], *rinnova* continuamente i *significati* e quindi i segni significanti o simboli fonici di cui nessuno, a rigore, è organico e insostituibile¹².

Il capitolo centrale della *Critica del gusto* è un assestamento concettuale ed

uno sviluppo filosofico originale di questi temi. Dopo aver mostrato, nel primo capitolo (intitolato *Critica dell'immagine poetica*), che non c'è immagine, per quanto eccelsa, che non sia *anche* concetto (e viceversa), essendo le immagini poetiche inseparabili da quei loro veicoli semantici, cioè significativi, e quindi intellettuali, che sono le parole di una lingua¹³, Della Volpe precisa meglio le sue idee sul carattere conoscitivo e formale (linguistico) dell'arte.

La scoperta di una costitutiva ed ineliminabile componente semantica, linguistico-verbale delle immagini poetiche, non solo forniva un solido ancoraggio 'tecnico', storico-empirico alle esperienze artistiche, ma rappresentava una smentita di tipo quasi sperimentale di quello che costituiva il bersaglio polemico principale della 'battaglia', culturale e politica ad un tempo, di Della Volpe, ossia il «misticismo estetico tradizionale, secondo il quale la poesia è "intuizione (o immagine) pura", e però misticamente, *idest* misteriosamente, "cosmica", ossia universale»¹⁴. Su questa base Della Volpe apriva il capitolo più rilevante della sua più importante opera di estetica con una precisazione di filosofia del linguaggio prima che di estetica. Sottolineava, cioè, l'importanza della teoria che stabilisce una relazione di identità dialettica tra pensiero e linguaggio (su cui registrava un'ampia convergenza: da Marx, a Saussure a Croce a Wittgenstein). E riconosceva che tale postulato teorico fos-

se un indiscutibile merito della filosofia romantica del linguaggio. Di Humboldt, in particolare, del quale Della Volpe si proponeva di problematizzare ed approfondire «la geniale, pregnante ma oscura intuizione di una mutua dipendenza di idea o *pensiero* e *parola*, tale da potersi affermare che l'idea, nel ricevere determinatezza dalla parola, ne è al contempo, entro certi limiti, sua "prigioniera"»¹⁵.

La problematizzazione consisteva nel convertire la mutua dipendenza di *pensiero* e *parola* affermata da Humboldt nel reciproco condizionamento di *lingua* e *parola*, data l'asserita identità pensiero/lingua. Per dimostrare la plausibilità di tale assunto filosofico-estetico, Della Volpe ricorre a due autorità in campo linguistico: Edward Sapir e Louis Hjelmslev. Nel suo noto volume sul linguaggio del 1921, Sapir osserva, a un certo punto, che nella parola latina *cor*, più breve del suo elemento radicale (*cord*), non è espresso solo il concetto contenutistico di 'cuore', ma fanno parte della sua forma anche le categorie grammaticali (cioè formali) del *numero* (singolare), del *genere* (neutro) e del *caso* (nominativo/accusativo). E tali categorie grammaticali sono presenti non solo quando la parola è inserita in una frase qualunque del discorso ordinario, ma anche quando rientra in altri possibili contesti. Esse, cioè, sono funzionalmente legate agli organi vitali della parola quale che ne sia l'impiego; come, putacaso, nell'uso espressivo-poetico che ne fa uno scrit-

tore latino¹⁶. Hjelmslev, da parte sua, ha sostenuto che non bisogna confondere la funzione grammaticale (generale) di una parola con il suo specifico impiego. L'uso di una parola in una concreta occorrenza linguistica, infatti, non riguarda la forma, ma rientra nella 'significazione' della parola stessa. E tuttavia, prosegue Hjelmslev, in sintonia con Sapir, anche se, ad esempio, un avverbio venga usato come interiezione, questo non muta affatto la sua funzione grammaticale. Per cui un certo *semantema* può essere impiegato come iperbole o come metafora, senza che, per questo, muti la sua funzione grammaticale.

Queste considerazioni richiamano alla mente dell'autore l'Aristotele della *Poetica* e la definizione tecnico-grammaticale, ivi enunciata, dell'*Iliade* come un *logos* che riceve unità mediante particelle congiuntive. Ma, quel che più conta, questo discorso è molto istruttivo dal punto di vista gnoseologico-estetico. Così, per restare all'*Iliade*, accade che la possibilità di cogliere l'effetto di credibilità, cioè di verità poetica di un verso del poema («una luce terribile si accende [*phaanten*] nei suoi occhi»¹⁷), dipenda dal corretto intendimento dell'uso di un *tempo verbale*. In questo caso di un aoristo; ossia di *phaanten*, il quale, in quanto tempo indeterminato e senza l'idea di continuità-ripetività, ma istantaneo, ci impone di attribuire la 'luce terribile' di cui si parla nel verso agli occhi di Achille, adirato (come suo solito) per l'improvvi-

sa apparizione di Atena a favore dei Troiani, e non, come in genere si è creduto, agli occhi della dea. I quali, venendo ella a raccomandare la calma, non possono, né logicamente né poeticamente, accendersi di sdegno.

Qui tocchiamo quasi con mano la veridicità dell'assunto humboldtiano e della sua riproposizione dell'avolpiana: ossia che la reciproca dipendenza di pensiero e parola si realizzi in concreto come mutua dipendenza di lingua e parola. Per cui la *parola poetica*, che esprime un *pensiero poetico*, non può non essere, contemporaneamente, lingua, cioè forma grammaticale (Della Volpe ha mostrato che la poeticità di un verso si può giocare su un tempo verbale). Questo voleva dire, più in generale, che «non c'è metafora o altro simbolo poetico, per quanto geniale e creativo, che non sia un semantema, o elemento della significazione, appartenente a quel sistema preesistente di segni che è un sistema linguistico»¹⁸.

I meriti di Humboldt e della filosofia romantica del linguaggio, però, finiscono qui. Perché quella filosofia è tutta sbilanciata sul versante dell'uso linguistico, ossia dei singoli, concreti atti spirituali-creativi; e riserva poco spazio alla lingua come istituzione storico-sociale:

in altri termini – scrive Della Volpe – la lacuna più grave della linguistica romantica e idealistica, *lacuna finora inavvertita dall'estetica tradizionale* (da Croce a Nicolai Hartmann e Richards, ecc.) ma denunciata apertamente

dalla linguistica modernissima, da Saussure in poi, è la riduzione, ben unilaterale e astratta [...], del fatto, tanto complesso quanto fondamentale, del linguaggio naturale ad uno solo dei suoi elementi, la *parola*, o atto soggettivo del parlante, trascurando, nientemeno che la *lingua* come istituto reale, storico-sociale¹⁹.

3 _ Arbitrarietà linguistica e polisenso

Inizia, a questo punto, una esposizione quasi letterale dei passaggi del *Cours de linguistique générale* in cui emergono, a parere di Della Volpe, i caratteri più innovativi della teoria saussuriana del segno linguistico, incardinata sui fondamentali concetti di *arbitrarietà* e *valore* linguistici. Tale esposizione riveste per noi un significato decisivo; perché è sulla base di questi concetti saussuriani (e degli sviluppi apportativi dalla glossematica di Hjelmslev), che Della Volpe formulerà la sua ipotesi estetica della specificità del discorso poetico come *polisenso*.

Sinteticamente, gli aspetti del *Cours* sottolineati dall'autore sono così riassumibili: a) il linguaggio umano naturale presenta un lato individuale-soggettivo (la *parole*) e un lato sociale o oggettivo (la *langue*), inconcepibili l'uno senza l'altro; b) la concezione secondo cui la lingua sarebbe una nomenclatura, ossia una lista di termini corrispondenti ad altrettante cose, è da respingere risolutamente in quanto ingenua e prescientifica; c)

l'unità linguistica su cui opera la teoria del linguaggio, ossia il *segno linguistico*, è una realtà doppia costituita dalla relazione fra due termini. Tali termini sono entrambi psichici o mentali: l'immagine acustica ed il concetto, ovvero, come Saussure proporrà alla fine del Terzo Corso²⁰, il *significante* e il *significato*; d) il legame che unisce un significante a un significato in un segno linguistico è *arbitrario*, nel senso che non c'è un motivo logico o naturale per cui una certa immagine fonica stia per un certo concetto e la ragione è unicamente di tipo storico-sociale; e) il meccanismo di una lingua poggia esclusivamente su identità e differenze, cui è connesso il fondamentale concetto di *valore* linguistico, al quale Saussure assegnava un'importanza cruciale, almeno pari a quella accordata al principio dell'arbitrarietà. Come, all'interno di ciascun segno, il concetto è la contropartita dell'immagine acustica, così ciascun segno, nella sua totalità, è la contropartita degli altri segni della lingua. Segue il noto esempio del francese *'mouton'* (montone), che può avere la stessa *significazione* dell'inglese *'sheep'*, ma non il medesimo *valore*. Parlando di un pezzo di carne di montone servito in tavola, infatti, l'inglese dice *'mutton'* e non *'sheep'*. Il segno linguistico francese, in altri termini, non si scambia alla pari con un corrispettivo termine della lingua inglese. Perché l'inglese ripartisce in due zone (*'sheep'* = montone vivo; *'mutton'* = piatto di carne servito a tavola) l'area se-

mantica che per il francese resta indivisa (che utilizza ‘*mouton*’ sia per l’uno che per l’altro dei due sensi distinti dall’inglese). Il concetto di valore linguistico non si applica solo al piano lessicale, ma anche a quello grammaticale. Ad esempio, il valore di un plurale in italiano non copre quello di un plurale sanscrito, perché il sanscrito prevede, oltre al singolare e al plurale, anche il duale. Su queste premesse saussuriane prendono corpo le conclusioni hjelmsleviane, in base alle quali gli elementi strutturali di una lingua, i *glossemi*, si definiscono sulla base di un rapporto di corrispondenze funzionali «dei due piani della “forma” (grammaticale) del “contenuto” (il significato, il pensiero), o piano *plerematico*, e della forma (fonetica, ecc.) dell’“espressione”, o piano *cenematico*»²¹.

In queste fitte pagine di citazioni (saussuriane e hjelmsleviane), Della Volpe ha predisposto l’apparecchiatura linguistica della sua estetica materialistico-storica. Nelle pagine successive del capitolo, infatti, egli trae dalle teorie linguistiche appena riassunte, alcuni importanti ‘corollari di estetica’ relativi al carattere specifico-tecnico della poesia come carattere specifico-semantico.

Poesia e storia, arte e scienza, già lo sappiamo da Aristotele, non differiscono negli aspetti gnoseologici generali-comuni (intellettualità e sensibilità, ragione e immaginazione, universale e particolare). Entrambe, per Della Volpe, sono normali processi conoscitivi. La loro

differenza, che certamente c’è, bisogna trovarla altrove. Precisamente, nella diversa riorganizzazione fonico-semantica del materiale verbale di base, ossia del ‘linguaggio ordinario’ con cui opera ciascun ‘discorso’. Diversamente da quello scientifico, il discorso poetico organizza, infatti, i suoi materiali, le parole di una lingua, quello che Della Volpe chiama *letterale-materiale*, in contesti semantici organici, la cui caratteristica è quella di una crescita di senso, di un ‘di più’ di senso che esso realizza rispetto ai significati ‘equivoci’ del linguaggio comune. La scienza invece organizza il suo discorso in termini ‘univoci’, per cui una stessa parola è impiegata sempre, nei diversi contesti in cui ricorre, nello stesso senso, univocamente, per l’appunto. Questi tre luoghi semantici sono, rispettivamente: a) l’*onnitestuale* o *equivoco* (tipico del discorso comune o del *letterale-materiale*); b) il *contestuale organico* o *polisenso* (tipico del discorso poetico), in cui si realizza un accrescimento semantico, un di più di senso rispetto al senso del letterale materiale del discorso comune; e c) l’*onnicontestuale disorganico* (tipico del discorso scientifico, storico, ecc.).

4 _ Novità e limiti dell’estetica semantica

La ‘natura semantica del pensiero’, con cui Della Volpe aveva problematicamente aperto, nel 1950, un’altra sua importante opera, la *Logica come scienza posi-*

*tiva*²², ma che, come ha scritto Massimo Modica, era poi rimasta poco più che un'enunciazione programmatica²³, riceve qui, nella *Critica del gusto*, una sua prima circostanziata attuazione nella teoria, appena richiamata, dei *tre luoghi semantici* in cui, per il filosofo imolano, si articola il pensiero.

Sono questi gli aspetti più originali ed innovativi dell'estetica materialistica di Della Volpe. Ma sono anche i luoghi in cui si addensano le difficoltà e, a parere di alcuni²⁴, i limiti di questa estetica semantica. Soprattutto nell'uso che Della Volpe fa delle fonti saussuriane e hjelmsleviane. Le critiche più pertinenti nei confronti della strumentazione linguistica della *Critica del gusto* riguardano l'interpretazione della teoria saussuriana dell'arbitrarietà del segno e, in stretta connessione con questo aspetto, la proposta teorica della traducibilità della poesia. Le linee principali di tale critica si trovano in Emilio Garroni.

Ne *La crisi semantica delle arti*, un fortunato volume del 1964 in cui discuteva criticamente il crescente fenomeno della semiotizzazione delle arti, Garroni riconosce a Della Volpe il merito di avere tra i primi esplicitamente rivendicato, in sede estetica, il carattere semantico del discorso poetico ed artistico in genere. E di averlo fatto non in forma astrattamente empiristica, ma come semanticità che si configura, di volta in volta, in discorso storicamente circostanziato e solo «tecnicamente» specificato in «di-

scorso poetico»²⁵. Tuttavia, relativamente alle novità linguistiche della proposta dell'avolpiana, sosteneva che la 'parola poetica' non fosse da considerare come incorporea e vuota, strumentale ed accidentale rispetto al suo significato, ma, al contrario, come corposamente piena e aderente al significato e da esso non scorporabile. Dire che la veste sonora della poesia, l'immagine fonico-acustica, il significante con i suoi valori ritmici, eufonici, 'musicali', ecc., non fosse tutto, come invece sostenevano le estetiche intuizionistiche ed idealistiche romantiche e post-romantiche; sostenere, cioè, che essa non fosse necessariamente (nel senso di naturalisticamente) connessa al suo significato era un conto. Una cosa completamente diversa era invece dire che l'aspetto fonico non c'entrasse nulla con esso. La parola/significante è incorporea, sosteneva Garroni, solo se considerata sul piano formale della *langue*, giacché qui il segno, ossia il rapporto significante/significato è arbitrario nel senso di *logicamente immotivato*. È anche biplanare, perché è un rapporto di differenze concettuali (piano del contenuto o del significato) e fonico-acustiche (piano dell'espressione o del significante). E tuttavia, entrambe le facce del segno linguistico sono *strutturalmente necessarie* alla sua costituzione e realizzazione espressiva-comunicativa²⁶.

Queste linee critiche saranno in seguito riprese e sviluppate dai già citati studi di Raffaele Simone, Francesco Cal-

vo e Massimo Modica. Quest'ultimo, in particolare, ha notato, molto opportunamente, che un conto è la *parole* intesa come sinonimo di intuizione ed ineffabilità lirica tipica di Croce e del Neorealismo italiano; altra cosa è concepirla come polarità funzionale della *langue*, ossia come «realtà psico-fisiologica del singolo atto linguistico, che nulla ha a che vedere con i concetti di intuizione-espressione o con nozioni analoghe»²⁷. E Calvo, da parte sua, richiamandosi alla distinzione hjelmsleviana fra lingua-schema e lingua-uso (che ripropone quella saussuriana fra *langue* e *langage*) aveva messo in guardia dal pericolo di confondere i due ambiti. Richiamandosi ad André Martinet²⁸, egli dice che i fattori prosodici, intonazionali, ritmici, ecc., (vale a dire, i tratti caratteristici della parola poetica) sono marginali al livello della *langue*, ossia sul piano formale. Ma sono fondamentali nel *linguaggio*, ossia nel concreto uso linguistico. In altri termini, e riassumendo, il difetto principale di Della Volpe sarebbe stato quello di aver operato una incauta estensione dell'arbitrarietà dal piano formale della *langue* a quello sostanziale della *parole*, dentro il quale si colloca la parola poetica.

In effetti, nel capitolo linguistico della *Critica del gusto*, sono presenti oscillazioni concettuali e formulazioni, in alcuni casi approssimative ed in altri contraddittorie, relativamente al tema cruciale dell'arbitrarietà del segno²⁹.

Oscillazioni ed approssimazioni che si riflettono inevitabilmente su quello che è il nucleo centrale della *Critica del gusto*, ossia sulla *teoria del polisenso*, e su uno dei principali corollari estetici che Della Volpe trae da essa in funzione antiidealistica ed anti-intuizionistica, quello della *traducibilità della poesia*.

Come stanno le cose? Diciamo subito che le critiche sono tutte (o quasi tutte) ben fondate ed argomentate. E tutte accompagnate dal riconoscimento dei meriti indiscutibili e del significato di rottura che l'estetica semantica di Della Volpe realizzò nei confronti dell'estetica crociana e postcrociana. Anzi, alcuni dei difetti rilevati nell'impianto linguistico dell'opera venivano, a mio avviso correttamente, addebitati a un eccesso e a una radicalizzazione della polemica che Della Volpe manifestò sempre verso ogni forma di pensiero mistico (sia in logica che in estetica) in favore della storicità-intellettualità (ed umanità) dell'opera d'arte³⁰. Questo eccesso polemico, questa lotta senza quartiere nei confronti di teorie che negavano il valore concettuale-gnoseologico e storico-sociale dell'esperienza artistica, raggiunge il suo culmine nella *Critica del gusto*, dove Della Volpe sembra venir meno ad uno dei risultati critici più importanti da lui conseguiti fin dagli anni Trenta del secolo scorso³¹, quello in base al quale ogni esperienza è una *sintesi estetico-logica*, in cui stanno insieme, con pari dignità, il sensibile-immaginario-par-

ticolare e l'intelligibile-concettuale-universale. E l'esperienza *estetica* differisce da quella *logica* non per misteriose ragioni interne, essenzialistiche ecc., ma perché in essa balzano in primo piano i valori icastici-immaginativi e retrocedono sullo sfondo quelli logici-categoriali, mentre nell'esperienza logica succede il contrario. La foga polemica che culmina nella *Critica del gusto* fa dimenticare a Della Volpe che la tanto bistrattata 'musicalità' del verso, gli elementi eufonici, intonazionali, ossia i *valori sensibili* del significante, lungi dall'essere fattori irrazionali, inessenziali rispetto ad una presunta 'sostanza' significativa in sé presupposta, sono costitutivi e niente affatto estrinseci rispetto a quella sostanza semantica. Sono l'equivalente di quel *sensibile-sentimentale-molteplice* alla cui riabilitazione filosofica aveva dedicato gran parte dei suoi sforzi storiografici e teoretici (e di cui la *Logica come scienza positiva* costituiva l'esempio più rilevante).

Detto questo, mi sembra di poter dire che, a dispetto di prese di posizione e formulazioni che vanno indubbiamente nella direzione sopra esposta, il lavoro concreto di Della Volpe si muova lungo un percorso più mosso e problematico. Detto in termini spicci: l'autore della *Critica del gusto*, relativamente alle acquisizioni linguistiche, predica male ma, tutto sommato, razzola bene.

5 _ Come è fatto davvero il polisenso?

Vorrei ritornare, a questo punto, sulla categoria di *polisenso* al fine di sondarne i presupposti linguistici. Qual è l'idea di arbitrarietà che ne sorregge l'impianto estetico-filosofico? Davvero è quella, ingenuamente convenzionalistica e referenzialistica, che emerge dai testi saussuriani (ma che non corrisponde affatto al pensiero di Saussure) e che Della Volpe sembra sostanzialmente condividere? In prima approssimazione, mi sembra di poter dire che il polisenso si spieghi solo alla luce del significato più profondo dell'arbitrarietà del segno. Vediamo. Intanto bisogna dire che di questa centrale categoria linguistico-estetica non viene fornita una definizione precisa in un luogo preciso del libro e che essa conosce una sorta di formulazione progressiva che si assesta in concomitanza con gli sviluppi della teoria. La definizione che prima se ne è data, come del *locus* semantico in cui si genera un 'di più' di senso attraverso uno scarto semantico rispetto ai valori 'equivoci' del linguaggio comune, serve solo a fissare le coordinate di base. Nel corso del capitolo Della Volpe vi ritorna più volte, ogni volta ricalibrando e riassestando questa definizione elementare. Dopo aver riportato alcuni esempi di correzione di autore dalle *Rime* di Petrarca e da *A Silvia* di Leopardi (sulla scorta di alcuni giudizi di Gianfranco Contini³²), Della Volpe conclude che il processo di oggettivazione della *verità poetica*

coincide con un progresso di modulazione *linguistica* di sentimenti-pensieri [...]; onde, se è vero che una “modificazione lirica” non ha altre “spie” che nella lingua [...], dev’essere altresì vero che è falsa l’equazione tradizionale poesia=ineffabilità=espressione (quest’ultima distinta e contrapposta a comunicazione)³³.

Questo solo per ricordare, in negativo, al lettore quali fossero le teorie estetiche contro cui conduceva una battaglia ormai pluridecennale. Poi proseguiva, in positivo, con una precisazione di estremo interesse dal punto di vista che qui si sta adottando. Diceva infatti che

il progresso nella modulazione linguistica di sentimenti-pensieri, come progresso stesso della verità *poetica*, è tale in quanto processo *interno* ai *testi* in questione, e cioè dipendente dalla loro crescita (storia) e individuazione come *organismi semantici*, ossia *contesti determinati*³⁴.

Poco più avanti, per rendere più perspicua la differenza tra polisenso ed univoco come tratti specifico-semantici di poesia e scienza rispettivamente, l’autore ricorre alla più familiare coppia terminologica denotativo/connotativo. E propone di sostituire denotativo con *univoco* ed *equivoco* (o *letterale-materiale*); e connotativo con *polisenso*. Secondo Della Volpe, sia il discorso univoco della scienza che quello polisenso della poesia sono il risultato di un trascen-

dimento dialettico-semantico che essi realizzano rispetto ai valori del letterale-materiale (la *langue*?). Ora, quello che a noi interessa particolarmente qui, e al di là dalla contorta prosa dell’*avvolpiana*, è quanto si legge subito dopo. Ovvero che il duplice, biforcuto trascendimento è trascendimento e sviluppo *semantico* di una *materia* (il letterale-materiale) da parte di una *forma* (il pensiero poetico o scientifico). E che tale sviluppo riguarda sia gli aspetti contenutistici del discorso comune (o, diciamo pure, della *langue*), che gli aspetti formali. In altri termini, se questa lettura è corretta, il polisenso sviluppa, nella contestualità organica che esso realizza, non solo la forma linguistica della ‘lingua-lettera’, come la chiama Della Volpe, nel rigore contestuale dello *stile*, ma anche il contenuto concettuale di essa nell’incremento semantico polisemico. Forse non si va fuori dal seminato se si dice che quello che Della Volpe chiama l’onnitestuale o letterale-materiale corrisponde, grosso modo, alla lingua-schema di Hjelmslev; mentre il polisenso come contestuale organico corrisponda alla lingua-uso.

Questa impressione è confermata da quanto Della Volpe dice subito dopo a proposito del trascendimento poetico del discorso comune. E cioè che il letterale-materiale comprende: a) tutti gli elementi *grammaticali-lessicali* e *fonetici* di una lingua, cioè quelli che Hjelmslev chiama esponenti-morfemi ed esponenti-prosodemi; b) tutti i *significati* corri-

spondenti, vale a dire i contenuti della stessa *lingua-lettera*. Tutto questo rappresenta per Della Volpe il materiale tecnico col quale si costituisce il discorso poetico, il quale mette in moto una *dialettica semantica* di conservazione-mutazione. Esso riguarda sia il *formale della lettera* (gli aspetti significanti), che viene trasvalutato nello *stile* della poesia, sia il contenuto (semantico) di essa, la cui casualità-equivocità verrà trasvalutata nel rigore semantico-contestuale del poliseno. Questo doppio trascendimento (della forma e del contenuto del linguaggio ordinario) ci dice che il poeta ‘lavora’ sia sul versante fonico-acustico che su quello semantico. E che quella pluralità di sensi, che il contesto espressivo poetico realizza, è data da quella nuova forma significante che è lo *stile*. Dunque: senza stile, niente accrescimento semantico, cioè niente poliseno o poesia³⁵.

Sulla base di queste citazioni, non è forse azzardato sostenere che il trascendimento semantico-formale realizzato dal poliseno presupponga, per Della Volpe, una correlazione arbitraria tra i due piani su cui si articola il linguaggio: quello formato dalle differenze concettuali e quello formato dalle differenze foniche. Tale correlazione è arbitraria perché arbitrarie sono entrambe le serie di differenze, quella concettuale (o del significato) e quella fonico-acustica (o del significante). Per Saussure, infatti, l’arbitrarietà investe *radicalmente* la costituzione del segno linguistico. Esso

è cioè arbitrario *radicitus*, vale a dire dalle fondamenta, come ha osservato Tullio De Mauro³⁶. È chiaro, pertanto, che arbitrari saranno anche i processi con cui una comunità di parlanti ritaglia e seleziona i tratti pertinenti *sia* sul piano fonico-acustico *che* su quello semantico, e cioè: sia sul piano dei significanti che su quello dei significati. Un’idea di arbitrarietà sostanzialmente condivisa anche da Hjelmslev, il quale, nei *Fondamenti di una teoria del linguaggio*³⁷, sostiene che i segni sono operazioni semiotiche con cui i parlanti ritagliano un *contenuto* (di pensiero) indifferenziato in *forme* (del contenuto) diverse ad opera di *forme* (dell’espressione) diverse corrispondenti alle diverse lingue storico-naturali.

Fermiamoci un attimo. Se il ‘di più’ di senso realizzato dal poliseno rispetto all’onniteseuale è dovuto alla riorganizzazione linguistico-formale (cioè: significante) operata dal testo poetico, ed è da essa indissociabile, non è possibile poi scorporare (pena il ‘disfacimento’ del tessuto poetico) il piano formale espressivo come ‘allotrio’, ‘veste fonica’, ecc. da quello del contenuto. Della Volpe, nei testi sopra citati e riassunti, ci dice in sostanza che l’opera di trascendimento/mutazione (= la *poiesis*) riguarda *sia* il significante *che* il significato. E che non esiste un ‘significato poetico’ già bell’e fatto rispetto al quale sarebbe indifferente o inessenziale la forma fonica. I testi dell’avolpiani, per quanto contorti e di faticosa lettura, ci dicono che il significa-

to di base (letterale-materiale) si dilata, per così dire, ed acquista uno statuto polisemico, cioè poetico, non per una sorta di virtù interna, ma solo ad opera dello *stile*, cioè dei processi di trasformazione cui è stato sottoposto il significante. Le uniche 'spie' del processo di realizzazione della verità poetica, aveva detto Della Volpe, sono spie esclusivamente *linguistiche*. Il significante, allora, la *parole* poetica, non è affatto indifferente o accidentale rispetto al significato, ma fa strettamente corpo con esso (come nella 'corporeità' del simbolo poetico di cui parlava Garroni). Ci dicono infine, questi testi, che il doppio traghettamento o trascendimento dialettico-semanticamente realizzato dal discorso poetico rispetto a quello comune, è reso possibile proprio dal principio saussuriano dell'arbitrarietà, ma nella sua versione non convenzionalistica. Quella versione, cioè, in base alla quale, come ha ricordato De Mauro, «l'arbitrarietà del segno investe, storicizzandola radicalmente, non solo la faccia significante, ma la stessa faccia significata del segno e delle lingue»³⁸. Come succede nel doppio trascendimento semantico-formale che è alla base del poliseno.

Un esempio di poliseno addotto da Della Volpe confermerà questa impressione. Si tratta di un verso di *A Serenade at the Villa* di Robert Browning, poeta inglese della prima metà dell'Ottocento, che recita: «so wore night; the East was gray»³⁹ ('così si consumò la notte;

l'Oriente era grigio'). È vero, commenta Della Volpe, che qui 'si consumò' e 'passò' (o 'finì', 'si esaurì', ecc.) fanno parte dello stesso significato (inteso, evidentemente, come classe di sensi possibili). Ma la scelta *stilistica* 'si consumò', invece che 'passò' o 'finì', intensifica in termini polisemici il verso attraverso un'operazione che è, ad un tempo, linguistica e concettuale, fonica e semantica⁴⁰.

Un altro esempio può essere tratto dal gesuita francese, padre Henry Brémond, convinto teorico del misticismo estetico in poesia il quale, commentando, nel suo *La poésie pure* del 1926, un verso di François Malherbe («et les fruits passeront la promesse des fleurs»⁴¹), sosteneva che il suo significato letterale-materiale ('il raccolto sarà buono'), fosse così povero da rendere quasi inspiegabile (nei termini di irrazionalità dell'arte) l'immensa poesia realizzata dal verso, consistente nel significato connotativo-poliseno de 'i frutti oltrepasseranno la promessa dei fiori'. La ricchezza poetica del verso è, per Brémond, una specie di miracolo realizzato dall'armonia e dalla musicalità delle parole, senza alcun rapporto con il 'banale' significato letterale. Infatti, il suo commento così proseguiva: «aggiungete il peso di un fiocco di neve al terzo di questi divini anapesti: "Et les fruits passeront les promesses des fleurs", e il vaso si rompe»⁴². Ora, dice Della Volpe, il mistico Brémond ritiene che la divina poesia degli anapesti malherbiani sia esclusivamente affidata

al gioco musicale-ritmico che il plurale *les* al posto del singolare *la* altererebbe o dissiperebbe, rompendo il ‘vaso’ della poesia. Non si accorge, invece, che il vaso si rompe per ragioni tecnico-linguistiche, e non edonistico-musicali. E cioè perché

il plurale “les promesses” altera, e anzi sconcia grottescamente, l’unità e la potenza della metafora della “promessa dei fiori”, costruita appunto sul singolare dell’articolo determinativo, e quindi sul senso astratto e sintetico del sostantivo-concetto-veicolo, donde il *nesso* polisenso che è la metafora⁴³.

6 _ Critica della ‘musicalità’ e traducibilità della poesia

Se avessi più spazio di quello concesso mi, lo stesso discorso fatto per il polisenso si potrebbe fare a proposito della traducibilità della poesia. Al di là, infatti, delle ragioni linguistiche generali con cui Della Volpe motiva la traducibilità interlinguistica della poesia (di intraducibile ci sarebbe solo la veste fonico-acustica, esterna ed inessenziale rispetto ad un ‘significato’ che sarebbe poetico a prescindere da quella veste significante, e che sarebbe dunque perfettamente traducibile da una lingua all’altra), l’autore si muove, di fatto, in una direzione divergente rispetto alla linea convenzionalistica o *lectio faciliior* dell’arbitrarietà del segno. Significativo è già un passo di Leopardi

tratto dallo *Zibaldone*⁴⁴ che Della Volpe prende come punto di riferimento delle sue analisi. Nel brano Leopardi sostiene che la traduzione migliore è quella in cui l’autore tradotto (ad esempio un classico greco) non sia greco in italiano o greco in francese. Non si può, cioè, trasferire come se fosse un blocco già fatto, la poeticità *greca* di quel testo nella lingua in cui lo si traduce. Quell’autore invece, prosegue Leopardi, deve essere *tale* in italiano o in francese *quale* era in greco, ecc. Questo è il difficile, concludeva Leopardi, ed anche ciò che non in tutte le lingue è possibile, ma resta comunque il compito del buon traduttore⁴⁵.

Anche se Della Volpe non trae le conseguenze che derivano da questo criterio leopardiano, esse sono evidenti. Provo ad esplicitarne qualcuna. Anzitutto, non è vero che ci sia un presunto ‘significato poetico’ che permarrebbe identico da lingua a lingua. Ma ciascuna dà vita ad un contesto semantico organico diverso. Il traduttore dovrà, pertanto, non limitarsi a ‘ridurre’, attraverso la *parafrasi critica*, il polisenso da cui si traduce ai suoi significati letterali onnitestuali e trasferirli nei corrispondenti significati letterali della lingua in cui si traduce. In tal caso si perderebbe la specificità poetica del testo, il ‘di più’ di senso in cui consiste la sua artisticità. Conseguentemente, ed in secondo luogo, il traduttore, dopo aver ‘smontato’ il polisenso greco nei valori letterali della lingua greca, e dopo averli tradotti nei corrispondenti sensi

letterali della lingua in cui traduce (per esempio la lingua italiana), dovrà ricostruire in questa lingua (in italiano) un nuovo polisenso adeguato alle caratteristiche morfologiche, prosodiche e sintattiche-grammaticali della nuova lingua.

Ora, non è difficile accorgersi che tutta questa operazione è possibile solo in virtù dell'arbitrarietà del segno nella sua *lectio difficilior*, ossia come ritaglio arbitrario, logicamente e naturalisticamente non motivato, della sostanza fonica e di quella semantica. È proprio perché in ciascuna lingua c'è un margine operativo di *libertà* (o di *non necessità*) nella costituzione delle sue entità di base che riusciamo a rifare in italiano un contesto linguistico-espressivo con contenuti semantici nuovi (adeguati alle nuove forme linguistiche) rispetto a quelli dell'originale greco, con cui in ogni caso i due contesti semantici mantengono stretti legami analogici e di prossimità. Questo è possibile perché significante e significato non sono sostanze definite una volta per tutte, ma entità oppositivo-relazionali, ossia classi astratte. Il significato è la classe dei possibili sensi da esso sussunti, mentre il significante lo è delle fonie che entrano nella sua costituzione. Tra questi sensi e fonie possibili si muove il traduttore per rendere quel certo brano poetico *tale* in italiano *quale* era in greco.

Chiudo con un ultimo esempio che mi pare confermi questa impressione. Della Volpe, nelle pagine finali del lungo para-

grafo dedicato alla traduzione poetica, si sofferma su alcune delle difficoltà di cui parlava Leopardi. In particolare, sulla difficoltà di rendere un testo poetico *tale* nella lingua di arrivo *quale* era nella lingua di partenza. Le difficoltà principali sono rappresentate proprio dall'organizzazione formale, cioè sintattico-grammaticale, di ciascuna lingua, da cui dipende l'organizzazione semantica di essa. La difficoltà principale, dice infatti Della Volpe, dipende dal *valore linguistico* della parola, ossia, precisa, dal divieto saussuriano di non confondere il *significato* di una parola col suo valore nel sistema. E tale divieto riguarda sia il lessico che la grammatica e la sintassi. Questo vuol dire che la struttura sintattico-grammaticale di una lingua può condizionare la *resa estetica* di rappresentazioni poetiche nel loro trasferimento da una lingua in cui dominano, ad esempio, la paratassi in un'altra in cui invece sia prevalente l'ipotassi. Valga il vero, come si diceva una volta.

Della Volpe riprende, a tale proposito, le acute osservazioni 'interlinguistiche' sviluppate qualche anno prima dal filologo romano austriaco Mario Wandruszka⁴⁶ a proposito delle traduzioni (francese, tedesca e italiana) di alcuni brani del romanzo di Ernst Hemingway *Il vecchio e il mare*⁴⁷. Il primo di questi brani presenta, nell'originale inglese, una struttura decisamente paratattica: «then he leaved over the side *and* washed the flying fish». Il passo viene reso

dal traduttore francese con «il se pencha, *afin* de laver les poissons volants dans la mer»⁴⁸. Qui però è innegabile che l'evidenza e la continuità dei movimenti e dei maneggi corporei del protagonista, così efficacemente resi dall'andamento paratattico del testo inglese, venga invece artisticamente danneggiata dalla subordinazione ipotattica del francese a causa della preposizione finale *afin* (al posto della paratattica *and*).

Nel secondo brano esaminato la paratassi si complica con circonlocuzioni verbali e costruzioni participiali: «“yes” the old Man said. He *was* holding his glass and *thinking* of many years ago». In questo caso, la traduzione tedesca («“ja”, sagte der alte Mann. Er *hielt* sein Glass in der Hand *und dachte* an lang vergangene Jahre»⁴⁹) è, secondo Della Volpe, che fa sue le osservazioni di Wandruszka, inesplicita e poco riuscita artisticamente, perché l'uso dei due perfetti (*hielt* e *dachte*) ci restituisce, per così dire, l'accadutezza del fatto immobilizzandolo nel passato. Si può dire che l'andamento ipotattico consumi quasi la continuità-indeterminatezza temporale della co-

struzione paratattica dell'originale (*was holding* e *thinking*), che è ciò che conferisce al testo il suo effetto poetico. Effetto che invece è reso dalla traduzione italiana che se ne può dare: «“sì”, disse il vecchio. *Stava stringendo* il bicchiere tra le mani e *pensava* a tanti anni fa»⁵⁰.

Mi sembra confermato da questi esempi che il valore poetico-letterario, polisenso dei brani esaminati sia dato non dalla permanenza (da una lingua ad un'altra) di significati che nascerebbero *già poetici* ad opera dell'intuizione artistica e permarrrebbero identici nel trasferimento linguistico, ma dal lavoro di risignificazione poetica, più riuscita in una lingua (per esempio in italiano) e meno in un'altra (per esempio in tedesco). Tale operazione, in ogni caso, avviene prevalentemente sul piano sintattico-grammaticale e lessicale, ossia sul piano del significante. Che è certamente arbitrario nel suo rapporto con il significato, ma lo è almeno altrettanto quanto quest'ultimo è arbitrario nei confronti del primo. Questo rapporto si precisa come rapporto logicamente non necessario ma *estetivamente motivato*.

_ Note

1 _ A. GUIDUCCI, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 17.

2 _ Cfr. A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, 4. *Dall'Unità a oggi*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, Einaudi, Torino 1975.

3 _ Ivi, p. 1642.

4 _ M. MODICA, *L'estetica di Galvano Della Volpe. Marxismo, linguistica e teoria della letteratura*, Officina Edizioni, Roma 1978.

5 _ Ivi, p. 13.

6 _ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, in ID. *Opere*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1973, vol. VI, p. 11. Lascero fuori da que-

sta discussione il terzo capitolo (*Laocoonte* '60), in cui l'autore propone di estendere il criterio della 'contestualità semantica' dalla poesia alle arti non verbali.

7 _ *Ibidem*.

8 _ Ivi, p. 12.

9 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Logica come scienza positiva*, in ID., *Opere*, cit., vol. IV, pp. 477-78.

10 _ Ivi, p. 478. Centrale, in un'estetica siffatta, era poi per Della Volpe la teoria della metafora come nesso concettuale concreto di immagini. Teoria che, se da un lato ci segnala la presenza continua di nessi metaforici nel linguaggio comune, dall'altro riesce a spiegare il valore specificamente artistico di una metafora mediante il carattere «tecnico-gnoseologico dell'aseità e organicità semantica, verbale, di tale metafora» (*ibidem*).

11 _ Cfr. M. ROSSI, *Modernità della categoria funzionale di systasis nella Poetica di Aristotele*, in ID., *Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, a cura di R. Bufalo, Aracne, Roma 2020, pp. 151-167.

12 _ G. DELLA VOLPE, *Introduzione a una poetica aristotelica*, in ID., *Opere*, cit., vol. III, p. 133.

13 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, in ID., *Opere*, cit., vol. VI, p. 16. E poco prima Della Volpe aveva citato un passo di Antonino Pagliaro, teorico della 'critica semantica' in ambito artistico, nel quale il linguista e critico letterario sosteneva che «l'interna necessità di un'opera d'arte si svela nel congegno coerente che porta a un *significare*» (G. DELLA VOLPE, *Opere*, cit., vol. III, p. 132).

14 _ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 79.

15 _ Ivi, p. 81.

16 _ Cfr. E. SAPIR, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, Harcourt, Brace & World, New York 1921, p. 30. Le citazioni letterali del testo di Sapir da parte di Della Volpe si trovano in G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., pp. 81-82.

17 _ Omero, *Iliade*, I, 200.

18 _ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 82.

19 _ Ivi, pp. 80-81.

20 _ Come ci informa Tullio De Mauro nelle sue fondamentali *Note* all'edizione italiana del *Cours* (F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1968, p. 408). L'introduzione di questa famosa coppia terminologica esprime, secondo De Mauro, sul piano terminologico la piena convinzione saussuriana dell'autonomia della *langue*, come sistema formale, dalla natura uditivo-acustica e concettuale-psicologica delle sostanze che essa organizza, ossia dalla *parole*.

21 _ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 88.

22 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Logica come scienza positiva*, cit. Della Volpe esordisce assegnando alla sua ricerca il compito di mostrare che il problema del significato del principio 'logico', cioè del *pensabile*, è possibile solo se si coglie in modo criticamente integrale il nesso che lo lega al principio del *sensibile* o non-essere. E premessa implicita della ricerca era «l'ovvio principio della natura semantica del logo o pensiero o vero: il principio che, senza quel sistema di segni significanti per eccellenza che sono le parole, la lingua, non sussiste in genere pensiero o coscienza o ragione che si dica» (ivi, p. 236).

23 _ Cfr. M. MODICA, *L'estetica di Galvano Della Volpe*, cit., p. 21.

24 _ Della nutrita letteratura critica sulla *Critica del gusto*, si vedano, relativamente ai problemi linguistici e semantici: P. RAFFA, *Sviluppi dell'estetica in Italia*, «Nuova Corrente», VII (1961) 24, pp. 7-47; G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Estetica e semantica*, I. *Il linguaggio e i modi comunicativi dell'arte*, «Rivista di estetica», VI (1961) 3, pp. 324-376; E. GARRONI, *Oggettualità e semantica*, in ID., *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma 1964, pp. 263-287; R. BARILLI, *Per un'estetica mondana*, il Mulino, Bologna 1964, pp. 367-380; R. SIMONE, *Parafrasi critica e traducibilità della poesia nell'estetica di Galvano Della Volpe*, «Giornale critico della filosofia italiana», XLV (1966) 2, pp. 258-273; M. ROSSI, *Galvano Della Volpe: dalla gnoseologia critica alla logica storica (II)*, «Critica marxista», VI (1968) 6, pp. 89-124; I. AMBROGIO, *Per una teoria letteraria marxista: Galvano Della Volpe*, in ID., *Ideologie e tecniche letterarie*, Editori Riuniti, Roma 1971, pp. 183-208; A. NEGRI, *Galvano della Volpe e l'autonomia semantica dell'arte*, «Filmcritica», XX (1969) 196-197, pp. 72-88; F. CALVO, *Il problema del «significato» nella Critica del gusto di Galvano Della Volpe*, «Giornale critico della filosofia italiana», LIII (1974) 4, pp. 568-583; R.S. BUFALO, *Materialismo e linguistica nell'estetica di Della Volpe*, «Metropolis», IV (1980), pp. 135-155. Oltre, naturalmente, l'importante *L'estetica di Galvano Della Volpe* di Modica già citato.

25 _ E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, cit., p. 263.

26 _ Cfr. *ivi*, p. 271.

27 _ M. MODICA, *L'estetica di Galvano Della Volpe*, cit., p. 41.

28 _ Cfr. A. MARTINET, *La linguistique synchronique*, PUF, Paris 1970, p. 39, il riferimento è in F. CALVO, *Il problema del «significato»*, cit., p. 572.

29 _ In effetti, Della Volpe, nelle pagine in cui riprende Saussure, cita anche i passi del *Cours* in cui il linguista svizzero, per spiegare il concetto di arbitrarietà, fa l'esempio della parola francese *boeuf* (e di *soeur*), che è all'origine dell'accusa di convenzionalismo mossa a Saussure. Il significato *boeuf*, dice Saussure nel brano in questione, ha per significante *b-ö-f* da un lato della frontiera e *o-k-s* dall'altro. Dando ad intendere che il *significato* sia una realtà sostanziale preesistente alla sua espressione linguistica (*significante*), la quale sarebbe, in tal modo, secondaria, accidentale e non necessaria. Ossia arbitraria nel senso corvivo del termine. Questa lettura sembrerebbe, del resto, suffragata da quanto Saussure dice poco più avanti, e cioè che il significante non dipende dalla libera scelta del soggetto parlante (l'individuo infatti non ha alcun potere di modificare minimamente un segno, una volta che questo si sia stabilito in una comunità di parlanti); ma solo che il significante «è immotivato e appunto arbitrario rispetto al significato, col quale non ha nella realtà alcun aggancio naturale» (F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, cit., pp. 85-87). Tullio De Mauro (ID., *Note*, cit., p. 413) ha sostenuto che, in relazione a questa nozione di arbitrarietà come mancanza di motivazione dei significanti di due lingue diverse rispetto ad un 'significato' (che sarebbe stabile e identico, fuori dalla lingua), Saussure è stato accusato di incoerenza e di nomenclaturismo linguistico. Certo, l'uso di 'arbitrario' sembrerebbe un tributo all'equazione whitneyana *arbitrary*

= *conventional*. Tuttavia, sembra più probabile che con l'esempio di *boeuf* (e di *soeur*) Saussure abbia voluto dare un'idea di prima approssimazione dell'arbitrarietà 'radicale' del segno, come emerge dalle fonti saussuriane (cfr. R. GODEL, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, Droz, Genève 1957, p. 86). In realtà, dopo aver introdotto, alla fine del Corso III, i termini *signifiant* e *signifié*, Saussure dice che il legame che unisce il significante al significato «est radicalement arbitraire» (T. DE MAURO, *Note*, cit., p. 412). L'avverbio '*radicalement*' impiegato da Saussure, scrive De Mauro, non è un generico rafforzativo pleonastico, ma ha un senso 'forte'. Vuol dire, cioè, che il legame è arbitrario *radicitus*, ossia nelle sue stesse fondamenta, perché collega due entità ricavate attraverso un taglio arbitrario della sostanza fonica e di quella semantica (ivi, p. 413).

30 _ Come ha notato Francesco Calvo, i punti deboli e le smagliature presenti nella *Critica del gusto* sono «ampiamente giustificabili» se si tien conto dell'«enfasi polemica» cui Della Volpe era spinto dalle forti resistenze che la cultura ufficiale opponeva ad un discorso nuovo e sostanzialmente provocatorio e, soprattutto, se si considera «lo stato ancora adolescenziale» (F. CALVO, *Il problema del "significato"*, cit., p. 580) in cui versavano le ricerche linguistiche negli anni Cinquanta.

31 _ Per esempio in G. DELLA VOLPE, *Fondamenti di una filosofia dell'espressione* (1936), in ID., *Opere*, cit., vol. III, pp. 27-33; e in ID., *Crisi critica dell'estetica romantica* (1941), in ID., *Opere*, cit., vol. III, pp. 63-70.

32 _ Cfr. *Critica del gusto*, cit., p. 90.

33 _ Ivi, p. 91.

34 _ *Ibidem*.

35 _ Cfr. ivi, pp. 102-103.

36 _ Cfr. T. DE MAURO, *Note*, cit., p. 412.

37 _ Cfr. L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, introduzione e traduzione di Giulio C. Lepschy, Einaudi, Torino 1968, p. 52.

38 _ T. DE MAURO, *Notizie biografiche e critiche su F. De Saussure*, in F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 331.

39 _ R. BROWNING, *A Serenade at the Villa*, in ID., *The Poetical Works of Robert Browning*, Smith, Elder & Co., London 1888.

40 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 104.

41 _ F. DE MALHERBE, *Prière pour le roy Henry le Grand allant en Limozin*, in ID., *Oeuvres poétiques*, Texte établi par P. Blanchemain, Flammarion, Paris 1897, p. 108.

42 _ H. BREMOND, *La poésie pure*, Grasset, Paris 1926, p. 21.

43 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 104.

44 _ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, in ID., *Tutte le opere*, con Introduzione e a cura di W. BINNI, vol. II, Sansoni, Milano 1993, p. 564.

45 _ Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., pp. 135-136.

46 _ M. WANDRUSZKA, *Parataxe in modernen Prosa*, in G. REICHENKRON (a cura di), *Syntactica und Stilistica. Festschriften für E. Gamillscheg*, Niemayer, Tübingen 1957, pp. 651-652.

47 _ E. HEMINGWAY, *The Old Man and the Sea*, Ch. Scribner's Sons, New York 1952.

48 _ M. WANDRUSZKA, op. cit., p. 651.

49 _ Ivi, p. 652.

50 _ G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, cit., p. 136.