

Pietro Emanuele

Lo statuto dell'opera d'arte fra intangibilità e manipolabilità

Contrariamente al dogma invalso dell'intangibilità dell'opera d'arte, vorrei sostenere la possibilità di considerarla, in linea di principio, manipolabile, purché si evitino forzature. Sono considerate accettabili solo modifiche che non ne compromettano l'efficacia e il fascino. Da questa prospettiva ammirare un'opera d'arte non significa ritenerla inviolabile, ma accettare soltanto quegli ipotetici interventi su di essa che migliorino o almeno mantengano la sua efficacia estetica.

Questa eventualità, invero inconsueta, è compatibile con la prassi, da tempo esistente, di apportare interventi su opere anche famose. È una prassi seguita particolarmente in campo musicale, tuttavia non è assente nelle arti figurative, nella letteratura e persino nel sacrario della poesia. La tolleranza di tali interventi può considerarsi come una sostanziale manipolabilità dell'opera d'arte, che può condurre a un relativismo della sua formulazione estetica.

Preso alla lettera, un tale proposito può apparire avventuroso, ma lo è meno se assume come punto di partenza la tesi del celebre saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). L'accettazione della riproducibilità tecnica è un'ammissione, sia pure implicita, della manipolabilità dell'opera d'arte.

Già il modo in cui Benjamin esordisce nel suo saggio la svincola dal suo carattere di unicità irripetibile: "In linea di principio l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni".¹

Il mito dell'originalità è un fenomeno moderno: nel mondo antico invece il carattere di imitazione non sminuiva il valore di un'opera. L'abilità dell'imitare è persino canonizzata nell'*Ars poetica* oraziana. Difatti Orazio sostiene che quando si vuole inventare qualcosa di valido, conviene partire da un precedente già affermato positivamente: *rectius Iliacum carmen deducis in actus, / quam si proferres ignota indictaque primus*, "riuscirai meglio se porti sulle scene l'argomento dell'*Iliade* che non se rappresenti per primo cose sconosciute e mai espresse in parole".²

La problematica tematizzata da Benjamin è la riproducibilità tecnica nel mondo contemporaneo: un quadro cubista stampato sulla camicia di un bagnante, un concerto di Beethoven durante un viaggio in macchina. Che cosa manca in queste riproduzioni? Quell'*hic et nunc*, che anche la copia più perfetta non è in grado di riprodurre. Benjamin lo chiama "l'aura" dell'opera d'arte". Questa mancanza non è tuttavia una condanna della riproducibilità. Benjamin non è un conservatore. Al contrario, ritiene che il prezzo della perdita dell' "aura" sia compensato dall'acquisto di una maggiore popolarità dell'arte, la sua desacralizzazione da una sua democratizzazione.

Egli concentrava la sua attenzione soprattutto su due tipiche attività riproduttive, la fotografia e il cinema. Ma esistono numerose testimonianze che mostrano che la manipolazione dell'opera d'arte non è un fenomeno nato nel mondo contemporaneo, ma più antico. Esso può essere rintracciato nelle arti tradizionali, ben prima dell'avvento di quella che fu definita "la settima arte", il cinema.

1. La relatività della creazione musicale

Comincio dalla musica perché qui il fenomeno si presenta nella maniera più vistosa. In essa ogni composizione consente quel procedimento di trasformazione che va sotto il nome di "variazione". Non soltanto un compositore può sviluppare un proprio tema mediante variazioni, come è il caso delle *Goldberg-Variationen* di Bach, ma pure inventare variazioni nuove su temi altrui, come è il caso della *Rapsodia su un tema di Paganini* di Rachmaninoff. Com'è noto, le componenti principali di un brano musicale sono la melodia, l'armonia, il ritmo e il timbro. Ciascuna di esse può restare invariata mentre si

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it., Einaudi, Torino 1966, p. 20.

² Horat., *Ars poet.*, 129-130.

modificano le altre. L'entità delle variazioni di queste componenti caratterizza la variabilità di un brano musicale: può restare ferma la componente tematica variando le altre, oppure invece quella ritmica, o quella timbrica. In tal modo la fisionomia di un'opera musicale risulta parzialmente stabile e parzialmente alterata.

Una forma particolare di variazione è la trascrizione di un brano per strumenti diversi dall'originale, e in particolare l'orchestrazione di un pezzo composto per un solo strumento. Ad esempio, una delle opere di Musorgskij, la *Kovancina*, lasciata incompiuta dall'autore, fu orchestrata da Rimskij-Korsakov. Dopo la prima del 1886, nel 1913 fu rappresentata a Parigi con la revisione di Stravinskij e di Ravel. Una ulteriore versione fu poi curata da □ ostakovic.

Un altro esempio. I celebri *Quadri di una esposizione* di Musorgskij raggiunsero la popolarità solo grazie all'orchestrazione che ne fece Ravel. In questi casi avviene quella correzione della fortuna che, per Nietzsche, è compito degli artisti posteriori: "L'artista posteriore deve cercare di correggere successivamente la vita dei grandi: cosa che farebbe chi, come maestro di tutti gli effetti d'orchestra, suscitasse per noi alla vita quella sinfonia votata alla morte apparente del pianoforte".³

Certo, le variazioni, si potrebbe obiettare, sono più uno sviluppo che una vera e propria modifica dell'opera originaria. Ma è proprio così? Trasferiamoci per un momento nel mondo della musica pop, dove, in maniera analoga, un brano di successo, può essere ripreso in chiave diversa da un altro artista o gruppo di artisti. Gli appassionati del genere conoscono la famosa ballata di Bob Dylan *Knockin' On Heaven Door*. La ripresa fattane dal gruppo rock dei Guns n' roses è un mero sviluppo? Non si direbbe, in quanto ciò che in Dylan si presenta come una ballata malinconica, nei Guns n' roses diventa un grido di rabbia e disperazione.

Un caso diverso da quello delle variazioni, ma altrettanto significativo, è costituito dalla prassi di ritornare su una stessa opera per perfezionarla. È un'attività che può avvenire a distanza di anni, come mostrano, per esempio, nel campo della musica strumentale, la *Quarta sinfonia* (detta *Romantica*) di Bruckner, in quello dell'opera, il *Macbeth* di Verdi.

La prima versione della *Sinfonia Romantica* di Bruckner risale al 1874. Nel 1878 l'autore vi aggiunse un nuovo Scherzo, nel 1880 un nuovo Finale. Nel 1889, infine, la rimaneggiò ancora con la collaborazione di F. Löwe, il che sottolinea il carattere aperto del prodotto artistico. Un'altra sua sinfonia, la *Nona*, è rimasta incompiuta. Eppure viene correntemente eseguita come le altre, senza che gli ascoltatori provino disagio né avvertano la sua incompiutezza. Del resto, quante *ouvertures*, all'inizio concepite come esordi di una composizione più ampia, sono rimaste senza seguito? Un brano concepito come parte di un complesso sinfonico od orchestrale può poi venir fruito come opera singola e autosufficiente. Questi casi contraddicono l'ideale dell'opera d'arte come una totalità conclusa e inviolabile.

Un fenomeno analogo è riscontrabile nel campo del melodramma. Verdi compose il *Macbeth* nel 1847, ma la versione usuale è quella parigina del 1865. Il gusto dello sperimentalismo lo spinse ad apportare numerose modifiche sulla vecchia partitura: egli "rimaneggiò in parte il finale dell'atto primo; sostituì una cabaletta di Lady Macbeth con il monologo "La luce langue"; inserì il balletto di streghe, secondo il gusto dei francesi per la coreografia; aggiunse il duetto dei protagonisti "Ora di morte e di vendetta"; tagliò la morte di Macbeth che concludeva l'opera e la sostituì con la battaglia e con l'inno finale di vittoria".⁴

Queste modifiche non sono sempre ripensamenti artistici, ma anche variazioni periferiche dovute a motivi extramusicali. Sempre nel campo del melodramma, si può vedere come alcune modifiche non siano apportate spontaneamente dall'autore, ma provocate da esigenze esteriori, di carattere politico o sociale. È il caso del *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov. L'opera è una satira politica che finisce col ridicolizzare la figura dello zar. La censura zarista ne permise la rappresentazione solo dopo la morte del suo autore, nel 1907, e comunque a condizione che i personaggi dello zar e del generale venissero

³ Cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1978, af. 173.

⁴ Cfr. C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1994, p. 98.

trasformati in quelli, innocui, del generale e del colonnello. Ciò tuttavia non fu sufficiente: il canto del gallo «Regna e dormi nel tuo letto sicuro», rivolto in un primo tempo allo zar, divenne: «Dormi tranquillo nel tuo letto sicuro», rivolto al generale.

Ecco, dunque, un caso di modifica del testo di un melodramma. È invero una modifica del tutto contingente, dovuta a fattori estrinseci. Senonché modifiche del libretto ben più radicali sono state teorizzate come una possibilità concreta. Basti ricordare, a questo proposito, Hanslick e il suo *Bello musicale*. Oppositore del *Ton-Wort-Drama* di Wagner, per lui la musica non esprime altro che “pensieri musicali” e ogni accostamento di melodie con versi è sempre arbitrario. Egli mostrò che la famosa aria di Orfeo nell'opera *Orfeo ed Euridice* di Gluck “J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur!” può benissimo esser cantata anche sulle parole “J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur!”.⁵ Come ha rilevato Enrico Fubini, «la musica non esprime la collera di Orfeo che ha perduto Euridice, ma null'altro che un movimento rapido e appassionato che può adattarsi altrettanto bene alla collera come ad un'intensa gioia».⁶

Per questo Hanslick raccomandava ai musicisti, nel comporre melodrammi, di badare esclusivamente alla musica. Alla formula wagneriana del *Ton-Wort-Drama*, egli contrapponeva il precetto *Musik, nicht Drama!*

Ciò spiega perché il suo autore preferito per la musica operistica fosse l'ottocentesco Jakob Meyerbeer, nei cui melodrammi prevale nettamente la parte orchestrale. Hanslick giunse ad approvare il suo comportamento paradossale, quando, dopo il successo di Parigi col melodramma *Les Huguenots*, che narra l'eroica lotta degli Ugonotti contro il cardinale Richelieu, fu invitato a rappresentarlo nella cattolica Vienna, a patto che eliminasse lo spirito anticattolico del suo libretto. Meyerbeer non esitò a compiere un'operazione della massima spregiudicatezza: prese un libretto italiano, *I Ghibellini a Pisa*, che narra le lotte fra guelfi e ghibellini, estranee alla religione, e cambiando del tutto epoca, luogo, avvenimenti, personaggi, dialoghi del suo melodramma francese, vi adattò la stessa musica di *Les Huguenots* quasi senza cambiare una nota.

Hanslick commenta: «...l'espressione puramente musicale restò del tutto inalterata; anche se la molla propulsiva di *Les Huguenots* era il sentimento religioso, la fede fanatica, che invece ne *I Ghibellini* manca del tutto... Ma la musica si adatta ad ogni culto».⁷

Un discorso analogo può essere condotto per la manipolabilità delle opere incompiute. Com'è noto, Puccini morì prima di completare la sua *Turandot*. Il compito di portarla a termine fu affidato al compositore napoletano Franco Alfano. In occasione della prima rappresentazione alla Scala di Milano (25 aprile 1926), Toscanini al terzo atto, dopo la celebre aria di Liù *Tu che di gel sei cinta*, si rivolse al pubblico con le parole: «Qui il maestro è morto». E abbandonò la sala tra lo stupore generale. Era la prima rappresentazione, e si può comprendere il gesto di Toscanini. Ma da allora la *Turandot* non ha avuto un solo autore, ma due.

Un altro caso di opera incompiuta rimasto famoso è quello del *Requiem* di Mozart, scomparso prematuramente. A terminarlo furono J. Eybler e il suo allievo F. X. Süssmayr.

Questi esempi di manipolabilità dei testi musicali hanno raggiunto il culmine in alcune estetiche della musica sperimentale, in cui non si esita a parlare di “indeterminazione” del discorso musicale. B. Childs⁸ ha elencato alcuni principi di rottura, tendenti a sottrarre le opere musicali alla fruizione elitaria. I principali sono i seguenti: ogni suono è altrettanto accettabile di qualsiasi suono; qualsiasi insieme di suoni vale quanto un altro; qualsiasi pezzo di musica è “buono” quanto un altro; qualsiasi compositore è “buono” quanto un altro.

Questa posizione non è interessante di per sé, essendo estremista in modo deleterio, ma come sintomo della elasticità della testualità artistica.

⁵ E. Hanslick, *Il bello musicale*, Minuziano, Milano 1945, p. 61.

⁶ E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 199.

⁷ E. Hanslick, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁸ B. Childs, *Indeterminacy*, in J. Winton ed., *Dictionary of Contemporary Music*, New York, 1974, p. 336.

2. I restauri figurativi

Un discorso non diverso può farsi per le arti figurative. Premesso che non mancano teorici, come Cesare Brandi, che hanno sostenuto che il restauro dovrebbe conservare l'opera in oggetto con tutti i mutamenti dovuti al logorio del tempo, anziché cercare di restituirla al presunto originale, succede invece che l'intervento di restauro viene di solito inteso come un ripristino di com'era l'opera prima del passar del tempo, eliminando anche i mutamenti fisiologici dovuti all'invecchiamento. Ma siccome l'autentico originale non sempre può essere documentato, quest'opera di cancellazione dell'invecchiamento può essere esagerata al punto che il risultato sia diverso persino da quello che dovette essere l'originale.

Partiamo da un moderno fatto di cronaca. Una tela del Veronese, appartenuta al cardinale Richelieu, la "Cena in Emmaus", è stata oggetto, più che di un restauro, di un lifting: il naso di un viso femminile è diventato un nasino alla francese. Un chirurgo estetico, interpellato, ha denunciato ulteriori dettagli dell'intervento: "Il restauratore ha agito come un chirurgo plastico, ringiovanendo il volto. I segni del tempo, come le borse sotto gli occhi, la riduzione dell'angolo tra il naso e il labbro superiore e lo svuotamento delle guance sono mascherati e corretti: la donna appare più giovane"⁹.

Il giornalista che ha riferito il caso, preconizzava con apprensione ulteriori restauri di chirurgia estetica: mastoplastica al seno, liposuzione.

Certo, si tratta di un caso limite. Ma il restauro di una tela o di un affresco è, in ogni caso, un intervento manipolativo, necessario a causa dell'azione corrosiva degli agenti atmosferici su affreschi o bassorilievi. Dopo un restauro ci si interroga sempre su quanto ci si sia avvicinati o meno all'originale. Il caso più clamoroso è stato il restauro della Cappella Sistina, terminato nei primi anni Novanta. Le mutande applicate da Daniele da Volterra nel 1566 in seguito al diktat del Concilio di Trento, non furono rimosse. Il rispetto dell'arte lo avrebbe preteso, ma l'autorità della Chiesa si mostrò più preoccupata della morale che non dell'estetica.

Tuttavia, a suscitare le perplessità maggiori non furono le improvvise mutande, ancor più sfacciate dopo il restauro, ma i colori forti impiegati dai suoi tecnici: davvero Michelangelo aveva adoperato quel blu e quel rosa così intensi? Seguì un caso critico che appassionò i cultori d'arte.

Manipolazioni del genere non appartengono solo alla pittura, ma persino alla scultura. Un'altra opera di Michelangelo, il *Cristo Portacroce* in Santa Maria sopra Minerva a Roma, è stata pudicamente coperta da mutande di stucco colorato!

Sempre nel campo delle arti figurative, non va dimenticato il caso dei cosiddetti "falsi d'autore". Il loro diritto di cittadinanza e lo stesso loro valore economico testimoniano l'indebolimento della contrapposizione fra l'originale autentico e le sue copie, tanto più in quanto tali copie possono essere opere a loro volta esteticamente pregevoli.

3. Le manipolazioni letterarie: libere parafrasi, varianti, espianzi, plagi d'autore

La prosa anzitutto gode di una libertà maggiore della musica perché non è vincolata alle strutture di temi e variazioni. In essa una stessa frase può prestarsi a redazioni diverse mutandone la sintassi e l'ordine delle parole. È famoso l'esempio comico del *Borghese gentiluomo* di Molière, dove un'espressione amorosa viene formulata in più di una redazione dal Maestro di filosofia come modello di galanteria per il discepolo Jourdain.

Jourdain:

...nel biglietto voglio scrivere soltanto le parole che ho dette poco fa, ma espresse per benino, secondo la moda. Su, vi prego di ripetermele un po', per vedere i diversi modi in cui si possono disporre.

Maestro di filosofia:

⁹ *Corriere della sera*, 14 giugno 2010, p. 23.

Anzitutto come avete detto voi: “Bella marchesa, i vostri begli occhi mi fanno morir d'amore”. Oppure: “D'amore morir mi fanno, bella marchesa, i vostri begli occhi”. Oppure: “I vostri occhi belli d'amore mi fanno, bella marchesa, morire”. Oppure: “Morire i vostri begli occhi, bella marchesa, d'amor mi fanno”. Oppure: “Mi fanno i vostri begli occhi morire, bella marchesa, d'amore”.

L'intenzione comica di Molière non toglie il valore di esempio della proliferazione sinonima di una stessa frase.

Sul piano della produzione, poi, è notevole il caso in cui uno scrittore sia incerto se fare di una vicenda il capitolo di un libro più ampio o una storia a sé stante. È un aut-aut che l'autore risolve non soltanto in base a criteri di coerenza estetica, ma anche in base alle esigenze dei lettori. Manzoni, ad esempio, rinunciò a trattare in un capitolo dei *Promessi sposi* la vicenda della *Storia della colonna infame* non perché estranea al contesto, ma perché troppo estesa, come dichiarò nella sua Introduzione: “...come episodio, una tale storia sarebbe riuscita troppo lunga”.

Nella prosa le manipolazioni appaiono meno artificiose perché simili alla variabilità del discorso naturale. La vicinanza della prosa letteraria al linguaggio ordinario fa sì che l'autore sia facilmente tentato di rielaborare più volte una sua stesura. È il caso di un celebre romanzo di Sade, *Justine*. Esso ebbe tre versioni, rispettivamente intitolate *Les infortunes de la vertu*, *Justine* e *La nouvelle Justine*.

La prima versione esordisce così:

Le triomphe de la philosophie serait de jeter du jour sur l'obscurité des voies dont la providence se sert pour parvenir aux fins qu'elle se propose sur l'homme, et de tracer d'après cela quelque plan de conduite qui pût faire connaître à ce malheureux individu bipède, perpétuellement ballotté par les caprices de cet être qui, dit-on, le dirige aussi despotiquement, la manière dont il faut qu'il interprète les décrets de cette providence sur lui, la route qu'il faut qu'il tienne pour prévenir les caprices bizarres de cette fatalité à laquelle on donne vingt noms différents, sans être encore parvenu à la définir.

Se confrontiamo questo esordio con quello della seconda versione, l'espressione si fa più sobria eliminando la frase incidentale: “perpétuellement ballotté par les caprices de cet être qui, dit-on, le dirige aussi despotiquement”, riferita alla sfortuna dell'uomo, e impiegando sinonimi più colloquiali: “moyens” invece di “voies”, o espressioni più stringate (“la carrière épineuse de la vie”).

Le chef-d'œuvre de la philosophie serait de développer les moyens dont la Providence se sert pour parvenir aux fins qu'elle se propose sur l'homme, et de tracer, d'après cela, quelques plans de conduite qui pussent faire connaître à ce malheureux individu bipède la manière dont il faut qu'il marche dans la carrière épineuse de la vie, afin de prévenir les caprices bizarres de cette fatalité à laquelle on donne vingt noms différents, sans être encore parvenu ni à la connaître, ni à la définir.

Se poi confrontiamo ancora questa seconda versione con la terza della *Nouvelle Justine*, ci accorgiamo che Sade fa marcia indietro, giacché ritiene, questa volta, di dover specificare alcuni dei nomi che si attribuiscono alla provvidenza (qui chiamata “fortuna”) per un'esigenza di chiarezza, lasciando immutato il resto del brano.

Le chef-d'œuvre de la philosophie serait de développer les moyens dont la fortune se sert pour parvenir aux fins qu'elle se propose sur l'homme et de tracer d'après cela quelques plans de conduite qui pussent faire connaître à ce malheureux individu bipède la manière dont il faut qu'il marche dans la carrière épineuse de la vie, afin de prévenir les caprices bizarres de cette fortune qu'on a nommée tour à tour Destin, Dieu, Providence, Fatalité, Hasard, toutes dénominations aussi vicieuses, aussi dénuées de bon sens les unes que les autres, et qui n'apportent à l'esprit que des idées vagues et purement subjectives.

Queste diverse redazioni, più che mutare la sostanza, attestano l'indeterminatezza tipica dell'espressione prosastica. La quantità e l'intensità dell'informazione, e la scelta stessa delle parole, sono parametri sempre mutevoli, per cui nessuna delle nuove versioni viene a soppiantare del tutto le precedenti.

Questa natura della prosa può giungere ad assumere pure la forma di una appropriazione opportunistica di espressioni che rasenta il plagio, anche quando venga esplicitamente riconosciuto. Nel suo *Jacques il fatalista* Diderot ha preso dal *Tristram Shandy* di Sterne episodi e circostanze che ha sfruttato all'inizio e alla fine del suo romanzo.

Alla frase iniziale di Jacques “Il mio capitano soggiungeva che ogni palla che partiva da uno schioppo aveva il suo indirizzo” corrisponde quella di Sterne: “Il re Guglielmo era d'opinione... che ogni pallottola ha il suo preciso obiettivo”.¹⁰

E alla terza frase di Jacques “...Senza quella schioppettata, per esempio, credo che non mi sarei mai e poi mai innamorato...”, corrisponde quella di Sterne: “...se non fossi stato ferito, mai ... mi sarei innamorato”.¹¹

La cosa più sorprendente è che il plagio non viene nascosto, bensì dichiarato dallo stesso Diderot, come se si potesse attingere a una libera comunione dei beni letterari: “Ecco il secondo paragrafo, copiato dalla vita di *Tristram Shandy*, a meno che il colloquio di Jacques il fatalista e del suo padrone non sia anteriore a quell'opera e che il pastore Sterne non sia lui il plagiatore, il che non credo...”.¹²

Indubbiamente la prosa si presta meglio ad accogliere la prassi della sostituzione, in quanto non è vincolata a parametri fissi come il ritmo o la rima. Più delicato invece è il problema di una eventuale sostituibilità dell'espressione poetica. La questione si presenta nei termini che ora diremo.

4. La sostituibilità poetica

In poesia la sostituzione esiste da tempo, anche se più volte deplorata. Tipico è il caso delle manipolazioni shakespeariane avvenute nei secoli scorsi. In particolare, all'epoca della Restaurazione alcuni scrittori, come John Dryden, non si fecero scrupolo di intervenire sui drammi di Shakespeare inserendo parole o brani a loro avviso più adatti alla sensibilità dell'epoca e omettendone altri.¹³ Ecco la diagnosi di Dryden sull'opera di Shakespeare: “Shakespeare is an extraordinary genius; but his greatness lies buried under the unrefined language of his day, a plot that needs remodeling, an incoherent succession of scenes, and unnecessary and incompletely developed characters”.¹⁴

Evidentemente anche per Dryden era valido l'oraziano *quandoque dormitat Homerus*.

Questo giudizio, che può apparire impertinente, presuppone una concezione dell'opera d'arte molto diversa da quella che ne fa un'opera di sacra intangibilità. Al contrario, Dryden la concepisce non come una totalità compiuta, ma come un complesso che può, all'occorrenza, essere smembrato e rivisto almeno nelle parti meno valide. Questa mentalità, condivisa da altri esponenti della Restaurazione (quali Cibber o Tate), portò a numerose procedure di adattamento dei drammi shakespeariani che operarono sia sui contenuti, sia sullo stesso vocabolario impiegato da Shakespeare, sino all'apparizione delle prime edizioni critiche, che posero l'esigenza di un ripristino dei testi originali.

Va allora considerata nefasta l'opera di adattamento compiuta durante la Restaurazione? Più in generale, la domanda diventa: è ammissibile la modificazione di un testo poetico? E, ancora, possiamo ammetterla, sia pure in linea teorica, nella forma estrema della sostituzione di uno o più termini?

Alla prima domanda si può rispondere facilmente constatando che già le traduzioni rappresentano una modificazione inevitabile dell'originale. La teoria crociana dell'intraducibilità del testo poetico pretende che una poesia possa esser fruita solo nella lingua originale. Ciò però contrasta con quella presunzione di universalità, che pare connaturata alla poesia stessa. Di fatto le traduzioni sono sempre esistite senza che impedissero la fruizione poetica dei testi tradotti. Ma esse costituiscono nei casi più riusciti altrettanti testi poetici da valutarsi anche indipendentemente dalla fedeltà al testo originale.

¹⁰ *Tristram Shandy*, VIII, 19.

¹¹ Ivi, VIII, 19.

¹² D. Diderot, *Jacques il fatalista*, Rizzoli, Milano 2008, p. 352.

¹³ W.M. Merchant, *Shakespeare made fit*, in “Restoration Theatre”, VI(1965) p. 200.

¹⁴ J. Dryden, *The Ground of Criticism in Tragedy* (1679), in C. Spencer, *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 6.

Indubbiamente una traduzione corre sempre il rischio di tradire il testo o per motivi stilistici o, peggio, moralistici. Quest'ultimo caso ha portato a vere e proprie scorrettezze come nell'edizione dei versi di Hölderlin dal titolo *Socrate e Alcibiade*. Per evitare l'immoralità dei loro rapporti, i versi di Hölderlin che descrivono la loro relazione come frutto di giovinezza, in tedesco *Jugend*, furono sciaguratamente corretti col tedesco *Tugend*, che significa invece virtù.

La seconda domanda, se cioè si possa ipotizzare la sostituibilità diretta di un termine con un altro formalmente equivalente, trova una risposta negativa, almeno a prima vista, già in Aristotele. Nella *Poetica* egli contrappone il linguaggio normale a quello poetico, considerando il primo nocivo per la poesia. In particolare rimprovera Eschilo per l'uso di un termine ordinario in un contesto drammatico, e loda invece Euripide perché capace di adoperare, nello stesso contesto, un'efficace metafora:

«...Eschilo ed Euripide fecero lo stesso trimetro giambico; ma Euripide, con la sostituzione di una sola parola, e cioè mettendo al posto del vocabolo proprio e di comune uso un vocabolo raro, fece un bel verso; invece il verso di Eschilo non vale un gran che. Eschilo, nel suo *Filottete*, scrisse:

Ulcera che del mio piede le carni mangia;

Euripide, invece di *esthiei*, “mangia”, pose *thoinātai*, ‘banchetta’¹⁵.

Aristotele esemplifica ulteriormente la sua tesi della superiorità del linguaggio poetico su quello comune mostrando quale scadimento avvenga allorché si sostituisca a un termine metaforico, come “muggian” riferito alle onde del mare, il termine comune “fanno rumore”, o si sostituisca all'espressione “indegno sgabello”, quella comune “scomodo sgabello”.

Si tratta di una problematica che ritorna pure nel mondo contemporaneo. Si vedano, ad esempio, le considerazioni di Teun A. van Dijk a proposito del verso di Paul Eluard *Je cache les sombres trésors*. Mentre sintatticamente non solleva alcuna questione, sul piano semantico risulta irriducibile ai significati usuali del linguaggio comune. In esso, infatti il termine *sombre* si può dire di tutto meno che di un tesoro:

«Dal punto di vista sintattico questa combinazione *sombres trésors* non solleva alcun problema ... L'anomalia, dunque, sussiste sul piano semantico. *Sombre* si dice dell'uomo, d'un colore o del tempo, ma non di un tesoro: questo si affermerebbe nell'ambito di una semantica tradizionale che non può render conto della frase, e che conseguentemente deve essere definita errata, deviante o semplicemente “assurda”... Si ha quindi l'impressione che la semantica tradizionale (e quindi la linguistica tradizionale) non siano sufficientemente capaci di descrivere le combinazioni di segni del testo poetico...».¹⁶

È però interessante ciò che van Dijk aggiunge a proposito della struttura della semantica poetica: “l'impiego di una semantica dotata di regole limitative meno rigide consentirebbe anche la generazione di una quantità di combinazioni come “tristes trésors”, “joyeux trésors”, “lumineux trésors”, ecc., che nel discorso normale non sono testimoniate, ma sono evidentemente “possibili” in poesia”.

In questo modo van Dijk fa emergere un repertorio di termini alternativi al termine *sombre* scelto da Eluard. Questa sua riflessione non è incompatibile con l'apparente negazione aristotelica della intercambiabilità dei termini. Infatti l'esempio portato da Aristotele rischia di essere una sorta di autofagia, cioè un argomento che distrugge se stesso. Invece di decretare una gerarchia assoluta, prova l'opposto: uno stesso verso ha di fatto una duplice esistenza, in ciascuno dei due casi con due termini diversi. Cioè, anche qui si può postulare un repertorio linguistico al di sotto del termine preso in questione: “mangia” accanto a “banchetta”, per quanto riguarda Eschilo, “banchetta” accanto a “mangia”, per quanto concerne Euripide. Ma altri termini di questo virtuale repertorio avrebbero potuto essere scelti: ad esempio, divora, corrode.

Se questa funzionalità è valida, allora si potrebbe affermare che in ambito estetico è operante una sorta di logica della scelta dei termini di tipo estensionale. Come cioè in logica una variabile può essere

¹⁵ *Poetica*, 1458 b, 15-30.

¹⁶ T. van Dijk, *Per una poetica generativa*, il Mulino, Bologna 1976, pp.11-12.

sostituita da un'altra *salva veritate*, altrettanto nel linguaggio poetico un termine o un'espressione può sostituirla se non compromette la sua efficacia estetica. Si potrebbe dire: *salva pulchritudine*.

Tutto ciò può sembrare azzardato. Si pensi però che già Nietzsche, che non considerava l'opera d'arte qualcosa di miracolistico, affermava che essa esercita una tirannia con la sua esemplarità. Se però si conoscesse il percorso laborioso compiuto dal suo autore, cesserebbe lo stupore di fronte alla sua perfezione. Così l'aforisma 145 di *Umano, troppo umano* evidenzia il paradosso per cui l'opera d'arte viene fruita come se non avesse avuto un divenire:

«Noi siamo abituati, in ogni cosa perfetta, a trascurare la questione del divenire e ad allietarci di ciò che ci sta davanti, come se esso fosse sorto dalla terra per un colpo di bacchetta magica... La scienza dell'arte deve, come è naturale, opporsi nel modo più reciso a quest'illusione...»

Lo stesso concetto è ribadito nell'aforisma 162:

«... Ora nell'opera dell'artista nessuno può vedere come essa sia *divenuta*; questo è il suo vantaggio, perché ovunque si possa vedere il divenire, ci si raffredda alquanto. La compiuta arte della rappresentazione respinge ogni pensiero circa il divenire; essa tiranneggia come perfezione presente».

Nietzsche si sofferma sul carattere artigianale dell'opera d'arte e sulla accidentalità delle produzioni artistiche, per cui, accanto a prodotti eccellenti ve ne sono di mediocri, anche frutto di uno stesso artista. Per lui non soltanto l'opera d'arte, lungi dall'essere frutto d'ispirazione, è il risultato di una elaborata selezione, ma è pure estranea alla logica della necessità, mentre le compete assai di più la possibilità :

«...la fantasia del buon artista o pensatore produce continuamente cose buone, mediocri e cattive, ma il suo *giudizio*, altamente affinato ed esercitato, respinge, sceglie, collega; ...Tutti i grandi furono grandi lavoratori, instancabili non solo nell'inventare, ma anche nel respingere, vagliare, trasformare e ordinare» (af. 155. *Credenza nell'ispirazione*).

«Quelli che parlano tanto della necessità nell'opera d'arte esagerano... Le forme di un'opera d'arte,... hanno sempre qualcosa di facoltativo, come ogni specie di lingua. Lo scultore può aggiungere o tralasciare molti piccoli tratti: così pure l'interprete, sia egli un attore o, nel campo della musica, un virtuoso o un direttore d'orchestra» (af. 171. *Il necessario nell'opera d'arte*).

L'estetica contemporanea ha riconosciuto la fecondità di queste tesi di Nietzsche sull'arte e sugli artisti. Così Max Bense, riprendendole, ha parlato di una fondamentale indeterminatezza della realtà estetica. La contrapposizione di Nietzsche tra il divenire dell'opera e la sua perfezione formale diventa, nel linguaggio bensiano, la contrapposizione tra il livello dinamico microestetico e quello finale macroestetico:

«Il famoso criterio di Nietzsche, secondo il quale ogni grande opera d'arte si distingue per il fatto che ognuno dei suoi momenti può essere pensato anche altrimenti, conferma questa indeterminatezza essenziale della "realtà estetica"... un oggetto estetico, costruito per scelte binarie, che decidono dell'impiego di ciascun elemento materiale minimo, appare indefinito sul piano *microestetico* mentre su quello *macroestetico* appare definito. Ogni opera d'arte, esaminata dalla prospettiva microestetica, cioè in relazione alla sua realizzazione consapevole, consistente in molte operazioni singole di selezione, di decisione, praticate su ciascun elemento materiale è un sistema indeterminato e può venire anche 'pensata altrimenti'».¹⁷

Da queste osservazioni risulta che può essere pensabile un'estetica della sostituibilità (che non significa sostituzione obbligatoria) che teorizzi le modalità e i limiti di essa, distinguendo i motivi estetici

¹⁷ M. Bense, *Estetica*, a cura di G. Anceschi, Bompiani, Milano 1974, p.456-457.

da quelli estranei all'arte e tuttavia operanti su di essa. Non sarebbe un proposito di avanguardismo, del tipo della *Gioconda coi baffi* di Duchamp, ma la codificazione di un procedimento da sempre presente nella vita delle opere d'arte, anche se si è soliti non riflettervi a causa dell'ideologia dominante che considera intangibile il prodotto artistico.