

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

Alice Giordano (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)

alice.giordano92@gmail.com

Articolo sottoposto a double blind peer review. Ricevuto il 8/12/2017 – Accettato il 5/03/2018 – Pubblicato nel Giugno 2020

English title: Two cases of untranslatable: *Epepe* and the *Codex Seraphinianus*

Abstract: This essay aims to analyze and compare two examples of “untranslatable”: the first one is a novel by Ferenc Karinthy titled *Epepe*, the second one is the artwork *Codex Seraphinianus* by Luigi Serafini. Cornerstone of the novel is the impossibility for the main character, a Professor of linguistics, to translate the language spoken in an absurd city where he accidentally ends up. The main philosophical problem, which dates back to Aristotle, concerns the gap between voice and language. The deep bottom of language is a fluid matter which eludes letters, words, sentences. Another gap occurs in the *Codex*, which has the shape of an encyclopedia, but both images and alphabet are totally made up. The *Codex* hints that reality is too shifting to be classified once and for all, and does that through a peculiar artistic gesture.

Keywords: translation, voice, language, alphabet, reality.

Sommario: 1. Introduzione; 2. *Epepe* 3. *Codex Seraphinianus*; 4. Conclusione

1. *Introduzione*

Per Walter Benjamin il traduttore «deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono»¹. Una “confusione” simile ha luogo nei due casi di intraducibile che si intende prendere in esame: il romanzo di Ferenc Karinthy, *Epepe*, e l’opera dell’artista Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*. Il “nocciolo es-

¹ W. Benjamin, *Die Aufgabe der Übersetzers*, in *Walter Benjamins gesammelte Schriften*, vol. IV/1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 9-21; tr. it. *Il compito del traduttore*, in *aut aut*, 334, 2007, pp. 7-20, p. 19.

senziale” della traduzione infatti, sempre secondo Benjamin, «si potrebbe definire come ciò che – in una traduzione – non è a sua volta traducibile»².

La questione è in termini generali quella dell’onto-logia, in quanto riguarda la possibilità, in questo caso l’impossibilità, del dire di tradurre l’essere, del linguaggio di tradurre la realtà. La prima opera, *Epepe*, affronta la questione dal lato del linguaggio. La vicenda racconta il cortocircuito che si verifica di fronte a una consapevolezza improvvisa: tutte le lingue attuano, in quanto lingue, un’operazione che necessariamente “lascia indietro” qualcosa. Anticipando un termine usato da Ricoeur, ogni *découpage* resta sempre un *découpage* – per quanto efficace, per quanto traducibile in altri “tagli linguistici”. Nemmeno un’idea messianica della traduzione, nella prospettiva limite di una “lingua pura”³, sarà in grado di cancellare i segni del tagliare e del cucire. Ricomporre i cocci del vaso rotto, con l’immagine di Benjamin, non elimina i margini dei frammenti. «Ma ciò che viene negato – il corpo – si vendica»⁴, e queste parole di Antoine Berman potrebbero valere come filo rosso del romanzo.

Si potrebbe, invece, porre il *Codex Seraphinianus* non dal lato del linguaggio, ma della realtà stessa. Ne consegue che se in entrambe le opere si ha a che fare con un mondo intraducibile, nella prima prevale un senso di angoscia che nella seconda risulta mitigato. Individuata schematicamente la sfumatura dell’atteggiamento, si lascerà ora emergere un’affinità di fondo tra le due opere.

2. *Epepe*

È il 1969 quando Ferenc Karinthy pubblica il romanzo *Epepe* a puntate sul giornale ungherese *Magyar Nemzet*. Racconta la storia del Professor Budai, diretto a Helsinki per un congresso di linguistica. Non appena il professore scende dall’aereo, non si ritrova nella capitale finlandese ma in una città sconosciuta, in cui viene parlata una lingua incomprensibile. Budai è un esperto di etimologia, conosce l’ungherese, il finlandese, il vogulo e l’ostiano, il turco, qualcosa di arabo e persiano, nonché il paleoslavo, il russo il ceco, lo slovacco, il polacco, il serbocroato; parla fluentemente il tedesco, il francese, l’italiano, lo spagnolo, l’inglese, un po’ di olandese, ha studiato il sanscrito, l’hindi, il greco antico e moderno, il latino, mastica portoghese, romeno, ladino e ha nozioni di ebraico, armeno, cinese e giapponese. Ciò nonostante, la lingua dei locali presenta sonorità e simboli totalmente inediti, che alimentano nel professore un senso di spaesamento e estraneità. Fuggire dalla città è un’impresa che passa attraverso l’incontro-scontro con una lingua intraducibile.

² *Ivi*, p. 12.

³ Cfr. *ivi*, p. 18. Benjamin si serve dell’immagine dei frammenti di un vaso, che si susseguono nei minimi dettagli anche se non si somigliano tra loro: «la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande» (*ibidem*).

⁴ A. Berman, *La traduction et la lettre, ou L’auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999; tr. it. a cura di G. Giometti, *La traduzione e la lettera o l’albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 35.

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

Per inquadrare meglio la problematica che il protagonista del romanzo si trova ad affrontare, può rivelarsi utile un confronto con alcune tesi di Henri Bergson. Nella prima lezione di un corso sul tempo, il filosofo francese afferma che «conoscere assolutamente qualcosa, è conoscerla come una cosa semplice [...]»; conoscere una cosa relativamente, è conoscerla per composizione»⁵. Bergson continua con un esempio: conoscere in maniera assoluta la pronuncia inglese, significherebbe immergersi totalmente nel flusso di quella pronuncia. In questa prospettiva non si dà parola isolata, in quanto la parola è pronunciabile solo nella frase, così come la sillaba è pronunciabile solo nella parola, e così via. È evocata una conoscenza dall'interno, che «non si poggia su alcun simbolo»⁶ ma entra direttamente “dentro” la cosa.

Diversa è invece una conoscenza relativa, che per Bergson significa una conoscenza composta, in quanto procede per *composizione* di unità elementari – di lettere, portando avanti l'esempio della pronuncia inglese. «Implica che si giri attorno alla cosa»⁷, che si rimanga “all'esterno” e si proceda per analisi.

Da un lato, quest'ultimo modo di conoscere per “giustapposizioni” e “composizioni” è l'unico che l'uomo (in quanto dotato di *Logos*) ha per rappresentarsi la vita⁸, compresa la vita della lingua inglese e di ogni lingua in generale. Dall'altro lato, se una conoscenza assoluta – come sostiene Bergson – è possibile, questa sarà «piuttosto un movimento, una direzione di movimento»⁹.

Non è accidentale che il Professor Budai, protagonista di *Epepe*, sia un linguista e non soltanto un poliglotta; ovvero, è una persona che non solo ha familiarità con molte lingue, che ne parla e comprende molteplici, ma è, appunto, un professore, in particolare uno studioso delle lingue che deve partecipare a un convegno internazionale di linguistica. Il suo viaggio lo porta non dove vorrebbe, nelle aule dell'Università di Helsinki, ma nel “flusso reale” di una lingua straniera. La città del romanzo è descritta come gremita di una moltitudine che turbinava in ogni direzione; è una massa di gente sempre in movimento, di persone che si riversano sgomitando nelle strade, nelle metropolitane, che fluiscono da un quartiere all'altro. Un senso di spaesamento e di oppressione caratterizza l'atmosfera del romanzo.

Alla luce dell'impostazione bergsoniana, l'ipotesi che si potrebbe indagare è la seguente: è come se il protagonista incarnasse e portasse agli estremi una “conoscenza per composizione”, mentre la possibilità di una “conoscenza semplice” fosse in lui totalmente inibita.

Essenziale a questa tesi è un approfondimento della dinamica che ruota attorno al titolo, *Epepe*. “Epepe” è il nome della ragazza che lavora nell'ascensore

⁵ H. Bergson, *Histoire de l'idée de temps*, in “Annales Bergsoniennes”, I, *Bergson dans le siècle*, a cura di F. Worms, Presses universitaires de France, Paris 2002; tr. it. a cura di R. Ronchi e F. Leoni, *Sul Segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, Textus, L'Aquila 2011, p. 76.

⁶ Id., *Introduction à la métaphysique*, a cura di F. Worms, PUF, Paris 2013; tr. it. a cura di R. Ronchi, *Introduzione alla metafisica*, Orthotes, Napoli 2012, p. 29.

⁷ *Ibidem*.

⁸ H. Bergson, *Sul Segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, cit., p. 80.

⁹ *Ibidem*.

del grande hotel in cui soggiorna Budai e, per metonimia, diventa il nome della lingua incomprensibile parlata nella città. Si tratta di un nome peculiare: “Epepe” non è che un’approssimazione, la suggestione di un suono che il protagonista non è in grado né di percepire né tantomeno di riprodurre con precisione.

Per avere una conferma, e prima che lei potesse parlare, chiese:
“Bebebe?”

La ragazza rispose con un risolino timido, che rivelò il suo leggero disagio, com’era naturale. Questo non le impedì di correggere la sua pronuncia imperfetta:

“Diedie...”

Ma poteva anche essere Dede, Tjetjetje, Tete e perfino Cece, ancora non era riuscito a chiarire l’esatto valore fonetico delle varie consonanti¹⁰.

Il nome di Epepe si moltiplica nel corso del romanzo: Bebe, Tetete, Etete, Pepe, Ebebe, Tete, Veved, Dede, Tjetjetje, Cece, Edede, Debebe, Cetece... La ragazza che manovra l’ascensore sembra essere sempre la stessa, alta e bionda, in uniforme blu; eppure il suo nome proprio è fluido, muta in continuazione, si trasforma ogni volta che Budai la incontra o le rivolge un pensiero. La ricca serie di denominazioni che Karinthy adopera è finita perché il romanzo ha una conclusione, ma se per ipotesi le pagine proseguissero, altrettanto accadrebbe all’inarrestabile metamorfosi del nome Epepe. Riferendosi nuovamente a Bergson, si potrebbe dire che Epepe è conosciuta «in maniera tale che la sua enumerazione non sarà mai esaurita»¹¹.

Si tratta di uno snodo concettuale importante, perché l’ambiguità di quel nome fa cenno al senso dell’intera vicenda, come se lì si trovasse la chiave d’accesso a una città tanto assurda da costringere un linguista, esperto in più di venti lingue, a ricorrere ai segni come un sordomuto.

Come afferma von Humboldt, «la natura dell’operazione dell’intelletto richiesta per comprendere una sola parola, basta a cogliere in seguito l’intera lingua»¹². “Epepe” è quella sola parola, che tormenta e al contempo affascina Budai; quest’ultimo continua a ripetere il nome della ragazza, senza riuscire a fissarlo una volta per tutte. Benché recepisca l’impulso sensibile del suono, non coglie l’articolazione che indica il concetto. «Perché l’uomo comprenda davvero anche una sola parola [...] il linguaggio deve già essere in lui intero e nel suo nesso. Nel linguaggio non v’è nulla di isolato, ciascuno dei suoi elementi si annuncia solo come parte di un intero»¹³. Von Humboldt sostiene

¹⁰ F. Karinthy, *Epepe*, trad. it. di L. Sgarioto, Prefazione di E. Carrère, Adelphi, Milano 2015³, p. 159.

¹¹ H. Bergson, *Sul Segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell’idea di tempo*, cit., p. 82.

¹² W. von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, in «Abhandlungen der historisch-philologischen Klasse der königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1820/1821», Reimer, Berlin 1822, pp. 239-260; tr. it. a cura di G. Moretto e F. Tessitore, *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, in *Scritti filosofici*, UTET, Torino 2004, p. 733.

¹³ *Ibidem*.

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

una concezione organica della lingua, che ritiene nascere “in un sol colpo”, da un nulla significante a un tutto significante¹⁴. La dissertazione in cui annuncia questa tesi si apre con un’affermazione di stupore: è un fenomeno degno di nota che non si sia ancora individuata, nemmeno negli idiomi che il linguista tedesco definisce “primitivi”, una lingua con una forma grammaticale incompiuta, «che non se ne sia mai sorpresa nessuna nel fluente divenire delle sue forme»¹⁵.

Si può prendere spunto da questa affermazione per suggerire quanto segue: in *Epepe* si trova non tanto un linguaggio nascente, ancora instabile e “sorpreso” in una fase preistorica o di sviluppo, quanto piuttosto un “fluente divenire” che non è propriamente linguaggio, ma che sorregge ogni linguaggio.

È pressoché impossibile per Budai individuare delle forme in quella «sequenza di suoni chioccianti»¹⁶, nel «borbottio gracchiante»¹⁷ degli *edede*, *ghiaghiaghia* forse perché, per la prima volta nella sua carriera di eminente linguista, non ha a che fare con un linguaggio tra gli altri linguaggi, dotato di proprie leggi grammaticali, sintattiche e fonetiche. Budai si trova immerso in una lingua che risulta intraducibile, in definitiva, non perché manca una “stele di Rosetta”; è intraducibile, invece, in quanto non è propriamente una lingua, ma è la sorgente sonora, la ὕλη di ogni linguaggio, a cui appartiene ma a cui non si lascia ridurre¹⁸. È il fluido dal colore rosso che – anticipando una tavola del *Codex Seraphinianus*¹⁹ – si intravede dentro la pietra di una pseudo stele di Rosetta, se la si manda in frantumi.

Non appena Budai ha a disposizione un libro e un giornale, mette in campo le sue conoscenze linguistiche ed etimologiche per delineare diverse vie d’indagine; ipotizza una scrittura logografica, una sillabica e una alfabetica,

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 725. (Si veda anche Lévy-Strauss: «Quali che siano stati il momento e le circostanze della sua apparizione nella vita animale, il linguaggio è nato necessariamente tutto d’un tratto. È impossibile che le cose abbiano cominciato a significare progressivamente [...] questo cambiamento radicale non ha contropartita nel campo della conoscenza, la quale, al contrario, è sottoposta a una elaborazione lenta e progressiva».) C. Lévy-Strauss, *Introduction*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1950; tr. it. a cura di F. Zannino, *Introduzione*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991², p. L.

¹⁵ W. Von Humboldt, *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, cit., p. 725.

¹⁶ F. Karinthy, *Epepe*, cit., p. 25.

¹⁷ *Ivi*, p. 26.

¹⁸ Cfr. G. Agamben, *Experimentum vocis*, in *Che cos’è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 31. Viene citato Ammonio che commentando Aristotele scrive: «l’essere simbolo per convenzione non spetta alla nuda voce, ma al nome e al verbo; per natura ci è dato emettere voci, come anche vedere e udire, ma i nomi e verbi sono invece prodotti dalle nostre intelligenze, usando come materia (ὕλη) la voce» (cit. in *ibidem*). E cfr. *ivi* pp. 41-42: «Se, proseguendo l’analogia suggerita da Ammonio, consideriamo la voce come χόρα della lingua, essa non sarà pertanto legata a questa in un rapporto di segno né di elemento: essa è, piuttosto, ciò che nell’aver luogo del λόγος, percepiamo come irriducibile a esso, come l’inesperibile (ἄπειρον) che incessantemente l’accompagna e che, né puro suono né discorso significante, percepiamo all’incrocio fra questi con una assenza di sensazione e con un ragionamento senza significato».

¹⁹ Non sarà possibile citare la pagina di riferimento delle tavole richiamate, in quanto nel *Codex Seraphinianus* anche la numerazione delle pagine presenta caratteri inventati.

in seguito cerca le vocali, gli articoli, le congiunzioni o qualsiasi elemento potenzialmente ricorrente nel testo. Il protagonista non ha il minimo punto di riferimento,

il problema era che non poteva formulare ipotesi, non avendo un appiglio, una parola o un nome da cercare, una traccia da seguire, sia pur vaga [...]. Si mise dunque a ricopiare, come già aveva fatto una volta, i caratteri dei testi stampati che aveva a disposizione. Superò ben presto i cento e nulla indicava che fossero finiti... [...]. Al duecentotrentasettesimo aveva ormai perso la speranza di arrivare alla fine, e lasciò perdere²⁰.

Di fronte allo scacco nella comprensione dei segni scritti, che sembrano non presentare alcuna costante ma moltiplicarsi in infinite individualità non assimilabili le une alle altre, il linguista intuisce di poter «contare sulla lingua viva, sulla sinfonia a mille voci che risuonava per le strade, nelle piazze, in albergo, in metropolitana: non doveva far altro che prestarvi attenzione e isolare le varie melodie e note»²¹. Proprio questo isolamento, tuttavia, si rivela la difficoltà maggiore.

Budai annota sul taccuino i numeri dall'1 al 10 e li mostra a Epepe, con l'intenzione di trascrivere in alfabeto fonetico la pronuncia corrispondente a ciascun numero. Indicato l'«1» sul foglio, la ragazza mormora *Tuulli ulumulu alaulp tleplé* la prima volta, esclama *dütt!* la seconda, dice *sümülüikada* la terza. «Budai era confuso: qual era il nome dell'1, questo o quello di prima?»²².

L'ambiguità della «lingua» di Epepe ricorda i suoni emessi dagli animali al modo in cui li concepisce Aristotele. «Voce e suono sono cose diverse, e terza oltre a essi è il linguaggio»²³, si legge nell'*Historia Animalium*. Gli animali emettono genericamente suoni, la voce è il suono che si emette con la faringe, mentre il linguaggio è voce articolata con la lingua e con le labbra²⁴.

Il linguaggio è dunque voce scandita, e questa concezione del linguaggio come «suono articolato portatore di significato»²⁵ è dominante nel pensiero occidentale, come nota Heidegger, da Aristotele sino alle riflessioni di von Humboldt: «il linguaggio è cioè la *perenne lavoro dello spirito* volto a rendere il *suono articolato*

²⁰ F. Karinthy, *Epepe*, cit., p. 121.

²¹ *Ivi*, p. 124.

²² *Ivi*, p. 125.

²³ Aristotele, *Historia Animal.*, IV, 7, 535 a 28 sgg. Commenta questo passo M. Zanatta in Aristotele, *De Interpretazione*, a cura di M. Zanatta, BUR, Milano 1992, p. 139.

²⁴ Commenta Heidegger: «Nel parlare il linguaggio si rivela come l'attività degli organi della fonazione quali: la bocca, le labbra, la «chiostra dei denti», la lingua, la gola. Che il linguaggio sia stato visto e prospettato sin dai tempi antichi sotto questo profilo, lo testimoniano i nomi che si sono dati, per esso, le lingue occidentali: γλώσσα, lingua, langue, langage. Il linguaggio è la «lingua», è *Mund-art*», che significa dialetto, e cioè *Mund* (bocca) e *Art* (modo), dunque «modo della bocca». M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 2018; tr. it. a cura di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 191.

²⁵ *Ivi*, p. 193.

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

idoneo a esprimere il *pensiero*»²⁶. Più precisamente, Aristotele parla del linguaggio come di “ciò che è nella voce”, «τὰ ἐν τῇ φωνῇ»²⁷.

Riprende e specifica Agamben, «il linguaggio è nella voce, ma non è la voce»²⁸: Karinthy pone il suo personaggio di fronte alla scissione indicata da quel “ma”. Il Professore si trova davanti a un atto di parola che rivendica la propria autonomia, la propria originarietà rispetto alla lingua studiata e canonizzata dai grammatici antichi fino ai linguisti contemporanei. Il protagonista del romanzo porterebbe così agli estremi il modo d’essere dell’uomo come, secondo Agamben, *homo sapiens loquendi*, ovvero un vivente che «non semplicemente parla, ma *sa* parlare»²⁹ e sa di parlare, di avere una lingua. Il linguaggio, tuttavia, «sembra aver compiuto il suo percorso antropogenetico e voler tornare alla natura da cui proviene»³⁰. Contro la sua stessa indole professionale, Budai deve liberarsi della millenaria illusione che la voce sia catturata, compresa e trascritta nei γράμματα³¹, e che a loro volta le lettere siano «perfettamente riconoscibili nella voce come suoi elementi»³².

“Epepe” riesce a sganciarsi dalla lingua, non è un elemento che le appartiene. E non è propriamente un nome, proprio perché non è un suono articolato. Secondo Aristotele i suoni inarticolati (ἀγράμματοι) delle bestie non sono nomi in quanto «il nome è una voce capace di significare secondo convenzione»³³, e la convenzione che conferisce significanza al nome coincide, anzitutto, con l’alfabeto. Ciascuna lettera dell’alfabeto è un “fattore stabilizzante”, perché rinvia a un’intera classe di suoni diversi nelle sfumature, ma omogeneizzati e unificati dall’unità del simbolo³⁴.

L’articolazione e la scansione dei suoni è esattamente ciò che manca nella lingua di Epepe, in cui non sono distinguibili unità foniche elementari. Prevalgono le sfumature, che Budai non riesce a omogeneizzare e catalogare. Molti suoni sembrano addirittura non provenire dall’apparato fonatorio. Non viene meno la capacità di manifestare qualcosa³⁵, Budai non precipita in una totale insignificanza, anzi, coglie gli stati d’animo delle persone che si rivolgono a lui, percepisce rabbia, fretta, ostilità nel loro modo di parlare; non ha bensì la possibilità di accedere alla “significanza per convenzione” che è resa possibile solo dall’articolazione.

²⁶ Citato in M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 193 (W. von Humboldt, *Sulla differenza di struttura del linguaggio umano e sul suo influsso sullo svolgimento spirituale dell’umanità*, Berlino 1836).

²⁷ Aristotele, *De int.*, XIV, 16 a 3, tr. it. p. 78.

²⁸ G. Agamben, *Experimentum vocis*, cit., p. 30.

²⁹ *Ivi*, p. 28.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 36.

³² *Ibidem*. L’altro termine greco per indicare le lettere (γράμματα) è στοιχεῖα, cioè elementi.

³³ Aristotele, *De Int.*, II, 16 a 19-20, tr. it. p. 81.

³⁴ M. Zanatta, *Commento*, in Aristotele, *De Interpretazione*, cit., p. 141.

³⁵ Spiega Zanatta nel citato *Commento* che si può “significare” per natura (suoni animali) o per convenzione (voce articolata). Nel primo caso si intende un “manifestare”, e non un “simboleggiare” (in quanto il simbolo significa la cosa quando è assente).

Una strategia che il protagonista adotta nel corso della storia è cercare parole il cui significato dovrebbe essere inequivocabile, come la scritta “guasto” su un ascensore rotto, o “alta tensione” sui cavi della corrente, sebbene sia consapevole della fallibilità del criterio (gli ultimi segni potrebbero ad esempio voler dire “chi tocca muore” o qualsiasi altra formulazione analoga). Raccolta una quarantina di espressioni, di cui ha ipotizzato un significato approssimativo, le sottopone alla ragazza dell’ascensore.

quando provò a convincere la ragazza a scomporre le parole in segni, ovvero in suoni, o quantomeno le espressioni più estese in parole singole, con sua gran sorpresa la cosa non ingranava: si bloccavano, ricominciavano da capo, si inceppavano di nuovo. Appena ricontrollava i valori fonetici, le varie lettere suonavano diverse, più lunghe o più brevi, oppure irriconoscibili³⁶.

Budai vorrebbe fissare i suoni che sente con delle lettere o con delle combinazioni di lettere, ma ogni volta questi sembrano mutare; riesce così a ottenere solo un alfabeto approssimativo, mobile e dinamico, incerto in troppi punti. Il segno che trascrive è sempre insufficiente rispetto al suono vivo che ogni volta ascolta. «Ecco dunque un altro dato poco analizzabile, linguisticamente non classificabile, un elemento lessicale che non poteva essere diviso in parti»³⁷, sentenza scoraggiato.

La lingua intraducibile parlata in questa città potrebbe essere, con il lessico di Bergson, una “lingua semplice”, che come ogni suono semplice «non può essere riprodotto attraverso un composto»³⁸. Il professore cerca, invece, proprio di ricomporre quell’atto di parola, e la sua imitazione è insufficiente perché procede per scomposizione e giustapposizione di parti; il lavoro del linguista «cambia senza posa i simboli per completare una traduzione sempre imperfetta»³⁹, una rappresentazione sempre incompleta, e dunque non potrà che procedere all’infinito.

Occorre sottolineare che, da un lato, l’*impasse* non è solo del protagonista del romanzo di Karinthy, ma pertiene a ogni “conoscenza relativa”:

Se volessi comunicare a qualcuno che non conosce il greco l’impressione semplice che mi lascia un verso di Omero, gli fornirei la traduzione del verso, poi commenterei la mia traduzione, poi svilupperei il commentario e, di spiegazione in spiegazione, mi avvicinerei sempre più a ciò che voglio esprimere, senza mai arrivarci⁴⁰.

³⁶ F. Karinthy, *Epepe*, cit., p. 138.

³⁷ *Ivi*, p. 134.

³⁸ H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell’idea di tempo*, cit., p. 83.

³⁹ *Id.*, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 32. Cfr. anche *Id.*, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell’idea di tempi*, cit., p. 83: «Potrò correggere, ricorreggere, mi avvicinerò sempre di più a ciò che voglio riprodurre, ma avrò sempre un’imitazione imperfetta, e se voglio arrivare alla perfezione, è necessario che continui senza fine».

⁴⁰ *Id.*, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 31.

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

Tuttavia, dall'altro lato, la narrazione non si limita a mostrare la tensione infinita della traduzione, ma porta alla ribalta il fondo, la materia, l'intraducibile e irriducibile "Epepe" che è in ogni linguaggio. Budai continuamente corregge e aggiusta il suo alfabeto, le sue trascrizioni, la sua pronuncia, con l'obiettivo di far aderire perfettamente un'impressione semplice ai simboli usati per descriverla. Per contrappasso, si trova imprigionato in un movimento restio a ogni simbolizzazione.

Una nota, allora, riguardo alle pagine conclusive: il linguista rimane bloccato in quella città e, poiché non riesce a capire e farsi capire, vive in condizioni sempre più degradanti. Accade ciò che maggiormente temeva quando si era imposto di «non arrendersi al disordine, alla massa caotica. In certi momenti era assalito dalla paura che la sua mente abbandonasse quella lotta disperata e sprofondasse nella babele che la circondava»⁴¹. Ormai "sprofondato" in una Babele, Budai prende parte a una rivoluzione che mette a soqquadro la città. Si tratta di un evento totalmente inaccessibile a Budai in quanto a significato. Non comprende nemmeno una delle parole che vengono declamate, urlate, scambiate tra i ribelli per le strade. Se ne lascia tuttavia assorbire: non si arresta in interrogativi, viene invece «trascinato dalla folla, ma si sarebbe unito comunque, spontaneamente»⁴². La "marea umana" non gli è più estranea, Budai non capisce eppure si emoziona, ride, è esasperato, a seconda degli eventi che si susseguono.

In un momento di "vortici e ingorghi", in cui fiumane di gente si mescolano e dall'altoparlante gracchiano voci, al professore sembra di vedere Epepe. «Fu solo un secondo, o forse meno, [...] non aveva fatto in tempo ad apparire che era già scomparsa»⁴³. Forse un momento di intuizione, di "conoscenza assoluta". Impara allora le canzoni intonate dai manifestanti, «ormai aveva nella memoria non solo la melodia ma anche le parole, per come era riuscito a distinguerle nei cori: *Cetec topa debette Etek glo chri fefee Bugiuti gnelmela Pecice...!*» e partecipa di «una gioia selvaggia, gli estranei si abbracciavano e si baciavano, danzavano, si scatenavano, quasi volteggiavano a mezz'aria»⁴⁴. I moti dionisiaci volgono poi verso la distruzione, verso una guerriglia in cui nemmeno le fazioni avversarie sono ben definite ma si riversano le une nelle altre. Budai non ha idea di cosa stia succedendo, ma segue la "direzione del movimento". Soltanto allora il protagonista intuisce una via per uscire dalla città. Non traduce quell'intraducibile che è "Epepe", ma ne fa esperienza, come la intende qui Heidegger:

Fare un'esperienza con quel che sia [...] vuol dire: lasciare che venga su di noi, che ci raggiunga, ci piombi sopra, ci rovesci e ci renda altro. In questa espressione, "fare" non significa, appunto, che noi siamo gli operatori dell'esperienza: *fare* vuol dire qui,

⁴¹ F. Karinty, *Epepe*, cit., p. 143.

⁴² *Ivi*, p. 191.

⁴³ *Ivi*, p. 194.

⁴⁴ *Ivi*, p. 195.

come nella locuzione “fare una malattia”, passare attraverso, soffrire da cima a fondo, sopportare, accogliere ciò che ci raggiunge sottomettendoci a lui⁴⁵.

In quel momento, si riapre la possibilità per il protagonista di tornare alla sua professione di linguista. «Addio Epepe, pensò. Era pieno di fiducia, presto sarebbe arrivato a casa»⁴⁶.

3. *Codex Seraphinianus*

Nel 1981 Luigi Serafini dà alle stampe il volume dal titolo *Codex Seraphinianus*. Si tratta di un'enciclopedia illustrata e commentata, canonica nella forma, ma surreale nei contenuti. L'intero campo della conoscenza è ordinato e suddiviso in sezioni, tra le quali si possono individuare zoologia, botanica, astronomia, cartografia, tecnica, edilizia, etnologia, anatomia, chimica, idraulica, ottica, grammatica... il funzionamento del mondo è illustrato nel dettaglio da immagini e spiegato da fitte didascalie. Tuttavia, il mondo che Serafini mostra è totalmente inventato, così come inventato è l'alfabeto che lo descrive.

Il *Codex* annunciato dalla copertina spinge agli estremi il concetto stesso di “codice”: non si ha di fronte un linguaggio che, sebbene criptato, è potenzialmente traducibile, ma un codice che non è decodificabile. L'enciclopedia di Serafini è pensata per risultare illeggibile, il testo è creato per essere intraducibile.

Il sottofondo argomentativo dell'opera potrebbe essere il seguente: se – come si diceva prima – le lettere sono “fattori stabilizzanti” e implicito nella parola e nella definizione vi è un'operazione che “fissa”, allora la realtà, intesa come *mouvant*⁴⁷, non è traducibile nel linguaggio.

È un'impossibilità che occorre declinare. Da un lato infatti è innegabile che si traduca, anzi, si traduce continuamente. Lo sottolineano ad esempio Ricoeur, «*puisque la traduction existe, il faut bien qu'elle soit possible*»⁴⁸, e Volpi, «la stessa esistenza umana è un tradurre, il nostro stare nel mondo e nella storia è un tradurre»⁴⁹. Dall'altro lato, il *Codex Seraphinianus* offre sotto forma “enciclopedica” l'occasione di rivolgersi all'intraducibile che viene, al contempo, presupposto e tradito da ogni classificazione della realtà.

⁴⁵ Cfr. M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 141. (La traduzione riportata è quella di A. Berman, che così commenta: «Questo è la traduzione: esperienza». A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, cit., p. 15.)

⁴⁶ F. Karinthy, *Epepe*, cit., p. 217.

⁴⁷ Cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 1938; tr. it. a cura di P. A. Rovatti, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2010², pp. 62-63: «Come condurre lo spirito umano a rovesciare il senso della sua operazione abituale, a partire dal cambiamento e dal movimento, ravvisati come la realtà stessa, e a non vedere più negli arresti o negli stati che delle istantanee prese sul mutevole (*mouvant*)?» (*ibidem*).

⁴⁸ P. Ricoeur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004, p. 29.

⁴⁹ F. Volpi, *Il valore della traduzione. In ricordo di Mario Carpitella (26 marzo 2009)*, Laterza, Roma-Bari, p. 4.

Due casi di intraducibile: Epepe e il Codex Seraphinianus

È proprio Ricoeur a parlare di un «*intraduisible de départ*»⁵⁰ che per il filosofo coincide con la diversità tra le lingue, in quanto ognuna di esse opera un peculiare *découpage* della realtà.

*Cette diversité affecte tous les niveaux opératoires du langage: le découpage phonétique et articulatoire à la base des systèmes phonétiques; le découpage lexical qui oppose les langues, non mot à mot, mais de système lexical à système lexical [...]; le découpage syntaxique affectant par exemple les systèmes verbaux et la position d'un événement dans le temps ou encore les modes d'enchaînement et de consécution. Ce n'est pas tout: les langues ne sont pas seulement différentes par leur manière de découper le réel mais aussi de le recomposer au niveau du discours*⁵¹.

Il modo in cui ogni lingua opera dei “tagli” (articolatori, fonetici, lessicali, sintattici) la diversifica dalle altre. In questa prospettiva, si potrebbe guardare al *Codex* di Serafini come a una serie di *découpages* totalmente inediti: oltre a quelli noti, suggerisce che ve ne siano di potenzialmente infiniti. È evidente sin dalle prime pagine, in cui vengono presentate e catalogate variopinte e polimorfe porzioni di realtà, come se fossero gli “elementi base” della prima sezione, una pseudo botanica. “Tasselli” simili sono, nel gesto artistico di Serafini, estrapolati dall’arcobaleno, dalla scia luminosa che fuoriesce da un lampione, da animali o vegetali serpentiformi, e ciascuno ha il proprio nome o la propria definizione.

Non si tratta soltanto di invenzioni fantastiche, che Serafini potrebbe (o meno) descrivere in italiano o in altra lingua nota. Per come l’opera si presenta necessita, quantomeno provoca una riflessione sul rapporto tra realtà e linguaggio. In particolare: la lingua che riuscisse a tenere insieme tutti i “ritagli” possibili non sarebbe, al limite, più una lingua, perché dovrebbe essere la realtà stessa.

Così, i segni che riempiono le pagine del *Codex* hanno l’apparenza di lettere di un alfabeto possibile, di parole di una lingua sconosciuta, eppure non hanno, per convenzione dell’autore stesso, né suono né significato né traduzione. Non è tanto una lingua inventata quanto una non-lingua, che non specifica il proprio *découpage* e dunque allude all’infinità dei *découpages* possibili.

Se ogni lingua è assimilabile a una mappa geografica, allora risulterà utile e funzionale fintanto che non aspirerà a segnare tutti i punti del territorio e a sovrapporsi a esso – tensione tanto sconveniente quanto irrealizzabile. Scrive a questo proposito Borges: «I Collegi dei Cartografi eressero una mappa dell’Impero che uguagliava in grandezza l’Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno dedite allo studio della cartografia, le generazioni successive compresero che quella vasta mappa era inutile e non senza empietà la abbandonarono alle inclemenze del sole e degli inverni»⁵². L’enciclopedia serafiniana non presenta

⁵⁰ P. Ricoeur, *Sur la traduction*, cit., p. 53.

⁵¹ *Ivi*, p. 54.

⁵² J. L. Borges, *Obras Completas*, Émécé Editores S.A., Buenos Aires 1974-1981; tr. it. a cura di D. Porzio, *Tutte le opere*. Vol. 1, Mondadori, Milano 1986, p. 1253.

soltanto un'altra lingua, dunque un'altra mappa, ma rimanda più radicalmente all'infinita traducibilità in mappe del territorio. In questo senso non si tratta propriamente di una lingua, scrive infatti Calvino che le immagini e le forme di Serafini hanno «la stessa consistenza dei segni grafici: costituiscono un altro alfabeto ancora più misterioso e più arcaico»⁵³.

Non è un'enciclopedia parallela a quelle canoniche⁵⁴, è piuttosto la rivendicazione dell'impossibilità di un'enciclopedia definitiva. Serafini scompone il mondo in tasselli inediti, che vengono successivamente connessi tra di loro in maniera altrettanto inusuale. Tali connessioni, apparentemente irreali, non sono tuttavia meno legittime di altre. «C'è un'infinita accozzaglia di processi che ci sfuggono»⁵⁵, scrive Nietzsche quando ne *La gaia scienza* critica la causalità. «In verità davanti a noi c'è un *continuum*, di cui isoliamo un paio di frammenti; così come percepiamo un movimento sempre soltanto come una serie di punti isolati, quindi, propriamente, non vediamo, bensì deduciamo»⁵⁶. L'uomo non può che farsi immagini delle cose. Nietzsche ipotizza allora che un intelletto capace di vedere il *continuum*, ovvero il «flusso dell'accadere»⁵⁷, rigetterebbe ogni spiegazione in base a cause ed effetti. Il *Codex* è allora, da un lato, un intelletto *in toto* umano, perché propone una galleria di immagini esplicative della realtà. E tuttavia, dall'altro lato, i concatenamenti che esibisce non sono abituali, ma ricordano quell'infinità, microscopica o macroscopica, di processi che sfuggono.

Le “cose” come sostanze non svaniscono, non possono svanire se si vuole rappresentare, ma i confini tra esse rivelano la loro arbitrarietà, si scompongono e ricompongono. Emblematici gli alberi di un parco, che si sradicano dal terreno e si spostano, si dirigono verso il mare e ne navigano le acque. Ciò che è radicato per eccellenza si sradica, e proprio quelle antiche radici si fanno motore, che rotando conduce le piante a instaurare nuove relazioni. «Come l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Serafini crede nella contiguità e permeabilità di ogni territorio dell'esistere»⁵⁸, commenta Calvino.

L'universo serafiniano pullula di entità in continuo movimento, in continuo scambio con ciò che le circonda; è inscenata una meccanica sempre più fine e

⁵³ I. Calvino, *L'enciclopedia di un visionario*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994 (ebook).

⁵⁴ Come può apparire invece la *Botanica parallela* di Leo Lionni. Da un lato entrambe le opere sono un'invenzione presentata sotto forma “scientifica”: prima ancora di indagarne i generi e le specie, Lionni espone la storia, gli esperimenti, le diverse posizioni nel dibattito della nuova disciplina da lui nominata botanica parallela; con uno spirito analogo, Serafini non espone le proprie tavole in un museo, ma realizza un libro, a cui conferisce un abito enciclopedico tramite una partizione in sezioni e un'intenzione classificatoria. Dall'altro lato, spicca la scelta di Serafini di immaginare non solo un mondo, ma persino un linguaggio che (non) lo descriva.

⁵⁵ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 5, Bd. 2, De Gruyter, Berlin 1973; tr. it. *La gaia scienza e Idilli di Messina* [112], a cura di G. Colli e F. Masini, Adelphi, Milano 1965, p. 154.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 155.

⁵⁸ I. Calvino, *L'enciclopedia di un visionario*, cit.

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

fantasiosa che produce continue trasformazioni. La complessità delle immagini del *Codex* mima, senza esaurire, la “complessità infinita” del concreto, con le parole di Bergson.

più si discende dalle vette dell’astrazione verso la realtà concreta, più l’idea cui si tende è complessa, e, infine, giunti all’oggetto concreto così come è, ossia all’oggetto individuale, la complessità è infinita. È in questo senso che l’oggetto individuale è una cosa indefinibile. Si potrà mai esaurire l’enumerazione delle qualità e degli attributi propri di un determinato uomo? [...] Possiamo immaginare il concreto, ma le sue immagini saranno infinitamente complicate e non riusciremo ad afferrarlo mai in modo completo⁵⁹.

Astrazione, chiarificazione e semplificazione: sono esattamente alcune delle “tendenze deformanti” che Berman individua nella traduzione (tradizionalmente intesa: una «restituzione del senso volta all’abbellimento»⁶⁰). Di contro, ogni testo originale è orientato al concreto, caratterizzato da “arborescenze”, polisemie, e «si muove senza problema (e con una necessità propria) nell’*indefinito*»⁶¹. Il *Codex* procede allora all’inverso della traduzione tradizionale, rivolgendosi all’infinita complicazione del concreto.

Quest’ultima è portata avanti da un intreccio di raffigurazioni e trascrizioni. Il “linguaggio” serafiniano non è, infatti, estraneo alle dinamiche suggerite dalle immagini, non è *absolutus* rispetto al mondo che vorrebbe spiegare, ma ne emerge, si dispiega da esso senza distacco. Immagini e segni grafici, si diceva, hanno la stessa consistenza. Alcune pagine mostrano un alfabeto che si fa natura: le lettere sorgono e si delineano a partire da un ramo, si sciolgono in acqua e gocciolano, emanano fuoco, custodiscono uccelli in gabbia e ospitano insetti. Nella pagina successiva, le lettere e le parole sono cucite a un foglio di carta dal quale sembrano rifuggire; se ne staccano, lasciando solo una debole traccia, e realizzano la loro tendenza alla leggerezza lasciandosi trasportare in aria da palloncini e paracaduti colorati.

Il tema della scrittura ha un ruolo di rilievo nell’enciclopedia. È concepita come un’attività tanto essenziale per l’uomo, da trasformare le estremità del suo corpo in strumenti di scrittura. Un’unghia diventa, ad esempio, la punta di una penna stilografica: *l’homo è scribens*, non tiene in mano una penna come oggetto che gli si oppone, ma “è penna”, quasi fosse una delle sue innumerevoli “complicazioni”.

Altre lettere sono rappresentate come vive, quando si spaccano ne cola del sangue. Se analizzati con una lente d’ingrandimento, dai segni di inchiostro affiorano pesci che nuotano in un torrente, uomini ammassati, automobili su una carreggiata: anche là dove in superficie appaiono segni fissi, nel profondo si può immaginare un brulicare continuo.

⁵⁹ H. Bergson, *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, Séha-Arché, Paris-Milan 2008; tr. it. a cura di S. Grandone, *Corso di psicologia. Liceo Henri IV 1892-1893*, Mimesis, Milano 2017, p. 212.

⁶⁰ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, cit., p. 13.

⁶¹ *Ivi*, p. 45.

Un'altra immagine significativa mostra l'*homo scribens* (con il braccio-penna stilografica, un calamaio e dei pattini ai piedi) di fronte a un blocco degli appunti su cui si leggono parole in francese (è l'unica tavola del *Codex* in cui appaiono lettere e parole riconoscibili). Nella pagina successiva l'uomo giace a terra, trafitto e ucciso da una penna, il calamaio è rovesciato, i pattini sono all'aria. Si potrebbe dire che il braccio è l'autentico strumento di scrittura, ma questo può scrivere solo l'alfabeto del *Codex*. La penna invece giunge dall'esterno, è imposta e impone un linguaggio specifico che, fissando le parole, "blocca", "uccide" il movimento.

L'ultima pagina è una meta-pagina: un foglio di carta si ripiega all'indietro e lascia scorgere dietro di sé. Vi sono cumuli di cenere: cenere di lettere, di inchiostro, di falangi e falangette delle mani dell'*homo scribens*. Un'enciclopedia "sbriciola" il suo stesso contenuto nel momento in cui lo definisce e dunque lo fissa: ma, proprio perché quel contenuto non è mai tradotto in maniera definitiva, piccole "creature arcobaleno" emergono dalle ceneri e si rimettono in moto⁶². Danno inizio a un altro ciclo, aprono alla possibilità di un nuovo *Codex*, uno dei tanti possibili.

4. Conclusione

I linguaggi intraducibili di entrambe le opere si possono descrivere come «un'equazione di sole incognite»⁶³. Si è sottolineata in apertura la differenza di tonalità di fronte a una questione, nei suoi tratti essenziali, analoga. Il professor Budai è "gettato" in un mondo che di per sé funziona, ma che per lui è totalmente insensato, inaccessibile, proprio perché non riesce a fissarne gli elementi. Si trova drammaticamente costretto a prendere consapevolezza di quella "materia fluida" della voce, e dello scarto di quest'ultima dal linguaggio. Si insinua in lui il dubbio che nemmeno gli altri abitanti della città si comprendano tra loro⁶⁴, ma è un'ipotesi che non è importante approfondire: conta il sentimento di angoscia che sorge dal punto di vista di un protagonista, a cui quella realtà è inaccessibile ed esclusa. Nel *Codex Seraphinianus* invece non c'è dramma, non c'è tragedia, sebbene non ci siano significati⁶⁵. L'aspetto analitico dell'enciclopedia racchiude

⁶² Cfr. I. Calvino, *L'enciclopedia di un visionario*, cit.: «Alla fine (è l'ultima tavola del *Codex*) il destino d'ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure della mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo».

⁶³ F. Karinthy, *Epepe*, cit., p. 42.

⁶⁴ *Ivi*, p. 144: «Forse nemmeno gli abitanti si capivano l'un l'altro, forse in quella città si parlavano dei dialetti diversi, o perfino lingue diverse? Nella sua mente sovraccitata balenò il dubbio assurdo che avessero tante lingue quanti erano» (*ibidem*).

⁶⁵ Cfr. G. Agamben, *Experimentum vocis*, cit., p. 15. Rispetto all'idea dell'incomprensibile: «Un lupo, un istrice, un grillo avrebbero forse potuto concepirla? Diremmo noi che l'animale si muove in un mondo che è per lui incomprensibile? [...] la mente divina per definizione non conosce l'im-

Due casi di intraducibile: *Epepe* e il *Codex Seraphinianus*

qui null'altro che un gioco, com'era nell'intento dell'autore: provocare lo stesso mistero e stupore che percepisce un bambino di fronte a un libro che non sa leggere. Il problema dell'intraducibile è analogo, ma l'inquietudine si trasforma in riso, il basso può diventare alto, il pesante leggero, e tanto le immagini quanto i segni del *Codex*, simili a lettere, danzano tra le pagine, così che risuona l'eco di Zarathustra: «vedete come queste piccole anime leggere volteggiano, insensate, graziose, mutevoli – questo seduce Zarathustra alle lacrime e ai canti»⁶⁶.

penetrabile» (*ibidem*). Dobbiamo dunque guardare all'intraducibile, «all'incomprensibile come a un'acquisizione esclusiva dell'*homo sapiens*, all'indicibile come a una categoria che appartiene unicamente al linguaggio umano» (*ibidem*).

⁶⁶ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Ab. 6, Bd. 1, De Gruyter, Berlin 1989; tr. it. M.F. Occhipinti, *Così parlò Zarathustra*, con un saggio di C. Sini, Mondadori, Milano 1992, p. 35.