

Tra estetica, poetica e retorica

In memoria di Emilio Mattioli

a cura di Rita Messori

ESTETICA

3 *Percorsi Nuova Serie*

Percorsi

Studi di Estetica, Poetica e Retorica
Collana fondata da Emilio Mattioli

Nuova Serie

Diretta da Baldine Saint Girons e Giovanni Lombardo

Tra estetica,
poetica e retorica

In memoria di Emilio Mattioli

a cura di
Rita Messori

Mucchi Editore

ISBN 978-88-7000-587-3

Volume stampato con un contributo del dell'Università degli Studi di Parma,
Dipartimento di Filosofia

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore. Vietata la pubblicazione in rete.

grafica e pre stampa, Mucchi Editore (MO); stampa, Editografica (BO)

© Mucchi Editore

Via Emilia Est, 1527 - 41122 Modena

www.mucchieditore.it - info@mucchieditore.it

iscritta a CONFINDUSTRIA AIE USPI

I edizione pubblicata in Modena nel novembre del 2012

INDICE

Introduzione di RITA MESSORI	7
Fernando Bollino, <i>Estetica e metodo. Emilio Mattioli e la scuola neofenomenologica di Bologna</i>	13
Elio Franzini, <i>L'estetica e i linguaggi della fenomenologia</i>	29
Gabriele Burzacchini, <i>Poetica, retorica, traduttologia: l'approccio di Emilio Mattioli alla classicità greca</i>	37
Leonardo Amoroso, <i>Rileggere Heidegger</i>	51
Baldine Saint Girons, <i>Il sublime ovvero come "prendere sul serio" l'estetica</i> ..	67
Giovanni Lombardo, <i>Il sublime e la retorica della dissimulazione</i>	85
Salvatore Tedesco, <i>"Condurre la vita". L'antropologia retorica come tecnica fra Blumenberg e l'estetica</i>	101
Elisabetta Di Stefano, <i>Arte e nuove tecnologie: fine della mimesis?</i>	117
Elisabetta Matelli, <i>Il principio di finalità nell'idea di 'carattere' di Aristotele e della sua scuola</i>	133
Massimo Marassi, <i>Un caso di traduzione: l'incontro tra Luciano e Alberti</i> ...	157
Annamaria Contini, <i>Parole in movimento e ascolto dell'altro. Il problema del tradurre nella riflessione estetica di Emilio Mattioli</i>	183
Jean-René Ladmiral, <i>La traductologie entre philosophie et littérature</i>	203
Antonio Lavieri, <i>Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali</i>	217
Giulio Iacoli, <i>Il dialogo dei fatti letterari. Suggestioni comparatistiche negli Studi di poetica e retorica e altrove</i>	227
Michael Jakob, <i>Mille piattaforme. Osservazioni sulla costruzione dello sguardo</i>	251
Rita Messori, <i>Affinità di stile. Maurice Merleau-Ponty tra mondo sensibile e mondo dell'espressione</i>	265

ANTONIO LAVIERI*

Il canone della traduzione
Modelli, tradizioni e pratiche culturali

Il rapporto tradizione-traduzione si manifesta come uno degli ambiti privilegiati in cui si sviluppa il gioco dialettico tra conservazione e innovazione. [...] la grande storia della traduzione che ancora non c'è sarà inevitabilmente per buona parte storia di questo rapporto.

Emilio Mattioli

§ 1. *Premessa.*

Perché l'*Eneide* di Annibal Caro e l'*Iliade* di Vincenzo Monti? Che cosa ci spinge fra le tante versioni di *Moby Dick* a scegliere quella di Pavese? E poi, la percezione che abbiamo di una letteratura staniera tradotta corrisponde alla realtà? Perché alcune traduzioni diventano veri e propri classici integrandosi perfettamente nel sistema letterario d'arrivo mentre altre non resistono al tempo e alla memoria? In altri termini, come nasce e si consolida il canone della letteratura tradotta all'interno di una determinata tradizione, e in che modo la traduzione può introdurre elementi nuovi e originali? Dietro le domande che pongo si nascondono almeno due diverse accezioni di canone, che s'intrecciano e si confondono nell'uso comune: nella prima, il canone è considerato dal punto di vista delle opere (è il caso dell'*Eneide* del Caro e dell'*Iliade* del Monti) e della loro influenza. Quell'influenza di cui parla Harold Bloom¹, fatta di norme estetiche, poetiche e retoriche tratte da un'opera o da un gruppo omogeneo di opere che fondano una tradizione contribuendo a determinare l'elaborazione delle opere successive; nella seconda, il canone è considerato dal punto di vista dei lettori e del pubblico, e dunque della ricezione, venendo a indicare – uso le parole di Luperini² – «la tavola dei valori prevalenti all'interno di una determinata comunità».

* Università di Palermo.

Il titolo che ho scelto per questo contributo è volutamente ambiguo: che cosa possiamo intendere per «canone della traduzione»? A mio parere vanno distinti almeno quattro casi: 1) *le traduzioni diventate tra virgolette «canoniche»*, ovvero quelle a cui una determinata tradizione assegna i valori fondanti di un classico; 2) *il canone traduttivo*, ovvero l'insieme di norme linguistiche, estetiche, poetiche e retoriche che regolano la pratica traduttiva in un determinato sistema letterario di arrivo e in un determinato momento storico; 3) *il canone traduttologico*, ovvero l'insieme dei testi teorici legittimati dalle istituzioni universitarie (antologie, compendi, articoli, monografie) sui quali si fonda lo studio e la didattica della traduzione, che possono contribuire a preservare o innovare i canoni traduttivi, con un impatto variabile sulle pratiche teoriche del tradurre; 4) *il canone letterario straniero*, che concerne sia l'insieme di testi tradotti da una determinata lingua-cultura *source* secondo i canoni traduttivi, gli stereotipi estetico-ideologici e le politiche editoriali di una determinata lingua-cultura *cible*, sia la rappresentazione stereotipata di un singolo autore straniero creata e veicolata dalle traduzioni in un determinata cultura di arrivo.

§ 2. *I classici della traduzione - o della traduzione come rapporto fra poetiche.*

Torniamo alla prima domanda: perché l'*Eneide* del Caro? Pubblicata postuma, nel 1581, l'*Eneide* cariana va intesa come un rifacimento, un'opera autonoma, secondo la poetica tutta rinascimentale dell'*imitatio*. E il Caro non è ovviamente il primo a tradurre l'*Eneide*. Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento la fortuna del testo virgiliano si espande in Italia con una numerosa serie di riduzioni, volgarizzazioni e rifacimenti. A cosa è dovuto allora il successo dell'*Eneide* cariana rispetto alle altre traduzioni? Forse al fatto che il traduttore agisce più sull'*elocutio* che sull'*inventio*, recuperando una tradizione che risale alla letteratura toscana del Trecento, in particolare Dante e Petrarca. Spiegare però il successo dell'*Eneide* cariana con le strategie discorsive della retorica classica non basta. Il testo di Virgilio viene imitato, rinnovato, ricreato in forma nuova: in altre parole, l'*Eneide* cariana si porrà al tempo stesso come punto d'arrivo di un processo iniziato nell'Umanesimo quattrocentesco e come nuovo modello in cui confluisce in maniera originale la dialettica fra tradizione e innovazione. Circa quattro secoli dopo Pierre Klossowski

proporrà una versione francese dell'*Eneide*³ in cui la lingua *cible* scricchiola e si frantuma sotto il peso del latino. E Valéry aveva già tradotto un altro testo virgiliano, le *Bucoliche*⁴, proponendo con la propria versione un rapporto poetico, un rapporto fra i due momenti costruttivi di un processo, e non fra due risultati fermi e definitivi.

Se ammettiamo con Benjamin che la traduzione è un modo per garantire la sopravvivenza di un testo, che cosa contribuisce a garantire la sopravvivenza di una traduzione? E ancora, se i testi canonici rappresentano i testi fondanti della nostra cultura, la coscienza culturale della nostra tradizione, e per questo non esitiamo a definirli classici, che cosa fa di un classico della traduzione un «classico»? Che rapporto esiste fra «classicità» e «canonicità»? E quanto di questo rapporto si deve all'opposizione tutta moderna fra classicismo e romanticismo? Queste domande richiedono risposte complesse e articolate. Credo però che sulla scia dei lavori di Emilio Mattioli e Henri Meschonnic⁵ sia possibile suggerire una strada percorribile, quella che privilegia la traduzione letteraria come rapporto fra poetiche. «Tener conto della poetica del traduttore per comprendere il testo tradotto – scrive Emilio Mattioli – è altrettanto fruttuoso che tener conto della poetica dell'autore per comprendere il testo originale»⁶.

Mattioli segnala che in generale le teorie normative del tradurre rifiutano l'idea di una poetica del traduttore per i seguenti motivi: a) se il traduttore ha una propria poetica, vuol dire che elabora un'opera autonoma rispetto al testo di partenza; b) al contrario, il traduttore dovrebbe rendersi trasparente, invisibile; c) le regole della traduzione sarebbero inscritte nel testo di partenza, e al traduttore non resterebbe che attenervisi scrupolosamente; d) il traduttore deve essere consapevole che la sua è un'attività secondaria. È ovvio che sotto obiezioni del genere si cela l'idea fuorviante che la traduzione debba aspirare all'identità con l'originale. Se nozioni come quelle di «fedeltà» ed «equivalenza» continuano a essere teorizzate e rielaborate, è perché il legame *letterarietà-letteralità* continua a essere riproposto in una caccia alle essenze fuori dell'esperienza storica, riducendo l'alterità paradossale del testo tradotto all'unità radicale del testo originale. Analizzando invece concretamente le pratiche traduttive ci rendiamo conto che l'opzione per una traduzione libera o letterale, attraverso le varie modalità con cui può manifestarsi, acquisisce significato solo in relazione alla poetica del traduttore⁷. L'*Eneide* del Caro, l'*Iliade* del Monti o i *Lirici greci* di Quasimodo fanno parte a pieno titolo della

tradizione letteraria italiana, come l'*Enéide* di Klossowski e le *Bucoliques* di Valéry rientrano a pieno diritto in quella francese.

La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche spiega in parte anche il successo delle traduzioni autoriali: Baudelaire che traduce Poe, Pavese che traduce Melville, Bonnefoy che traduce Shakespeare o, ancora, Jaccottet che traduce Montale. A tal punto che le edizioni argentine Losada non hanno mai smesso di ripubblicare, dal 1938, una traduzione della *Metamorfosi* di Kafka firmata Borges, pur essendo perfettamente consapevoli che si tratta di un apocrifo⁸.

§ 3. *Dal canone traduttivo al canone traduttologico.*

Per passare al secondo punto, quello del canone traduttivo, comincerò con un esempio. «*The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*» è il titolo di uno dei primi racconti di Mark Twain, pubblicato per la prima volta nel 1865 da un giornale newyorkese, il *Saturday Press*. Sette anni dopo, nel 1872, appare nella *Revue des deux Mondes* la prima traduzione francese, a opera di Marie-Thérèse Blanc, alias Théodore Bentzon, pseudonimo maschile che avrebbe contrassegnato tutti i suoi contributi alla rivista. Nel 1875, tre anni dopo la stampa della traduzione francese di Blanc-Bentzon, Twain pubblica una nuova edizione del suo racconto, seguito da un'autoritraduzione in inglese di quella versione francese che, secondo Twain, aveva intimamente deformato il suo testo. I rimproveri di Twain concernono l'assoluta incapacità della traduzione francese di rendere la dimensione umoristica del suo racconto, una dimensione che per l'autore coincide con la stessa americanità: umorismo e americanità s'intrecciano in un modo specifico di raccontare. Ma in che cosa consiste questo modo specifico di raccontare e perché l'americanità di cui parla Twain dipende proprio da questo particolare *modus*?

Dal punto di vista del genere, il *Jumping Frog* s'inscrive nella tradizione del «*tall tale*», un racconto orale che prenderà toni esagerati e stravaganti, fino a sfiorare il fantastico. Un racconto dalle forme rinnovate, che apre la lingua letteraria ai tratti discorsivi tipici dell'oralità: da grafie strambalate e inconsuete all'elisione di lettere e sillabe, fino a intaccare il piano verbale e morfosintattico. Ed è proprio qui che risiede la forza irriverente, sovversiva e immaginativa, della *Rana saltatrice*. Ora, la traduzio-

ne francese distrugge in maniera sistematica il tessuto orale del testo originario, piegandolo agli imperativi del canone letterario francese del periodo, in un contesto ideologico che, malgrado la presenza di una certa letteratura regionalista, era ancora impreparato ad accettare l'uso estetico di una lingua popolare. In più, il mondo letterario francese dell'epoca attribuiva alla letteratura americana uno statuto incerto, non riuscendo a riconoscerle un valore specifico.

La diglossia insita nel racconto di Twain costituirebbe di per sé un invito a resistere al canone traduttivo francese per indebolire i modelli egemonici presenti al suo interno facendo ricorso a scelte linguistico-letterarie marginali fino a deterritorializzare, come direbbe Lawrence Venuti⁹, la lingua d'arrivo. Il discorso di Venuti è di particolare rilevanza per testi provenienti dalla periferia del mondo, composti da registri e stili che deviano fortemente dalla lingua letteraria standard e mettono in discussione l'apparente unità della lingua in cui si traduce. Ma non è mai soltanto questione di lingua: la letteratura tradotta s'inserisce in un sistema letterario complesso e articolato in cui convivono e combattono modelli, tradizioni e testi che possono innovare o preservare, innescare dispute poetologiche e meccanismi di antagonismo autoriale, importare nuovi generi nel sistema letterario di arrivo, e contribuire così all'affermazione di pratiche traduttive marginali o devianti rispetto ai canoni estetico-letterari, traduttivi e/o traduttologici vigenti in una singola tradizione.

La traduzione bodmeriana del *Paradise Lost* di Milton in lingua tedesca – siamo intorno al 1730 – è in questo senso esemplare. Come scrive Apel: «[...] quella traduzione in prosa solo a prima vista non si differenzia sul piano linguistico dalla lingua colta dell'epoca [...] Tuttavia, proprio l'inadeguatezza di lingua e contenuto, la contraddizione come elemento dinamico»¹⁰ portò a galla nuove possibilità della lingua influenzando la prassi poetica, l'estetica e la tradizione letteraria tedesca. Alla traduzione di Bodmer si ispireranno sia la teoria estetica di Breitinger, che metterà definitivamente in crisi la concezione razionalistica di lingua e poesia di Gottsched, autore del primo trattato in lingua tedesca sull'arte poetica, sia la scrittura letteraria di Klopstock, autore della *Messiade*. In più, la traduzione bodmeriana del *Paradise Lost* contribuì a introdurre in Germania, grazie al linguaggio figurato utilizzato da Milton, l'idea del nuovo e del meraviglioso in letteratura.

Per avviarmi al terzo punto vorrei adesso provare a ribaltare la prospettiva. Senza ripercorrere in dettaglio le mirabolanti vicende teoriche di cui la traduzione è stata protagonista dal secondo dopoguerra in poi, potrei senz'altro affermare che la traduttologia come disciplina accademica nasce intorno agli anni Ottanta. Da allora in avanti, e un po' ovunque, sono fioriti interi dipartimenti dedicati allo studio del tradurre, e dalla fondazione di nuove cattedre e di numerosi centri di ricerca è germogliata una miriade di pubblicazioni universitarie rivolte alla formazione dei traduttori, e non solo. In un contesto come quello attuale, in cui trionfano globalizzazione, trasformazioni economiche e multietnicità, la traduzione si è trasformata in paradigma etico, filosofico e antropologico di una modernità che troppo spesso non sdegherà di farsi precedere dal prefisso «post»: se le poetiche dominanti di questo postmodernismo traduttologico, onnivoro e bulimico, hanno avuto il merito, sposando la causa dell'ibridazione e del *pastiche*, di mettere la discussione la rigidità dei canoni letterari e di scuotere le gerarchie dei valori, hanno però dato forma allo stesso tempo a un vero e proprio canone traduttologico composto da saggi, testi e articoli spesso raccolti in antologia, in cui i *Translation Studies* angloamericani la fanno da padroni.

Basti un breve esempio. L'antologia di riferimento rimane *The Translation Studies Reader*¹, curata da Lawrence Venuti e pubblicata per la prima volta nel 2000, ristampata nel 2001, e di cui esiste una seconda edizione uscita nel 2004 (senza sostanziali aggiunte o modifiche). *Il compito del traduttore* di Benjamin apre l'antologia, ma i contributi che seguono provengono per lo più dall'area inglese, americana e canadese. Se si esclude il contributo di Annie Brisset per gli anni Novanta, la traduttologia di area francese è rappresentata solo da due testi: un vecchio studio di Vinay e Darbelnet, tratto dalla *Stylistique comparée du français et de l'anglais* per il decennio che intercorre fra il 1940 e il 1950 (che per quanto fondamentale non può certo essere ritenuto rappresentativo), e un saggio di Antoine Berman per gli anni Ottanta. Di studiosi come Jean-René Ladmiral o Henri Meschonnic non esiste traccia. Nessun contributo per l'area italiana: Terracini, Folena, Mattioli sono diventati invisibili e trasparenti come gli studiosi d'Oltralpe (cosa ancor più inquietante se si pensa che negli Stati Uniti Venuti è uno fra i traduttori più importanti di letteratura italiana).

La visibilità del traduttore per cui si batte Venuti (e a giusto titolo) cade nel tranello di una memoria selettiva di tipo ideologico in cui

l'oggettività del dibattito dipende dalla legittimazione istituzionale del discorso etico postmodernista: non è un caso che un testo di Kwame Anthony Appiah¹², star della filosofia africana alla Princeton University, compaia fra i testi antologizzati degli anni Novanta (e che, dal 2000 ad oggi, sia uno dei saggi più citati dagli studiosi di traduzione angloamericani). Nessuna voce discordante viene a minare la coerente pseudonaturalità di un discorso costruito con le armi seducenti di una evidenza metodologica che aleggia indisturbata fra studenti e docenti nelle aule inglesi e americane. Come la storia letteraria, anche il canone traduttologico è il risultato del conflitto delle interpretazioni che lo fonda, di cui fa parte e a cui, al tempo stesso, si rivolge. E il canone (sia esso letterario, traduttivo o traduttologico) è un campo di battaglia in cui si riflettono precisi rapporti di potere, e in cui teoria, traduzione, critica e letteratura s'incontrano e si scontrano per il predominio di una tendenza, di un movimento, di una scelta linguistica, estetica o politico-editoriale.

§ 4. *Canonici e integrati: l'invenzione del canone letterario straniero.*

Passerò adesso a esaminare il quarto punto, l'invenzione del canone letterario straniero che concerne, come ho già avuto modo di segnalare, sia l'insieme di testi tradotti da una determinata lingua-cultura *source*, sia la rappresentazione stereotipata di un singolo autore. La formazione e il consolidamento di un canone letterario straniero nel sistema letterario *cible* dipende dalle scelte operate a livello istituzionale (case editrici, critici letterari, specialisti) e dalle strategie traduttive messe in atto dai singoli traduttori rispetto ai valori linguistici, estetici e ideologici attivi nella cultura di arrivo, in cui si manifestano ammissioni ma anche esclusioni dovute a valori non condivisi, a contrasti e conflitti di vario tipo. Ma c'è di più. Gli studi di Lawrence Venuti ci ricordano che la letteratura tradotta supera i meccanismi di controllo istituzionale che di solito regolano l'interpretazione testuale, come i giudizi di canonicità. I modelli traduttivi consolidati riescono a fissare stereotipi attraverso cui percepire le culture straniere: i traduttori possono poi accettarli incondizionatamente, o metterli in discussione revisionando i canoni. Non mi soffermerò sui casi citati da Venuti, che concernono per lo più la costruzione dell'immaginario letterario giapponese in America, ma mi limiterò a due esempi: il primo ha a che fare con la costru-

zione del canone letterario norvegese in Italia, il secondo con la rappresentazione stereotipata di Federico Garcia Lorca negli Stati Uniti.

Andiamo al primo. In un saggio di pochi anni fa, ma ancora poco conosciuto¹³, Siri Nergaard esplora l'immaginario letterario norvegese costruito in Italia attraverso le traduzioni chiedendosi fino a che punto il modello creato sia attendibile. In particolare, viene esaminato il caso di Iperborea, casa editrice specializzata in letteratura nordica che sceglie intenzionalmente un modello traduttivo straniante, per rendere percepibile al lettore alcune delle peculiarità della lingua norvegese, anche a scapito di una maggiore leggibilità in lingua italiana. Peraltro, ogni libro pubblicato da Iperborea contiene un paratesto il cui compito non è solo quello d'introdurre al lettore l'opera e l'autore, ma anche quello di adattare e riaggiustare la prospettiva del libro tradotto per renderlo più vicino e compatibile ai modelli e ai canoni che il lettore italiano si aspetta di ritrovare nella letteratura nordica, modelli che la stessa Iperborea ha contribuito a creare. E che poi invece ha infranto introducendo opere nuove e più moderne. L'analisi comparata delle due versioni italiane di un romanzo di Tarjei Vesaas (*Fuglane*, 1957) realizzate dalla stessa traduttrice e pubblicate, a distanza di tempo, da due case editrici diverse (prima Feltrinelli¹⁴ e poi Iperborea¹⁵) mostra come le strategie politico-editoriali abbiano trasformato la percezione del romanzo, da una versione del tutto addomesticante (nel caso di Feltrinelli) a una assolutamente straniante (nel caso di Iperborea).

Passo adesso al secondo esempio. Jonathan Mayhew, docente di letteratura spagnola all'università del Kansas, ha di recente pubblicato un brillante saggio su Federico Garcia Lorca¹⁶ in cui mostra che a partire dall'inizio degli anni Quaranta, e fino agli ultimi anni del Novecento, i poeti americani hanno visto in Lorca, citandolo in traduzione, un'icona romantica, esotica, radicale e persino gay. Insomma, se da un lato le traduzioni di Lorca hanno arricchito la lirica americana del ventesimo secolo, dall'altro hanno imposto un'immagine apocrifia di Lorca, legittimando e costruendo una figura strategica in quello che fu lo sviluppo di una versione alternativa dell'«eccezionalismo americano» durante il periodo della guerra fredda, contribuendo così a definire la specificità della cultura americana ai margini di quella ufficiale. E non è un caso che Lorca cominciasse a essere celebrato proprio quando il dipartimento di Stato di Eisenhower inviava in tour musicisti jazz come Dizzy Gillespie in Africa e in Unione Sovietica...

§ 5. *Conclusioni.*

Saperi letterari e saperi traduttologici sottintendono un insieme di pratiche materiali e simboliche culturalmente determinate e osservabili che si manifestano nelle pratiche sociali. Parlare di canone della traduzione vuol dire allora discutere del ruolo istituzionale e della funzione storico-antropologica che riveste una determinata comunità ermeneutica: selezionare, includere, scartare e revisionare sono operazioni cognitive e pratiche socioculturali che contribuiscono a declinare il complesso rapporto fra tradizione e innovazione nella costruzione delle identità culturali nazionali. Lo sguardo dello studioso di letteratura non deve confondersi con quello estremamente controllato dell'avvoltoio che scruta la preda (uno sguardo, questo, ancorato all'accezione medievale di «guardare»: tenere sotto controllo). Come l'antropologo, deve fare attenzione non soltanto a essere attento, ma anche a distrarsi, a lasciarsi sorprendere dall'inatteso, dall'imprevisto, dal sogno.

Un sogno ad occhi aperti che in Europa comincia a diventare realtà, grazie ad alcuni cantieri di ricerca che hanno deciso di percorrere sentieri più ardui e meno battuti, in cui s'incontrano e dialogano memoria e desiderio, traduzione e innovazione. Come, per esempio, i lavori realizzati dal gruppo che fa capo a José Lambert dell'università fiamminga di Lovanio, gruppo che ha riscritto la storia della letteratura romantica in Francia a partire dalle traduzioni. In Inghilterra la Oxford U. P. ha già pubblicato tre dei cinque volumi previsti della sua monumentale *Oxford History of Literary Translation in English*, che ripercorre dal Medioevo fino agli ultimi anni del Novecento una storia critica delle traduzioni trattate come vere e proprie opere letterarie, mettendo l'accento sul ruolo che traduzioni e traduttori hanno svolto nella formazione delle culture letterarie di lingua inglese. Infine, segnalo anche il gruppo internazionale di ricerche comparatistiche diretto da Jean-Yves Masson, dell'Université de Paris IV-Sorbonne, che lavora a una *Histoire des traductions en langue française* (non esclusivamente rivolta al campo letterario).

Una storia della letteratura italiana «distratta» dalle avventure della traduzione, però, non esiste ancora: l'avrebbe dovuta scrivere Gianfranco Folena per *Letteratura Italiana* Einaudi, ma il suo lavoro, purtroppo, si è interrotto prematuramente. Non mi rimane che concludere con un invito: quello di ricominciare a sognare a occhi aperti affinché un gruppo di ricerca interdisciplinare che si muova in questa direzione venga presto creato in Italia.

Note

¹ Cfr. H. Bloom, *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle ere*, a cura di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996.

² Cfr. R. Luperini, *Due nozioni di canone*, in "Allegoria", 1998, n. 29-30, pp. 5-7.

³ Cfr. Virgile, *L'Énéide*, traduit par P. Klossowski, Gallimard, Paris 1964. A circa 25 anni dalla sua prima pubblicazione, è apparsa una seconda edizione della traduzione klossowskiana (André Dimanche éditeur, Marseille 1989).

⁴ Cfr. P. Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile. Précédé de Variations sur les Bucoliques*, intr. di A. Roudinesco, Gallimard, Paris 1956. Sulla poetica della traduzione di P. Valéry, cfr. A. Lavieri, *Paul Valéry: per un'idea cosmogonica della traduzione*, in "Testo a fronte", n. 12, marzo 1995, pp. 43-54; A. Lavieri (a cura di), *Dedicato a Paul Valéry*, monografico di "Testo a fronte", n. 18, marzo 1998; A. Lavieri, *Du Traducteur caméléon. Paul Valéry entre épistémologie et littérature*, in V.-A. Deshoulières, *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1998, pp. 357-368; A. Lavieri, *Esthétique et poétiques du traduire*, Mucchi, Modena 2005.

⁵ La bibliografia *meschonnicienne* è ricchissima. Mi limito a segnalare l'ultimo volume di interesse traduttologico (*Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999) e il numero di *Studi di estetica* diretto a quattro mani con Emilio Mattioli (*Ritmo*, monografico di "Studi di Estetica", a cura di H. Meschonnic ed E. Mattioli, n. 21, 2000).

⁶ Cfr. E. Mattioli, *La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche*, in A. Lavieri (a cura di), *La traduzione fra filosofia e letteratura*, L'Harmattan Italia-L'Harmattan, Torino-Paris 2004, pp. 15-23.

⁷ Esemplari, a questo proposito, gli studi di Emilio Mattioli. Oltre a quello sopraccitato, si vedano: *Introduzione al problema del tradurre*, in "Il Verri", n. 19, 1965, pp. 107-128; *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena 1983; *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Aesthetica Preprint, n. 37, Palermo 1993; *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001.

⁸ Cfr. A. Lavieri, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, pref. di J.-R. Ladmiral, Editori Riuniti, Roma 2007.

⁹ Cfr. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, Routledge, London and New York 1995 e L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London and New York 1998.

¹⁰ Cfr. F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Guerini e Associati, Milano 1993, p. 72.

¹¹ L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London and New York 2000.

¹² K. A. Appiah, *Thick Translation*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, op. cit., pp. 417-429.

¹³ S. Nergaard, *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Guaraldi, Rimini 2004.

¹⁴ T. Vesaas, *Il perdigiorno*, tr. it di S. Epifani De Cesaris, Feltrinelli, Milano 1963.

¹⁵ T. Vesaas, *Gli uccelli*, tr. it di S. Epifani De Cesaris, Iperborea, Milano 1990.

¹⁶ J. Mayhew, *Apocryphal Lorca. Translation, parody, kitsch*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

L'intento condiviso dagli studiosi italiani e stranieri che hanno voluto contribuire al presente volume è quello di rendere omaggio alla memoria di un amico, di un maestro, di un interlocutore prezioso: Emilio Mattioli.

Emilio Mattioli sapeva radicarsi nel presente anche quando dirigeva lo sguardo al passato, contemplando le più antiche stagioni della filosofia e della letteratura senza alcuna nostalgia e senza alcuna forzata attualizzazione.

Anche per questa via egli si mostrava fedele al metodo del suo maestro, Luciano Anceschi. Un metodo che gli permise di farsi testimone esemplare di quello speciale connubio di teoria e di pratica che sollecita la responsabilità dell'Autore senza mai assolverlo dai rischi di un risoluto impegno intellettuale e civile.

RITA MESSORI è docente di Estetica presso l'Università degli Studi di Parma. Il rapporto tra estetica e tradizione poetico-retorica è uno dei suoi principali interessi. A questo tema ha dedicato articoli, traduzioni e volumi, tra i quali segnaliamo: *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi* (Palermo 2001); *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione* (Modena 2001); *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne* (Palermo 2011). Ha inoltre co-curato una antologia dei *Salons* di Diderot (*Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Firenze 2012), e pubblicato diversi saggi sull'argomento.

Percorsi

Studi di Estetica, Poetica e Retorica

Collana fondata da Emilio Mattioli

Nuova Serie

Diretta da

Baldine Saint Girons e Giovanni Lombardo

isbn 978-88-7000-578-3



9 788870 005783

€ 25,00 i.c.