

Teresa Torcello

Università di Bologna

L'invisibilità imperfetta del traduttore latino

Abstract: La nota del traduttore, sebbene progressivamente decurtata di ampiezza e prestigio, può costituire ancora una dimensione liminale attraverso cui ascoltare la voce personale di chi traduce, con le sue scelte e le sue esitazioni. Nella letteratura latina, questa realtà non gode di uno statuto paratestuale a essa deputato, ma è inserita direttamente nel corpo della traduzione, fungendo da catalizzatore di attenzione per richiamare la memoria del lettore sulla natura tradotta del testo che sta leggendo. Ciò consente di problematizzare l'equivalenza acritica fra traduzioni latine e approccio addomesticante, come si tenta qui di mostrare attraverso l'analisi degli interventi autoriali di tre traduttori latini: Cicerone, Seneca e Gellio.

Parole chiave: Nota del traduttore; Traduzioni antiche dal greco al latino; Cicerone; Seneca; Gellio.

1. *Premessa*

“Ma basta parlare di quello che ho fatto io, ascoltiamo finalmente Eschine parlare in latino”¹. Così finisce, nelle nostre fonti, il trattato di Cicerone *Sulla migliore categoria di oratori*, la più antica pagina di riflessione traduttologica – in senso bermaniano² – che la letteratura latina ci abbia conservato. Nelle intenzioni del suo autore, essa doveva fungere da premessa (oggi si direbbe da *Nota del traduttore*) alla versione latina di due orazioni greche, rispettivamente da Eschine e Demostene, tradotte con l'obiettivo di dimostrare quali siano lo stile e il modello di oratoria a cui si ispirano (o dovrebbero ispirarsi) coloro che si definiscono atticisti. La traduzione, in realtà, non ci è pervenuta, e oggi la critica non è neppure concorde nel decretare se essa sia mai ef-

¹ Cic. *opt. gen.* 7, 23 *sed de nobis satis. aliquando enim Aeschinem ipsum Latine dicentem audiamus*. Il testo latino del *De optimo genere oratorum* è citato secondo l'edizione di W. Friedrich in *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, fasc. 6 *De optimo genere oratorum. Partitiones oratoriae. Topica*, Teubner, Leipzig 1907. Tutte le traduzioni italiane dei testi classici sono di chi scrive.

² Cfr. la celebre definizione di traduttologia come “riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza” in A. Berman, *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 16.

Sara Aggazio

Università degli studi di Cagliari

Tra traduzione e scrittura: i glossari nell'opera di Édouard Glissant

Abstract: Oggetto di questo studio sono i glossari presenti nell'opera di Édouard Glissant (Sainte-Marie, 1928-Parigi, 2011). Attraverso l'analisi di queste aree del paratesto, si metterà in evidenza la funzione attribuita a tali spazi nella scrittura dell'autore. Spesso associati alla pratica traduttiva, i glossari si rivelano essere nell'opera di Glissant un ottimo complemento alla scrittura, capaci di aggiungere nuovi strati interpretativi al testo, coinvolgendo i lettori e rendendo labile il confine tra testo e paratesto. In un primo momento ci si soffermerà sul rapporto tra Glissant e le lingue messe in campo; in seguito si passerà all'analisi del corpus di testi in cui i glossari sono presenti.

Parole chiave: paratesto; glossario; traduzione; scrittura; creatività.

1. *Introduzione*

La questione del margine, oggetto di questo numero monografico, sarà declinata in una duplice accezione: il margine testuale rappresentato dal glossario, canonicamente situato alla fine dell'oggetto libro e classificato come una delle "soglie" che costituiscono il paratesto¹; e il margine tra scrittura e traduzione, con cui spesso la critica tende a caratterizzare buona parte della letteratura cosiddetta postcoloniale. Divisi tra due o più lingue e culture, gli scrittori provenienti dalle ex colonie spesso utilizzano la lingua dominante per raccontare la cultura minoritaria. Perciò non è affatto raro trovare, all'interno delle loro opere, un glossario, più o meno strutturato, finalizzato a rendere noti ai lettori gli elementi culturali tipici della realtà descritta, i *realia*.

I fenomeni di plurilinguismo e diglossia, centrali nella narrativa di questi scrittori, trovano nello spazio peritextuale del glossario

¹ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, (trad. it. C.M. Cederna), Einaudi, Torino 1989. Ci riferiamo qui generalmente al paratesto, sebbene il glossario rientri più specificatamente nella categoria del peritesto. D'ora in avanti sarà questo secondo termine che prediligeremo ogni qualvolta si farà riferimento al glossario, mentre manterremo il primo termine per una riflessione più generale.

Angela Albanese

Università di Modena e Reggio Emilia

Ma la versione di Testori è un'altra cosa! Giovanni Testori e la *Traduzione della prima lettera ai Corinti*

Abstract: Giovanni Testori è stato poeta, scrittore, saggista, drammaturgo, regista teatrale, pittore, critico d'arte, persino attore, ma difficilmente lo si ricorda anche come traduttore. Eppure si presenta come “traduzione”, almeno nel titolo, la sua versione in italiano e in versi della *Prima lettera di San Paolo ai Corinti*. In alcuni suoi scritti e interventi pubblici, Testori non ha peraltro mancato di esternare con vigore tutte le sue riserve verso la traduzione, specie quella teatrale. Il contributo prova a verificare come si concili l'eventuale contraddizione fra la sua detrazione teorica del tradurre e la pratica traduttiva e quale sia il rapporto della *Traduzione della prima lettera ai Corinti* con il resto della produzione artistica e letteraria testoriana.

Parole-chiave: Testori; Traduzione; Riscrittura; San Paolo; Corinzi.

Le lingue del mondo
infinite sono;
tutto,
infatti, ha nel mondo voce.
Se della parola
ignoro la potenza,
straniero chi mi parla
resterà,
così come per lui
straniero a essere io continuerò.

G. Testori, *Traduzione della
prima lettera ai Corinti*

Giovanni Testori è stato un pensatore scomodo, scandaloso, spesso ignorato da certa critica accademica e dai “compilatori delle storie letterarie”¹, che hanno preferito limitarsi al Testori degli anni Cinquanta, al lombardo narratore ‘realista’ delle periferie milanesi descritte nel *Ponte della Ghisolfa*, *La Gilda del Mac Mahon*, *Il Fabbricone*, relegando più comodamente il resto “nel catalogo degli eccessi, nel ghetto delle eresie bizzarre, scomode e inadoperabili”². E “il resto”, oltre alla narrativa, sono stati il teatro, in qualità di drammaturgo, di regista e

¹ F. Panzeri, *Introduzione*, in G. Testori, *Opere. 1977-1993*, vol. 3, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Bompiani, Milano 2013, p. III.

² G. Raboni, *Oreste e San Paolo nel mondo di Testori*, in G. Testori, *Opere. 1977-1993*, cit., p. xxxiii.

Simone Celani

Università di Roma “La Sapienza”

Traduttori falsari, autori fittizi e intertestualità nascoste: da Italo Calvino a Fernando Pessoa, passando per Ermes Marana

Abstract: In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino la traduzione è un tema centrale, che si declina attraverso la costante riflessione metatraduttiva compiuta dall'autore attraverso il Lettore e le sue vicende. Essa appare però anche come pratica stilistica, nella ricerca costante del senso, compiuta per approssimazione attraverso un sistematico processo di accumulazione aggettivale. Questa pratica ha implicazioni rilevanti nel momento in cui il romanzo viene tradotto, perché mette in gioco le sovrapposizioni semantiche tra parole appartenenti a lingue diverse. Dopo una sezione introduttiva dedicata al rapporto tra Calvino e la traduzione, fuori e dentro il romanzo, la prima parte dell'articolo è incentrata sulla traduzione di *Se una notte d'inverno*, attraverso l'analisi delle soluzioni adottate per rendere l'aggettivazione calviniana in portoghese. La

seconda parte è invece dedicata ad un ulteriore e più sottile livello traduttivo, che ha anch'esso possibili rifrazioni nella versione portoghese e riguarda i numerosissimi riferimenti intertestuali, più o meno espliciti, che si dipanano in tutta l'opera. Uno dei più interessanti, finora mai opportunamente rilevato, è quello esplicitato nella figura di Ermes Marana, traduttore di libri immaginari, teorico della finzione, inventore di apocrifi: l'ipotesi è che si tratti di un chiaro riflesso, anche se non dichiarato, del poeta fingitore per eccellenza, ovvero Fernando Pessoa.

Parole chiave: metaromanzo; metatraduzione; aggettivazione; critica traduttiva; intertestualità.

1. *Introduzione*

Il presente contributo si propone di compiere alcuni salti logici apparentemente azzardati, che si spera però acquisiscano un senso complessivo coerente. Se ciò avverrà sarà grazie a due fondamentali assi portanti, ovvero la traduzione da un lato e, dall'altro, il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*¹. Il primo asse, la traduzione, sarà con-

¹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.

Franco Nasi

Università di Modena e Reggio Emilia

Dal martello di giustizia al martello della gelosia. Tradurre le cover

Abstract: La traduzione dei testi di canzoni per l'esecuzione si presenta come un caso di studio molto particolare. La traduzione di questo prodotto intermediale, caratterizzato da una stretta coesione fra elementi linguistici, musicali e performativi, costringe chi traduce a mettere al centro il difficile problema della resa delle ricorrenze ritmiche, estremamente vincolanti, della omogeneità e coerenza testo-musica, e, pragmaticamente, della adeguatezza del testo alle richieste dei diversi mercati. Studiare la vicenda delle versioni delle cover, come casi limite della traduzione, può aiutare a comprendere meglio la complessità dell'atto traduttivo che si caratterizza come atto relazionale nel tempo e fra culture, e che non si può ridurre a una mera e standardizzata restituzione del significato lessicale. La traduzione delle canzoni per la performance è inoltre un esercizio particolarmente sollecitante e creativo per l'acquisizione di competenze metrico ritmiche.

Parole chiave: traduzione; cover; caso limite; parodia; relazione.

Non esiste l'opera «originale». C'è sempre un pullulare di motivi che vengono da tutte le parti. C'è sempre una tribù di autori che preme dietro alla cosa che stai scrivendo o riscrivendo.

Gianni Celati

Prendere in considerazione la traduzione di canzoni, fatta con lo scopo esplicito di eseguire il brano musicale in una lingua diversa, può essere utile sia come esercizio di comprensione del complesso atto del tradurre sia come esercizio di creatività vincolata.

Che la traduzione non sia un atto solo linguistico è luogo comune nei moderni Translation Studies, così come è ormai accettato che la stessa nozione di traduzione non si dà una volta per tutte, ma varia a seconda delle norme che una particolare cultura assume in un certo momento della sua storia, in modo esplicito nelle riflessioni sul tradurre oppure in modo implicito nell'esperienza concreta del fare. Le versioni di una canzone, cantate in una seconda lingua, ci possono dare informazioni interessanti sulla "poetica" di chi ha interpretato il testo, sul modo di intendere il mondo e l'ar-

¹ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 108.

Giuliana Calabrese

Università degli studi di Milano

Oltre il margine della tela. Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrecia Buti di Vicente Quirarte

Abstract: I modi di osservare e tradurre lo sguardo in oggetti tangibili creano combinazioni espressive più inerenti alla pittura che ad altre arti. Lo sa bene il poeta messicano Vicente Quirarte (Città del Messico, 1954), che nella sua raccolta *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrecia Buti* (1981) si allinea alla generazione poetica dei *Contemporáneos*, per i quali la pittura si estende alla riflessione verbale e la poesia si interroga sulle forme di occupazione dello spazio. Proposito di questo articolo è proprio esplorare il legame che nel libro di Quirarte si instaura tra poesia e pittura, proponendolo come margine da cui estendere la riflessione sia verso la sua stessa poetica sia verso l'ambito intersemiotico che si genera nel libro. Le considerazioni non si limiteranno solo a un primo spazio di marginalità tra le due arti, ma si amplieranno anche alla finzionalità autoriale e soprattutto al processo di traduzione in italiano della raccolta che ha consentito di im-

bastire questo discorso sulla e dalla marginalità, convogliando la riflessione verso una strategia traduttiva capace di occupare anche nella lingua d'accoglienza la dimensione liminale tra l'arte poetica e quella pittorica.

Parole chiave: Vicente Quirarte; sonetto; traduzione poetica; poesia e pittura; ecfasi.

1. *Introduzione*

I modi di osservare e tradurre lo sguardo in oggetti palpabili creano combinazioni espressive più vicine alla pittura che ad altre arti. Quando il poeta e accademico messicano Vicente Quirarte (1954) si sofferma sulla generazione dei *Contemporáneos*, si allinea alla loro “rieducazione del senso della vista”¹, poetica che il gruppo di suoi conazionali mette in pratica nei primi due decenni del Novecento. Mai come in quell'epoca nelle lettere messicane, sostiene Quirarte², la relazione tra poesia e pittura è stata

¹ V. Quirarte, *El corazón en los ojos. Pintura sonora de los Contemporáneos*, in R. Olea Franco, A. Stanton (eds.) *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, p. 107. [Traduzione mia]

² *Ibidem*.

Eleonora Gallitelli

Università IULM di Milano

***The Dry Salvages* di T.S. Eliot nella traduzione “ermetica” di Leone Traverso**

Abstract: Nella “gara” che spinse all’emulazione i traduttori italiani dei *Four Quartets* di T.S. Eliot nell’immediato dopoguerra (Caretto 1968) spicca la versione del terzo quartetto proposta nel 1946 da Leone Traverso sul *Mondo*. In questo contributo si cercherà di illustrare come il poeta-traduttore abbia donato una patina montaliana, soprattutto sul piano lessicale, a un componimento già tematicamente affine alla sensibilità del poeta genovese. Si osserverà, inoltre, come molti elementi di questa poco nota traduzione traversiana siano riconducibili alla “grammatica ermetica” codificata da Pier Vincenzo Mengaldo (1991), i cui caratteri di *koinè* egemonica si cristallizzarono nelle traduzioni poetiche dei pieni anni Quaranta, quando la stagione dell’ermetismo poteva dirsi ormai conclusa.

Parole chiave: T.S. Eliot; *Four Quartets*; Leone Traverso; ermetismo; appropriazione.

“Firenze era allora la città letterariamente più viva d’Italia”, ricordò nel 1962 Mario Luzi a proposito del fervore intellettuale che animava il capoluogo toscano negli anni Trenta e nei primi Quaranta del Novecento. In quest’ambiente “saturato di cultura” si incontravano

due generazioni di scrittori e di critici, matura l’una che aveva la sua più alta autorità in Eugenio Montale, giovane e ancora in formazione l’altra che portava alla notorietà Elio Vittorini, Romano Bilenchi, Tommaso Landolfi, e già rivelava la fisionomia interessante di Carlo Bo, Leone Traverso, Gianfranco Contini, Oreste Macrì, Vasco Pratolini, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Renato Poggioli.

Tra le letture “solo in parte ordinate”¹ dei protagonisti della vita culturale fiorentina del primo Novecento, accanto a Mallarmé, Rimbaud ed Éluard, nominati da Luzi, c’era anche T.S. Eliot, variamente interpretato e tradotto da poeti e critici di entrambe le generazioni, sulla scorta delle riflessioni e delle prove traduttive iniziali di Montale e Praz. Quest’ultimo, nei suoi alterni

¹ M. Luzi, *Discretamente personale* (1962), in Id., *L’inferno e il limbo*, seconda edizione ampliata, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 238, cit. in L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 20-21.

Massimo Migliorati

Libertà del traduttore e ragioni del testo: *Uomini e topi* di John Steinbeck

Abstract: Il contributo intende analizzare la traduzione storica di *Uomini e topi* preparata tempestivamente da Cesare Pavese, mettendone in evidenza alcune scelte lessicali ed editoriali. La recente ritraduzione completa a opera di Michele Mari si segnala invece per la singolarità di alcune soluzioni che vengono presentate per mostrare la libertà con cui è possibile proporre una traduzione. Il testo però, considerato lo sfondo sociale in cui è ambientata la vicenda e riconosciuta la sottile traccia biblica su cui si muovono i personaggi (reinterpretata in senso anticristiano), suggerisce alcune soluzioni non prese in considerazione da entrambi i traduttori.

Parole chiave: *Uomini e topi*, John Steinbeck, Cesare Pavese, Michele Mari, slang americano.

Quando nell'ottobre del 1937 Valentino Bompiani propone di tradurre *Uomini e topi*, Cesare Pavese è consapevole della lingua su cui deve lavorare; scrive infatti in risposta all'editore: "Ho avuto *Uomini e topi* di Steinbeck e mi pare buono. [...] Vorrei però che fosse ben chiaro come – trattandosi di un libro dialettale – ho ampia libertà in fatto di stile canagliesco"¹. Le espressioni "libro dialettale" e "stile canagliesco" testimoniano che Pavese aveva colto la particolarità della lingua che si accingeva a tradurre: "dialettale" va inteso non tanto come 'parlata locale', l'equivalente italiano, ma come trasposizione dell'inglese *dialect* nella connotazione di 'gergo' – si riferisce cioè allo *slang* e agli impropri che caratterizzano i dialoghi dei protagonisti: braccianti agricoli che vivono ai margini della legalità – mentre "stile canagliesco" presumibilmente anticipa il tono con cui prevede di restituire il testo americano, quasi come se Pavese avesse già un'idea chiara del testo che voleva produrre.

Grazie al dialogo epistolare intrattenuto fra il 1929 e il 1933 con il musicista americano di origini torinesi Anthony Chiu-

¹ C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 530.