

Università
della
Svizzera
italiana

Istituto
di studi
italiani
ISI

Istituto di
storia e teoria
dell'arte e
dell'architettura
ISA

Scuola dottorale confederale in *Civiltà italiana*

2° ciclo:

Il divenire dell'opera. Metamorfosi e (dis)continuità

GIORNATE RESIDENZIALI
Istituto Svizzero di Roma (ISR)
31 agosto – 3 settembre 2017

Permanenze e assimilazioni

Programma e *abstracts*

DOTTORANDI

Virgilio Berardocco (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Marcella Boglione (Universität Bern, Institut für Archäologische Wissenschaften)

Chiara Cauzzi (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Martina Dal Cengio (Scuola Normale Superiore)

Sara De Simone (Scuola Normale Superiore)

Giuliana Di Febo (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Cesare Duvia (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Irina Emelianova (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Alberta Fasano (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Alessandra Forte (Scuola Normale Superiore)

Richard Häni (Universität Basel, Departement Geschichte)

Christine Kleiter (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Sara Massafra (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Silvia Rossetini (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Federico Rossi (Scuola Normale Superiore)

Francesca Saltamacchia (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Diego Sbacchi (Universität Bern, Institut für Italienische Sprache und Literatur)

Sara Sermini (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Vincenza Sutter (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Matteo Trentini (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Carlo Zacchetti (Scuola Normale Superiore)

PROGRAMMA

GIOVEDÌ, 31 AGOSTO

- Mattino Arrivo e *check-in* all'ISR
- 13.30 Pranzo all'ISR
- 14.30-18.00 Apertura e lavori di gruppo (*Citare, Tradurre, Ricevere, Trasmettere*),
con partecipazione dei docenti
Discussione
- 18.30 Bibliotheca Hertziana
Saluto di Golo MAURER, Head Librarian
Visita
- Sera Cena libera

VENERDÌ, 1 SETTEMBRE

- 08.00-12.00 Visita al Campidoglio,
con interventi dei docenti
- 13.30 Pranzo all'ISR
- 15.00-17.15 Presentazioni dei dottorandi
- 15.00-16.00 Alberta Fasano (Gruppo *Citare*)
Fenomenologia della citazione in Carlo Emilio Gadda
Discussione
- 16.15-17.15 Giuliana Di Febo (Gruppo *Tradurre*)
Un traduttore-poeta del Novecento: il caso di Giorgio Caproni
Discussione
- 18.00 Conferenza serale ISR
Saluto di Joëlle COMÉ, Direttrice dell'ISR
- Tristan WEDDIGEN (Roma, Bibliotheca Hertziana)
Gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina
Discussione
- Sera Cena all'ISR

SABATO, 2 SETTEMBRE

09.00-11.15 Presentazioni dei dottorandi

09.00-10.00 Richard Häni (Gruppo *Ricevere*)
Michelangelo nelle 'Vite' del Vasari: quando l'imitatio diventa superatio
Discussione

10.15-11.15 Irina Emelianova (Gruppo *Trasmettere*)
Monumenti a Dante Alighieri e alla 'Divina Commedia' nella prima metà del Novecento
Discussione

11.30-13.00 Incontri individuali con i docenti*

13.00 Pranzo libero

15.00 Visita ai Musei Capitolini,
con interventi dei docenti

Sera Cena conviviale presso il ristorante La Scala di Via Veneto

DOMENICA, 3 SETTEMBRE

09.00-12.00 Conferenza ISR
Amador VEGA ESQUERRA (Barcellona, Universitat Pompeu Fabra)
Mark Rothko: viaggio in Italia
Discussione
Chiusura dei lavori

12.00 Pranzo all'ISR e partenza

* Sarà possibile annunciarsi per eventuali colloqui direttamente a Roma, dal 31 agosto.

LEZIONI MAGISTRALI

Tristan WEDDIGEN

Roma, Bibliotheca Hertziana

tristan.weddigen@uzh.ch

Istituto Svizzero di Roma, 1 settembre 2017

Ore 18.00

Gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina

Gli arazzi con le *Storie degli Apostoli* prodotti per la Cappella Sistina alla fine del pontificato di Leone X de' Medici a partire dai cartoni ideati da Raffaello fanno parte dei più importanti progetti artistici del Cinquecento.

La conferenza analizza la serie di arazzi al fine di delucidare il loro concetto iconologico, che li definisce come espressione lussuosa ma autoriflessiva del *medium* tessile nel contesto sacrale.

Tristan Weddigen è direttore della Bibliotheca Hertziana dal giugno del 2017. Dopo aver ricevuto il titolo di dottore di ricerca alla TU Berlin con una tesi su Raffaello nel 2002 e aver conseguito la libera docenza all'Università di Berna nel 2008 con uno studio sulla Gemäldegalerie di Dresda nel sec. XVIII, è stato nominato professore assistente all'Università di Losanna e, nel 2009, professore ordinario per la Storia dell'arte moderna all'Università di Zurigo. Gli interessi principali del suo dipartimento di ricerca riguardano gli aspetti transculturali dell'arte italiana, le questioni di materialità e medialità, la storia della storia dell'arte e la storia dell'arte digitale; si impegna attualmente, inoltre, nell'ampliamento delle attività scientifiche della Bibliotheca Hertziana verso il moderno e il contemporaneo.

Amador VEGA ESQUERRA

Barcelona, Universitat Pompeu Fabra

amador.vega@upf.edu

Istituto Svizzero di Roma, 3 settembre 2017

Ore 9.00

Mark Rothko: viaggio in Italia

Durante la sua vita, il pittore Mark Rothko (1903-1970), uno fra gli esponenti più notevoli dell'Espressionismo astratto americano, effettuò tre viaggi in Italia con lo scopo di entrare in dialogo con l'arte antica, dagli affreschi di Pompei alla pittura del Beato Angelico a Firenze. Le diverse morfologie artistiche coinvolte in questo dialogo mostrano fino a che punto l'arte astratta moderna, con il suo linguaggio della negatività, sia l'erede dei culti misterici e della teologia mistica europea. In questa conferenza si mettono in luce alcuni fondamenti di ciò che intendiamo definire una «estetica apofatica».

Dottore in Filosofia presso l'Università di Friburgo in Brisgovia (Germania), docente ordinario di Estetica presso l'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, Amador Vega Esquerra è stato «Joan Coromines Visiting professor» presso la University of Chicago (2007), l'Université Saint-Joseph di Beirut (2010) e alla Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe (2016). Gli ambiti principali di studio si concentrano sulla mistica medioevale e sulle sue ripercussioni sull'estetica contemporanea. Tra le molte pubblicazioni si menzionano soltanto *Ramon Llull and the Secret of Life* (2003), *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de Estética apofática* (2005), *Tratado de los cuatro modos del espíritu* (2005), *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko* (2010), *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan* (2010). È inoltre autore del racconto *Libro de horas de Beirut* (2014). Nel 2016 è stato commissario dell'esposizione *The Thinking Machine. Ramon Llull and the «ars combinatoria»*, realizzata nel CCCB (Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona), di cui attualmente sta preparando una versione ampliata per lo ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) di Karlsruhe.

GRUPPI DI LAVORO

Gruppo CITARE

Chiara Cauzzi
Martina Dal Cengio
Alberta Fasano
Sara Massafra
Silvia Rossetini
Francesca Saltamacchia

Gruppo TRADURRE

(Giovanni Cantarini)
Giuliana Di Febo
(Irene Gilodi)
(Lisa Jordan)
(Patricia Lurati)
Federico Rossi
Diego Sbacchi

Gruppo RICEVERE

(Irene Comisso)
Sara De Simone
Alessandra Forte
Richard Hāni
Sara Sermini
Carlo Zacchetti

Gruppo TRASMETTERE

Virgilio Berardocco
Marcella Boglione
Cesare Duvia
Irina Emelianova
Christine Kleiter
Vincenza Sutter
Matteo Trentini

Gruppo Citare

Chiara Cauzzi, Martina Dal Cengio, Alberta Fasano,
Sara Massafra, Silvia Rossetini, Francesca Saltamacchia

La citazione: intertestualità, transcodificazione e dialogo delle arti

Illustrare il «dispositivo retorico-discorsivo della citazione» (Bernardelli, pp. 27-28) è anzitutto un indagare sul rapporto tra un determinato autore, o un'epoca, e la tradizione: ricostruirne la "biblioteca interiore", distinguendo atteggiamenti reverenziali e prese di distanza in contesti testuali non sempre privi di ambiguità.

Nell'antichità classica la citazione, e la sua funzione nell'argomentazione, oscillava tra una connotazione fortemente negativa (Platone) e una finalità terapeutica (Gorgia): nel *Protagora* il ricorso ad una voce allotria si considera non consono al dialogo in quanto possibile fonte di ambiguità ed errore, non potendo essere sottoposta a verifica ed essendo quindi il suo senso facilmente alterabile; al contempo, la funzione terapeutica della poesia, già affermata da Esiodo (*Teogonia*), e il suo potere psicagogico (Gorgia, *Encomio di Elena*) favoriscono il diffondersi di florilegi di citazioni "decontestualizzate", raccolte di versi «spogliati dei nomi e dei fatti che li riconducono a situazioni specifiche», preferibilmente «formulazioni di carattere generale o di *allure* gnomica» (Susanetti, p. 6), spesso sul carattere transeunte delle cose.

Nonostante la pratica citazionale fosse in uso sin dall'antichità classica, il dibattito teorico si è però sviluppato solo a partire dal XX secolo in relazione agli studi sull'intertestualità di Julia Kristeva (1978), Antoine Compagnon (1979), Michelle Riffaterre (1980), Gerard Genette (1982) e Roland Barthes (1984).

In *Palimpsestes*, Genette distingue tre forme di intertestualità: la citazione, prestito testuale segnalato con le virgolette; il plagio, prestito non dichiarato; l'allusione, «enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile» (Genette, p. 4). A queste si devono ancora aggiungere la reminiscenza, ripresa non consapevole da parte dell'autore, ma riconosciuta dal lettore, e l'imitazione, ripresa volontaria dell'autore.

Sin da questo sintetico quadro di riferimento emergono le prime incertezze, legate in particolare alla nozione di plagio: se, infatti, Genette considera plagio qualunque ripresa testuale letterale non segnalata, Andrea Bernardelli, in *Intertestualità*, lo definisce come sottotipo di imitazione che presuppone la volontà dell'autore che il lettore non riconosca la fonte. Entrambe le definizioni, però, lasciano alcuni dubbi insoluti. Nel caso di Genette è necessario ricordare che la prima citazione marcata graficamente dalle virgolette è fatta risalire al *Dialogo di Trissino intitolato il castellano, nel quale si tratta de la lingua italiana* (EDIT16: CNCE 25805), stampato presumibilmente a Vicenza presso Tolomeo Gianicolo nel 1529 (data dedotta da B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, p. 479). L'edizione, costituita da 20 carte non numerate e con segnatura A-B⁸ C⁴, presenta le virgolette doppie alle carte A3v, A4v, A5v, A6r, A7v, A8r, B7v, B8r, B9r, C1r e C1v. Anche Claudio Tolomei (1492-1556) fece uso delle virgolette, dapprima nel manoscritto S del *Cesano*, poi nell'edizione veneziana del 1555 presso Giolito de' Ferrari (EDIT16: CNCE 48105). L'edizione, formata da 104 pagine e con segnatura A-N⁴, riporta citazioni con virgolette singole in gran parte del testo. In entrambi i casi, pur essendo dialoghi, molto interessante è il fatto che le virgolette vengano utilizzate solo in determinati punti e non in altri e che per la prima volta il tipografo le preveda tra i caratteri della sua tipografia.

Per le opere precedenti, quindi, il supporto grafico non è determinante e, inoltre, in epoca medievale l'assenza del principio di proprietà intellettuale pone problemi di natura etica che andrebbero indagati, in particolare per quei luoghi in cui la ripresa testuale non è finalizzata a rafforzare l'argomentazione tramite la voce di *auctoritates*. Anche nelle opere finzionali moderne

l'uso delle virgolette, o di altri dispositivi grafici atti a «sancire e autenticare la riproduzione “fedele” di un segmento discorsivo» (Bernardelli, p. 29), è molto raro, se si esclude il discorso riportato, anche se alcuni autori hanno declinato espedienti testuali preesistenti sfruttando la citazione. Un esempio è il manoscritto ritrovato dell'*Introduzione* dei *Promessi sposi*, dove la resa grafica e l'uso di virgolette segnala la ripresa letterale dal testo dell'Anonimo seicentesco: una tipologia di citazione esplicita che potremmo definire approssimativamente finzionale e che si riscontra anche in altre opere, in particolare nel genere del romanzo storico.

La definizione di Bernardelli, invece, chiamando in causa la volontà dell'autore implica la concessione al critico di una certa libertà per distinguere il plagio dalla “citazione occulta”, intellegibile solo ai lettori che condividono con l'autore il medesimo orizzonte culturale (pratica che lo stesso Bernardelli definisce «complicità selettiva»).

All'interno della tipologia della citazione occulta è anche da indagare il fenomeno dell'autocitazione, significativo specie laddove la ripresa di sintagmi, seppur leggermente variati, si accompagna allo svolgersi di temi o motivi ricorrenti: un esempio è il tema gaddiano del «popolo degli alberi» analizzato da Roscioni in tutte le sue varianti.

Infine, seppur parzialmente, anche alcuni casi di transcodificazione possono rientrare nel dominio della citazione, se intesa in un senso più ampio: è il caso dell'*ekphrasis*, unico strumento per la resa letteraria di un'opera d'arte visiva, o del suo opposto, l'illustrazione.

Restano, purtroppo, a margine del nostro discorso i casi di citazione extra-letteraria, artistica e musicale, per i quali l'esistenza di un linguaggio settoriale specifico e di modalità di ripresa diverse da quelle letterarie richiederebbe una trattazione da parte di studiosi competenti.

Proposta di lettura

Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Bibliografia integrativa di riferimento

- Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. a cura di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).
- Julia Kristeva, *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (trad. it. a cura di P. Ricci, *Semeiotike: ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).
- Michael Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, «La Pensée» 215 (ottobre 1980), pp. 4-18.
- Davide Susanetti, *Citazioni e terapie dell'anima: Platone, Plutarco, Marco Aurelio*, in *La citazione*, Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen 11-13 luglio 2003), a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009, pp. 1-13.

Alberta FASANO (Gruppo *Citare*)

alberta.fasano@usi.ch

Fenomenologia della citazione in Carlo Emilio Gadda

Sebbene la presenza di Carlo Crivelli nell'opera di Carlo Emilio Gadda non possa essere paragonata a quella di altri artisti coevi per numero di citazioni e richiami, non ci si può esimere dall'inserirlo nell'ideale canone artistico gaddiano, in specie per la cura con cui l'Ingegnere affrontò la stesura del breve articolo, dal titolo non autoriale, *Il cetriolo del Crivelli*, edito la prima volta ne «Il Giorno» del 24 ottobre 1961, e poi inserito nella raccolta *Il tempo e le opere* a cura di Dante Isella (1982).

L'occasione per la redazione di una descrizione che lasciasse trasparire una meditata analisi delle opere dell'artista «dilettissimo» gli fu offerta dalla mostra *Crivelli e i crivelleschi* tenutasi a Venezia in Palazzo Ducale dal 10 giugno al 10 ottobre 1961, benché dal testo si evincano echi di suggestioni remote, risalenti probabilmente alla giovinezza, alle prime visite alla Pinacoteca di Brera.

Amante dell'arte figurativa e non nuovo alle trasposizioni letterarie di quadri e sculture, l'Ingegnere si misura ora con la contemporanea critica d'arte, deliberatamente orchestrando l'*èkphrasis* della *Madonna della Rondine* attorno, e contro, due citazioni di cui tace gli autori: un'*èkphrasis* in funzione di un'invettiva, e pur non dimentica della tradizione letteraria che in forme e modi diversi supporta l'argomentazione e la impreziosisce. Citazioni e allusioni creano una sorta di stratificazione conoscitiva del testo dal dato superficiale, articolo di giornale nato da una visita a una mostra veneziana, ai sempre più complessi, e talvolta dubbi, rapporti con le fonti critiche e i modelli letterari.

Oggetto dell'intervento saranno, quindi, i modi del citare e dell'alludere e le relative funzioni nell'architettura del testo.

Gruppo Tradurre

Giovanni Cantarini, Giuliana Di Febo, Irene Gilodi,
Lisa Jordan, Patricia Lurati, Federico Rossi, Diego Sbacchi

Tradurre: da una lingua all'altra, da un codice all'altro

La riflessione sul tema è partita da una distinzione terminologica ed etimologica: la traduzione intesa come attività orale e istantanea (gr. ἐρμηνεύω, donde l'ermeneutica; lat. *interpretare* e derivati moderni) e quella concepita come attività scritta (gr. μεταφέρω; lat. *transferre*, da cui *translatio* e *translator*, oppure *verto*; ant. fr. *translater*; ant. it. *translatore*; poi lat. um. *traducere* e derivati). Il verbo italiano, diretto discendente del latino umanistico (da *trans*, 'oltre', e *ducere*, 'portare') significa, letteralmente, 'trasportare', 'trasferire', ma anche 'condurre', e quindi 'guidare'. Parimenti i corrispettivi lemmi del tedesco (*Über-setzung*) e dell'inglese (*translation*) rimandano all'idea di 'portare oltre', anche nel senso di 'accompagnare'. Il campo semantico della traduzione riporta quindi, nelle principali lingue occidentali, all'idea di un moto condiviso e di un percorso comune, simbolicamente sintetizzando i termini del problema.

Il confronto e l'incontro tra due poli ugualmente in movimento, nonché i concetti di traduzione come *processo* (F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, 2004) e come *Überleben* (o *afterlife*) del testo (già suggerito dal "metafisico" W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* [1923], ed. it. 1962, con i suoi aspetti controversi che si dovranno riprendere in sede di discussione), sono infatti le conclusioni a cui è giunta, più o meno concordemente, la critica degli ultimi anni: la traduzione è un percorso all'insegna della *negoiazione*, secondo la celebre formula di U. Eco (*Dire quasi la stessa cosa*, 2003) o della *compensazione*, come la definisce uno dei poeti-traduttori del nostro tempo, F. Pusterla (*Tradurre Jaccottet*, 2004). Il fondamento teorico di questa prospettiva che si avvicina alla parità, sconfessando la subalternità della traduzione rispetto a una presunta monumentalità dell'originale, ebbe come punto di snodo il pionieristico lavoro di G. Steiner, il quale dimostrò l'intrinsecità della diversità linguistica al fondamento stesso del linguaggio, «l'individuazione umana», dove tradurre «significa sperimentare la tensione quasi sconcertante dello spirito umano verso la libertà» (da *After Babel*, 1975, ed. it. 1984). La traduzione diventa così, nel tentativo di rivivere l'atto creativo dell'autore, un'autentica esperienza esistenziale; negli stessi anni in cui avviene quest'elaborazione, intellettuali e poeti del calibro di G. Caproni, G. Giudici e V. Sereni, traducendo altri poeti e narratori, adottavano la stessa prospettiva per pura intuizione critica, senza passare cioè per una vera mediazione teorica.

Le storiche dicotomie restano comunque interessanti per ridiscutere i fondamenti del problema; fedeltà o libertà, traduzione letterale o sfida all'originale, addomesticamento o straniamento del testo, visibilità o invisibilità del traduttore: sono ancora questi gli interrogativi principali che si pongono preliminarmente, e ai quali si è da sempre cercato di rispondere. Per Girolamo, come già per Cicerone, la regola è *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*; differenti scelte traduttive distinsero poi i primi volgarizzatori romani dai traduttori umanistici (G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, 1991), mentre una posizione a sé occupa la fondamentale esperienza dantesca (si pensi, se non altro, a Cv I vii 14-15). La traduzione si è sempre posta nella storia della cultura come uno strumento di ampliamento del proprio orizzonte conoscitivo, con un moto intellettuale che potremmo definire, con Y. Bonnefoy, *altruista* (*La communauté des traducteurs*, 2000, ed. it. 2005). Un intento simile già informava il messaggio che M.me de Staël (*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, 1816) affidava agli intellettuali italiani alle porte dell'età contemporanea, consigliando loro di aprirsi, traducendole, alle altre tradizioni europee; un caso affiancabile è quello degli intellettuali in fuga dalle dittature, dove l'adozione della lingua ospitante, e la conseguente e costante traduzione del pensiero, diventa una forma di liberazione dall'oppressione (E. Panofsky, *The cultural migration*, 1953, trad. it. 1955). In quest'ottica, il tradurre rappresenta una possibilità di riscatto culturale e sociale, per sé e per la collettività: si pensi

anche alla forte coscienza linguistica già dimostrata da M. Lutero nel *pamphlet* (*Del tradurre*, 1531) in cui difende la sua versione biblica dai detrattori; ma anche, su un altro versante, alla *Biblia pauperum*, ‘traduzione’ in forma visiva del messaggio biblico, pensata per chi non poteva avere accesso al testo originale.

Un altro grande interrogativo legato all’idea della traduzione riguarda proprio il campo della cosiddetta *transmedialità*; il caso più vistoso, perché attraversa i secoli e le più diverse culture, è il passaggio dai testi alle illustrazioni: «se certe [...] sono drastiche riduzioni da un discorso complesso – meri emblemi della storia, altre sviluppano il testo, con l’aggiunta di particolari, di figure e di un’ambientazione assenti nella fonte scritta» (M. Schapiro, *Words and Pictures*, 1973, ed. it. 1985). Ma si attesta persistentemente anche il fenomeno di vettore opposto, dove è l’icona a farsi parola scritta, diventando ecfrasi. Questo ambito pone tanti interrogativi aperti: si può in questi casi parlare ancora di traduzione, o si scivola in altre categorie possibili (quali quelle del “ricevere” o del “trasmettere”)? E, ad un livello più microscopico e analitico: fino a che punto si può ritenere il punto d’arrivo ancora rispondente a quello di partenza? Dove invece l’originale finisce, diventando narrazione altra, rifacimento, *riscrittura*?

Proposta di lettura

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995 (1a ed. 1962), pp. 37-50 [ed. orig. *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923].

Bibliografia integrativa di riferimento

- Yves Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005 [ed. orig. *La communauté des traducteurs*, 2000].
- *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004.
- Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Meyer Schapiro, *L’artista legge un testo*, in Id., *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell’illustrazione di un testo*, Parma, Pratiche, 1985 [ed. orig. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, 1973].
- George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984 [ed. orig. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, 1975].

Giuliana DI FEBO (Gruppo *Tradurre*)

giuliana.di.febo@usi.ch

Un traduttore-poeta del Novecento: il caso di Giorgio Caproni

Nella storia letteraria italiana, in particolare quella novecentesca, sono molti i poeti che si sono cimentati, per varie ragioni, in lavori di traduzione da autori di altre tradizioni letterarie.

Un simbolo di questi risultati, in certi casi straordinari, è la “Collezione di poesia” della casa editrice Einaudi, dove si pubblicarono negli anni Ottanta importanti antologie di traduzioni di Franco Fortini, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Giovanni Giudici, esponenti di spicco compresi tra la terza e la quarta generazione poetica (O. Macrì), caratterizzati da una condivisa «vocazione comparatistica» (A. Dolfi); tra queste, la rosa di versioni poetiche di Giorgio Caproni uscì postuma, ma poggiandosi anch'essa su un progetto autoriale ben definito. Il poeta livornese, «uno dei grandi *passseurs* della letteratura francese in Italia» (L. Pietromarchi), lavorò infatti a lungo alle «imitazioni» (come lui stesso le definì, sulla scia di Leopardi) di alcuni tra i più importanti autori d'oltralpe, in prosa e in poesia: tradusse, tra gli altri, Marcel Proust, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire, René Char, André Frénaud. L'inizio di questa sua attività, che si può datare agli anni Cinquanta, coincise con il passaggio da una produzione poetica giovanile, ancora in parte influenzata dalla temperie ermetica (sintetizzata nel volume *Il passaggio d'Enea*, licenziato nel 1956), a una poetica più personale, irrobustita da una profonda riflessione filosofico-religiosa e da una ricerca linguistica del tutto personale, oscillante «tra un'inclinazione popolaresca e un'inclinazione culta» (V. Sereni).

La tesi fondamentale della mia ricerca, incentrata principalmente su due versioni caproniane da Gustave Flaubert (la prima *Éducation sentimentale* e il giovanile *Cahier intime*), si fonda sull'idea che il rapporto di Giorgio Caproni col lavoro di traduzione non sia stato soltanto contingente, ovvero finalizzato ad un obiettivo professionale o economico, ma che il lettore-autore si sia lasciato contaminare a lungo dai testi attraversati: la sua produzione in proprio, segnatamente quella poetica, ospita infatti plurimi echi di questo lavoro incessante e variegato, configurando un «intreccio vocale» (E. Testa) con i testi delle versioni realizzate. Caproni si profila così come un vero traduttore *assimilatore*, un inesausto «poeta-traduttore-poeta» (E. Bricco), nella cui opera creativa è rintracciabile una stratificata *permanenza* degli autori letti e tradotti. Al fine di dimostrare questa ipotesi di lavoro, si porteranno un paio di esempi dove si è trovato un primo riscontro testuale, facendo riferimento anche alla critica caproniana e alle dichiarazioni dell'autore.

Gruppo Ricevere

Irene Comisso, Sara De Simone, Alessandra Forte,
Richard Häni, Sara Sermini, Carlo Zacchetti

Riflessioni

Interrogarsi sul termine “ricevere” (che, dal latino *re-* e *capĕre*, denota l’atto di prendere ciò che viene dato) significa studiare il processo mediante il quale un’opera viene fatta propria, rielaborata e interpretata da un ricevente o destinatario. A tale scopo siamo partiti da tre domande essenziali:

Chi riceve? Cosa riceve? Come riceve?

Le prime due domande aprono la riflessione sul soggetto e sull’oggetto del ricevere e innescano una serie ulteriore di questioni: il soggetto ricevente è attivo o passivo? Il soggetto può sempre scegliere cosa ricevere? Quando il soggetto è responsabile dell’azione di ricevere? Che cosa quindi si riceve necessariamente? Che cosa invece si sceglie di ricevere o di *non* ricevere?

La terza questione – “come riceve?”, ovvero sulle modalità della ricezione (che possono essere principalmente sensoriali e/o intellettive) – è strettamente correlata all’oggetto della ricezione e determina il tipo di rielaborazione e di interpretazione del contenuto da parte del ricevente.

Tra le domande emerse, di particolare interesse risulta la discussione intorno alla “scelta”, che può essere esercitata sia dal soggetto ricevente – influenzato, nell’atto della ricezione, dalle sedimentazioni culturali, dalle sovrastrutture, dall’identità – sia dal soggetto emittente, che può decidere di esercitare il proprio potere nel veicolare un contenuto. Il più delle volte ricevere significa infatti fare i conti con una tradizione già esistente: se è dunque vero che la ricezione è molto spesso frutto di una selezione, esiste parallelamente una forma di ricezione involontaria, che segue una linea di non-scelta, e che vede un’idea o un modo di rappresentarla così come un intero patrimonio di conoscenze resistere nel tempo, o in altri casi soggiacere apparentemente dimenticato, ma pronto a ricomparire in un momento storico diverso, ricontestualizzato e in parte variato. Resistenza e latenza sono pertanto due snodi concettuali obbligati per una riflessione più circostanziata sul fenomeno della ricezione.

Una tale disamina risulta fondamentale per l’indagine dei meccanismi di formazione del sapere ed è dunque di primaria importanza per il nostro lavoro di studiosi. Nella fenomenologia della ricezione è anche possibile rintracciare le linee di una storia politica quando un sistema decide quale sapere veicolare attraverso le opere, quale tacere e quale lasciare ai margini funzionalmente alla propria intenzione. I concetti di canone, di classico, di tradizione da un lato (chi stabilisce un canone, per esempio, o come questo prende forma?), dall’altro le marginalità, le minorità costituiscono interessanti punti critici da riconsiderare alla luce di un’indagine metodologica sul fenomeno della ricezione.

Proposta di lettura

Giorgio Agamben, *Che cos’è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008.

Per ampliare la discussione, proponiamo la lettura di un breve saggio di Agamben dal titolo *Che cos’è il contemporaneo*. Esso ci chiama in causa, in quanto studiosi, sull’importanza di «ricevere l’urgenza dei secoli», ciò che «urge e trasforma» il tempo cronologico, sulla necessità di studiare «coloro che hanno cercato di pensare la contemporaneità», che hanno «introdotto nel tempo una essenziale disomogeneità», mettendo in atto «una relazione speciale fra i tempi». Il saggio di Agamben ci invita a riflettere sulla nostra capacità di studiosi di essere «contemporanei non solo del nostro secolo e dell’“ora”, ma anche delle sue figure nei testi e nei documenti del passato».

Bibliografia integrativa di riferimento

- Michel Foucault, *L’archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

Richard HÄNI (Gruppo *Ricevere*)

richard.haeni@unibas.ch

Michelangelo nelle 'Vite' del Vasari: quando l'imitatio diventa superatio

Il processo di “ricezione” (quando precede quello di “produzione”) implica non solo una serie di riflessioni sulla propria identità ma anche un confronto diretto con la tradizione. Un artista, uno scrittore, un architetto, uno scienziato, una qualunque persona che intenda “produrre arte e/o sapere” non può prescindere dalla tradizione e dal proprio contesto storico-culturale. L’eredità che “riceviamo” dai nostri predecessori lascia un’impronta indelebile in qualunque forma di produzione artistica e/o scientifica presente e futura. Anche chi afferma di voler spezzare con la tradizione non potrà mai produrre qualcosa di veramente “nuovo”. Il confronto con la tradizione implica infatti un processo più o meno consapevole di imitazione dei propri modelli. Se la “novità” – intesa nel senso più stretto del termine – non esiste, esiste però l’intenzione da parte di alcuni autori e/o artisti di superare i propri predecessori, di modificare il lascito “ricevuto” con la precisa intenzione di migliorarlo. Tra questi figura il “divino” Michelangelo, il quale – secondo Vasari – riuscì nel suo intento di scavalcare gli artisti del passato.

Nella presentazione, cercherò di spiegare quali sono i motivi che hanno spinto Vasari ad affermare che Michelangelo superò «quelli stessi famosissimi antichi» e in che modo questa scelta abbia condizionato la visione storica vasariana e l’intera struttura delle *Vite*. La *superatio* michelangiolesca non rappresenta un semplice *topos* letterario, ma il coronamento di un processo di emancipazione sociale di alcuni artisti, i quali dalla fine del Trecento lottarono per difendere la dignità intellettuale delle arti visive. Vasari, in quanto testimone, narratore e sostenitore di questo processo, vide nel «divino Michelangelo» il culmine della *rinascita* artistica iniziata da Cimabue e Giotto intorno alla metà del Duecento. Se nella prima edizione delle *Vite* l’apice michelangiolesco non poneva particolari problemi, nella seconda – successiva alla morte del “divino” – esso apriva una serie di interrogativi sul futuro, nel quale il declino artistico sembrava ormai inevitabile.

Gruppo Trasmettere

Virgilio Berardocco, Marcella Boglione, Cesare Duvia,
Irina Emelianova, Christine Kleiter, Vincenza Sutter, Matteo Trentini

Riflessioni

Trasmettere, dal latino *Trans-mittĕre*, significa letteralmente ‘inviare oltre’, ‘far passare al di là’. Sembra indicare quindi una forma di trasferimento che avviene attraversando qualcosa, tipicamente una durata spaziale o temporale. Ciò che si attraversa ci sembra possa avere una natura a volte ambigua: allo stesso tempo quella di un mezzo conduttore e quella di un ostacolo da superare.

Trasmettere può significare far passare qualcosa da un luogo ad un altro, come anche da una persona ad un'altra. In ambito giuridico il termine trasmettere si lega fortemente al concetto di eredità, che ci interessa particolarmente nella sua accezione di eredità culturale.

La trasmissione, l'esperienza ci insegna, è un processo problematico, ma allo stesso tempo irrinunciabile dell'interazione umana. Qualsiasi forma di cultura e tradizione, ogni espressione artistica e ogni prodotto dell'intelletto umano sono in qualche modo i risultati di un processo di trasmissione.

Il nostro gruppo si interrogherà sulle sfaccettature di questo processo non neutro, che ha determinato l'attuale natura degli oggetti intellettuali che stanno intorno a noi e che determinerà la loro possibilità di resistere al tempo.

Abbiamo scelto di prendere come punto di partenza e testo guida per la nostra riflessione la voce *Documento/monumento*, che Jacques Le Goff ha redatto per l'enciclopedia Einaudi nel 1978. La prospettiva del grande storico ci sembra rappresentare bene il modello umanistico di trasmissione, modello nel quale, partendo dalla specificità dei nostri diversi *background* e ambiti di ricerca, sentiamo di riconoscerci collettivamente. Nel suo scritto Le Goff lega indissolubilmente il concetto di trasmissione, con i suoi prodotti “documenti/monumenti”, a quello di memoria collettiva.

Proprio a questo tipo di memoria Aby Warburg dedicò il suo «atlante delle immagini» *Mnemosyne*, che vogliamo citare tra le coordinate che hanno orientato e orienteranno la nostra discussione. A queste coordinate va aggiunto Leo Spitzer che, con il suo *L'Armonia del mondo*, fornisce un prezioso *case study* di trasmissione, ricostruendo come il concetto classico di armonia universale abbia avuto significative riprese e sviluppi in epoche e letterature diverse.

In conclusione vorremmo fornire alcune delle questioni che ci sembrano tra le più attuali e fertili per la prosecuzione del nostro dibattito sul tema:

1. Quali sono le responsabilità etiche implicate nel compito del trasmettere?
2. A chi spettano queste responsabilità?
3. Come è cambiata nel corso delle epoche la funzione della trasmissione?
4. In quale maniera il modello di trasmissione classico della *traditio* umanistica può rivendicare una sua validità nel contesto fluido e iper-veloce della comunicazione e della società contemporanee?

Proposta di lettura

Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, dir. da R. Romano, Torino, Einaudi, vol. V, 1978, pp. 38-43.

Bibliografia integrativa di riferimento

- Michel Foucault, *L'Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967.
- Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002.

Irina EMELIANOVA (Gruppo *Trasmettere*)

irina.emelianova@usi.ch

Monumenti a Dante Alighieri e alla 'Divina Commedia' nella prima metà del Novecento

Nell'intervento saranno esaminati due casi di studio specifici che emergono dalle mie ricerche dottorali e che hanno un forte legame con il tema della trasmissione. Il primo dei due, *Progetto per il Monumento a Dante Alighieri in Roma da un disegno di Leonardo da Vinci*, appartiene all'architetto Cesare Laurenti (1854-1936). La particolarità di questo caso di studio consiste nel fatto che l'artista presenta per la prima volta la sua opera nel 1911 e poi la ripropone nel 1932, in una situazione storica del tutto diversa. Il secondo progetto è frutto di una collaborazione fra l'artista Galileo Chini (1873-1956) e lo scrittore Giovanni Papini (1881-1956). Nonostante sia stato ideato dopo la seconda Guerra mondiale, ha sicuramente dei legami con il contesto culturale del periodo tra le due guerre.

Nella relazione, una particolare attenzione sarà prestata ai vari modi della trasmissione dell'opera di Dante e della percezione della sua personalità nelle produzioni artistiche e letterarie che sono oggetto dei miei studi. Ci si concentrerà anche su come il modo della trasmissione di uno stesso contenuto possa essere modificato dagli artisti secondo i cambiamenti storici. Inoltre, facendo riferimento al testo di Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, scelto dal nostro gruppo, nell'intervento verranno trattati alcuni problemi che emergono dalla riflessione dello storico francese: l'obiettività e l'intenzionalità di un monumento, la volontà dell'autore di un monumento di ricollegarsi alla memoria collettiva, la forma che un monumento può avere, etc.