

GLI ESTREMI DEL "RICORDO": La traduzione come "Figura" 1
AITI journal. Italian translation revised by Paolo A. Lilla.

Originally published in English in Tradurre, v. 3, no. 1, April 2002.

(c) 2003 by Anne Milano Appel, Ph.D.

"Nessun uomo è un'isola..." scrisse John Donne. O forse ognuno di noi è infatti un'isola, i nostri pensieri e le nostre emozioni racchiusi dentro le parole senza nessuna possibilità di essere comunicati ad un altro essere umano? Se è proprio così, quali sono le implicazioni per la traduzione? Il compito (il dovere?) del traduttore è un sogno irrealizzabile? Come si definiscono i confini della traduzione?

Attraverso gli anni, molte immagini sono state offerte in un tentativo di trovare una risposta a queste domande. Le metafore variano dalle tonalità piuttosto negative della testa di un poeta servita su un piatto (Nabokov), della (non ho accettato "alla" perché variano da queste tre immagini negative al punto di vista positivo) poesia perduta in traduzione (Frost), e del famoso "traduttore-traditore" italiano, ad un punto di vista più positivo che propone il traduttore come trasformatore, ricreatore, attore e perfino liberatore del testo originale. Forse quello che accomuna tutte queste immagini è l'idea della traduzione come un processo dialettico: il risultato di un dialogo fra l'autore ed il traduttore.

Alcuni studiosi hanno suggerito che le domande poste da Pierre Menard nel rinomato racconto dello scrittore argentino Jorge Luis Borges² rappresentano l'intera gamma di questioni che hanno a che fare col processo del tradurre. George Steiner, per esempio, scrive in Dopo Babele:³

Probabilmente, "Pierre Menard, autore del Chisciotte" (1939) è il commento più acuto e più denso che sia mai stato proposto sul problema della traduzione. Tutti gli studi esistenti sulla traduzione, compreso questo libro, si potrebbero definire, nello stile di Borges, commenti al suo commento.

Ed un recensore, scrivendo del volume *Collected Fictions (Finzioni)*⁴ di Borges, porta il "commentario" ancora più avanti, allargandolo fino ad includere questioni di paternità:

Implicite sono tutte le domande che riguardano la paternità di un'opera: Se un testo può essere ricreato da altri che il suo autore, esattamente che cos'è un autore e come dovremmo intendere il suo rapporto con il proprio testo? La morte dell'autore immaginario, Pierre Menard, viene a significare la morte teorica dell'Autore, o più precisamente, della paternità.⁵

Tanto per discutere, vorrei suggerire che Menard rappresenta un caso estremo che sta ad uno dei termini di un vasto arco che comprende il concetto della traduzione, e che sarebbe forse utile pensare a due poli opposti: ripetizione o riproduzione da una parte (lo stesso tipo di minimalismo - anche se modificato, come vedremo più avanti - che si trova nel racconto di Borges) e ricreazione e adempimento (una specie di "ricordare") dall'altra parte.

Nel racconto di Borges, il romanziere immaginario, Pierre Menard, si mette a "scrivere" (non a "riscrivere", non a "ricreare") due capitoli, il numero nove ed il numero trentotto, ed anche un frammento del capitolo ventidue, della prima parte del Don Chisciotte. Come ci spiega Borges: "[Pierre Menard] non volle comporre un altro Chisciotte... ma il Chisciotte."⁶ Non una trascrizione meccanica dell'originale, quindi, non una copia, ma un processo che Steiner descrive come "mimesi assoluta" oppure come "transustanziazione", cioè, un'identificazione totale (ciò che in italiano si chiamerebbe "immedesimazione") con l'autore.

Non è tanto che Menard volesse ottenere il suo obiettivo diventando Cervantes; egli rinunciò a questo approccio in quanto lo ritenne troppo semplice. Invece, voleva rimanere Pierre Menard e arrivare al Chisciotte "attraverso le esperienze di Pierre Menard". Il suo approccio fu un tentativo intenzionale di

ricreare ciò che in Cervantes fu un processo spontaneo, e quindi l'impossibilità del compito era chiaro dall'inizio. Oltre ad una certa mancanza di naturalezza e di spontaneità, c'era il fatto che trecento anni "carichi di fatti quanto mai complessi" erano passati da quando Cervantes aveva scritto le sue parole. Su quest'aspetto Steiner commenta:

In altre parole, ogni atto genuino di traduzione è, almeno sotto un certo aspetto, una palese assurdità, un tentativo di tornare indietro risalendo la scala mobile del tempo e di rivivere volontariamente quello che era un moto contingente dello spirito.⁷

Alla fine, l'oeuvre di Menard (osiamo chiamarla una traduzione?) e il testo originale risultano identici. Malgrado le pretese di "transustanziazione", nonostante il fatto che le stesse parole vengono caricate con un significato aggiuntivo, e benché il narratore del racconto faccia obiezioni all'idea di una semplice "trascrizione"⁸, il risultato è infatti ripetizione e riproduzione - il minimalismo a cui si è accennato prima. Steiner stesso sembra usare le parole "ripetizione", "ricreazione" e "rivivere" come se fossero intercambiabili, anche se forse si tratta di una semplice parafrasi di Borges. Il narratore, dopo di averci detto che solo quelli con poco acume sarebbero disposti a vedere l'opera di Menard come una trascrizione, dichiara specificamente che il compito di Menard fu proprio quello di "ripetere in una lingua straniera un libro che già esisteva".

Per quanto riguarda l'aspetto della ricontestualizzazione, lo scrittore siciliano Leonardo Sciascia nel suo libro *L'affaire Moro* ci dà un esempio di come le parole vengono ad assumere un diverso significato col passare del tempo e con lo svolgersi degli eventi. Citando un brano che riferisce a certi avvenimenti del 16 marzo 1978, Sciascia nota che "scritta - e letta - subito dopo il rapimento [di Aldo Moro], questa è una pura cronaca di quel che l'onorevole Moro stava facendo e aveva in programma di fare", cioè le parole portavano un significato particolare, mentre "se oggi scrivo questo - le stesse parole e nello stesso ordine - per me e per il lettore tutt'altro ne sarà il senso". Sappiamo che Sciascia ha in mente il racconto di Borges perché lo menziona esplicitamente qualche paragrafo prima, richiamando la nostra attenzione alla pubblicazione nel 1905 della *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno:

Da quel momento non fu più possibile leggere il Don Chisciotte come Cervantes l'aveva scritto: l'interpretazione unamuniana, che sembrava trasparente come un cristallo rispetto all'opera di Cervantes, era in effetti uno specchio: di Unamuno, del tempo di Unamuno, del sentimento di Unamuno, della visione del mondo e delle cose spagnole che aveva Unamuno.⁹

Ancora una volta, si è intromesso il contesto storico.

Ma torniamo al racconto di Borges. Menard, come abbiamo visto, si dà il compito di provare a "ricostruire" certe parti dell'opera originale di Cervantes ("Io ho contratto l'obbligo misterioso di ricostruire letteralmente la sua opera spontanea", lui informa il lettore) e finisce col produrre una "traduzione" che è letteralmente identica al testo originale! Questo succede perché le due "regole" che lui segue sono paradossali o "antitetiche": la prima gli permette di provare diverse varianti, mentre la seconda lo costringe a sacrificare queste variazioni al testo originale. (Vi sembra familiare?) I risultati di questo paradosso sono sia positivi che negativi: negativi in quanto una perdita di spontaneità è inevitabile in seguito alla premeditata ricreazione di un'opera che originalmente scorreva con naturalezza, senza essere forzata; positivi in quanto ogni parola diventa carica di significato aggiuntivo, accumulato durante i trecento anni di storia che si sono intromessi fra la compilazione dei due testi. Infatti, l'accrescimento del significato - una specie di "stratificazione" del significato associato ad ogni parola, per così dire - viene visto come ambiguo ma anche come arricchimento. Il narratore del racconto ci dice:

Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambigui, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza).

Ultimamente il compito di Menard risultò impossibile però e rendendosi conto dell'impossibilità del compito, egli stracciava disperato le pagine man mano che rifaceva le stesure. Eppure il compito (il dovere?) di Menard è "l'obbligo misterioso" di ogni traduttore: quello di "ripetere" un'opera preesistente in una lingua straniera. Come dice Steiner: "Non è possibile, ma deve essere fatto".¹⁰

Ma il compito del traduttore è veramente quello di ripetere? Di produrre un testo verbalmente identico all'originale? Di fare del tradurre una perfetta trascrizione? Steiner paragona la realizzazione di tale compito ad un'entrata in "quello stato di specchi" in cui il traduttore continua a vivere nell'autore, che è la sua "ombra precedente". Eppure la traduzione può anche essere vista come un mezzo di auto-affermazione e di auto-asserzione: un atto creativo tramite il quale il traduttore si distingue dall'"altro", dallo "straniero". Visto così, l'"io" del traduttore viene identificato dal suo linguaggio e dalla sua voce che sono distinti da quelli dell'autore.

Sempre sull'argomento del Chisciotte, non si può fare a meno di pensare al saggio di Erich Auerbach "The Enchanted Dulcinea" (La Dulcinea stregata) in *Mimesis*¹¹, in cui Don Chisciotte stesso può essere visto come una specie di "traduttore" o "trasformatore". Dato che la realtà esterna - la rozza contadina che lui crede sia Dulcinea - sta in contrasto insuperabile alla sua idea (alla sua illusione?) di Dulcinea quale modello di bellezza e l'unico senso della sua vita, è essenziale trovare una soluzione che riconciliasse le due. La soluzione di Don Chisciotte è d'immaginare che Dulcinea sia stata stregata, messa sotto l'incanto di qualche abietto stregone. Come Auerbach ci spiega, "la sua pazzia lo traduce in un altro immaginario ambiente". Continua: "le persone e gli avvenimenti della vita quotidiana si urtano continuamente con la sua pazzia ed emergono in un rilievo più forte per via del contrasto". La "pazzia" del traduttore agisce nello stesso modo? È la traduzione un modo di trasformare la creazione dell'autore in un altro atto creativo che imita il primo e che riconcilia le due realtà, quella dell'autore e quella del traduttore? Infatti se la letteratura viene vista come un'imitazione della realtà, è la traduzione un'altra forma di mimesi?

Il dilemma di Menard suscita una miriade di domande che la maggior parte di noi traduttori confrontiamo ogni giorno, coscientemente o no: Dovrebbe il traduttore provare a duplicare il lavoro originale, o dovrebbe contribuirci qualcosa del suo? Dovrebbe semplicemente (o forse non tanto semplicemente) rispecchiare la voce dell'autore, o lasciar sentire la sua propria voce ogni tanto? È possibile (o anche desiderabile) essere fedele al cento per cento ad un testo? E se la risposta è sì, in che cosa dovrebbe consistere quella fedeltà? Per di più, la principale responsabilità del traduttore sta nei confronti dell'autore o nei confronti dell'opera? Sembra chiaro fino ad un certo punto: a prescindere dall'argutezza del famoso detto italiano "se sono belle, non sono fedeli"¹², la fedeltà dovrebbe consistere in due cose: il non aggiungere e non sottrarre nessun elemento di testo, ed il cercare di rendere il significato che l'autore intendeva comunicare. Ma come si fa ad essere sicuri del significato inteso dall'autore?

Per quanto riguarda la possibilità di rendere il significato che l'autore aveva in mente, ci si sente tentati di ripetere con Steiner "Non è possibile, ma deve essere fatto". Ciò che lo rende impossibile è il fatto che la mente del traduttore - la "lente" del traduttore, per così dire - s'intromette inevitabilmente fra l'opera originale e la traduzione. Di conseguenza, è l'interpretazione del traduttore - la sua idea di ciò che l'autore intendeva dire - che ultimamente è resa e comunicata al lettore della traduzione. Il traduttore non può diventare completamente invisibile anche se lo volesse. Questa è la ragione per cui se si dà lo stesso testo a dieci diversi traduttori, ne risulteranno dieci diverse traduzioni.

Gideon Toury, scrivendo in *Culture Planning and Translation* (Cultura, concezione e traduzione)¹³, parla di questo fenomeno come la "rivendicazione di novità":

In realtà la rivendicazione di novità continuerebbe a reggere anche per l'ennesima traduzione di un testo in un dato linguaggio, che fosse per la seconda o per la centesima volta: è l'entità che risulta che è decisiva qui, quella che verrebbe effettivamente incorporata nella cultura d'arrivo; e questa entità sarà sempre stata inesistente prima. A meno che, naturalmente, non si voglia prendere le speculazioni di Borges su "Pierre

Menard, autore del Chisciotte", a valore apparente ed applicarle al processo di generare testi tradotti.

Nel bene e nel male, quindi, il traduttore è un anello aggiuntivo nella catena di comunicazione e questo fatto deve per forza avere un effetto sulla trasmissione, a volte facilitandola, a volte no.

Visto così, il compito del tradurre può veramente sembrare un sogno irrealizzabile. Ci sono quelli che dicono, giustamente forse, che la sfida sta nel determinare fino a che punto il traduttore può avvicinarsi alla perfezione. Ma come si fa a definire la "perfezione"? Secondo me, non ci può essere una traduzione perfetta. Invece, ce ne sono tante "perfette" traduzioni quante possibilità di sentire e di essere.

Forse ha più senso parlare in termini di equivalenza piuttosto che di duplicazione. Avevo letto una volta che in norvegese si dice che un traduttore "å gjendikte" una poesia (o un romanzo, o un racconto). Non conosco affatto il linguaggio norvegese, ma secondo la nota che ho preso al momento in cui lo lessi, "å dikte" a quanto pare vuol dire comporre un'opera, mentre "gjen" vuol dire farla di nuovo. Quindi il traduttore lo fa un'altra volta, non nel senso di riscrivere l'opera, ma nel senso di creare un testo equivalente adoperando le parole del proprio linguaggio.

Ho suggerito all'inizio che Menard rappresenta una delle estremità dell'arco del tradurre. Sempre pensando a due poli opposti, da un lato abbiamo la ripetizione o la riproduzione menardiana, mentre dall'altro abbiamo la ricreazione e l'adempimento che è una specie di "ricordare". È di questo secondo modo di pensare alla traduzione che vorrei parlare, avvalendomi del concetto di "figura" che Erich Auerbach adopera nei suoi studi sulla Divina Commedia.¹⁴

L'anticipazione figurale, o l'uso del passato per adombrare ed illuminare il presente, costituisce il nucleo degli studi di Auerbach sulla Commedia, e il suo saggio è utile per stabilire una terminologia che si potrebbe applicare al tradurre. La premessa di Auerbach è questa: che la Commedia fu basata su un punto di vista figurale in quanto la Weltanschauung di Dante percepiva un nesso diretto fra ogni fenomeno terreno e il piano divino. Auerbach fa notare che l'interpretazione figurale ebbe una larga diffusione durante il Medioevo e anche dopo, e descrive l'uso della "figura" nel mondo cristiano come un processo profetico adoperato per preannunciare o prefigurare fatti che dovevano avvenire successivamente. Inoltre, egli distingue fra la "figura anticipatrice" o "futurorum," la "figura" che guarda avanti adombrando un evento futuro, e la "figura svelata o adempiuta", cioè la figura palesata e attuata dal futuro evento. Per di più, il futuro evento che attua la figura ("l'adempimento") viene visto come una forma di "imitazione", una "figura imitativa" che "ricorda" l'evento di prima. Per distinguere il processo figurale da quello allegorico è importante sottolineare il fatto che la figura stessa è una vicenda oppure una persona reale, storica e concreta, che rappresenta e annuncia qualche altro evento che è altrettanto reale e storico: "La figura profetica è un fatto storico-concreto, ed è adempiuta da fatti storico-concreti"¹⁵. Secondo il ragionamento di Auerbach, la distinzione fra "figura" e "adempimento" non vuol dire che l'una sia meno reale dell'altro.

Prima di applicare queste idee alla traduzione, vorrei offrire due esempi dell'uso di "figura" nella Commedia per chiarificare ancora il concetto. Il primo è Matelda, la "donna soletta" che appare nel Canto xxviii del Purgatorio. Dante sta camminando lungo un fiumicello, mirando l'abbondante varietà di rami sempre in fiore, quando tutt'ad un tratto gli appare

una donna soletta ce si già
cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.¹⁶

Vista nel contesto dell'interpretazione figurale, Matelda può essere considerata un esempio di una "figura" che è sia profetico-anticipatrice sia mimetico-imitativa. Da un lato, rappresenta l'umanità prima della Caduta dalla Grazia, la vita terrena in uno stato di armonia e di perfezione. Dall'altro lato, Matelda prefigura Beatrice, e quindi annuncia il "paradiso riacquistato", il ritorno al Giardino originale. Nell'interpretazione

figurale di Matelda sia come l'immagine dell'umanità ancora-non-caduta che come quella dell'umanità ristorata alla grazia, sentiamo il movimento avanti ed indietro del Paradiso Terrestre dantesco, il quale è a sua volta una "figura" anticipatrice e imitativa: imitativa in quanto "ricorda" lo stato di grazia prima della Caduta dell'uomo, anticipatrice poiché adombra il ritorno al Giardino, un ritorno a quello che sarebbe potuto essere.

Un secondo esempio dell'uso di "figura" nella Commedia è San Francesco d'Assisi. Francesco era una delle figure più evocative ed affascinanti del Medioevo, e sebbene morto da tanti anni, offriva la possibilità di influenzare le future azioni tramite il ricordo del suo esempio e di quello delle vite esemplari dei suoi primi seguaci. Per Dante, Francesco era destinato a ravvivare quella forma di povertà che Cristo, il primo sposo della Povertà¹⁷, mise in pratica, ed il poeta sviluppò questo motivo elaborando una rappresentazione figurale di Francesco che prometteva un rinnovamento spirituale (sia individuale che sociale) tramite l'"imitazione" di Francesco stesso e anche di Cristo. Quale secondo sposo della Povertà, Francesco "imitò" il modo di essere di Cristo nel mondo. Secondo la terminologia di Auerbach, si tratta qui di una "figura capovolta" in quanto Francesco non ha prefigurato Cristo. Invece era una figura imitativa che emulava certi eventi caratteristici della vita di Cristo: una "figura imitativa" che è venuta successivamente alla "figura anticipatrice."

In quale modo si può collegare il concetto di "figura" al secondo dei due poli del tradurre di cui abbiamo parlato prima? Cioè alla ricreazione e all'adempimento che è una specie di "ricordare" e che sta in contrasto alla ripetizione o alla riproduzione menardiana? A prima vista potrebbe sembrare anch'essa solo un'altra forma di ripetizione o trascrizione: la "figura imitativa" (la traduzione) come riproduzione di un evento anteriore, cioè la "figura anticipatrice" (l'opera originale). Eppure nell'interpretazione figurale, la "figura imitativa" non si limita semplicemente a ripetere l'evento precedente. Riferendosi alla rappresentazione dantesca di Francesco con la sua promessa di rinnovamento spirituale tramite l'"imitazione", il critico Karl Vossler è stato abbastanza enfatico su questo punto, chiamandolo "non imitazione... ma la reincarnazione unica dell'ideale evangelico."¹⁸ Visto in questo senso, la "figura" ha più attinenza con la ricreazione e la reincarnazione, la rinascita e l'adempimento, che non con la ripetizione. Considerata in un contesto figurale, la traduzione è una ricreazione della "sua occasione, il suo generatore, la sua ombra precedente"¹⁹, non una mera trascrizione. Pure qui troviamo un movimento avanti ed indietro che è sia anticipatrice che imitativa. L'opera originale dell'autore è la "figura anticipatrice" o "futurorum," che poi viene "adempiuta" dalla traduzione, essendo tutt'e due "fatti" (testi) concreti e storici in cui è possibile percepire un nesso diretto; la traduzione non è meno "reale" dell'originale. Inoltre, si può dire che la "figura anticipatrice" (il testo originale) ha un significato - o molteplici livelli di significati - che è prima celato e poi svelato o illuminato dall'"adempimento", cioè la traduzione che la "adempie". Anny Sadrin, nel saggio *The Tyranny of Words: Reading Dickens in Translation* (La tirannia delle parole: leggendo le opere di Dickens in traduzione)²⁰, descrive questo concetto in termini della "liberazione" del significato:

Ogni nuova traduzione, come vediamo, è una nuova esecuzione del testo, ognuna riesce a portare fuori ("a liberare") dei significati e delle emozioni potenziali. In altre parole, le traduzioni, come gli adattamenti cinematografici o teatrali, fertilizzano, ravvivano e a volte anche ringiovaniscono la vecchia versione standard nella lingua originale che, naturalmente, è immutabile.

Liberata in questo modo, l'opera originale diventa la "figura svelata o adempiuta" dalla traduzione. Si potrebbe pensare al concetto che aveva Michelangelo del compito dello scultore, che era quello di "liberare" la figura dalla pietra.²¹

La terminologia di Auerbach quindi pare reggere bene come un contesto entro il quale la traduzione può essere considerata come ricreazione: il testo originale anticipa l'opera futura che lo "imita" e che lo "adempie" allo stesso tempo che lo "ricorda", e tutt'e due i testi sono ugualmente "reali" con tutto ciò che la parola implica: validità, autenticità, legittimità, e così via. Nel racconto di Borges, Menard stesso allude alla prima parte di un approccio figurale, il rapporto anticipatore:

Il ricordo d'insieme che ho del Chisciotte, semplificato dall'oblivio e dall'indifferenza, può benissimo equivalere all'imprecisa immagine anteriore d'un libro non scritto.

Ed il narratore del racconto sembra intuire che se il compito di Menard fosse stato realizzato, sarebbe stato quel tipo di manoscritto che porta i segni del "ricordo" di un'opera anteriore:

Ho pensato che il Don Chisciotte finale potrebbe considerarsi come una specie di palinsesto, in cui andrebbero ricercate le tracce - tenui, ma non indecifrabili - della scrittura "anteriore" del nostro amico.

Che cos'altro è un palinsesto se non una "figura svelata"? Ma il compito di Menard non viene realizzato. Il narratore ci racconta che nemmeno una sola pagina sopravvisse i falò a cui Menard ha consegnato i suoi quaderni. Si potrebbe solo assumere quindi che i suoi sforzi siano stati insufficienti per realizzare il compito impossibile di ricreazione, di comporre il Chisciotte, e che siano rimasti al livello della trascrizione.

Qualche tempo fa parlavo del concetto di "figura" con una mia amica scrittrice, la quale mi ha detto che nell'Italia contemporanea si riferisce alla nozione di guardare indietro e avanti come "ricordare il futuro". Mi piace quest'idea per la traduzione: l'opera originale guarda avanti verso la traduzione, mentre la traduzione guarda indietro all'originale, in una specie di "ricordare" reciproco.

1 La versione inglese di questo saggio (Extremes of "Remembering": Translation as "Figura") è stata pubblicata in Tradurre, Journal of the Italian Language Division of the American Translators Association, v. 3, n. 1, aprile 2002. La traduzione italiana è stata eseguita e rivista con la consulenza di Paolo A. Lilla. Inoltre, sono grata al mio collega Roberto Crivello per avermi suggerito la lettura del racconto di Borges e del brano relativo di Steiner in After Babel (Dopo Babele), e per avermi fornito il testo di Leonardo Sciascia (v. sotto).

2 "Pierre Menard, autore del Chisciotte". Il racconto fa parte del volume Finzioni (Einaudi, 1955, 1985, 1995), Franco Lucentini, traduttore. Titolo originale: Ficciones.

3 George Steiner, Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione, Ruggero Bianchi, traduttore (Sansoni, 1984), p. 68. Titolo originale: After Babel: Aspects of Language and Translation (New York: Oxford University Press, 1998).

4 Si tratta della traduzione inglese di Ficciones (cit. sup.), Andrew Hurley traduttore (Viking Penguin, 1998).

5 La recensione di Jordan Mackay è apparsa nel Austin Chronicle ed è disponibile in linea a <http://www.austinchronicle.com/issues/vol18/issue12/books.VSBR.html>. (Nella mancanza di indicazioni del contrario, le traduzioni dall'inglese sono le mie.)

6 Tutte le citazioni tratte dal racconto sono della traduzione italiana (cit. sup.) di Franco Lucentini.

7 Steiner, op. cit., p. 70.

8 Riferendosi ai capitoli di Pierre Menard, il narratore dice: "altri (non più perspicacemente)...[hanno voluto scorgervi]...una trascrizione del Chisciotte".

9 Leonardo Sciascia, L'affaire Moro (Palermo: Sellerio Editore, 1978), pp. 26 e 23.

10 Steiner, op. cit., p. 71.

11 Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, tradotto dal tedesco in inglese da Willard Trask (New York: Doubleday Anchor, 1957; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953).

12 Il detto va più o meno così: Le traduzioni sono come le donne: se sono belle, non sono fedeli; se sono fedeli, sono brutte.

13 Disponibile in linea a <http://spinoza.tau.ac.il/~tourney/works>.

14 Per esempio, nel saggio "Figura", in Studi su Dante (Milano: Feltrinelli Editore, 1963); ed anche in Mimesis (cit. sup.).

15 "Figura" in op. cit., p. 187.

16 Purg. xxviii, 40-42.

17 "Questa, privata del primo marito", Par. xi, 64.

18 Karl Vossler, *Mediaeval Culture: An Introduction to Dante and His Times* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1929, 1970).

19 Steiner, *op. cit.*, p. 71.

20 Disponibile in linea a <http://users.unimi.it/dickens/essays/sadrin.pdf>.

21 Il concetto viene espresso più notevolmente in un sonetto a Vittoria Colonna che comincia con questi versi: "Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in se` non circonscriva / col soverchio, e solo a quello arriva / la man, che ubbidisce all'intelletto." (Poesie LXXXIII).

[Top of Page](#)