

43

Rivista di studi culturali
e di estetica
fondata da Mario Perniola

Periodico semestrale
n. 43, aprile 2022

Lost in Translation

Á α Γ γ A α L λ M μ A α

Andrea Tagliapietra
Ékphrasis. Il silenzio dell'immagine
e l'intraducibile

Irene Ranzato
Tradurre la cultura nell'audiovisivo

Zoltán Somhegyi
Valuing and Revaluing the City. Interpreting
Art and Urban Regeneration with Mario Perniola



Á G A L M A

Rivista di studi culturali e di estetica
fondata da Mario Perniola

Direzione

Luigi A. Manfreda (Direttore responsabile)
Telise Perniola (Condirettrice)

Capo Redattori

Angi Perniola, Caterina Di Rienzo
(caterina.dirienzo@libero.it)

Comitato di redazione

Sergio Benvenuto, Enea Bianchi,
Anna Camaiti Hostert, Giuliano Compagno,
Pierre Dalla Vigna, Milosh Fascetti,
Micaela Latini, Aldo Marroni,
Matteo Monaco, Andrea Nicolini,
Fabrizio Scrivano

Comitato scientifico internazionale

Paolo Bartoloni (Galway)
Giovanna Borradori (New York)
Carlos Couto de Sequeira Costa (Lisbona)
Annateresa Fabris (San Paolo)
Cristina Fiordimela, Freddy Paul Grunert
(Neuhausen)
Shuhei Hosokawa (Kyoto)
Carsten Juhl (Copenaghen)
Jorge Lozano (Madrid)
Robert Lumley (Londra)
Nicolae Rambu (Iasi)
Annie Reniers Philippot (Bruxelles)
Massimo Verdicchio (Edmonton)
In memoriam: Michel Makarius (Paris 2009)

Comitato scientifico nazionale

Paolo Bertetto (Roma), Iain Chambers (Napoli),
Paolo D'Angelo (Roma), Gianfranco Dalmaso
(Milano), Silvano Facioni (Roma), Giulio Ferroni
(Roma), Marina Galletti (Roma), Giacomo
Marramao (Roma), Pietro Montani (Roma),
Giampiero Moretti (Napoli), Vanni Pasca
(Milano), Paolo Quintili (Roma)
In memoriam: Paolo Fabbri (Rimini 2020)

Corrispondenti

Vania Baldi (Lisbona), René Capovin (Salon de
Provence), Fabio La Rocca (Parigi), Maria Teresa
Ricci (Tours), Pedro Sargento (Wien), Roberto
Terrosi (Tokyo)

Per la selezione dei contributi la Direzione si avvale
della consulenza del Comitato scientifico internazio-
nale e della procedura *blind peer review*.

Responsabile della pagina Facebook <https://www.facebook.com/agalmarivista>: Enea Bianchi

Redazione

Centro di Ricerca e di Documentazione
"Linguaggio e Pensiero"
Ex Facoltà di Lettere e Filosofia – Edificio B –
I Piano – Studio 39
Università di Roma "Tor Vergata"

Via Columbia 1- 00133 Roma

E-mail: agalma@uniroma2.it

Sito web: www.agalmarivista.org

Si pubblica con il contributo della
Università di Roma "Tor Vergata"

Amministrazione e abbonamenti

Mimesis Edizioni
via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto S.G. – Italy
tel/fax +39 02 24861657 / +39 02 24416383
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Sede legale della società

MIM Edizioni Srl
fax +39 02 89403935

Per sottoscrivere abbonamenti o richiedere i numeri
arretrati (dal 2 in poi) scrivere a
ordini@mimesisedizioni.it
oppure con acquisto online su
www.mimesisedizioni.it
oppure telefonare al numero 02-24416383

Abbonamenti e spedizioni

	Italia	Estero
Singolo numero	14,00 €	14,00 €
Abbonamento	25,00 €	25,00 €
Spedizione:		
con Poste Italiane	GRATIS	6,00 €
con Corriere	6,00 €	15,00 €

Per procedere all'acquisto è necessario comunicare
i seguenti dati: nominativo e codice fiscale; indirizzo
di spedizione; ricevuta di esecuzione bonifico da
anticipare via e-mail all'indirizzo
ordini@mimesisedizioni.it

Il pagamento può avvenire tramite: contrassegno,
pagamento diretto all'addetto alla consegna (solo per
l'Italia e solo per consegna con corriere);
circuiti paypal all'indirizzo ordini@mimesisedizioni.it;
bonifico bancario alle seguenti coordinate:
CASSA DI RISPARMIO DI ASTI –
Ag. di Sesto San Giovanni
BIC/SWIFT: CASRIT22
IBAN IT 94 T 06085 20700 000000020093
intestato a MIM EDIZIONI srl – Via Monfalcone,
17/19, 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Agalma è una rivista semestrale distribuita da

Mimesis Edizioni srl
Via Monfalcone 17/19
20099 Sesto san Giovanni (MI)
Tel. 02 24416383
www.mimesisedizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso
interno o didattico, non autorizzata.
Registrazione presso il tribunale di Roma
n. 600/99 del 14/12/1999
N° R.O.C. 19309

Indice

Editoriale

- p. 5 Luigi A. Manfreda, *Passare ad altro*

Testo

- p. 11 Guido Ceronetti, *Il mestiere di tradurre e una nuova querelle*

Lost in Translation

- p. 19 Andrea Tagliapietra, *Ékphrasis. Il silenzio dell'immagine e l'intraducibile*
- p. 29 Sergio Benvenuto, *La macchina placebo. Traduzione e comprensione*
- p. 38 Annarita Taronna, *Lost and regained in translation: cross-border and intersectional practices between the Black US and Black Italy*
- p. 51 Irene Ranzato, *Tradurre la cultura nell'audiovisivo*
- p. 62 Micaela Latini, *Essere senza "Heimat". Da Kafka a Jean Améry*

Saggi

- p. 71 Daniela Angelucci, *Non tutto, né niente. La paradossale verità dell'immagine fotografica*

Perniola's studies

- p. 85 Zoltán Somhegyi, *Valuing and Revaluing the City. Interpreting Art and Urban Regeneration with Mario Perniola*

Note e Rassegne

- p. 97 Angi Perniola, *Traduttore dei traduttori*

Recensioni

- p. 107 Fabio La Rocca (a cura di), *Epidemia visuale. La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società* (Antonio Rainone)
- p. 108 Christian Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano* (Ivelise Perniola)
- p. 111 Corrado Claverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi* (Pasquale De Rosa)
- p. 113 Mattia Cinquegrani, *Il rito, la morte e l'immagine. Cinema, televisione, media digitali* (Leonardo Magnante)

- p. 119 **Abstracts**

- p. 123 **Notizie sui collaboratori**

- p. 125 **Indice dei numeri precedenti**

Andrea Tagliapietra

Ékphrasis.

Il silenzio dell'immagine e l'intraducibile

Lo scarto tra il verbale e il visivo. Ékphrasis e metafora

La parola *ékphrasis*, talvolta italianizzata in *ecfrasi* o *ekfrasi*, deriva direttamente dal verbo greco *ekphrázo*, che significa “espongo”, “descrivo”, “mostro con le parole”. La struttura etimologica del termine, composto dal prefisso preposizionale *ek-*, “fuori”, e da *phrázo*, “parlo”, “nomino”, “designo”, delinea la traccia semantica di uno scarto tra il verbale e il visivo, tra la parola e l’oggetto, tra il discorso e il mondo. La più antica enunciazione di questo scarto insieme all’indicazione dell’incrocio traduttivo che esso prevede è registrata in un frammento del poeta greco Simonide di Ceo che, nel VI secolo avanti Cristo, afferma che “La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla”. La collocazione strategica dell’*ékphrasis* là dove il linguaggio cerca di tradurre l’immagine, oltre ad averne rilanciato l’interesse contemporaneo nell’ambito dei *visual studies* (cfr. Mirzoeff 2005), ne fa un luogo privilegiato per riflettere filosoficamente sul limite della traduzione, ovvero sull’intraducibile.

Nella neoretorica o seconda sofistica, che si impone nell’ecumene greco-romana dal II al IV secolo dopo Cristo come la forma stessa della cultura in quanto educazione somma agli usi e agli effetti della parola, l’*ékphrasis* o *descriptio* è una figura retorica, “è un frammento antologico, trasferibile da un discorso all’altro: è una descrizione regolata di luoghi, di personaggi (origine dei *tópoi* del Medioevo)” (Barthes 1972: 29). Sin dai suoi inizi la retorica antica appare consapevole del piano di clivaggio fra il visivo e il verbale, confermato oggi dagli studi neurobiologici sulla bipolarità, nell’attività mentale, fra le funzioni linguistiche, tendenzialmente astrattive, collocate nell’emisfero sinistro del cervello e la visualizzazione, collegata a stimoli intuitivi e sensoriali, situata nell’emisfero destro dell’organo cerebrale (cfr. Changeux 1990). Già Aristotele individua proprio nel rendere vivi gli oggetti descritti dalle parole una delle funzioni strategiche dell’arte retorica, che modella il discorso come fosse un quadro vivente: “io dico che le parole dipingono, quando significano le cose in atto” (Aristotele 1984, III, 11, 1412a 3). È ciò che fa, in particolare e a livello dell’unità linguistica della frase, la *metafora*, che è un “porre le cose come fossero davanti gli occhi” (*prò ommáton poieîn*) (Aristotele 1984, III, 10, 1410b 31-35) (Aristotele 1984: 160-170).

La metafora è, quindi, una parte del discorso e *insieme* un peculiare atteggiamento, un “modo di vedere”, un dispositivo che attua una prestazione essenziale del linguaggio in relazione al nostro essere al mondo. Si tratta di avvertire, dall’interno del verbale, quello scarto che, nelle parole, *fa come* se il parlante avesse davanti il “fuori”, vale a dire le cose stesse e la forma possibile della loro esperienza. Metaforizzare è, di conseguenza, cogliere analogie, ovvero scoprire e inventare rispecchiamenti fra parole differenti all’interno del grande rispecchiamento del linguaggio medesimo, della sua intrinseca *traduttività* intesa come “esplicitazione ontologica del postulato della referenza metaforica” (Ricoeur 1981: 408), vale a dire del suo articolarsi “in vista” di ciò che sta esteticamente oltre il linguaggio. La retorica mette in luce il carattere essenzialmente *simbolico* e non solo *comunicativo* del linguaggio umano, là dove essa esplicita quell’orientamento antropologico nei confronti della realtà per cui l’uomo comprende e si comprende attraverso la mediazione configurativa dei simboli che egli stesso produce: “non solo la sua situazione, ma già la sua costituzione è potenzialmente metaforica” (Blumenberg 1987: 112). Così la metafora funziona come un dispositivo di “trasloco” (da *meta-phéro*, “io trasporto”), ossia propriamente una *traduzione* che si pone al limite tra il linguaggio e il mondo, su quel confine del “fuori” che abbiamo già incontrato nell’etimologia di *ékphrasis*. La raffinata tecnica retorica dell’*ékphrasis* intende produrre a livello del testo ciò che la metafora fa a livello della frase: essa “si prefigge di restituire la vita stessa di un quadro”, mediante la combinazione di un momento verbale e un momento non-verbale, ossia facendo leva su quella che Wunenburger chiama, appunto, “l’alleanza verbo-iconica” (Wunenburger 1999: 33-37).

Non si tratta quindi solo di descrivere l’immagine per analizzarla e “leggerla”, come avviene per esempio nella moderna critica d’arte, ma l’*ékphrasis* antica ha la pretesa di tradurre l’esperienza vivente, ossia di riviverla, producendo degli effetti estetici mediante la combinazione e la scelta appropriata delle parole. È, in sintesi, “l’uso del linguaggio per cercare di far immaginare una scena a un’*audience*” (Webb 2009: 3). L’ingrediente fondamentale è ciò che gli antichi esprimevano con il termine *enárgeia*, e che Michele Cometa rende come *dinamizzazione dell’immagine*, per cui

si trattava di temporalizzare la ricezione e di descriverne gli effetti emozionali e psicologici, di far rivivere al destinatario un’esperienza percettiva, una sorta di immedesimazione nell’atto del guardare che si interessava non tanto al rappresentato, all’immagine, ma alla complessa fenomenologia della rappresentazione (Cometa 2012: 90).

Quando Luciano, nel II secolo d. C., descrive il famoso quadro di Apelle avente per tema l’allegoria della calunnia, componendo un’*ékphrasis* che ispirerà le opere di molti artisti del Rinascimento, fra cui l’omonima tempera su tavola di Sandro Botticelli esposta alla Galleria degli Uffizi (*La calunnia di Apelle*, 1490-1495), non si limita a descrivere il dipinto del pittore greco, perduto già in età antica, ma evoca il quadro vivente di cui l’opera di Apelle è la rappresentazione (cfr. Luciano di Samosata 1994: 32-55). Analogamente, circa un secolo più tardi, Longo Sofista, nel proemio del romanzo ellenistico *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, racconta di esser giunto nell’isola di Lesbo e aver visto un paesaggio arcadico che gli era ap-

parso, insieme, come un magnifico dipinto, sicché “fui preso dal desiderio di fare una trascrizione letteraria di quel dipinto”, restituendogli la vita (Longo Sofista 1991: 4). Per tacere di Filostrato che, innanzi al quadro della pinacoteca napoletana che sta visitando e che rappresenta Narciso alla fonte – la descrizione del retore è possibile che abbia ispirato l’omonimo dipinto di Caravaggio (1597-1599) –, si mette a interloquire direttamente con Narciso: “Tu, ragazzo mio, non sei caduto vittima dell’inganno (*sophisma*) di una pittura, né ti sei consumato per i colori o per la cera, ma è l’acqua che ti dipinge, così come sei, mentre la guardi” (Filostrato 2008: 47).

L’asimmetria della traduzione intersemiotica

L’unità sintagmatica dell’*ékphrasis*, composta da più periodi ma meno estesa delle parti tradizionali dell’esposizione oratoria (*dispositio*), passa nei primi secoli dell’era volgare dall’ambito specifico e tecnico dell’arte retorica alla generalità del discorso, là dove, come per esempio nella narrazione, il suo uso integra, per contrasto compositivo – quasi a riprodurre il passo indietro del pittore davanti al quadro –, il continuo romanzesco della linea diegetica del racconto, mediante la descrizione verbale di oggetti concepiti già *come* immagini (paesaggi, ritratti). L’*ékphrasis*, infatti, si distingue dalla figura retorica dell’*ipotiposi* perché le cose che vengono descritte vividamente, come ci stessero di fronte, sono già intese come immagini o hanno effettivamente lo statuto oggettuale delle immagini (pitture, sculture, ecc.).

Allora l’*ékphrasis* ci appare come una sorta di raddoppiamento del rapporto della parola con l’immagine. Il flusso dei *verba*, delle parole del discorso articolate fra loro mediante i nessi della narrazione o dell’argomentazione, suscita simmetricamente una sequenza di immagini, ovvero “fa immagini” con le parole – è l’essenziale *traduzione* simbolico-visiva di cui consiste il linguaggio – e in questo contesto l’*ipotiposi* affina tecnicamente le intrinseche capacità iconiche della parola. Invece l’*ékphrasis* è quella parte del discorso in cui la parola *intenzionalmente* pone le proprie capacità iconiche al servizio dell’immagine, ovvero di un’immagine già esperita come tale. Nell’*ékphrasis* le parole si fanno “immagini delle immagini”. In proposito Frederick Burwick parla di un esercizio autoriflessivo nella rappresentazione, di “una mimesi di una mimesi” (cfr. Burwick 2001: 107-134).

Nell’ormai classico articolo *Aspetti linguistici della traduzione* Roman Jakobson distingueva le tre forme fondamentali della traduzione: la traduzione *endolinguistica*, ovvero quella *risformulazione* che consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni appartenenti alla stessa lingua; la traduzione *interlinguistica*, che è ciò che s’intende comunemente per traduzione e riguarda la connessione interpretativa dei segni linguistici di una lingua per mezzo di quelli di un’altra; infine la traduzione *intersemiotica* o *trasmutazione* che “consiste nell’interpretazione dei segni interlinguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici” (Jakobson 1966: 57). Come si può constatare, Jakobson evoca in proposito il passaggio dal linguistico al non linguistico, cioè la trasposizione dalla parola all’immagine piuttosto che quella dall’immagine alla parola: “per esempio dall’arte del

linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura” (Jakobson 1966: 64). Si tratta del percorso inverso rispetto a quello compiuto mediante la pratica dell'*ékphrasis*. Eco, affrontando l'argomento dell'*ékphrasis* in *Dire quasi la stessa cosa*, esplicita questa inversione del vettore traduttivo e osserva che

di solito siamo abituati a dover discutere dell'accettabilità del tipo opposto di traduzione intersemiotica, quella per cui si traduce un testo scritto in un testo visivo (da libro a film, da libro a fumetto, eccetera). Con l'*ékphrasi* si traduce invece un testo visivo in un testo scritto. L'esercizio godeva di grande prestigio nell'antichità, e molte volte sappiamo ancora qualcosa di opere d'arte scomparse grazie alle *ékphrasi* che ne erano state fatte (Eco 2003: 208-209).

Il problema è che i due percorsi, quello dal testo all'immagine e quello dall'immagine al testo, non sono affatto simmetrici. Il testo scritto può diventare un "testo visivo" – come scrive Eco –, si pensi alla mediazione della sceneggiatura con cui si opera, per esempio, la traduzione di un romanzo in un film, preparando la "scrittura" delle inquadrature, la successione delle scene di ripresa e le battute degli attori, ma, al di là di un eventuale uso traslato del termine, possiamo effettivamente considerare un'immagine *come* un testo (cfr. Harms 1990; Dirscherl 1993) o non cogliere piuttosto nell'*ékphrasis* una sorta di "cortocircuito tra una grammatica e un'immagine"? (Cometa 2012: 165).

Del resto, ritornando alla classificazione di Jakobson, possiamo riflettere sulla distinzione fondamentale che lo studioso russo introduce fra le due prime forme di traduzione e la terza. Nella terza forma, l'intersemiotica, in cui va collocata l'*ékphrasis*, la traduzione esce dal linguaggio in quanto sistema di segni linguistici. Qui, a differenza delle traduzioni endolinguistiche o interlinguistiche, che sono tendenzialmente *simmetriche*, ossia nelle quali possiamo sempre invertire, ossia rendere reversibili i poli della traduzione, con differenze accettabili sul piano comunicativo, nella traduzione intersemiotica ci troviamo di fronte a una relazione *asimmetrica*, che accosta il linguaggio articolato e il suo potere d'astrazione, indirizzato all'ideale logico di chiarezza, al valore impressivo e irradiante dell'immagine, che prevede un'ambiguità intrinseca, data dalla sua natura estetica, non verbale e singolarizzante. Come scrive Barthes, pur sempre prendendo ad esempio la direzione del vettore che collega il linguaggio verbale alla visualizzazione (della fotografia, del cinema e della televisione), "per questa ragione, credo sia ancora prematuro dire che si deve, o si può facilmente o naturalmente *tradurre* nozioni o proposizioni dal linguaggio articolato in immagini", perché "ciò che l'immagine guadagna in *impressività* lo perde spesso in *chiarezza*" (Barthes 1998: 182-183), ossia in termini di *comunicazione*.

Tradurre l'intraducibile. Il silenzio dell'immagine e il lutto della presenza

Rovesciando l'affermazione di Barthes, si potrebbe ritenere che la traduzione dell'immagine in linguaggio verbale, ossia ciò che viene compiuto nell'*ékphrasis* come *resa*, in forma di parole e di scrittura, dell'aspetto e dei dettagli di un og-

getto, di un paesaggio, ma soprattutto di un'opera d'arte (scultura, pittura), sia la perdita dell'*impressività* a vantaggio tuttavia della chiarezza. Eppure c'è di più. Proprio là dove la descrizione verbale intende raggiungere il vertice dell'esattezza, della pregnanza e della capacità poetica del linguaggio nel definire il più piccolo dettaglio e di renderlo "come fosse vivo", si avverte il limite dell'*ékphrasis*, ossia l'intraducibile della presenza dell'opera, della sua disponibilità estetica, di cui le parole non possono che tradurre, piuttosto, la sospensione e l'assenza, la lacuna della comunicazione. Siamo così innanzi a quell'intraducibile che Ortega y Gasset generalizzava nella constatazione, valida per l'intero campo della traduzione che è il linguaggio, secondo cui "il parlare si compone soprattutto di silenzi", sicché "un essere che non fosse capace di rinunciare a dire molte cose, sarebbe incapace di parlare" (Ortega y Gasset 2001: 42). Si tratta della stessa intraducibilità che Benjamin indicava come il "nucleo essenziale" della traduzione, una volta spogliata da tutto ciò che in essa è mera comunicazione (Benjamin 2008: 505). L'*ékphrasis* che muove dal desiderio di *far vedere* con le parole approda al risultato che la presenza dell'oggetto, l'esserci della sua singolarità, rimane ineffabile o, meglio, è detto dalle lacune del linguaggio che su di esso si spalancano. La traduzione interlinguistica cerca, quando è possibile, di far corrispondere le parole delle lingue tra loro (cfr. Mounin 1965: 65), rispettandone gli intervalli e i silenziosi interstizi e trovando uno dei suoi compiti più ardui e difficili nella traduzione poetica o meglio nella trasposizione creatrice (cfr. Jakobson 1966: 63) della musicalità dei significanti (il significante è ciò che nella parola richiama alla sonorità, quindi alla presenza sensibile del suo esser pronunciata, alla dimensione propriamente estetica della parola). Ma a maggior ragione, allora, l'intraducibile circonda il linguaggio, ne sfida la declinazione astrattiva con la resistenza fornita dalla singolarità degli eventi dell'esperienza, con la caduta nel *qui e ora* di ciò che si vede e si sente (cfr. Tagliapietra 2017: 177-279). Qui la pratica greca dell'*ékphrasis*, che mobilita la totalità del linguaggio per esprimere ciò che sta "fuori" e la sua intraducibilità, richiama per analogia la pratica ebraica del *midrash* – è quella che ha in mente Benjamin nel *Compito del traduttore* – come quella particolare forma di traduzione che non si limita a riformulare i significati dentro a una stessa lingua, ma facendolo, esibisce l'estraneità dell'intraducibile che si cela al suo interno.

Del resto, la storia della cultura ci tramanda, come ricordava Eco, la pratica antica dell'*ékphrasis* letteraria in quanto accurata descrizione di oggetti, come lo scudo di Achille descritto da Omero in un famoso brano del XVIII canto dell'*Iliade* o di opere d'arte, come la statua di Zeus a Olimpia scolpita da Fidia, che, successivamente, nel corso del tempo, sono andati perduti. L'*ékphrasis* implica un'intrinseca declinazione melanconica che verrà enfatizzata, come nell'*Ode on a Grecian Urn* (1819) di John Keats, dalle poetiche del romanticismo (cfr. Scott 1994). Così nell'*ékphrasis* antica i moderni leggono una sorta di lutto raddoppiato, per cui la perdita dell'effettività dell'opera, avvenuta per gli accidenti della storia, si sovrappone alla nostalgia per l'*aura* dell'immagine, vale a dire per l'oggettivazione dell'esperienza che si legava all'opera in un singolare intreccio di spazio e di tempo, già evocati nei termini di una perdita dall'originario autore dell'*ékphrasis*. Il lutto permane anche qualora l'immagine referente, come si suppone per alcune

delle *ékphrásaís* letterarie antiche, sia frutto dell'arguta invenzione del retore e sia, quindi, la resa mediante la prestazione iconica delle parole di un'opera soltanto possibile, immaginaria. C'è infatti nel lutto il doppio registro della mancanza della presenza dell'esserci di ciò che è stato e non è più, ma anche, di conseguenza, di ciò che l'esserci avrebbe potuto essere. Il lutto, figura della necessità, è lutto, insieme, della realtà e della possibilità, dal momento che per l'essere umano in quanto animale simbolico non c'è statuto di realtà senza il margine della possibilità.

L'immagine diviene pertanto *fantasma* grazie alla traduzione desiderante della parola ecfraistica, secondo un dispositivo che già aveva tratteggiato Giorgio Agamben parlando dei miti di Narciso e Pigmalione nella poesia d'amore del XIII secolo e della torsione dell'originaria piega tattile-visiva dell'immagine verso il regime acustico del linguaggio (cfr. Agamben 1977: 71-155). Infatti, le parole dell'*ékphrásaís* sembrano mantenere l'immagine a distanza rispetto alla sua concreta percezione estetica. *Noli me tangere* – “non mi toccare” (Gv. 20,17) – sono le prime parole con cui Gesù risorto allontana Maria Maddalena, protesa verso di lui accanto al sepolcro scoperchiato. Eppure solo toccandolo la Maddalena potrebbe assicurarsi di non essere davanti a un fantasma, come per altro sosterranno gli gnostici e i docetisti, ma a un corpo in carne e ossa. Commentando l'episodio, Jean-Luc Nancy vi scorgeva, oltre le considerazioni teologiche e cristologiche implicate nell'esgesi del passo, il significato di una tangenza senza contatto, di una prossimità che non conosce promiscuità, paragonabile all'aspirazione implicita nel risultato del dipingere: “è essenziale alla pittura non essere toccata. È essenziale all'immagine in genere non essere toccata” (Nancy 2005: 69). Allora la fortuna iconografica del *noli me tangere* nella pittura occidentale si trasforma in una riflessione sullo statuto estetico ed ontologico della pittura e, in senso più generale, dell'immagine. La pennellata, il tocco sfumato delle setole del pennello che, depositando il colore, subito si ritraggono, traccia il limite fra il senso del tatto e quello della vista. L'immagine dipinta diviene tale solo nel momento in cui la continuità del tatto viene interrotta, la materia del colore si annulla nella superficie senza spessore del colore dell'immagine, evocando l'esperienza liminale della *soglia*.

La soglia non separa ma congiunge, tuttavia collegando mantiene la sua funzione di distinzione: essa mette *in vista*, ma non *in contatto* (cfr. Tagliapietra 2010: 125-131). Gli oggetti dipinti, che nell'atto della pittura sono stati tatto e materia in divenire, flusso vivente, ora sembrano fissati, ritti sulla sponda colorata della vita, immobili e intangibili testimoni di una lontananza ormai invalicabile. La negazione del tatto fissa l'istante. Natura colta un attimo prima di iniziare a vivere, oppure “natura morta”, anzi vera e propria “morte al lavoro”, come le immagini fotografiche e filmiche, in quanto espressione stessa della chiamata in presenza di un'assenza irrimediabile, sono state anche definite? In alcune lingue, come il tedesco e l'inglese, il genere pittorico della “natura morta” si traduce con *Stilleben*, *Still life*, ovvero, alla lettera, “natura silenziosa”. *L'ékphrásaís* si colloca su questa soglia ambigua tra l'assenza della morte e la vita silenziosa. Le sue parole, confrontandosi con l'immagine, sono circondate dalla stessa ambiguità del silenzio verso cui si esercita il compito interminabile del tradurre. Un silenzio che può essere inteso come un'elaborazione del lutto o, secondo il suggerimento benjaminiano, come

una singolare forma di pazienza: un'attesa escatologica del momento di tangenza del senso, in cui, rovesciando la maledizione di Babele nel "vieni e vedi" (Ap. 6,1-7) apocalittico, venga meno "lo spartiacque tra il fiume della lingua e quello della rivelazione" (Benjamin 2008: 511), della visione.

Il piccolo lembo di muro giallo. L'*ékphrasis* dell'invisibile e la sopravvivenza

Eco distingueva le ecfrafi moderne da quelle dell'antichità classica definendo queste ultime come *palesi* e le altre, invece, *occulte*: "Se l'*ékphrasis* palese voleva essere giudicata come traduzione verbale di un'opera visiva già nota (o che si intendeva rendere nota), l'*ékphrasis* occulta si presenta come dispositivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa" (Eco 2003: 209). Il semiologo porta come esempio le descrizioni dei quadri del personaggio di Elstir, in cui Proust, fingendo di descrivere le opere di un artista immaginario, ci fa riconoscere alcuni dipinti di pittori del XIX e degli inizi del XX secolo, come Monet, Manet, Degas, Turner, e i meno noti James Whistler e Paul César Helleu.

Eppure uno dei brani più famosi della *Recherche* è costruito intorno all'*écphrasis* del dettaglio di un'opera pittorica palesemente dichiarata, entrata nel canone dei capolavori assoluti della pittura moderna: *La veduta di Delft* dipinta da Jan Vermeer intorno al 1660. Davanti a questa tela, verso la metà della narrazione de *La prigioniera*, quinto romanzo del ciclo della *Ricerca del tempo perduto*, Proust racconta l'episodio della morte di Bergotte, il personaggio che incarna la letteratura come Elstir era la personificazione della pittura e Vinteuil della musica. Il vecchio scrittore, forse maschera poetica di Anatole France, ma anche e soprattutto alter ego dell'autore stesso della *Recherche*, muore, colpito da apoplezia, mentre contempla il celebre olio su tela di Vermeer, esposto in mostra temporanea al museo parigino dello *Jeu de Paume* e, nel delirio che precede immediatamente la morte, immagina di trasferire la lucentezza di un particolare del dipinto alla sua stessa scrittura (cfr. Posani Löwenstein 2019: 115-141).

Bergotte, malato da tempo, da anni non usciva più di casa. Un giorno in cui, in seguito a una piccola crisi del suo male, gli era stato prescritto dai medici di stare in assoluto riposo, lo scrittore, leggendo un articolo, si imbatte in un'*ékphrasis* del quadro che lo sconvolge e, malgrado tutto, lo costringe a precipitarsi a rivedere il dipinto. Narra Proust:

Poiché un critico aveva scritto che nella *Veduta di Delft* di Vermeer (prestata dal museo dell'Aja per una mostra di pittura olandese), quadro che egli adorava e credeva di conoscere alla perfezione, un piccolo lembo di muro giallo (di cui non si ricordava) era dipinto così bene da far pensare, se lo si guardava isolatamente, a una preziosa opera d'arte cinese, d'una bellezza che poteva bastare a se stessa, Bergotte mangiò un po' di patate, uscì di casa e andò alla mostra (Proust 1995: 200).

Raggiunta la sala dell'esposizione, mentre già apparivano i sintomi del fatale malessere, Bergotte "alla fine fu davanti al Vermeer, che ricordava più smagliante, più diverso da tutto quanto conoscesse, ma nel quale, grazie all'articolo del criti-

co, notò per la prima volta dei piccoli personaggi in blu, e che la sabbia era rosa e – infine – la preziosa materia del minuscolo lembo di muro giallo” (Proust 1995: 201). Le vertigini aumentano e lo scrittore riconsidera la sua arte, la sua stessa vita posti sul piatto di una bilancia, che ha come contrappeso il senso di pienezza dell’illuminazione fornita da quel dettaglio: *un petit pan de mur jaune*, “un piccolo lembo di muro giallo”.

Mentre si ripeteva: ‘piccolo lembo di muro giallo con tettoia, piccolo lembo di muro giallo’, crollò su un divano circolare; non meno bruscamente smise di pensare che era in gioco la sua vita e, tornando all’ottimismo, rifletté ‘è una semplice indigestione, per via di quelle patate non abbastanza cotte; non è niente’. Un nuovo colpo l’abbatté, dal divano rotolò per terra, facendo accorrere tutti i visitatori e i guardiani. Era morto. Morto per sempre? Chi può dirlo? (Proust 1995: 201).

C’è un interrogativo che, dopo le pagine di Proust sulla morte di Bergotte, nessuno spettatore della *Veduta di Delft* può sperare di eludere: dove si trova, nel quadro di Vermeer, il famoso muretto giallo? Si tratta di un enigma che fa il paio con la domanda che chiude la scena: “morto per sempre? Chi può dirlo?”. Infatti, un’attenta analisi del dipinto, a partire degli indizi proustiani e dalla storia critica del capolavoro vermeeriano, ha concluso che il muretto forse non è affatto un muretto, ma una sorta di fusione di più prospettive (la pennellata dell’artista, la perlacea preziosità delle lumeggiature, l’essenza “cinese” dei particolari, la luminosità del giallo di alcune tettoie, la tecnica miniaturistica adottata nella riproduzione delle mura della città, ecc.) che, pur non aparendo nella forma isolata e precisa di un dettaglio – le opere d’arte ci invitano a essere esplorate “da vicino”, anche e soprattutto *in dettaglio* (cfr. Arasse 2007) –, comunque sono evocate dall’insieme del quadro di Vermeer. “Proust ha ridotto all’essenziale la veduta di Vermeer, pittore dell’essenziale. Abbiamo un distillato di Vermeer, un Vermeer che alla fine conta più per come dipinge [...] che non per che cosa dipinge” (Renzi 1999: 95).

Proust gioca, quindi, con la pretesa intersemiotica dell’*ékphrasis* di tradurre l’immagine in parole per mostrare l’intraducibile. Il suo personaggio viene spinto da una pulsione che si rivelerà per lui letale, quella di andare al *Jeu de Paume* per verificare direttamente sul dipinto l’esistenza del piccolo lembo di muro giallo. Tuttavia, l’aspettativa di una traduzione *esatta*, cioè *letterale*, si rovescia nel fatto che l’*ékphrasis* “fa vedere” qualcosa che non c’è, o, meglio, qualcosa che c’è, ma che appare nel “silenzio” dell’immagine, ovvero nell’*invisible*. Il piccolo lembo di muro giallo non esprime un semplice dettaglio ma ciò che nessun particolare, in sé, può rappresentare, né nessuna parola tradurre *con esattezza*. Allora Proust, sulla soglia dello scarto tra discorso e mondo ospitato dalla traduzione intersemiotica dell’*ékphrasis*, mostra il limite metafisico di ogni traduzione, che ne è anche la prima radice. Si tratta del movente segreto che spinge le generazioni, l’una dopo l’altra, a ritornare a tradurre e che alimenta come un fiume carsico, al di là della trasmissione dei significati, dei fatti e dei saperi, l’umano compito della cultura. Per esplicitarlo con le parole del narratore: “così l’idea che Bergotte non fosse morto per sempre non ha il carattere dell’inverosimiglianza” (Proust 1995: 202). Benjamin, in seguito traduttore e attento lettore di Proust, condenserà quel mo-

vente, nello stesso anno in cui esce a stampa, postumo, il volume della *Recherche* che contiene l'episodio della morte di Bergotte, con un'unica parola: *sopravvivenza* (Benjamin 2008: 501).

Bibliografia

- Agamben, G., 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Arasse, D., [1992], *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, trad. it. di A. Pino, 2007, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore.
- Aristotele, 1984, *Retorica*, trad. it. a cura di R. Laurenti, in id., *Opere*, a cura di G. Giannantoni, vol. X, Roma-Bari, Laterza.
- Barthes, R., [1966], *Visualisation et langage*, in *Bulletin de la radio-télévision scolaire*, 28 gennaio-12 marzo, trad. it. a cura di G. Marrone, 1998, *Visualizzazione e linguaggio*, in id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 180-185.
- Barthes, R., [1970], *L'ancienne rhétorique*, trad. it. a cura di P. Fabbri, 1991, *La retorica antica*, Milano, Bompiani.
- Benjamin, W., [1923], *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. Baudelaire, *Tableaux parisiens*, testo francese e tedesco, trad. it. a cura di R. Solmi, 2008, *Il compito del traduttore*, in id., *Opere complete*, vol. I, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 500-511.
- Blumenberg, H., [1971], *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, orig. edito in italiano, *Approccio antropologico all'attualità della retorica*, in *Il Verri*, n.35/36; ora, in id., trad. it. di M. Cometa, 1987, *Le realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli.
- Burwick, F., 2001, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, University Park (PA), Penn State University Press.
- Changeux, J.-P., [1983], *L'homme neuronal*, trad. it. di C. Sughi, 1990, *L'uomo neuronale*, Milano, Feltrinelli.
- Cometa, M., 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Dirscherl, K., 1993, *Bild und Text in Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Filostroto di Lemno, 2008, *Immagini (Εἰκόνες)* (III d.C.), trad. it. a cura di A.L. Carbone, Palermo, :duepunti edizioni.
- Harms, W., 1990, *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Stuttgart, Metzler.
- Jakobson, R., [1959], *On linguistic aspects of Translation*, in R.A. Brower (a cura di), *On translation*, trad. it. a cura di L. Heilmann, L. Grassi, 1966, *Aspetti linguistici della traduzione*, in id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 56-65.
- Longo Sofista, 1991, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe (Ποιμηνικά τα κατά Δάφνην και Κλόην)* (III d. C.), trad. it. a cura di R. Di Virgilio, *Dafni e Cloe*, testo greco a fronte, Milano, Mondadori.
- Luciano di Samosata, 1994, *Non bisogna prestar fede facilmente alla calunnia (Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆ)* (II d. C.), trad. it. a cura di S. Maffei, in id., *Descrizioni di opere d'arte*, testo greco a fronte, Torino, Einaudi.
- Mirzoeff, N., [1999], *An Introduction to Visual Culture*, trad. it. a cura di A. Camaiti Hostert, 2005, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi.
- Mounin, G., [1965], *Traductions et traducteurs*, trad. it. di S. Morganti, 1965, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- Nancy, J.-L., [2003], *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*; trad. it. di F. Brioschi, 2005, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ortega y Gasset, J., [1936], *Miseria y esplendor de la traducción*, in *La Nación*, maggio-giugno; poi in id., *Obras Completas*, Revista de Occidente, 1932-1986, vol. V, trad. it. di C. Razza, 2001, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, il nuovo melangolo, 29-54.

- Posani Löwenstein, M., 2019, *Tradurre un'immagine. Adorno, Benjamin e la morte di Bergotte*, in *Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine*, n.V, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 115-141.
- Proust, M., [1923], *À la recherche du temps perdu – La prisonnière*, trad. it. di G. Raboni, 1995, *Alla ricerca del tempo perduto – La prigioniera*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Renzi, L., 1999, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, il Mulino.
- Ricoeur, P., [1975], *La métaphore vive*, trad. it. di G. Grampa, 1981, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book.
- Scott, G.F., 1994, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover (NH), University Press of New England.
- Tagliapietra, A., 2010, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino.
- Tagliapietra, A., 2017, *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*, Milano, Raffaello Cortina.
- Webb, R., 2009, *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Burlington (UK), Ashgate.
- Wunenburger, J.-J., [1997], *Philosophie des images*, trad. it. di S. Arecco, 1999, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

Editoriale

Luigi A. Manfreda, *Passare ad altro*

Testo

Guido Ceronetti, *Il mestiere di tradurre e una nuova querelle*

Lost in Translation

Andrea Tagliapietra, *Ékphrasis. Il silenzio dell'immagine e l'intraducibile*

Sergio Benvenuto, *La macchina placebo. Traduzione e comprensione*

Annarita Taronna, *Lost and regained in translation: cross-border and intersectional practices between the Black US and Black Italy*

Irene Ranzato, *Tradurre la cultura nell'audiovisivo*

Micaela Latini, *Essere senza "Heimat". Da Kafka a Jean Améry*

Saggi

Daniela Angelucci, *Non tutto, né niente. La paradossale verità dell'immagine fotografica*

Perniola's studies

Zoltán Somhegyi, *Valuing and Revaluing the City. Interpreting Art and Urban Regeneration with Mario Perniola*

Note e Rassegne

Angi Perniola, *Traduttore dei traduttori*

Recensioni

Fabio La Rocca (a cura di), *Epidemia visuale. La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società* (Antonio Rainone)

Christian Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano* (Ivelise Perniola)

Corrado Claverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi* (Pasquale De Rosa)

Mattia Cinquegrani, *Il rito, la morte e l'immagine. Cinema, televisione, media digitali* (Leonardo Magnante)

Abstracts

Notizie sui collaboratori

Indice dei numeri precedenti

ISSN 1723-0284

euro 14,00

ISBN 978-88-5759-296-1



9 788857 592961