



SEÇÃO: ARTIGOS

L'accentuazione e la ri-accentuazione nella lingua, nella scrittura letteraria e nella traduzione

Acentuação e reacentuação na língua, na escritura literária e na tradução

Accentuation and re-accentuation in the language, in literary writing and translation

Acentuación y reacentuación en la lengua, la escritura literaria y la traducción

Susan Petrilli¹

orcid.org/0000-0002-3096-5415

susanpetrilli@gmail.com

Augusto Ponzio¹

orcid.org/0000-0001-8073-7675

augustoponzio@libero.it

Recebido em: 27 dez. 2021.

Aprovado em: 27 dez. 2021.

Publicado em: 20 abr. 2022.

Riassunto: Intonacija, akcentuacija sono termini ricorrenti nei testi di Michail Bachtin e Valentin N. Vološinov. Ogni enunciazione, ogni testo, ha la sua intonazione e la sua specifica accentuazione. La comprensione non è solo comprensione del contenuto, del significato, ma anche e soprattutto comprensione del testo comprensione del senso, e il senso è dato proprio dalla particolare, specifica intonazione, dalla singolare accentuazione. Ciò non vale soltanto nel parlato, ma anche nella scrittura, dunque nella lettura e anche nella traduzione interlinguistica. È compito del traduttore saper riaccentuare il testo nella lingua d'arrivo così come "risuona" nella lingua di partenza.

Parole-chiave: Accentuazione. Comprensione. Interpretazione. Traduzione. Riaccentuazione.

Resumo: Intonacija, akcentuacija são termos recorrentes nos textos de Mikhail Bakhtin e Valentin N. Volóchinov. Cada enunciação, cada texto, tem sua entonação e sua acentuação específica. Compreender não é apenas compreender o conteúdo, o significado, mas também é, sobretudo, compreensão do texto, compreensão do sentido; e o sentido é dado precisamente pela entonação particular, específica, pela singular acentuação. Isso vale não apenas no falar, mas também na escritura; portanto, vale na leitura e também na tradução interlinguística. É função do tradutor saber reacentuar o texto na língua de chegada, assim como "ressoa" na língua de origem.

Palavras-chave: Acentuação. Compreensão. Interpretação. Tradução. Reacentuação.

Abstract: *Intonacija, akcentuacija* are recurring terms in the texts of Mikhail Bachtin and Valentin N. Vološinov. Each enunciation, each text, has its intonation and its specific accentuation. Understanding is not only understanding the content, the meaning, but also and above all understanding the text, understanding the meaning, and meaning is given precisely by the particular, specific intonation, by the singular accentuation. This is true not only in speaking, but also in writing, therefore in reading and also in interlingual translation. It is the translator's job to know how to re-accentuate the text in the target language as it "resounds" in the source language.

Keywords: Accentuation. Understanding. Interpretation. Translation. Reaccentuation.

Resumen: Intonacija, akcentuacija son términos recurrentes en los textos de Mijail Bajtin y Valentin Volóshinov. Cada enunciado, cada texto, tiene su entonación y su acentuación específica. Comprender no es solo comprender el contenido, el significado, sino también y sobre todo comprender el texto, comprender el sentido, y el sentido procede precisamente desde la entonación particular, específica, desde la acentuación singular. Esto no solo es cierto en el habla, sino también en la escritura, por lo tanto en la lectura y también en la traducción interlingüística. Es tarea del traductor saber cómo volver a acentuar el texto en el idioma de destino a medida que "resuena" en el idioma de origen.



¹ Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (UNIBA), Bari, Italia.

Palabras clave: Acentuación. Comprensión. Interpretación. Traducción. Reacentuación.

1 Intonazione e tonalità nell'accentuazione

Intonacija e akcentuacija sono termini ricorrenti nei testi di Michail Bachtin e Valentin N. Vološinov (BACHTIN, 1996-2008, 2014 [1929]; BAKHTIN, 2011; VOLOŠINOV, 1980 [1926-1930], 2014 [1929]). A proposito di Dostoevskij, Bachtin parla di *pluriaccentuazione*. L'attenzione di Bachtin e di Vološinov è rivolta non alla "frase", di cui generalmente la linguistica si occupa, ma all'enunciazione, che è sempre di qualcuno, rivolta a qualcuno, sempre dotata di *senso* oltre che di significato, sempre in un *testo* all'interno di un *contesto*, e ha sempre una particolare *intonazione*, una particolare *accentuazione*. Questo interesse specifico per l'enunciazione e per il testo, con la loro particolare intonazione e accentuazione, che dice della singolarità dell'atto di parola, del suo particolare orientamento, della sua specifica posizione responsabilità all'interno di un contesto è ricorrente in Bachtin come risulta dalla raccolta delle sue opere (BACHTIN, 1996-2008), dall'inizio del suo percorso di ricerca a partire dal 1919 e negli anni Venti: "Arte e responsabilità", per "Una filosofia dell'atto responsabile", "L'autore e l'eroe nell'attività estetica", *Problemi dell'opera* di Dostoevskij (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014).

Questo interesse per l'enunciazione e l'intonazione che la caratterizza fino a renderla ogni volta singolare e, quindi, anche irripetibile nella sua particolare accentuazione, ritorna nei saggi di Bachtin raccolti in *Estetica e romanzo*, del 1975, e in *L'autore e l'eroe*, di 1979, e nelle rispettive traduzioni italiane a cura di C. Strada Janovič, inglesi a cura di M. Holquist, C. Emerson, V. Liapunov (BACHTIN, 1981, 1986, 1990) e brasiliane (BAKHTIN, 2010, 2011, 2021). Facciamo riferimento anche alla traduzione delle opere di Bachtin perché qui ci interessa il problema dell'enunciazione particolarmente nella sua resa nella pratica della traduzione, che consiste appunto specificamente nella ri-accentuazione nel testo tradotto dell'accentuazione particolare che essa ha nel testo originale.

Sotto questo riguardo altrettanta importanza assumono le opere di Vološinov, particolarmente *Marxismo e filosofia del linguaggio* (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014) dove, nell'ultima parte, si considera il problema del *discorso riportato* (diretto indiretto, indiretto libero), problema che riguarda la traduzione: l'interpretazione, la traduzione, la resa, la ri-accentuazione del discorso altrui anche se, in questo caso, nella stessa lingua. Si aggiunga anche, per quanto riguarda la traduzione, che originariamente l'opera di Bachtin e del suo circolo è stata fatta conoscere da una traduzione: quella in inglese del 1973, *Marxism and philosophy of language* di Vološinov (VOLOŠINOV, 1973 [1929]), da parte di L. Matejka e I. R. Titunik.

Ogni testo ha una sua specifica accentuazione e, in quanto testo scritto, richiede al lettore che ne avverta, leggendolo, ascoltandolo, la giusta intonazione. Se il lettore ne è anche il traduttore, *lo traduce* nel senso della *traduzione interlinguistica* – dato che la lettura stessa è *traduzione: traduzione endolinguistica* (JAKOBSON, 1959), il testo richiede che il suo "*stesso altro*", cioè il testo tradotto, simile e diverso al tempo stesso, abbia anche la giusta *ri-accentuazione*.

Umberto Eco (1999), in "Rilettura di Sylvie", la postfazione alla sua traduzione di *Sylvie* di Gérard de Nerval (1999 [1853]), esordisce dicendo che ogni testo dovrebbe esser capace di costruire il proprio "Lettore Modello", e cioè di dire a chi legge: *dovresti leggermi in questo modo* (ECO, 1999, p. 97). Ciò vale anche per il traduttore, dato che tradurre è anche un modo particolare di leggere – "leggere traducendo" appunto.

"Leggendo traducendo" è il titolo della seconda parte di Augusto Ponzio (2016); la prima si intitola "Leggendo" e contiene la traduzione italiana di poesie di Donne, La Fontaine, Puškin, Heine, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Valery, Apollinaire, Borges e anche di *'O (Uccelli [Birds])* di Aristofane. Il titolo del libro, *La coda dell'occhio* si richiama a quanto fa dire Poe (1979) al suo personaggio Dupin, e cioè che guardare un oggetto direttamente pregiudica sempre le capacità visive.

La traduzione di Eco (1999), con testo francese a fronte, è nella collana Einaudi "Scrittori tradu-

cono scrittori". Eco parla della traduzione in "La traduzione" (ECO, 1993) e in particolare della sua esperienza di traduttore, nella "Introduzione" a *Dire quasi la stessa cosa*. Qui il riferimento oltre che a *Sylvie* è, anche alla sua traduzione di *Exercices de style* di R. Quenau (1983). Anche in *Sei Passeggiate nei boschi narrativi*, Eco (1994) ritorna su *Sylvie*: "L'ho letto a vent'anni, e da allora non ho mai cessato di rileggerlo. [...] Ogni volta che riprendo in mano *Sylvie*, pur riconoscendo a fondo la sua anatomia, e forse proprio per questo, me ne innamoro come se lo leggessi per la prima volta" (ECO, 1999, p. 14-15). Sulla problematica della traduzione e della resa "fedele", Umberto Eco ritorna in altre opere oltre a quelle già indicate: ECO (2001) e in particolare, come vedremo, ECO (2003).

Come nel linguaggio orale, anche nel testo scritto e, particolarmente, nel testo letterario, si realizzano forme di *ascolto*, che non sono soltanto specifiche del linguaggio musicale. Parlare di "intonazione" e di "accentuazione" e di "ri-accentuazione", non significa soltanto fare riferimento al senso dell'udito. Nel *Cours de linguistique générale* di Saussure (1916), connota il *signifiant* rispetto al *signifié* come "immagine acustica".

L'ascolto dell'enunciazione e del testo, come anche l'ascolto musicale, non si riduce al suono. L'ascolto dell'enunciazione e del testo non è rivolto al "significato", ma al "senso". Qui *senso* è coinvolgimento di sensi diversi, comporta forme di *sinestesia*, come *dare un colore ai suoni*, non solo come possibilità eccezionale dell'"alchimia" del poeta, come in Rimbaud ([1873] 1995), ma come modalità essenziale del testo artistico ai fini dell'ascolto, della comprensione rispondente. E ciò avvicina non solo la musica, ma anche la scrittura letteraria a modalità di espressione come la pittura e, in generale, le arti figurative (PETRILLI, 2018a, 2018b, 2019).

Eco (1999), infatti, inizia la sua postfazione "Rilettura di *Sylvie*", descrivendo "l'atmosfera di *Sylvie*" in termini di *colorazione*: essa è "bluastrea e purpurea", ma non sta nelle parole, bensì "tra una parola e l'altra", e aggiunge: "come la nebbia di un mattino a Chantilly" (ECO, 1999, p. 22) – espressione ripresa da Proust (1954), "Gerard de

Nerval" in *Contre Sainte-Beuve*.

2 Interpretare e tradurre

"Non nelle parole ma tra una parola e l'altra": questa espressione di Eco (1999, p. 22) ci porta a riflettere sul rapporto tra testo originale e testo tradotto, sempre con particolare riguardo al testo letterario.

In una lettera a Gide del 19 maggio 1916, Conrad faceva notare che se

Par exemple: si j'écrivais, disons que dans les circonstances racontées, un certain "Mr. X had taken own life", la traduction la plus fidèle serait par l'idiome français: "Monsieur X s'était donné la mort" . Il est vrai qu'on pourrait dire: s'était ôté la vie", mais c'est toujours l'idiome le plus simple, le plus énergique qui est préférable . Quant à la traduction littérale: "Monsieur avait pris sa propre vie", elle me paraît impossible (KARL, 1977 [1927], p. 269 *apud* MAGRELLI, 1993, p. 350).

Gide tradusse "à sa façon", come egli si esprime, cioè preservando il senso più che la lettera. In "Lettre sur la traduction", Gide (1930) dichiara che bisogna tradurre frasi (noi diremmo: meglio *enunciazioni*), non parole, esprimendo pensiero ed emozioni come se fossero stati scritti nella lingua d'arrivo. "Ce qui ne se peut que [...] par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité" (MAGRELLI, 1993, p. 361). E, come commenta Karl (1977 [1927], p. 160, *apud* MAGRELLI, 1993, p. 361), la traduzione di *Thiphon* di Gide cerca di conservare il senso e il sentimento globali piuttosto che la lettera.

A parte questa non sempre chiara contrapposizione tra senso e letteralità, tra "fedeltà al senso" e "fedeltà alla lettera", ciò che è invece particolarmente interessante, per quanto riguarda il rapporto tra il *Typhoon* di Conrad e il *Typhon* di Gide – tra "le plus beau roman de Conrad" e "La plus belle traduction de Gide", come dice la quarta di copertina dell'edizione Gallimard – è proprio ciò che riguarda specificamente *il rapporto tra accentuazione nell'originale e ri-accettuazione nella traduzione*.

Il passaggio del discorso da una lingua in un'altra, dall'inglese al francese nel testo di Gide, comporta, ciò che può essere descritto come un alleggerimento linguistico per omissione e condensazione, ma anche, al contrario, come un arricchimento del

testo inglese (MAGRELLI, 1993). Vi sono passi che presentano più equivalenti di uno stesso sintagma, ad esempio aggettivi, per chiarire, rafforzare, valorizzare l'espressione originaria; o in cui si aggiungono ulteriori parole per descrivere meglio un avvenimento, o nuovi dettagli per rendere più avvincente il racconto (MONOD, 1985). La ri-accentuazione nella traduzione di Gide avviene anche nella sintassi, come riformulazione, cambiamento della punteggiatura, fusione di due periodi in uno o spezzettamento di un periodo. Per quanto si possa discutere circa l'arbitrarietà di tali "licenze", bisogna riconoscere che questa ri-accentuazione tramite riorganizzazione del discorso permette generalmente una migliore resa della accentuazione originaria.

Come fa notare Valerio Magrelli (1993), la traduzione di Gide presenta talvolta non solo una modifica della tonalità, dell'accentuazione, ma anche del senso. Sono gli inconvenienti del tradurre, come avviene anche nella traduzione endolingvistica dello stesso discorso riportato in forma indiretta, perché effettivamente *questo è il testo tradotto: discorso indiretto mascherato da discorso diretto* (PETRILLI, 2001). E ciò evidentemente, come mostra Vološinov (2014 [1929b]) circa il discorso indiretto, comporta generalmente una certa "prevaricazione" del discorso riportante sul discorso riportato. Ma comporta anche una *responsabilità*; una responsabilità, che, con riferimento agli scritti di Bakhtin tra il 1919 e la prima metà degli anni Venti, possiamo chiamare "responsabilità morale" in contrapposizione alla semplice "responsabilità tecnica".

3 La traduzione: "dire quasi la stessa cosa" o "discorso indiretto mascherato da discorso diretto"?

Eco (2003) intitola il suo libro sulla traduzione *Dire quasi la stessa cosa*, dove il *quasi* è indicativo del rapporto che intercorre tra originale e traduzione. Come abbiamo anticipato, Vološinov (2014 [1929b], p. 1750-1761), nella terza parte di *Marksizm i filosofija jazyka*, il passaggio dal discorso diretto al discorso indiretto richiede una riformulazione a causa della sua "*tendenza analitica*". Analogamente, nella traduzione, tutte le *accentuazioni*

del discorso originario riportato in un'altra lingua, devono essere rese riformulandole. Il che, in certi casi, richiede anche che la "coloritura" del discorso originale sia resa tramite ulteriori parole, quali aggettivi, avverbi.

A questo punto ci si può chiedere: *c'è una stessa cosa*, quella detta nell'originale, che il testo che traduce deve a sua volta dire, almeno dire "quasi"? Lo stesso Eco (2003) avverte che l'espressione "Dire quasi la stessa cosa" riferita alla traduzione non va bene, perché ipostatizza sia ciò di cui il testo parla, sia il testo stesso, sia la lingua impiegata. E in una nota aggiunge (ECO, 2003, p. 10) che, rispetto al "quasi", *Lo stesso altro*, titolo della raccolta di scritti sulla traduzione a cura di Petrilli (2001), rende meglio il senso del tradurre. *Lo stesso altro*, fa parte, insieme ad altre raccolte di Susan Petrilli di scritti sulla traduzione (PETRILLI, 2000a, 2000b, 2003), di una ricerca concernente il rapporto tra traduzione e alterità nella prospettiva della semiotica dell'interpretazione (PETRILLI, 2012a, 2012b, PETRILLI; PONZIO, 2019a, 2019b).

Effettivamente, il titolo *Lo stesso altro* – diversamente dal titolo *Dire quasi la stessa cosa* – dice bene della situazione della traduzione non intesa come semplice e impersonale travaso di un contenuto da un recipiente linguistico in un altro. *Lo stesso altro* dice del rapporto che si viene a stabilire, in una traduzione che Derrida (2000 [1998]) connoterebbe come "relevant", fra testo originale e testo tradotto. I due testi si somigliano, ma in che cosa consiste tale somiglianza?

Si tratta di una somiglianza non banale, che Charles Sanders Peirce (PEIRCE 1931-58) indicherebbe come "iconica" (PETRILLI; PONZIO, 2016; PONZIO, L., 2016), in quanto non si tratta di una semplice riproduzione, ma di un rapporto caratterizzato dalla reciproca alterità: si potrebbe parlare di un rapporto *dialogico*. Il paradosso della traduzione consiste nel fatto che il testo *deve restare lo stesso, mentre diventa un altro*. E ciò risulta già dal semplice fatto che il testo è riorganizzato nel modo di esprimersi, vedere, progettare, valutare, immaginare, programmare di un'altra lingua. *Lo stesso altro*: il testo tradotto

è al tempo identico e diverso.

Presentare così la traduzione anziché come "dire quasi la stessa cosa" è in sintonia con quanto De Abreu Chulata (2015), nel sottotitolo del libro *Il traduttore*, indica come *decostruzione di una identità*, quella del traduttore, mettendo in discussione il "mito" della funzione puramente tecnica del tradurre, del ruolo del traduttore quale semplice trasmettitore, portavoce. Anche Eco (2003), dopo aver convenuto che la traduzione è discorso indiretto mascherato da discorso diretto, e aver osservato che quindi la formula metalinguistica implicita a inizio di ogni testo tradotto è "L'Autore tale ha detto nella sua lingua quello che segue", aggiunge: "questo avviso metalinguistico implica una *deontologia del traduttore*" (ECO, 2003, p. 20, [corsivo nostro]).

4 L'"effetto-nebbia" nella resa del cronotopo letterario

"Effetto-nebbia": è questa la caratteristica dominante che Umberto Eco (1999, p. 99-100) rileva in *Sylvie*, la sensazione ricorrente ogni volta che è tornato a rileggere *Sylvie*. Il racconto inizia dalla sera il cui il protagonista usciva da teatro. L'inizio è un verbo all'imperfetto ("Je sortais d'un théâtre": un'azione in svolgimento, ma anche iterativa, compiuta più volte).

Nel testo a cui ci stiamo riferendo, "Rilettura di *Sylvie*", Eco si sofferma a considerare questo imperfetto indicativo, questo "tempo imperfetto", che ha un ruolo importantissimo in *Sylvie* perché è il tempo che ci deve fare perdere i confini del tempo (ECO, 1999, p. 126). Eco non se ne occupa più nella seconda parte, "Note sulla traduzione", in quanto in italiano la traduzione dal francese dell'imperfetto non costituisce un problema. Tuttavia, oltre le dieci traduzioni italiane precedenti alla sua, Eco dice di aver consultato ben quattro traduzioni inglesi per "fare il confronto con una lingua che non ha l'imperfetto" (ECO, 1999, p. 94). Eco si occupa dell'imperfetto all'inizio di *Sylvie* nelle sue *Norton Lectures* (1992-1993), alla Harvard University (ECO, 1994, p. 15-16) dovendo confrontarsi con la lingua inglese.

In una lingua, come l'inglese, in cui non c'è

l'imperfetto, bisogna rendere in qualche modo il suo duplice carattere durativo, cioè l'indicazione di un'azione non compiuta e che si ripete). "Je sortais d'un théâtre où tous le soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant" (ECO, 1999, p. 94), l'imperfetto presenta insieme entrambi queste caratteristiche. Il "sortais" dell'inizio di *Sylvie*, osserva Eco è durativo, ma "paraissais" è sia durativo, sia ripetitivo.

In inglese si può ri-accentuare la iteratività del "paraissais" francese accontentandosi dell'indicazione testuale "every evening". Non si tratta di una piccola differenza, nota Eco (1999), perché il fascino narrativo di *Sylvie* sta nel ben calcolato alternarsi di imperfetti e passati remoti. Inoltre il ricorso all'imperfetto conferisce a tutta la vicenda un tono onirico. Il *lettore modello* di Nerval, quello di cui teneva conto nel dare al testo la giusta *accentuazione* e la giusta *tonalità*, non era, dice Eco, certamente anglofono, essendo la lingua inglese troppo precisa rispetto al suo stile narrativo.

Un altro inconveniente dovuto al passaggio dalla lingua francese alla lingua inglese, riguarda la proposta di Eco (1999) di indicare come "Je-rard" l'io narrante per distinguerlo dall'autore, Ge-rad. Nelle "Norton Lectures", questo gioco di parole possibile non ha un corrispettivo in inglese, e Eco deve ricorrere a un'altra denominazione per Je-rard: "lo chiameremo il Narratore".

Anche i luoghi non sono mai precisamente definiti e il racconto comporta "spostamenti" spaziali e temporali. Usando un termine caro a Bakhtin, possiamo dire che il *cronotopo* è qui, nel rapporto tra fabula e intreccio, particolarmente singolare. Tutto questo conferisce alla narrazione una sua particolare "accentuazione", ed è di questa accentuazione che la traduzione interlinguistica non solo deve tener conto, ma anche "renderla" nella "lingua d'arrivo", "farla sentire" nella *ri-accentuazione* che essa, con una lingua diversa, *altra*, ripropone.

Come termina *Sylvie*? Con un "J'oubliais de dire". Chi parla è chi ha iniziato il racconto con "Je sortais d'un théâtre", Je-rard. Che cosa Je-rard ha dimenticato di dire? Egli lo dice riportando in discorso diretto le parole di *Sylvie*: "Pauvre Adrienne! Elle est morte au convent de Saint-S***, vers 1832". In *Sylvie* la narrazio-

ne,² comincia dal taglio, dalla ferita, che, nel tempo reale, la morte ha prodotto (PETRILLI, 2012b), come in altre opere letterarie. Ci riferiamo a ALIGHIERI, *Vita Nova*; PUŠKIN, "Razluka", 1830, commentata da Bachtin in *Autor i geroi v estetičeskoj dejatel'nosti* e tradotta in italiano da Augusto Ponzio (2016); la *Recherche*, di PROUST; e BARTHES: *Journal de deuil, Vita nova, La chambre claire, La préparation du roman*.

Un riferimento può essere fatto qui anche a *Água Viva* di Clarice Lispector (LISPECTOR, 2017 [1973]), e alla sua lettura da parte di Neiva de Souza Boeno (BOENO, 2017, 2018, 2019, 2020). Anche qui la scrittura inizia da una separazione, "da un oscuro ululato umano del dolore della separazione" (LISPECTOR, 2017 [1973], p. 9).

L'ultimo capitolo di *Sylvie*, il 14, "Dernier feuillet", termina con l'indicazione, vaga, dell'anno in cui è morta Adrienne. Tuttavia, proprio da ciò che noi apprendiamo in quest'ultimo capitolo ha inizio la storia che ci viene raccontata. La data finale non è "un rintocco funebre che chiude la storia" (ECO, 1999, p. 138), ma ne è invece il momento di avvio, l'avvio della ricerca di un tempo perduto. La scrittura letteraria mostra anche qui la possibilità di una *vita nova*. Ancora una volta, come in altri "casi" della scrittura letteraria, anche dallo strappo che la morte ha prodotto, ha inizio la narrazione, la scrittura, il suo modo di ricercare il tempo perduto. Anche qui la morte, la consapevolezza che "tutto è finito", non ostacola la narrazione, ma, al contrario, la provoca, la motiva, l'orienta, le conferisce il tono, il motivo, il ritmo.

La consapevolezza che la separazione è per sempre inaugura l'altro tempo della scrittura letteraria e anche un altro spazio. Da quest'altro tempo e da quest'altro spazio, il rapporto realtà-follia è rovesciato, e con Maurice Blanchot (1982 [1973]) e Emmanuel Levinas (2015 [1975]) si può parlare della "realtà" come "follia del giorno". Come osserva Carofiglio (1966, p. 170), la dialettica tra razionale e irrazionale, logico e onirico, realistico e puramente fantastico, non si risolve in Nerval con la vittoria dell'uno sull'altro, ma con una specie di accordo instabile (drammatico) tra l'uno e l'altro.

Come nella poesia di Puškin, *Razluka*, commen-

tata da Bachtin nel "Frammento del primo capitolo di *Autor i geroi v estetičeskoj dejatel'nosti*", pubblicato postumo da Bočarov (ora in BACHTIN, 2000; traduzione italiana in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014; traduzione portoghese BAKHTIN, 2021), anche qui, in *Sylvie*, il contesto della narrazione è quello della consapevolezza dell'avvenuta morte di lei, dato che il tempo della scrittura fa parte del tempo in cui questa separazione estrema è già avvenuta. Nella poesia di Puškin, come in *Sylvie*, l'intonazione, l'accentuazione, la tonalità della voce narrante risente della avvenuta consapevolezza che lei è morta. Ciò contribuisce a confondere le voci, gli eventi, fondendo accadimenti nel presente e ricordi, facendo perdere il distanziamento temporale e spaziale. Il risultato, come mostra Bachtin in *Razluka*, è l'andamento dialogico della narrazione.

Nella narrazione letteraria dunque si incontrano intonazioni, accentuazioni e ri-accentuazioni delle *dramatis personae* che danno voce al testo: l'autore-creatore (distinto dall'autore-uomo) – identificabile nello stile e nella forma del testo –, l'eroe e il destinatario ("il lettore modello"). Ciascuna di esse ha il proprio tempo, il proprio punto di vista, i propri valori, il proprio cronotopo, le proprie relazioni reali e immaginarie. Di esse il traduttore deve tener conto, calcolando puntualmente gli effetti che la trasposizione da una lingua all'altra comporta sul dialogo tra di loro tessuto nel testo.

5 Accentuazione originaria e ri-accentuazione traduttiva

5.1 Lo spazio della parola: *Le cimetière marin* di Paul Valéry

Le cimetière marin

[I.]

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,

Entre les pins palpite, entre les tombes;

Midi le juste y compose de feux

La mer, la mer, toujours recommencée!

Ô récompense après une pensée

Qu'un long regard sur le calme des dieux!

² Ci riferiamo a: Alighieri, *Vita Nova*; Puškin, "Razluka", 1830, commentata da Bachtin in *Autor i geroi v estetičeskoj dejatel'nosti* e tradotta in italiano da Augusto Ponzio (2016); la *Recherche*, di Proust; e Barthes: *Journal de deuil, Vita nova, La chambre claire, La préparation du roman*.

Il mare qui è raffigurato come tetto, ciò che chiude, che protegge, qualcosa di fermo, stabile, ma con sopra un movimento di colombe, dalla cui simbologia esso riceve un senso di pace. È tranquillo, ma, al tempo stesso, palpitante e vivo. È inquadrato tra i pini e le tombe, tra i cipressi e il luogo che custodisce i morti. È, sotto il sole meridiano, fuoco, e il suo nome è reiterato come alla fine di un viaggio disperato per terre arse: *thalatta, thalatta!* Il mare, meta e ricominciamento, sempre di nuovo. Calma divina, dove, quale ricompensa dell'essere in pensiero, lo sguardo può a perdita d'occhio.

Traduzione spagnola di Jorge Guillén, *Le cimetière marin* (VALÉRY, 1995, p. 3):

Ese techo, tranquilo de palomas,
Palpita entro los pinos y la tumbas,
El Melodía justo en él enciende
El Mar, el mar sin cesar empezando...
Recompensa después de un pensamiento:
Mirar por fin la calma de los dioses.

Traduzione italiana di Augusto Ponzio, *Il cimitero marino* (PONZIO, A., 2016, p. 329):

Quel tetto quieto, sparso di colombe,
Fra i pini palpita, e pur fra le tombe;
In fuoco il giusto Meriggio combina
Il mare, il mare, sempre rinnovato!
Quale compenso a un pensier passato
Un lungo sguardo alla calma divina.
[XI]
Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!

Il mare è ora cane fedele che, splendente nella sua lucentezza, protegge i sepolcri. Ha il compito di tenere lontani dal bianco gregge delle quiete tombe gli idolatri, i prudenti pacificatori della propria coscienza, "les prudentes colombes", i curiosi, coloro che turbano con la loro ipocrisia il senso di pace di questo luogo ispira. "Éloignes-en":

Traduzione spagnola di Jorge Guillén (VALÉRY, 1995, p. 9):

iAl idolatra aparta, perra esplendida,
Cuando, sonrisa de pastor, yo solo
Apaciento, carneros misteriosos,
Blanco rebaño de tranquilas tumbas,
Aléjame las prudentes palomas,
Los sueños vanos, los curiosos ángel.

Traduzione italiana di A. Ponzio (PONZIO, A., 2016, p. 331):

Chi idoli vuol scaccia, cane splendente!
Se io solitario, pastor sorridente,
Vado pascendo, agnelli misteriosi,
Il bianco gregge di mie quiete tombe,
Tieni lontane le prudenti colombe,
I sogni vani, gli angeli curiosi.

[XXI]

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! Le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Nella strofa XIII all'immobilità del sole a perpendicolo, "Midi là-haut, Midi sans mouvement", il poeta aveva contrapposto il movimento, il mutamento della vita quaggiù e il poeta aveva detto: "*Je suis en toi le secret chanchement*". Ora, invece, ecco la presa di coscienza che, nella vita, ogni cambiamento, ogni mutamento è vano, illusorio. Ciò convalida il paradosso di Zenone, il crudele Zenone che ha dimostrato l'illusorietà del movimento con il sillogismo della freccia che non raggiunge mai il bersaglio perché deve passare per un numero infinito di metà di metà del percorso. Analogamente, il piè-veloce Achille non riuscirà mai a recuperare il vantaggio concesso alla lentissima tartaruga. L'io si affanna, corre, lotta con il tempo, ma tutto resta immutato, niente di nuovo sotto il sole. L'io è immobile, simile allo sconfitto Achille; mentre il sole, benché appaia fermo, procede, evocando la tartaruga di Zenone.

Traduzione spagnola di Jorge Guillén (VALÉRY, 1995, p. 16):

iZenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!
 Me has traspasado con la flecha alada
 Que vibra y vuela, pero nuca vuela.
 Me crea el son y la flecha me mata.
 ¡Oh sol, oh sol! ¡Que sombra de tortuga
 Para el alma: si en marcha Aquiles, quieto!

Traduzione italiana di Augusto Ponzio (PONZIO, A., 2016, p. 333).

Zenon! Crudele! Zenone eleata!
 M'hai tu trafitto con la freccia alata,
 Che vibra, vola, eppur in vol non è!
 Mi dà il suon vita che la freccia fuga,
 Ah! Questo sole...Ombra di tartaruga
 per l'io, l'immoto Achille lesto piè.

5.2 Il paradosso di Achille e la tartaruga

Non è casuale che Jorge L. Borges dedichi due scritti al paradosso della tartaruga che nella raccolta *Discusión* (BORGES, 1932a) seguono a "Las versiones homéricas" (BORGES, 1932b), riflessioni sulla traduzione dei poemi omerici: "La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga" e "Avatares de la tortuga" (BORGES, 1932c, 1939a). Borges chiama "avatares de la tortuga" tutti quei discorsi in cui si ripropone il paradosso di Zenone. È il caso del discorso sulla traduzione.

C'è da chiedersi se il piè veloce Achille che insegue la lenta ma irraggiungibile tartaruga non somigli alla valida traduzione, la traduzione "rélevante" (DERRIDA, 2000 [1998]), che cerca di raggiungere l'originale, il quale, come la tartaruga, ha soltanto il vantaggio essersi avviato prima.

La traduzione non *representa* il testo originale, ma lo *raffigura* (Bakhtin); essa ne è *ri-velazione*, non *svelamento*; *icona*, non *idolo* (PONZIO, L., 2016) rinviando dal *detto* al *dire*, dal *dicibile* all'*indicibile*. Sicché possiamo dire, con le parole con cui Eco (2003) conclude *Dire quasi la stessa cosa*, che "fedeltà" della traduzione non significa che esista *la* traduzione, unica, definitiva. Significa, invece, che la traduzione sia sempre di nuovo possibile, sia cioè sempre perfettibile grazie a un rinnovato dialogo, a una rinnovata ri-accentuazione.

In effetti, il testo tradotto si presenta rispetto all'originale, al tempo stesso, come lo stesso e come altro. La loro "somiglianza" è – come già abbiamo avuto modo di dire, di tipo *iconico*, nel senso in cui Peirce (1931-58) stabilisce la differenza, nel segno, fra predominanza iconica, indicale e simbolica. I due testi, il testo originale e il testo che tradotto, sono in un rapporto di reciproca alterità. E tale alterità di entrambi si presenta come assoluta quando si tratta di *testi letterari*, in quanto come, soprattutto, Bachtin ha evidenziato essi non rientrano nei generi di discorso della rappresentazione, della parola oggettiva, diretta, ma in quelli della raffigurazione, della parola indiretta, secondo gradi diversi di *exotopia*.

Il testo tradotto è pur sempre *lo stesso altro*. Neppure il *Quijote* di Menard può essere identico al *Quijote* di Cervantes, benché sia paradossalmente "tradotto nella sua stessa lingua" come mostra Borges (1939b), nel suo racconto in *Ficciones* (BORGES, 1944). Per provare la differenza, Borges riporta un passo del *Quijote* (parte I, capitolo IX) e la corrispondente "traduzione" di Menard: ebbene, immediatamente, risulta che lo stile del *Quijote* di Menard è affettato, arcaizzante, e quello del *Quijote* di Cervantes, semplice, attuale rispetto allo spagnolo della propria epoca.

Proprio perché il testo originale è esso stesso icona, come icona è la sua traduzione, può anche accadere che la traduzione possa superare in raffigurazione l'originale, come mostra Borges (1932d) nel caso di *Le cimetière marine* di Valéry (tradotto da Néstor Ibarra) confrontando *La pérdida del rumor de la ribera* con *Le changement des rives en rumeur*. Sostenere pregiudizialmente il contrario, perché il verso di Valéry è quello "originario", significa confondere Valéry autore-uomo, che è primo in senso temporale, rispetto a Valéry autore-creatore, che invece, sul piano della raffigurazione, stando a Borges, risulta secondo, dato che il suo verso sembra la copia sbiadita di quello del testo castigliano. Ciò è possibile perché fra due testi entrambi icone, quello dell'autore e quello del traduttore, quest'ultimo può ben superare in iconicità il primo, raffigurando meglio ciò che esso intende raffigurare.

Un altro caso, qui, in cui il testo che viene dopo pretende di essere prima dell'originale, anzi di essere l'originale, sovvertendo la logica e l'ordine del discorso fino a un alto grado di paradossalità, mettendolo in discussione, contestando non solo il testo pre-scritto, ma anche la lingua in cui lo si traduce, è quello di Antonin Artaud (1989), traduttore di Lewis Carroll (PETRILLI, 1999).

In *L'arve et l'aume* di Artaud, traduzione del capitolo su "Humpty Dumpty" di *Alice's Adventures in Wonderland* (CARROLL, 1993), l'attraversamento del testo di Lewis Carroll da parte di Artaud (leggere è "leggere attraverso") diviene una crudele impresa antigrammaticale contro lo stesso Carroll e la lingua francese. Sono in gioco, in questo tradurre, come nel teatro della crudeltà, "esistenza" e "carne", il corpo e la vita ("La traduzione crudele di Artaud contro Artaud" (PETRILLI; PONZIO, 1999, p. 273-279)

I giochi di parole di Carroll non vanno al di là di una messa in caricatura dello scambio fra significato e significante, senza riuscire a denunciare le ipocrisie, le rimozioni, le soppressioni su cui esso si basa; senza intaccare le strutture sociali, i meccanismi produttivi, i presupposti ideologici cui esso è funzionale. Le *Alice's Adventures Underground* (titolo originario di *Alice's Adventures in Wonderland*), si riducono a un gioco di superficie (DELEUZE, 1996, p. 37-38; PETRILLI; PONZIO, 1994).

Ecco perciò la richiesta paradossale di Artaud che nella pubblicazione della sua traduzione, intitolata *L'arve et l'aume*, si dica che il testo di Carroll è la cattiva imitazione del suo testo.

5.3. Antigone, la "piamente sacrilega": Pasolini traduttore di Antigone

La traduzione di Pasolini dell'*Antigone* di Sofocle è del 1960. Resta interrotta dopo la scena in cui Creonte ha la notizia della sepoltura di Polinice (PASOLINI, 2001, p. 1013-1024). Qui ne riportiamo alcuni frammenti, confrontandoli con la traduzione di Raffaele Cantarella, d'ora in poi RC (SOFOCLE, 2007).

Particolarmente interessante, nella traduzione abbastanza "fedele" di Pasolini (PONZIO, A., 2012; PETRILLI; PONZIO; PONZIO, 2012), è, riguardo alla

resa traduttiva come ri-accentuazione, la scelta delle parole, riferite ai due personaggi femminili, Antigone e Ismene, particolarmente gli aggettivi.

(Verso 1) Antigone: "*O koinon autadelphon Ismenes kara*", espressione affettuosa con riferimento a una origine e a un destino comune: "*Ismenes kara*".

RC: "Ismene, sorella nel sangue comune".

Pasolini: *Dolce capo fraterno, mia Ismene.*

(38) Antigone: "*eit'eugenes pephykas*".

RC: "di nobile razza".

Pasolini: *degnà dei padri.*

(39) "*o talaiphron*", detto da Ismene.

RC: "o infelice".

Pasolini: *Io, povera sciagurata che sono!*

(47) "*o sketlia*", apostrofe da parte di Ismene, in cui c'è insieme preoccupazione e commiserazione per la sorella.

RC: "Sventurata".

Pasolini: *O infelice.*

(48) Antigone: "*all'ouden autho thon emon <m>eirgein meta*".

RC: "Ma egli non ha alcun diritto di impedirmelo".

Pasolini introduce l'aggettivo "lontana" (riferito da Antigone a se stessa): *Non ha il diritto di tenermi lontana da lui* (dal fratello Polinice del quale Creonte ha vietato la sepoltura).

Ismene, che invita la sorella a riflettere ricordando precedenti sciagure, dice a un certo punto (58) "*nyn d'au mona de no leleimmena*".

RC: "Ora siamo rimaste noi due sole".

Pasolini, collegando la frase con quanto segue nei due righi successivi (59-60), traduce: *Pensa ora come miseramente anche noi / moriremo, sole, senza nessuno, se andremo contro il volere del Re.* Oltre all'invito a riflettere sul fatto (ovvio) di essere rimaste sole, c'è l'avvertimento che, trasgredendo il volere del sovrano, moriranno e *moriranno sole, senza nessuno.*

Segue quindi la rassegnazione di Ismene sintetizzabile nella constatazione di essere "nate donne", le quali non possono lottare contro gli uomini (60-68).

RC: "siamo nate donne, si da non poter lottare contro gli uomini; sottoposte a chi è più forte, dobbiamo obbedire [...]: non ha alcun senso fare cose troppo grandi".

Pasolini: *Ah, ricordo, infine, che siamo nate donne, / che contro gli uomini non possiamo lottare: / dobbiamo chinare la testa e soffrire / anche angosce peggiori di questa. / Io per me, pregherò le anime dei morti / perché mi perdonino: non posso non obbedire a chi tiene il potere. / I gesti disperati sono vani.*

(71-74) Antigone: "*keinon d'ego / thapso. kalon moi touto poiouse(i) thanein / phile met'autou keisomai, pliloy phllou / hosia panourgesas' epei...*".

RC: "io lo seppellirò, e per me sarà bello fare questo, e morire. Amata giacerò insieme a lui che io amo, avendo commesso un santo crimine".

Pasolini: *io lo seppellirò, nostro fratello, / e mi sarà dolce per questo morire. / Starò sotterra con lui legata d'amore / piamente sacrilega.*

(86-87) Antigone: "*Oimoi, katauda: pollon echthion ese(i) / sigos' ean me pasi keryxe(i)s tade*", di risposta a Ismene che la consiglia di non dire a nessuno, come farà anche lei, della sua disobbedienza.

RC: "Ahimè, gridalo forte, sarai molto più odiosa se, tacendo, non la proclamerai a tutti".

Pasolini: *Ah dillo, invece, fallo sapere! Mi sarai / più odiosa tacendo che gridandolo a tutti.*

(87-99) Ismene: "*thermen epi psychroisi kardian echeis*". Antigone: "*all'oid'areskous' ois malisth'hadein me chre*". [...] Ismene: "*all'ei dokei soi, stiche: touto d'isth', hoti / anous men erche(i), tois philois d'orthos phile*".

RC: Ismene: "Hai un cuore ardente per cose che raggelano". Antigone: "Ma so di riuscire gradita a chi soprattutto devo piacere". [...] Ismene: "Certo, tu sei davvero dissennata, ma giustamente cara ai tuoi cari".

Pasolini: *Ismene: "Hai un cuore che arde di cose che gelano...". Antigone: "So di essere approvata da chi se lo merita". [...] Ismene: "Fa' come vuoi: ma sappi che chi t'ama, / benché folle, continuerà ad amarti".*

L'aggettivo "dolce" che abbiamo già trovato nelle prime parole di Antigone ("Dolce capo fraterno, mia Ismene"), e dopo, quando ormai la sua decisione di seppellire il fratello è presa ("e mi sarà dolce per questo morire"), è usato da Pasolini anche nel tradurre le prime parole del coro riferite al sorgere del sole. Messo al superlativo, esso, riferito al nuovo giorno che vede compiuta l'opera notturna della "piamente sacrilega" Antigone, fa da elemento di raccordo tra le parole di Antigone e le parole del Coro. Con "più dolce", Pasolini traduce "*kalliston ... phaos*", "la luce più bella".

(100) "*aktis aleliou, to kal- / liston eptapylo(i) phanen / Theba(i) ton proteron phaos / ephanthes pot', [...]*".

RC: "Raggio di sole, / luce bellissima fra quante ne apparvero / a Tebe dalle sette porte lsi distingue così la Tebe di Beozia dalla Tebe egiziana, dalle cento portel, / sei apparso alfine".

Pasolini: *Barlume del giorno, il più / dolce che sia mai apparso / sulle porte di Tebe!*

6 La scrittura letteraria e la traduzione nella linguistica dell'enunciazione

Si pone a questo punto la domanda perché considerare *la caratterizzazione del testo* – il "problema del testo" per riprendere il titolo del saggio di Bakhtin del 1959-61 ("Problema teksta v lingvistike [...] del 1959-61), in Bachtin (1988 [1979]) – *riferendosi specificamente al testo letterario e alla sua traduzione*. Ebbene come lo stesso Bakhtin evidenzia in "Problema rečevych žanrov" ["Il problema dei generi di discorso"], la complessità dialogica del parlare può essere meglio individuata proprio nella *raffigurazione della parola* che caratterizza i generi letterari. Ciò interessa quando si voglia assumere come oggetto di analisi *l'enunciazione*, cellula viva dello scambio dialogico, invece della frase o della proposizione, la cellula morta della *langue*, secondo Prefazione di Augusto Ponzio, "La parola e l'ascolto" (PONZIO, A., 2018). La scrittura letteraria permette di cogliere del linguaggio verbale, ciò che nella parola oggettiva, nella parola diretta, pur essendovi ed essendone la caratteristica specifica, non è possibile cogliere. Sono i generi letterari – generi secondari rispetto ai generi primari del parlare ordinario e, rispetto ad essi, generi complessi – quelli che meglio contribuiscono a una riflessione sull'intonazione, sul senso, sull'ascolto, sulla comprensione rispondente, prerogative ed esigenze essenziali della parola.

Ciò perché lo *scrittore* – a differenza del parlante e dello "scrittore" (l'autore di una lettera, il giornalista, il critico letterario, l'esperto di una determinata disciplina, ecc.) – "impiega la lingua standone fuori", non parla direttamente, a nome suo, non *rappresenta* parlando, ma *raffigura*. Nell'opera letteraria, "l'autore indossa la veste del tacere" (BACHTIN, 1988 [1979], p. 229), e questo tacere assume forme diverse, dalla parodia all'ironia, all'allegoria, ecc. Sono queste

indicazioni riscorrenti di Bachtin fino agli scritti degli anni Settanta, "Iz zapisej 1970-71 godov" ["Dagli appunti del 1970-71"] (BACHTIN, 1988 [1979] e "K metodologij gumarnitarnykh nauk" ["Per una metodologia delle scienze umane"] in Bakhtin (1975), *Estetika slovesnogo tvorčevstva*).

Anche il traduttore, come lo scrittore, usa la lingua standone fuori, e a nome suo non dice nulla. Ciò che accomuna traduttore e scrittore è il fatto che entrambi non usano la lingua direttamente, non parlano a nome proprio. Entrambi devono rendere la parola altrui, la parola come enunciazione viva, con le sue intonazioni con le sue accentuazioni, con il suo senso, la sua specifica intenzionalità. Si comprende quindi come dal punto di vista dello scrittore e del traduttore, e ancor più dello *scrittore-traduttore* – data la loro *exotopia* (Bachtin) rispetto alla lingua, anche rispetto alla "propria" lingua – la parola possa essere avvertita in tutta la sua *alterità*, come sempre *semialtrui*, internamente *dialogizzata*.

È dunque del testo letterario e del testo in traduzione – entrambi "testi complessi" che *raffigurano* la parola altrui – che bisogna occuparsi quando si voglia sapere come funzionano le enunciazioni e i testi "semplici" della rappresentazione ordinaria con tutti i loro espedienti (accentuazioni e ri-accentuazioni in primo luogo) per ottenere la loro primaria finalità: l'ascolto. *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione* (è il titolo del libro di Augusto Ponzio, 2018) sono quindi, nella riflessione sulla parola assolutamente inseparabili.

7 Sinestesia della scrittura letteraria e anestesia della vita ordinaria

Abbiamo parlato all'inizio, nel primo paragrafo, a proposito dell'accentuazione e della ri-accentuazione nel testo letterario, dell'organizzarsi del senso nell'ascolto e nella comprensione rispondente in termini di *sinestesia*.

Ora, ritornando al testo di Conrad (1993), *Typhoon*, che abbiamo considerato anche in rapporto alla traduzione di Gide, facciamo notare che il testo si conclude con la descrizione di una sorta di "anestesia" dominante nella vita ordinaria. Nel salotto della sua bella casa, la moglie del

captain MacWhirr, "distesa su di una poltrona a sdraio felpata e indorata accanto a un caminetto i [...]", "diede un'occhiata annoiata qua e là lungo le numerose pagine" delle lettere che il marito le scriveva, e che lei trovava "così prosastiche e prive di interesse". "Si chiama tifone... Non si trova sui libri...!" (CONRAD, 1993, p. 292-301).

Mrs. MacWhirr salta negligenzemente da una pagina all'altra delle lettere del marito, sicché le prime parole intraviste, con il suo sguardo superficiale, furono "rivedere te e i ragazzi..."

It did not occur to her to turn back overleaf to look. She would have found it recorder there that between 4 and 6 A.M. on December 25TH, Captain MacWhirr did actually think that his ship could not possibly live another hour in such a sea, and that he would never see his wife and children again.

Non le venne in mente di tornare indietro a guardare la pagina precedente. Vi avrebbe trovato che, fra le 4 e le 6 antim. Del 25 dicembre, il capitano MacWhirr s'era quasi convinto che la sua nave con quel mare non avrebbe potuto durare un'altra ora e che egli non avrebbe più visto la moglie e i ragazzi (CONRAD, 1993, p. 294).

Veniamo a sapere quindi che la vicenda raccontata nelle pagine precedenti circa il pericolo corso dalla nave del capitano MacWhirr e dall'equipaggio sorpresi dal tifone è avvenuto il giorno di Natale.

Poi la moglie del capitano MacWhirr esce con la figlia a fare shopping. Sa che "there is a sale at Linom's", "c'è una liquidazione da Linom" (CONRAD, 1993, p. 298). Per la strada "a swift little babble of greetings and exclamations both together", "un vivace cicaliccio fatto di complimenti e esclamazioni" (CONRAD, 1993, p. 299) con un'altra donna anch'essa intenta a fare shopping. Dietro le vetrine dei negozi si svolgeva un continuo movimento di gente intenta a fare compere, per scambiarsi regali in occasione delle festività. Conrad, come risulta da un suo articolo sul Natale citato da Magrelli (CONRAD, 1993, p. 336), era particolarmente critico della convenzionalità borghesi quali il dare e ricevere regali in determinate festività.

Se consideriamo il contesto in cui questo nostro testo viene scritto – il periodo delle festività intorno a Natale 2020 e Capodanno 2021 (ma non

è diverso in contesto attuale, 16 dicembre 2021) –, riscontriamo una strana coincidenza con quanto descritto in *Typhoon*. La gente si comporta alla stessa maniera, malgrado non solo il pericolo di morte costituito dalla pandemia, ma anche la morte effettiva, un numero astronomico di morti per tutto il pianeta (DALLA VIGNA, 2020). Indifferenza, ignoranza, deresponsabilizzazione: *anestesia*, possiamo dire: un sentire irreflessivo, superficiale, conseguente all'*iperestesia* della comunicazione globale (PETRILLI; PONZIO, 2000, 2003). Oggi, la comunicazione globale ci permette di parlare di *il sentire in generale*, e questo sentire si presenta oggi così caratterizzato, così accentuato e così ri-accentuato nei mass-media e nella pubblicità.

Riferimenti bibliografici

- ALIGHIERI, Dante. *La vita nuova*. A cura di M. Scherillo. Milano: Hoepli, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *L'arve et l'aume*. Parigi: L'arbalète, 1989.
- BACHTIN, Michail M. *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere]. Mosca: Russkie slovari, 1996-2008. 7 v.
- BACHTIN, Michail M. [1979]. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Traduzione it. di C. Janovič. Torino: Einaudi, 1988.
- BACHTIN, Michail M. *The Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BACHTIN, Michail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. C. Emerson, M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BACHTIN, Michail M. *Art and Answerability*. Ed. M. Holquist and V. Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.
- BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Traduzione italiana con testo russo a fronte, introduzione e cura di Augusto Ponzio in collab. con Luciano Ponzio. Milano Bompiani, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail M. [1920-24]. *Para uma filosofia do ato responsável*. Introdução de Augusto Ponzio: "A concepção bakhtiniana do ato como um passo". São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Introdução de Augusto Ponzio: "Problemas da sintaxe para uma linguística da escuta". São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Lendo Razlúka de Púchkin. A voz do outro na poesia lírica*. Tradução de Marisol Barenco de Mello, Mario Ramos Francisco Junior e Alan Silus. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.
- BARTHES, Roland. *Journal de Deuil*. Ed. Nathalie Léger, Parigi: Seuil, 2009.
- BARTHES, Roland. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- BARTHES, Roland. *La preparazione del romanzo*. Traduzione it. di J. Ponzio e E. Galiani. Milano: Mimesis, 2010.
- BLANCHOT, Maurice [1973]. *La follia del giorno*. Reggio Emilia: Elitropia, 1982.
- BOENO, Neiva de Souza. *Água Viva*, de Clarice Lispector: Critica Textual, escritura entrelinhar, palavra objetivada. *Revista da Abralín*, Campinas, SP, v. 16, n. 2, p. 387-414 jan./fev./mar./abr. 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/477/470>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- BOENO, Neiva de Souza. Le parole-immagini intercorporee in "Água Viva" di Clarice Lispector. Traduzione dal portoghese di Luciano Ponzio. In: PETRILLI, Susan. (org.). *L'immagine nella parola nella musica nella pittura*. Coll. "Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale XXVIII, n. 21. Collana diretta da Augusto Ponzio. Milano: Mimesis, 2018. p. 271-288.
- BOENO, Neiva de Souza. *Cronótopo, diálogo e afiguração no romance Água Viva de Clarice Lispector*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso, 2019.
- BOENO, Neiva de Souza. Fluidità e alterità della scrittura letteraria nel romanzo *Água Viva* de Clarice Lispector. In: PONZIO, L. (a cura). *La persistenza dell'altro. La singolarità dell'altro fuori dalla persistenza identitaria*. Lecce, Pensa MultiMedia, 2020. p. 105-130.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1932a.
- BORGES, Jorge Luis. [1932b]. Las versiones homéricas. In: BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1932a. p. 105-112.
- BORGES, Jorge Luis. [1932c]. La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga. In BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1932a. p. 113-120.
- BORGES, Jorge Luis. [1932d]. *Paul Valéry*: El cementerio marino. Prefacio J. L. Borges. Traduzione de Néstor Ibarra. Buenos Aires: Les Editions Schillinger, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. [1939a]. Avatares de la tortuga. In: BORGES, Jorge Luis. (1935-1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944. p. 18-23.
- BORGES, Jorge Luis. [1939b]. Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, Jorge Luis. (1935-1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944. p. 45-57.
- BORGES, Jorge Luis. [1935-1944]. *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944.
- BORGES, Jorge Luis. [1957]. *Obras Completas*. Ed. J.E. Clemente. Buenos Aires: Emecé. [New ed. 1958]. Traduzione italiana [1984-85]. In: BORGES, Jorge Luis. *Tutte le opere*. A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori, 1985. 2 v.

- CAROFILIO, Vito. *Nerval e il mito della "pureté"*. Firenze: La Nuova Italia, 1966.
- CARROLL, Lewis. *Humpty Dumpty*. Traduzione fr. Antonin Artaud, *L'Arve e l'aume*. Traduzione it. G. Almansi e G. Pozzo. Cura C. Pasi. Torino: Einaudi, 1993.
- CONRAD, Joseph. *Typhoon, Typhon, Tifone*. Traduzione francese di André Gide, versione italiana di Ugo Mursia, a cura di Valerio Magrelli. Torino: Einaudi, 1993.
- DALLA VIGNA, Pierre. *I luoghi del coronavirus*. Milano: Mimesis, 2020.
- DE ABREU CHULATA, Katia. *Il traduttore*. Mito e (de) costruzione di una identità. Prefazione di A. Ponzio. Milano: LED, 2015.
- DELEUZE, GILLES. *Critica e clinica*. Milano: Cortina, 1996.
- DERRIDA, Jacques. [1998]. Qu'est-ce que c'est une traduction 'relevante'? (conferenza di apertura ad un convegno di traduttori sulla traduzione che si svolse a Parigi nel dicembre del 1998). Traduzione di Julia Ponzio, "Che cos'è una traduzione rilevante". In: PETRILLI, Susan (a cura). *La traduzione*. Coll. "Athanasor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale X, n. 2. Roma: Mimesis, 2000. p. 25-45.
- ECO, Umberto. La traduzione. In: ECO, Umberto. *La ricerca della lingua perfetta*. Roma-Bari: Laterza, 1993. p. 371-379.
- ECO, Umberto. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 1994.
- ECO, Umberto. Introduzione. In: NERVAL, Gerald de. [1853]. *Sylvie*. Torino: Einaudi, 1999.
- ECO, Umberto. *Experiences in translation*. Toronto: University Press, 2001.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.
- GIDE, André. Lettre sur les traductions. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet: Premier acte*. Traduzione francese di A. Gide. Paris: Editions de la tortue, 1930.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: R. A. Brower (ed.), *On translation*. Harvard: University Press, 1959. p. 232-239.
- KARL, Frederick R. [1927]. Conrad and Gide: A Relationship and a Correspondence. *Comparative Literature*, v. 29, n. 2. Durham: Duke University Press, University of Oregon, 1977. p. 148-171. <https://doi.org/10.2307/1770146>.
- LEVINAS, Emmanuel. [1975] *Sur Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana. Traduzione di A. Ponzio. Cura di A. Ponzio, *Su Maurice Blanchot*, Bari: Caratteri Mobili, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. [1973]. *Água Viva*. Traduzione di Roberto Francavilla. Adelphi Edizioni S.P.A., 2017.
- MAGRELLI, Valerio. Gide traduttore di Conrad. In: CONRAD, Joseph. [1902]. *Typhoon, Typhon, Tifone*. Traduzione francese di André Gide, versione italiana di Ugo Mursia, a cura di Valerio Magrelli. Torino: Einaudi, 1993. p. 345-375.
- MONOD, Sylvere. Note sur la traduction de *Typhoon* par André Gide. In: CONRAD, Joseph. Œuvres. Paris: Gallimard, 1985. v. II.
- NERVAL, Gerald de. [1853]. *Sylvie*. Traduzione di Umberto Eco. Testo francese a fronte. Torino: Einaudi, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Eds. C. Hartshorne, P. Weiss, A. W. Burks. Cambridge (Mass.): The Belknap of Harvard University Press, 1931-1958. 8 v.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teatro*. Milano: Mondadori, 2001.
- PETRILLI, Susan. La traduzione crudele di Artaud contro Artaud. In: PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*. Milano: Mimesis, 1999. p. 273-278.
- PETRILLI, Susan. (a cura). *La traduzione*. Coll. "Athanasor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale X, n. 2. Roma: Meltemi, 2000a.
- PETRILLI, Susan. (a cura). *Tra segni*. Coll. "Athanasor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale XII, n. 3. Roma: Meltemi, 2000b.
- PETRILLI, Susan. *Lo stesso altro*. Coll. "Athanasor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale XIII, n. 4. Roma: Meltemi, 2001.
- PETRILLI, Susan (a cura). *Translation Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- PETRILLI, Susan. *Altrove e altrimenti*. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, con e a partire da Bachtin. Milano: Mimesis, 2012a.
- PETRILLI, Susan. *Expression and interpretation in language*. New Brunswick (New Jersey): Transaction, 2012b.
- PETRILLI, Susan. (a cura). *L'immagine nella parola, nella musica e nella pittura*. Coll. "Athanasor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale XXVIII, n. 21. Milano: Mimesis, 2018a.
- PETRILLI, Susan. Vision of the Other: Word and Image in Mikhail Bakhtin., *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, v. II, n. 1. Hersey, Pennsylvania, USA: IGI Global, 2018b. p. 120-136. <https://doi.org/10.4018/IJSVR.2018010108>.
- PETRILLI, Susan. *Significare, interpretare e intendere*. Pensa (Italy): MultiMedia, 2019.
- PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. Exchange in Alice World. In: FORDYCE, Rachel; MARELLO, Carla. *Semiotics and linguistics in Alice's Worlds*. Berlin: De Gruyter, 1994. p. 74-78.
- PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. *Fuori campo*. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza. Milano: Mimesis, 1999.
- PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. *Il sentire della comunicazione globale*. Roma: Meltemi, 2000.
- PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. *Semiotica*. Roma: Meltemi, 2003.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. Propriedades icônicas da tradução. In: AGUIAR, Daniella (org.). *Tradução, Transposição e Adaptação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 135-198.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. Identity and Alterity of the Text in Translation. *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, Toronto, IGI Global, v. III, n. 1, p. 46-65, 2019a.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. (a cura). *Identità e alterità. Per una semioetica della comunicazione globale*. Coll. "Atharor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", serie annuale XXIX, n. 22. Milano: Mimesis, 2019b.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto; PONZIO, Luciano. *Intereferenze*. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni. Milano: Mimesis, 2012.

POE, Edgar Allan. *La lettera rubata*, a cura di J. L. Borges, Milano: Franco Maria Ricci, 1979.

PONZIO, Augusto. Il femminile in Pasolini traduttore dell'*Antigone* e dell'*Orestide*. In: PETRILLI, S.; PONZIO, A.; PONZIO, L. *Intereferenze*. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni. Milano: Mimesis, 2012. p. 41-48.

PONZIO, Augusto. *La coda dell'occhio*. Letture del linguaggio letterario senza confini nazionali. Roma: Aracne, 2016.

PONZIO, Augusto. *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*. Perugia: Guerra, 2018.

PONZIO, Augusto; PETRILLI, Susan. *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*. Perugia: Guerra, 2016.

PONZIO, Luciano. *Icona e raffigurazione*. Bachtin, Malvič, Chagall. Milano: Mimesis, 2016.

PONZIO, Luciano. (a cura). *La persistenza dell'altro*. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria. Lecce: Pensa MultiMedia, 2020.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

QUENAU, Raymond. *Exercices de style – Esercizi di stile*. It. trans. U. Eco. Turin: Einaudi, 1983.

RIMBAUD, Arthur. [1873]. *Une Saison en enfer*. Paris: Compton Auberge Veerte. Traduzione di G.-A. Bertozzi. *Una stagione all'inferno*, testo francese a fronte. Milano: Newton, 1995.

SAUSURRE, Ferdinand de. [1916]. *Cours de linguistique Générale [Corso di Linguistica generale]*. Traduzione di T. De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 1968.

SOFOCLE. *Le tragedie*. Traduzione Raffaele Cantarella et Alii. Milan: Mondadori, 2007.

VALÉRY, Paul, *Le cimetière marin [El cemeterio marino; Il cimitero marino]*. Traduzione spagnola di Jorge Guillén, versione italiana di Mario Tutino, a cura di Giuseppe E. Sansone. Torino: Einaudi, 1995.

VOLOŠINOV, VALENTIN N. [1929a]. *Marxism and philosophy of language*. A cura di L. Matejka and I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.

VOLOŠINOV, Valentin N. [1929]. Marxismo e filosofia del linguaggio. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Traduzione italiana con testo russo a fronte, intr. e c. di Augusto Ponzio, in collab. con Luciano Ponzio. Milano: Bompiani, 2014. p. 1461-1839.

VOLOŠINOV, Valentin N. *Il linguaggio come pratica sociale*, scritti 1926-1930. Traduzione it. di R. Bruzese e N. Marcialis, a cura di Augusto Ponzio. Bari: Dedalo, 1980.

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare Neiva de Souza Boeno per il prezioso aiuto dato nella revisione delle bozze secondo le norme della rivista.

Susan Petrilli

È professore ordinario di Filosofia e Teoria dei Linguaggi nell'Università di Bari "Aldo Moro", in Bari, Puglia, Italia. È Vice-Presidente dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici. Tra i suoi libri: *Sign Studies and Semioethics*, De Gruyter Mouton, 2014; *Victoria Welby and the Science of Signs*, Transaction, 2015; *The Global World and Its Manifold Faces*, Peter Lang, 2016; *Signs, Language and Listening*, Legas, 2019; nelle edizioni Mimesis: *Altrove e altrimenti. Con Bachtin* (2012), *Nella vita dei segni* (2015), *Senza ripari* (2021); e nella Coll. "Atharor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", a sua cura, *Identità e alterità* (2019) e *Maestri di segni e costruttori di pace* (2021).

Susan Petrilli

Professora Ordinária (Titular) de Filosofia e Teoria de Linguagens na Universidade de Bari "Aldo Moro" (UNIBA), em Bari, Apúglia, Itália. Vice-Presidente da Associação Internacional de Estudos Semióticos. Dentre seus livros, destacamos: *Sign Studies and Semioethics*, pela Editora De Gruyter Mouton, 2014; *Victoria Welby and the Science of Signs*, pela Transaction, 2015; *The Global World and Its Manifold Faces*, pela Peter Lang, 2016; *Signs, Language and Listening*, por Legas, 2019; pela Editora Mimesis: *Altrove e altrimenti. Con Bachtin* (2012), *Nella vita dei segni* (2015) e *Senza ripari* (2021); e pela Coletânea "Atharor. Semiótica, Filosofia, Arte, Literatura", em uma edição organizada por ela própria: *Identità e alterità* (2019) e *Maestri di segni e costruttori di pace* (2021).

Augusto Ponzio

Professore emerito, ordinario di Filosofia e teoria dei linguaggi dal 1980 nell'Università di Bari. Tra le sue pubblicazioni: *Bachtin e il suo circolo, Opere, 1929-1930*, testo russo a fronte, intr., e tr. in collab. con Luciano Ponzio (Bompiani, 2014); *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin* (Bompiani, 2015); *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione* (Guerra, 2018); *Con Emmanuel Levinas. Alterità e Identità* (Mimesis, 2019). Dirige dal 1990 la collana "Athanos: Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura" (Mimesis). Ha contribuito come curatore e traduttore alla diffusione del pensiero di Pietro Ispano, Bachtin, Levinas, Marx, Rossi-Landi, Schaff, Sebeok, Barthes.

Augusto Ponzio

Professor Emérito da Universidade de Bari Aldo Moro (UNIBA), Bari, Apúglia, Itália, e Professor Ordinário (Titular) de Filosofia e Teoria das Linguagens, desde 1980. Dentre suas publicações, destacamos os livros publicados: *Opere 1929-1930*, de Bakhtin e o seu Circulo, com texto em russo à frente, introdução assinada pelo professor e tradução em colaboração com Luciano Ponzio (Editora Bompiani, 2014); *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin* (Bompiani, 2015); *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione* (Guerra, 2018); *Con Emmanuel Levinas. Alterità e Identità* (Mimesis, 2019). Desde 1990, dirige a Coletânea, Série Anual, intitulada "Athanos: Semiótica, Filosofia, Arte, Literatura", publicada pela Editora Mimesis. Tem contribuído, como curador e tradutor, para a difusão do pensamento de Bakhtin, Lévinas, Pietro Ispano, Marx, Rossi-Landi, Schaff, Sebeok, Barthes.

Endereço para correspondência

Susan Petrilli/ Augusto Ponzio

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Piazza Umberto I, 1, 70121 Bari - Italia

Os textos deste artigo foram conferidos pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) e colaboradores antes da publicação.