

Reflections on the margins of the philosophical translation of Luigi Pareyson's Aesthetics in Spanish: between formativity, improvisation and system.

Cristina Coriasso Martín-Posadillo

crisrina.coriasso@gmail.com

The here discussed topic was inspired by the work of translation to Spanish (Xorki, 2014) of Luigi Pareyson's *Estetica. Teoria della formatività* (Edizioni di Filosofia, 1954). The paper offers a reflection on the way in which improvisation, formativity, and system have played a role in the translation work. The main idea is the essentiality of congeniality for the activity of translation: only if you have captured the spirit and the sense of the text, having penetrated its sense, you are able to translate it to another language. In the case of philosophical translation, the translation of philosophical terms and, to a greater extent, of philosophical metaphors, requires a phase of understanding that goes beyond the understanding of the linguistics components and requires also an authentic interpretation of the meaning of the text. In a second phase, terms which have been chosen initially may not collect all the not dispensable nuances of the original: this is time then for improvisation, i.e., for "testing" and "trying" with terms that at first may not be the most logical and that however "work", offering in the new edition of the book the nuance and meaning that are closer to the original text. I indicate several examples to illustrate this procedure: "spunto", "tentare", "riuscita", "irrigidire". The re-reading of the work after the election of such terms, shows whether the new text conveys the philosophical content and style of the original one as well as its systematic nature.

Riflessioni al margine della traduzione filosofica dell'*Estetica* di Luigi Pareyson in spagnolo: tra formatività, improvvisazione e sistema.

di Cristina Coriasso Martín-Posadillo
cristina.coriasso@gmail.com

The here discussed topic was inspired by the work of translation to Spanish (Xorki, 2014) of Luigi Pareyson's *Estetica. Teoria della formatività* (Edizioni di Filosofia, 1954). The paper offers a reflection on the way in which improvisation, formativity, and system have played a role in the translation work. The main idea is the essentiality of congeniality for the activity of translation: only if you have captured the spirit and the sense of the text, having penetrated its sense, you are able to translate it to another language. In the case of philosophical translation, the translation of philosophical terms and, to a greater extent, of philosophical metaphors, requires a phase of understanding that goes beyond the understanding of the linguistics components and requires also an authentic interpretation of the meaning of the text. In a second phase, terms which have been chosen initially may not collect all the not dispensable nuances of the original: this is time then for improvisation, i.e., for "testing" and "trying" with terms that at first may not be the most logical and that however "work", offering in the new edition of the book the nuance and meaning that are closer to the original text. I indicate several examples to illustrate this procedure: "spunto", "tentare", "riuscita", "irrigidire". The re-reading of the work after the election of such terms, shows whether the new text conveys the philosophical content and style of the original one as well as its systematic nature.

Se si ammette che la formatività, nel senso pareysoniano, permea l'intera vita spirituale, le operazioni artistiche e non artistiche, si apre un ampio campo per l'estetica. Salvo le operazioni proprie di una produzione in serie standardizzata, ogni operazione umana è fatta in maggior o minor grado con arte, cioè utilizzando il procedimento di tentare diverse possibilità per scoprire quella che è una riuscita. Nell'arte la riuscita è criterio a sé; in altre attività le leggi e i fini dell'operazione specifica intervengono a ratificare, fra i vari tentativi provati, quelli che costituiscono una riuscita, in modo che ciò che si trova, a un tempo, s'inventa e, dopo, si sottomette a ragione. Il concetto di riuscita unisce insieme avventura e regola, libertà e sistema; e per questo motivo l'improvvisazione che congiunge l'aspetto produttivo dell'attesa e il carattere tentativo della produzione, è l'immagine perfetta e il punto

nevralgico della teoria della formatività. Avvicinarsi alla formatività pura vuol dire essere più o meno costretti nell'attività formativa dalle specifiche leggi e fini che la regolano. Ma, per esemplificare il progressivo allontanamento dalle leggi e dai fini esterni e l'avvicinamento ad una legalità interna e creativa, vorrei riflettere sulla mia propria pratica di traduttrice.

Questa esperienza personale da cui parto è la traduzione filosofica, in particolare, come traduttrice dell'edizione spagnola dell'*Estetica* di Luigi Pareyson¹.

Nella traduzione di un'opera filosofica fondamentale non solo nell'itinerario dell'autore ma anche per gli esiti dell'ermeneutica ontologica in generale, l'attività formativa si è dovuta regolare, come in ogni traduzione, secondo leggi e fini specifici. Si sono dovute affrontare una serie di esigenze tali come la comprensibilità e la correttezza nel testo finale in castigliano cercando però di conservare la singolarità del linguaggio filosofico e tecnico e perfino lo stile e lo spirito della scrittura pareysoniana. È chiaro che essendo un'opera filosofica, la trasmissione del pensiero è il fine principale ma se accettiamo che il pensiero non si può dare che nella singolarità della persona, allora lo stile e l'atteggiarsi della lingua non possono separarsi dal pensiero senza allo stesso tempo alterarlo.

Vorrei concretizzare adesso il modo nel quale nella mia pratica di traduzione filosofica concetti di formatività, improvvisazione e sistema vengono coinvolti in modo necessario nel processo di formazione della nuova versione.

Alla base di tutta l'attività del traduttore, l'idea di congenialità è essenziale: solo se ho colto lo spirito del pensiero fattosi stile, posso tradurre e ricreare, solo se sono capace di catturare la legge dell'opera avendo penetrato il suo senso, posso pormi nella condizione di recuperare tale senso nella forma di un'altra lingua. Nel caso della traduzione filosofica la traduzione dei termini filosofici e, ancora di più, delle metafore filosofiche, esige in primo luogo una fase di comprensione che va al di là della comprensione delle componenti linguistiche in cui si materializzano ed esige

¹ L. Pareyson, *Estética. Teoría de la formatividad* (1954), Edición, traducción e introducción de C. Coriasso Martín-Posadillo, prólogo de G. Vattimo, Xorki Editorial, Madrid 2014.

una vera e propria interpretazione del significato originale, matrice del testo. In una seconda fase i termini che a un primo sguardo si sono scelti possono non rendere tutte le sfumature non prescindibili dell'originale. È il momento allora dell'improvvisazione, cioè, di "provare", "tentare" con termini che a un primo sguardo forse non si presentavano come i più logici e che invece "funzionano" offrendo nella nuova edizione dell'opera la sfumatura e il senso approssimativamente più vicino all'originale. Diversi esempi mi possono servire per illustrare questo procedimento: spunto-motivo, tentare-tantear, riuscita-logro, irrigidire-petrificar. La rilettura dell'opera dopo la scelta di tali termini mostrerà se il nuovo testo trasmette il contenuto filosofico incluso lo stile del pensiero che è tutt'uno con esso, se adempie e rende il carattere sistematico dell'originale.

Cominciamo quindi con il caso paradigmatico del termine "tentare", consci del rischio che corriamo con tale scelta di fare un discorso che può sembrare un gioco di bambole russe: nel senso che cerchiamo di provare l'importanza del tentare (e anche della sua enfattizzazione che è "l'improvvisare") in ogni processo formativo, scegliendo come esempio proprio la traduzione del verbo "tentare" e le vicissitudini ed esitazioni della scelta finale del termine spagnolo "tantear" nei contesti essenziali del testo. Si tratta quindi di prendere la traduzione già fissata ed edita in spagnolo e ripercorrere alcuni nodi traduttologici ri-dinamizzando il processo che ha portato alla soluzione formale attuale. Nel trattato il verbo tentare è stato tradotto attraverso tre parole spagnole: *intentar*, *tentar* e *tantear*. Vado subito alle vicissitudini che mi hanno portato a scegliere le une o le altre a seconda dei casi.

In primo luogo, il termine "intentar" mi è servito nei casi dove "tentare" aveva un senso meno marcatamente filosofico e più ampio e significava semplicemente "cercare di fare", come in questo caso in cui l'autore descrive la filosofia di Croce: «una filosofia del trovare e del riuscire, più che una filosofia del tentare e del cercare»², tradotto così: «una filosofía del encontrar y del conseguir, más que una filosofía del intentar y del buscar»³. O anche in quest'altro dove il movimento dell'interpretazione: «[...]Ora segue ardito e

² L. Pareyson, *Estetica. Teoría della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino 1954, p. 18.

³ Cit., ed. 2014, p. 18.

sicuro una via, ora s'interrompe per tentare un altro cammino»⁴, tradotto come «[...] ora sigue vehemente y seguro una vía, ora se interrumpe para intentar otro camino»⁵.

Restavano due parole per adempiere il senso di “tentare” nei molteplici contesti in cui appare la parola e due erano le possibilità: “tentar” e “tantear”. Una previa selezione di ciò che mi poteva sembrare più proficuo aveva quindi ridotto a due le possibilità da scegliere ma adesso bisognava provarle e non era detto quale poteva meglio rendere l'originale⁶. In spagnolo “tentar” coglie un aspetto essenziale della formatività, che è quel senso che le viene dal latino “temptare” che vuol dire riconoscere con il senso del tatto. Orbene, una delle metafore essenziali che illustrano il modo come si avanza per tentativi nel processo di formazione gioca con quest'aspetto del senso di “tentare”, e quindi con il senso del tatto in assenza di quello della vista. È vero che questo senso di tentare è un senso metaforico ma è anche vero che, nell'uso estremamente poetico che fa del linguaggio Luigi Pareyson, sebbene con fini filosofici, si tratta di un aspetto che non si deve trascurare. Il tocco dell'artista sulla materia ha ben due funzioni: quello di riconoscerla nelle sue possibilità e dopo, quello di tentarla nel senso di farla reagire, perché la materia non è indifferente al tentare dell'artista e solo nel subire questa sua reazione l'artista può creare. Così il senso di “tentare” nel paragrafo “Interpretazione della materia” dove l'artista «[...] la scava [la materia] perché essa stessa suggerisca nuove e inedite possibilità da tentare»⁷. Ma c'è un altro tratto del verbo latino “temptare” che coglie l'italiano “tentare” e lo spagnolo “tentar”, presente nel tessuto metaforico del testo:

Tentare non è né andare alla cieca né procedere a colpo sicuro; né vagare al buio fino al momento dell'improvvisa illuminazione, né seguire un cammino già tutto

⁴ Cit., ed. 1954, p. 31.

⁵ Cit., ed. 2014, p. 37.

⁶ «Prima che tecnica della selezione, il tentare è tecnica della scelta: per esaurire il processo di selezione bisognerebbe mettere a prova tutte le possibilità, Ma v'è una scelta preventiva che ne elegge solo alcune scartando senza esame le altre. E se il criterio della selezione è la verifica, quello dell'elezione è un discernimento che già presagisce la riuscita per giudicare della prova [...]» (pag.111, Ed. 1954). È questo il procedimento in traduzione giacché l'intuizione e le conoscenze linguistiche del traduttore gli permettono di fare, intuitivamente, senza strumenti scientifici, una prima e preventiva scelta delle parole con le quali cominciare ad eseguire e provare il testo cercando quella che sarà selezionata finalmente.

⁷ Cit., ed. 1954, p. 89.

rischiarato. Il tentare non è tanto incerto da ridursi a brancolamento, né tanto sicuro da prendere la via regia; [...] Tentare non è né ignorare il cammino, né imboccare la strada, ma piuttosto aprirsi la via.⁸

Nella traduzione di tale contesto, secondo me essenziale per capire il procedere formativo presente in tutta la vita spirituale, non pochi problemi mi causò la parola “brancolamento”. Dopo tanti ripensamenti, insieme ad altre persone, dovetti scegliere l’espressione “andar a tientas” che allude precisamente al modo di avanzare di chi impedito nella visione, avanza a tentoni, attuando il senso del tatto. Tre sono i modi di avanzare: a colpo sicuro per la via regia, alla cieca cioè a tentoni, e la terza che è quella che ci interessa, come un “tentare”. Ma come di solito fa il nostro filosofo, gli estremi servono a illuminare la complessità dialettica di ciò che si vuole spiegare e indagare. Né la ricerca cieca puramente stilistica e sperimentale né l’applicazione sicura di una tecnica per ottenere un risultato previsto, ma proprio il “tentare” formativo. Nella mia traduzione, scegliendo l’espressione “andar a tientas” per “brancolamento”, l’azione di “*tentar*”, che ha la stessa radice (*tentar*, *tientas*), non serviva più, almeno in quel contesto, giacché si trattava di separare molto chiaramente i tre modi di avanzare. Voglio dire che “*tentar*” non risultava più idonea, in frizione con “andar a tientas” al fine che insegue la traduzione filosofica (che non è altro che quello di far arrivare il pensiero, anche nei suoi tratti stilistici, alla comunità filosofica e al pubblico in generale).

Ecco il testo come finalmente fu tradotto:

Tantear no es ni ir a ciegas ni avanzar a paso seguro; ni vagar en la oscuridad hasta el momento de la repentina iluminación, ni seguir un camino ya totalmente esclarecido. El tantear no es tan incierto como para reducirse a un mero andar a tientas, ni tan seguro como para tomar la vía regia; «[...] El tantear no es ni ignorar el camino, ni elegir una vía, sino más bien abrirse camino».⁹

Scelsi finalmente il termine “tantear” per la ragione appena detta e perché arrivando all’insieme di paragrafi che analizzano la formatività in tutti i suoi aspetti, trovai altre metafore filosofiche che la parola spagnola “tantear”

⁸ Cit., ed. 1954, p. 110.

⁹ Cit., ed. 2014, p.118.

adempiva meglio che “tentar” cogliendo altri tratti di “tentare” e guadagnando punti per la sua candidatura.

Anche se ogni contesto esige la sua individuale soluzione linguistica non è meno importante ribadire che bisogna cercare di fissare un uso terminologico, sempre che sia possibile, per facilitare al lettore la comprensione attraverso un’omologazione tecnica dei termini filosofici. Infatti, entrando in questi paragrafi del capitolo V, il termine tentare, senza perdere la pregnanza semantica cui ci tiene assuefatti la scrittura pareysoniana si carica anche di un carattere di precisione che ci introduce in quell’atmosfera di esaurimento e allargamento nella trattazione del tema propria dell’analisi filosofica. Il capitolo IV ci ha già introdotto, dal punto di vista della contemplazione e dell’interpretazione, nella mappa essenziale di elementi che conformano, per così dire, il dramma della formatività:

Quando dunque si pongono in tensione lo spunto e lo schema, il qualcosa di cui si deve avere immagine e l’immagine che se ne deve avere, allora la cosa è ancora spunto, occasione, stimolo, aperto ad ogni sviluppo e l’immagine é appena abbozzata, figura ancora povera e semplice schema, mero cenno che richiede approfondimento, arricchimento e prova: entra in gioco il movimento dell’interpretazione, il cercare, tentare, sviluppare, provare, verificare, e quant’altro si è detto.¹⁰

La dualità fra cosa da interpretare e immagine della cosa deve essere superata lungo l’interpretazione e allo stesso modo, da un altro punto di vista, nel processo di formazione dell’opera, lo spunto e l’abbozzo si devono progressivamente avvicinare fino a congiungersi nell’opera formata. Tentare è anche procedere in modo che queste due cose siano progressivamente aggiustate l’una all’altra. Orbene, questo e non altro è il primo senso che la RAE pone in rilievo per la parola “tantear”, in spagnolo¹¹: “misurare o paragonare una cosa con un’altra per vedere se va bene o è aggiustata”. E

¹⁰ Cit., ed. 1954, pp. 33-34. In quest’occasione ho voluto scegliere la parola “tentar” per rilevare i sensi di cui abbiamo più su parlato: «Cuando en suma, se ponen en tensión el motivo y el esquema, ese algo de lo que debemos obtener la imagen y la imagen que debemos obtener de ello, entonces, la cosa es todavía motivo, ocasión, estímulo, abierto a todo desarrollo y la imagen está apenas esbozada, figura pobre aún y simple esquema, mera mención que requiere profundización, enriquecimiento y prueba: “entra en juego el movimiento de la interpretación, el buscar, tentar, desarrollar, probar, verificar, y todo cuanto se ha dicho;» (p. 40, ed. 2014).

¹¹ *Tantear según la RAE: tantear. (De tanto). 1. tr. Medir o parangonar algo con otra cosa para ver si viene bien o ajustada.*

infatti, nel tentare dell'artista c'è un com-parare ma un comparare tale che bisogna di nuovo cercarlo nella con-temperazione di due estremi ugualmente errati: né la via regia di una guida-immagine interna, né il brancolamento, che ho tradotto come un “andar a tientas”, cioè l'esecuzione abbandonata a se stessa. Questi due estremi danno luogo a due errori o fraintendimenti: il primo fa pensare che l'opera è prima dell'opera (Croce); il secondo, nell'accentuare ed esasperare la simultaneità di invenzione e produzione, fa pensare, come infatti pensa Gentile, ma anche altri autori più recentemente, all'identificazione di opera ed esecuzione senza residui, per cui l'opera esiste propriamente solo nell'esecuzione¹². Il tentare è simultaneità di produzione e invenzione in modo che s'inventa allo stesso tempo che si trova e in modo che lo spunto fa intuire e attrae verso la riuscita. Il termine spagnolo “tantear” quindi adempie quest'aspetto essenziale: la tensione, la comparazione fra spunto e tentativo che permette all'artista di sapere quali tratti colmano la sua aspettativa trasformandosi allora in riuscite. Perciò lo “spunto” ha un

¹² Ci ha offerto proprio un esempio di questa concezione il Professore Agamben, in una conferenza tenutasi nella Facoltà di Filologia della UCM (4-4-2014) con il titolo: “Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro”. Inseguendo il filo interpretativo del romanzo *Petrolio* di Pasolini, costruito come note critiche a frammenti di un romanzo inedito, Agamben ribalta la concezione aristotelica della priorità dell'atto sulla potenza, o meglio, fa coincidere esecuzione e forma, atto e potenza: “Di fronte a casi come questo, è possibile misurare l'insufficienza delle categorie attraverso le quali la nostra cultura ci ha abituato a pensare lo statuto ontologico del libro e dell'opera. A partire almeno da Aristotele, noi pensiamo l'opera (che i greci chiamavano *ergon*) mettendo in relazione due concetti: la potenza e l'atto, il virtuale e il reale (in greco *dynamis* e *energeia*, essere-in-opera). L'idea corrente che si accetta come ovvia, è che il possibile e il virtuale – il “prima” dell'opera – precedono l'attuale e il reale, *l'ergon*, l'opera compiuta, in cui ciò che era soltanto possibile trova, attraverso un atto di volontà, la sua realizzazione. Ciò significa che, nello schizzo e nell'appunto, la potenza non si è trasferita e integralmente esaurita nell'atto, il “voler scrivere” è rimasto inattuato e incompiuto. E tuttavia, in *Petrolio*, secondo ogni evidenza il libro possibile o virtuale non precede i suoi frammenti reali, ma pretende di coincidere con essi – e questi d'altra parte non sono che la rievocazione o la revocazione del libro possibile. E non contiene ogni libro un resto di potenza, senza il quale la sua lettura e la sua ricezione non sarebbero possibili? Un'opera nella quale la potenza creativa fosse totalmente spenta, non sarebbe un'opera, ma cenere e sepolcro dell'opera. Se vogliamo comprendere veramente quel curioso oggetto che è il libro, dobbiamo allora complicare il rapporto fra la potenza e l'atto, il possibile e il reale, la materia e la forma e provarci a immaginare un possibile che ha luogo soltanto nel reale e un reale che non cessa di farsi possibile. E forse solo questa creatura ibrida, questo non luogo in cui la potenza non scompare, ma si mantiene e danza per così dire nell'atto, merita di essere chiamata “opera”. Se l'autore può tornare sulla sua opera, se il prima e il dopo del libro non devono essere semplicemente dimenticati, ciò non è perché, come ritenevano i romantici, il frammento e l'abbozzo siano più importanti dell'opera, ma perché l'esperienza della materia – che per gli antichi era sinonimo di potenza – è in essi immediatamente percepibile” (tratto dalla trascrizione della conferenza).

carattere di punto di partenza non nitido, non chiaro, indefinito, e per questo la parola “ri-uscita” porta in sé il “ri” di ripetizione che allude vagamente al fatto che ciò che si trova si ha per una seconda volta, si aveva già in qualche modo al principio, proprio come un germe, nello spunto¹³. Ma per illustrare tale comparazione insita nel tentare, quel comparare ciò che si fa con qualche cosa che non si ha se non come presagio, il nostro autore usa, come al solito, ciò che noi chiamiamo una metafora filosofica, che sebbene ricorre solo questa volta nel trattato, costituisce il punto nevralgico, il cuore della formatività artistica. La metafora dell’arco e la freccia. Ecco il contesto che ci sembra cruciale:

L’artista sa con certezza quando ha fallito nel segno e quando invece l’ha colto [...] Si tratta di un processo in cui l’artista va cercando e tentando, sorretto ed orientato da un’unica certezza: che, se la ricerca fosse compensata dalla scoperta, se il tentativo culminasse nella riuscita, egli saprebbe immediatamente riconoscere *d’aver colto nel segno* (corsivo mia).

Dire che l’artista commisura ciò che ha trovato con ciò che cercava vuol dire che solo dopo aver colto nel segno lui sa che quel tentativo, quel tiro, era quello buono. Per cui, ciò che adesso riconosce come buono lo aveva già inventato e fatto prima di saperlo e approvarlo assimilandolo alla sua opera. Due ideogrammi cinesi dell’oracolo di Mah Jong mi sono serviti d’ispirazione: il primo rappresenta un arciere sul punto di scoccare la freccia, l’ideogramma anteriore e complementare rappresenta la freccia che ha colto nel segno. Solo dopo aver colto nel segno si sa che quello e non altro era il modo esatto di scoccare per cui lo sappiamo dopo averlo fatto, quando non c’è più bisogno di impararlo. Abbiamo fatto e inventato nello stesso tempo. La metafora dell’arco e la freccia per spiegare il rapporto fra lo spunto, il tentativo e la riuscita, compare, come abbiamo detto, soltanto una volta nella trattazione. Ma costituisce invece una chiave per capire quel rapporto ed ha ispirato l’immagine che abbiamo scelto per la copertina: l’incisione di Stanislaw Wyspianski nel quale è rappresentato un Apollo, tradizionale simbolo dell’arte caratterizzato dalla forma classica, subito dopo aver scoccato una

¹³ Tale la scoperta essenziale di Cesare Pavese nel suo diario intellettuale ed artistico “Il mestiere di vivere”. Non è di poco peso la presenza delle riflessioni di Pavese sul mito nell’*Estetica* di Pareyson.

freccia. Questo è il senso che noi conferiamo a quell'immagine: non si sa a priori se la freccia coglierà nel segno ma solo attraverso l'esperienza di errare potrà l'arciere modificare lievemente il polso, la direzione, la posizione, per cercare di cogliere nel segno la prossima volta. D'altra parte, se coglierà nel segno, lo saprà solo dopo il tentativo che così si trasformerà in riuscita. Il tentativo si trasforma in riuscita solo quando ha colto nel segno, solo *après coup*. Ma l'artista sa quando ha colto nel segno.

Il carattere di punto di partenza della parola "spunto" si è un po' perso con la nostra scelta di "motivo" che però rende molto bene il suo carattere d'indefinitezza, tratto che si deve superare nel corso della formazione. La particella *ri* di "ri-uscita", il senso dello slancio verso fuori che coglie il termine italiano e di una ripetizione, di una seconda volta, non lo adempie nessun termine spagnolo; "logro" ci è sembrato che colga meglio di qualsiasi altra parola l'idea del tentativo che riesce. E finalmente, dopo tante peripezie, *tantear*, che coglie semanticamente la tensione comparativa di spunto, tentativo e riuscita, (e che non friziona con l'espressione "andar a tientas" creando confusione) è stato adottato, dopo una lettura generale dell'opera, come l'opzione migliore dal punto di vista del fine perseguito, quello di rendere comprensibile il testo al lettore spagnolo.

Ecco il risultato dell'edizione spagnola del testo prima menzionato:

Quien antepone a la ejecución de la obra una imagen interior ya formada se propone, sin duda, explicar un hecho innegable: que el artista, al producir, procede como si fuese guiado. El artista sabe con certeza cuándo ha fallado el tiro y cuándo ha dado en el blanco; es capaz de reconocer el descubrimiento genuino frente a la tentativa fallida; distingue con suficiente exactitud el signo que hay que suprimir, o sustituir, o corregir de aquel que puede considerarse ya firme y definitivo. Esta seguridad de juicio puede hacer pensar en la presencia, en la mente del artista, de una imagen ya cumplida, a la luz de la cual este reconoce sus propios logros y sus propios fallos; y, en efecto, ¿a partir de qué puede reconocer el artista que ha encontrado, si no es comparando lo que va haciendo con lo que buscaba?

Pero el artista no dispone de una guía evidente, cual sería una imagen interior ya cumplida y formada: su camino no está señalado ni es seguro, de modo que le baste emprenderlo para llegar a buen puerto, solo con tal de que no surjan dificultades de mera ejecución técnica. Se trata de un proceso en el que el artista va buscando y tanteando, sostenido y orientado por una única certeza: la de que, si la búsqueda fuese compensada por el descubrimiento, si la tentativa culminase en el logro, él sabría inmediatamente que ha dado en el blanco; de modo que para explicar la insatisfacción del fracaso y la alegría del descubrimiento no es necesario pasar inmediatamente a suponer en el artista la presencia de la idea clara y definida: el artista reconoce cuando ha encontrado lo que buscaba no en

virtud de esa fantaseada presencia, sino porque aquello que logra colma una expectativa y satisface una exigencia. La ejecución es, por tanto, el incierto camino de una búsqueda, en la que la única guía es la expectativa del descubrimiento.¹⁴

Il procedimento che tenta, artistico e no, per continuare con la metafora del “lanciare frecce”, è quello che, non in modo aleatorio ma cercando di cogliere nel segno, e solo errando fra tiro e tiro, scopre quella che è la soluzione buona. Così, l'improvvisatore di jazz parte da un quadro armonico per ri-dinamizzare un brano musicale, riproducendo il movimento proprio della formatività che produce inventando, cioè tenta e riesce. Così l'improvvisatore poetico parte da luoghi comuni e non dal vuoto (e infatti l'attività nasce sempre nel solco di una recettività) perché parte da una materia ricevuta che rinnova nella riesecuzione. L'improvvisazione dal nulla non esiste, così come nemmeno è possibile l'esecuzione standard di un'opera. Questi due estremi nella concezione della forma formante e della forma formata esigono di contemperarsi l'uno con l'altro affinché ognuno trovi il suo posto se non si vuole, e uso qui un termine pareysoniano essenziale di cui parleremo in seguito, “irrigidire” il pensiero.

Se si tratta di arte la riuscita è il criterio di se stessa. Per noi traduttori il criterio è quello di trasmettere il contenuto in modo che la nuova versione si aggiusti all'originale e l'unico modo di scoprirlo, come abbiamo cercato di mostrare, è tentando, cioè “tanteando”, nell'esecuzione tentata che si fissa quando inventa la soluzione razionalmente più condivisa.

La traduzione di “irrigidimento” per “petrificar”.

Ma c'è un'altra metafora che ci sembra centrale nella nostra comprensione e traduzione dell'*Estetica* e che costituisce non solo un nodo centrale nella formulazione pareysoniana della conoscenza come interpretazione ma inoltre una costante, per così dire, del suo “metodo”.

Se la capacità che ha lo sguardo di dinamizzare l'opera, nella percezione del suo essere un risultato processuale, garantisce l'interpretazione e l'esecuzione vitale dell'opera, allo stesso tempo e in modo analogo, la tendenza

¹⁴ Cit., ed. 2014, p. 115.

a rendere statica l'interpretazione, e non dinamica nella vibrazione dialettica degli opposti, è la tendenza che "irrigidisce" i termini delle questioni filosofiche. La traduzione di "irrigidimento" ha portato con sé non poche perplessità esigendo da noi traduttori molto di più che una meccanica trasposizione, cioè una vera e propria interpretazione del contenuto profondo che sottostà a questa metafora per poter arrivare così ad una soluzione creativa¹⁵.

Abbiamo ripercorso i contesti in cui compare l'espressione "irrigidimento", verificando che, in generale, l'irrigidimento si presenta come una tendenza a radicalizzare i termini delle questioni in falsi termini assoluti. L'irrigidimento è quanto dobbiamo evitare, prima di tutto, in una formulazione generale della conoscenza come interpretazione. Il termine poi riappare come un pericolo da evitare nella considerazione dello stile, della perfezione dell'opera, della tradizione, della storia dell'arte, elementi che appunto non si dovrebbero "irrigidire" in una considerazione polarizzata in uno o in altro senso, ma mantenere nella visione della dinamica vibrazione degli opposti. Nell'analisi delle aporie apparentemente irrisolubili, Pareyson mostra, secondo un metodo che applica a ogni opposizione problematica, come ogni termine di un'opposizione riceve la sua verità dal termine opposto e radicalizzandosi, appunto, si irrigidisce, non potendo più essere compreso, preso nella sua insularità e in un senso assoluto. È questo metodo che permette di dissolvere le aporie fra recettività e attività, imitazione e invenzione, fedeltà e libertà, avventura e sistema. Non irrigidire significa disfare i nodi procurando di non fossilizzare i poli opposti della questione. Ciò che sottostà a questo metodo di

¹⁵ Per procedere in questo modo non c'è altro modo che provare soluzioni nei contesti in modo che, di nuovo, solo con un'esecuzione del testo tradotto con le parole che si presuppone possano andare d'accordo con la metafora filosofica essenziale che sottostà al pensiero fattosi linguaggio, si possa confermare l'idoneità di tali parole o giri della lingua. Si eseguisce l'opera nell'altra lingua e si fissa ciò che nella pratica rende meglio l'originale. Ma la guida non è una legge prefissata che stabilisca quali parole possono adempiere i significati. Si tratta di una guida molto più ambigua e indefinita che ti offre un ampio spettro semantico, d'accordo con l'estrema astrazione del discorso che vuole essere omnicomprensivo di tutte le attività formative. Nel processo quindi l'invenzione delle possibilità va di pari passo con la produzione della traduzione. Non si adotta una parola convinti del fatto che senza dubbio sarà quella. Viene accolta come la migliore per il momento e si avanza sperando nella visione globale che può approvarla e confermarla entro il senso generale e organico dell'opera (in questo caso l'*Estetica* di Pareyson).

conoscenza e quindi alla metafora dell'irrigidimento è l'idea dell'opera d'arte come organismo vivente e in fin dei conti, dell'intera natura, dal momento che attua nel suo sistema il romantico lemma goethiano secondo il quale l'arte imita la natura così come la natura è frutto di una superiore attività artistica che è inerente ad essa, con il corollario che natura ed arte sono comprensibili se si è in qualche modo in sintonia con tale forza produttiva: la comprensione della bellezza esige l'incontro di forme e persone, evitando ogni visione meccanicistica della realtà giacché: «[...] chi non sa interpretare le cose come “persone” si pone in un atteggiamento che porta inconsapevolmente a considerare anche le persone come “cose”» (p. 51).

Cercando una soluzione per il termine irrigidimento che ha un suo spessore filosofico, venne in mio aiuto il testo che in quel momento studiavo per la mia tesi. *Il dialogo della natura e di un islandese*, nel quale Leopardi pone davanti ai nostri occhi in un modo mitico poetico la rappresentazione della natura alla quale porta l'uso analitico della pura ragione, quel colosso di pietra viva del quale dice Citati che è «un gigantesco idolo antropomorfo metà allegoria metà creatura vivente»¹⁶.

Ecco il testo leopardiano:

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dover essere di pietra e assomigliare degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente [...].¹⁷

Le prime espressioni più ovvie per tradurre “irrigidimento”, che nel testo del paragrafo si avvale del suo senso figurato, potevano essere “endurecimiento” o “volverse rígido”, ma tali opzioni non rendevano bene il senso metaforico in lingua spagnola. Ispirata dalla natura dell'operetta scelsi “petrificar” e questo uso metaforico apparentemente improvvisato si mostrò adatto a trasmettere il senso simbolico profondo che sottostà a tutti i contesti nei quali Pareyson

¹⁶ P. Citati, *Leopardi*, Mondadori, 2011, p. 246.

¹⁷ G. Leopardi, *Operette Morali* (1827), introduzione, commenti e note di P. Ruffilli, Garzanti, 1982, pp. 121-122.

mette in tensione i poli della questione cercando in qualche modo la *concordia oppositorum*.

Quando la natura s'impone all'islandese come oggetto, la natura si pietrifica, ma tale pietrificazione è effetto dell'atteggiamento dell'interprete che ha eliminato il germe di interpretazione che porta in sé la natura. Questa figurazione mi suggerì il termine "*petrificación*" che è stato finalmente accolto in tutti quei contesti in cui appare e si è mostrato nella pratica come una scoperta che funziona, come una parola improvvisata, non certo improvvisata dal nulla ma dalla comprensione dell'ampio spettro di significati inerenti alla parola "irrigidimento", termine ispirato da un suggerimento esterno (quello dell'operetta di Leopardi), che rende e trasmette il pensiero, che serve al sistema e che quindi viene ratificato dalla ragione:

En efecto, la interpretación no es tal si el objeto solo se impone al sujeto, y si el sujeto se superpone al objeto. Si una cosa se me impone hasta el punto de que yo la padezco, o mejor, si yo **fosilizo** la cosa frente a mí, transformándola en una imposición que no sea ya una propuesta, en una exterioridad que no es ya invitación, en una oposición que me la vuelve impenetrable, entonces no hay interpretación. Pero tampoco la hay cuando yo me superpongo a aquello que tengo que interpretar, prohibiéndome el ponerme en la situación que pueda abrirme la vía de acceso, y rechazando el esfuerzo de fidelidad que constituye la posibilidad de captar la íntima naturaleza del objeto. La **petrificación** del objeto, en una imposición que excluye la propuesta, elimina la apertura al dato en que consiste la receptividad: solo habría entonces lugar para una mera pasividad, si no fuese por el hecho de que esa **petrificación** del objeto es obra del mismo que conoce, que elimina el germen de interpretación que lleva en sí; es el resultado de una actitud asumida voluntariamente por el sujeto y de una dirección imprimida por él mismo a su propia experiencia; es un comportamiento activo de repudio, de negación, de rechazo. Una superposición del sujeto cargada hasta el punto de no ser despliegue y desarrollo, termina por ser una construcción desligada de toda referencia posible: puro arbitrio, si no fuese porque también ella misma arrastra en el fondo impresiones y recuerdos ligados al dato del que germinó. La interpretación, por lo tanto, es tal que siempre subsiste un equilibrio entre el objeto respetado y amado por el fiel intérprete y la actividad que este último pone en marcha, por lo que eso que es interpretado no se impone nunca, **petrificado** y fijado en una impenetrable gelidez, sino que siempre es una propuesta, una invitación, un reclamo que se ofrece y se da a la apertura del que interpreta, y este, a su vez, no se impone nunca hasta el punto de cubrir e ignorar el dato, sino que siempre construye libremente desarrollando y desplegando, es decir, interrogando, desvelando, abriendo y revelando lo que se interpreta.¹⁸

Penso di aver mostrato nell'analisi e nella riflessione del processo di traduzione delle parole "tentare" e "irrigidire", la centralità e necessità

¹⁸ Cit., ed. 2014, p. 24

dell'improvvisazione per arrivare al sistema, intesa l'improvvisazione come attività che tenta a partire da un solco già formato, intuizione e slancio che presagisce il centro al quale mira, fare che inventa il modo di fare, intento di aggiustamento e congiunzione di ciò che si cerca e ciò che si fa. La stessa intuizione come prima forma di apprensione della realtà è già interpretazione, formatività e in un certo senso, appunto improvvisazione, perché conosce il sensibile nello stesso atto con cui lo raffigura d'accordo con la reazione passionale che lo accoglie. Allo stesso modo il tentare presuppone l'improvvisare come reciproca interdipendenza di attività e recettività, e quindi, detto vichianamente, di senso e passione.