

ANNO I

2000/2

IL TRADUTTORE
NUOVO

VOLUME LV



ASSOCIAZIONE ITALIANA TRADUTTORI E INTERPRETI
MEMBRO DELLA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES TRADUCTEURS FIT
ADERENTE ALL'UNESCO

IL TRADUTTORE NUOVO

Anno L - Maggio 2001 - Volume LV

Periodico semestrale d'informazione gratuito per i soci dell'A.I.T.I.

Autorizzazione del Tribunale di Genova n. 27 del 1° luglio 1986

La collaborazione, libera o per invito, si intende prestata gratuitamente. Ogni autore risponde delle proprie opinioni che non coinvolgono la testata. Manoscritti, disegni e fotografie, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Per esigenze tecniche gli articoli e le comunicazioni devono essere consegnati su dischetto.

È vietata la riproduzione e traduzione anche parziale di articoli, senza citare la fonte.

Direttore responsabile:

Rosalba Mattiauda

Redattore capo:

Maria Rosaria Cassese

Redazione: Henri Aste, Fabrizia Cerchione, Marco Ravaioli

Segretaria di Redazione:

Anna Maria Negrente - Via Cardinal Salotti, 10

00167 Roma

Tel. e fax: 06/6281703

E-mail: anama@flashnet.it

Impaginazione e Grafica:

Giovanna Cimmini (*New Technology Company*)

Stampa: Grafica Flegrea

Via Solfatara, 5

80078 Pozzuoli (NA)

Tel. 081/5263817 - Fax 081/5261197

Finito di stampare: Maggio 2001 -

La rivista può essere ceduta anche ai non soci contro versamento, a titolo di rimborso spese, di Lit. 15.000 (€ 7,75) a copia per i Paesi dell'UE e di Lit. 20.000 (€ 10,33) per i Paesi extra UE. La richiesta, insieme con la copia dell'avvenuto versamento, va inviata per iscritto alla redazione, e può riferirsi a una o più copie. Il versamento va effettuato sul conto corrente postale n. 68584002 intestato ad Edizioni Oriens di Anna Maria Negrente, Via Cardinal Salotti, 10 - 00167 Roma. Si prega di compilare sempre la causale specificando "TRADUTTORE NUOVO".

Sommario

EDITORIALE	5
LA TRADUZIONE COME PROBLEMA LINGUISTICO OVVERO LA LINGUISTICA CONTESTUALE E I SUOI PERCORSI COGNITIVI	7
AMORE TRADUTTORE (TU NON M'INGANNI PIÙ)	27
LA TRADUZIONE DEI TESTI DRAMMATICI (DA MARIVAUX A VALÈRE NOVARINA)	57
LO SCAFFALE	81
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE	83
MISCELLANEA	87
I COLLABORATORI	91
ABSTRACT	93

EDITORIALE

Fare il numero di una rivista è facile... basta raccogliere gli Atti di un convegno: molto pubblico, grande interesse, richiesta di documentazione, niente Atti, però...

Allora corriamo a scartabellare in archivio: termini, come ha detto qualcuno che andrebbero larghi di spalle a Benedetto Croce...

E così con il contributo di quanti, a vario titolo, docenti, esperti e sofisticati cultori della materia, hanno partecipato ad iniziative intorno al più vasto tema della "Traduzione", trasformiamo il volto del numero informativo della nostra Rivista.

Ma anche noi fidiamo (sic) nei sondaggi e ce li aggiustiamo come più ci piace: il 51% del tempo che si trascorre su Internet sarebbe sottratto alla TV e non alla lettura, dunque il pubblico di nostri lettori – a proposito, quanti siamo diventati e quanti contatti ha il nostro sito? – per quanto internauta, legge, e forse più libri che quotidiani, e forse questa nostra pubblicazione.

Sarà vero?

DOMENICO SILVESTRI

**LA TRADUZIONE COME PROBLEMA LINGUISTICO OVVERO
LA LINGUISTICA CONTESTUALE E I SUOI PERCORSI COGNITIVI**

Il mio discorso partirà da una considerazione di taglio molto generale, che tuttavia va subito ad incidere su un fatto altamente specifico: ogni attività di traduzione, proprio per il suo carattere eminentemente processuale, si sottrae ad ogni forma di predicibilità, in altri termini non esiste una teoria e nemmeno – più banalmente – una “ricetta”, che assicuri una previsione fondata o un felice esito ad un evento linguistico quale è quello in esame, mentre molti altri eventi linguistici (ad es. certi fatti fonologici o morfologici o ancora certe parametrizzazioni sintagmatiche) sono felicemente predicibili dentro la sfera tutt’altro che magica e misteriosa di una specifica competenza linguistica del locutore o dentro la sfera ancora più trasparente della facoltà generale del linguaggio. Il traduttore invece si muove sempre dentro la terra incognita di una indefinita pluralità di alternative e dentro una dimensione linguistica che chiameremo *operativa*, per distinguerla dalle altre due fondamentali dimensioni di chi assume il “punto di vista linguistico” la *descrittiva*, propria del linguista storico, e la interpretativa, propria del linguista teorico.

Oggi si riflette sempre più su quelle che si possono definire vere e proprie *operazioni linguistiche* (parlare e scrivere secondo specifiche abilità, apprendere o insegnare una lingua, intervenire sulle afasie, pianificare lingue o inventare interlingue, praticare varie forme di interpretariato e traduzione, etc). L’interprete/traduttore, dentro questo quadro operativo complesso (all’interno del quale si vanno ormai disegnando nuove professionalità), occupa una posizione di primaria importanza, in primo luogo perché la sua figura professionale è da più

tempo consolidata, poi perché il suo operare linguistico è sicuramente il più complesso, proprio in quanto in esso non è mai eludibile la dimensione linguistica di maggiore complessità, che è appunto quella testuale.

La concretezza operativa del traduttore/ interprete, prima ed oltre una scontata legittimazione professionale, riguarda peraltro un po' tutti noi, nel senso che chiunque di noi (non appena gli è capitato di affacciarsi in una sia pur minima porzione del grande impero dell'alterità linguistica) ha tradotto o traduce (anche se non professionalmente!) e si è trovato o si può trovare al centro di una serie di eventi o, meglio, di microeventi linguistici, che non si possono capire se non li riconduciamo (e se, insieme, non ci riconduciamo) ad una corretta ed insieme esaustiva loro contestualizzazione storica, istituzionale e – in prima ed ultima istanza – situazionale. In effetti, secondo un suggerimento operativo della glottodidattica (insegnamento di una lingua straniera) e dell'educazione linguistica (addestramento nella lingua materna) è indispensabile per tutti noi “cadere in situazione”, in altri termini – in quanto traduttori professionisti o liberi battitori nel campo della traduzione – è indispensabile realizzare un forte aggancio con il contesto di produzione per omologare ad esso il contesto di riproduzione e, a partire da questo, far scaturire da un testo prodotto in certe condizioni un testo riprodotto in analoghe condizioni.

Ma la produzione di un testo è – come vedremo con fondate argomentazioni linguistiche – un'operazione straordinariamente complessa, che ha come suo approdo finale quello che nella mappa cognitiva riportata in fondo a questo contributo ho chiamato *punto testuale*, per cui non c'è niente di strano (strano sarebbe il contrario!) se la sua riproduzione o “traduzione” risulta essere sempre altrettanto (o forse di più) complessa. Di fronte a questa allarmante ed affascinante constatazione (le cose banali non ci interessano) bisogna armarsi di pazienza e di entusiasmo e discendere di “cerchio” in “cerchio” nella mappa cognitiva appena evocata per poi risalire forti di molte conquistate consapevolezze e pertanto pronti a nuove e sempre più gratificanti “immersioni”.

L'immagine che vorrei proporre (o “riproporre”, giacché mi è già

capitato di usarla in altra occasione) è quella desumibile dal celebre racconto di Poe “La discesa del Maelström”, che fa vedere come la discesa in un gorgo è (può essere) fonte di distruzione, ma può essere (è) anche fonte di conoscenza, in quanto chi sopravvive al suo travaglio risale sicuramente più esperto alla comoda, rassicurante (e banale) superficie delle cose (comprese quelle linguistiche) e, fatto esperto, desidererà di nuovo – possiamo scommetterci – discendere, anzi andrà in cerca di “gorghi”: in fondo (“in fondo” non è espressione casuale!) è proprio quello che capita all'interprete/traduttore, sempre pronto a rimettersi in viaggio nei suoi amati e sofferiti “vortici testuali”!

Ma mi sia consentito insistere ancora su questa vasta metafora e renderla, se è possibile, ancora più vasta. Proviamo a pensare ora ad una sorta di oceano che, a differenza di quelli che sono ospitati sul nostro globo terrestre, non sia mai mosso da onde, non sia mai agitato da correnti e tantomeno da tifoni, uragani e da altre impressionanti forme di acquatici sconvolgimenti. Un oceano di acque profonde e immobili, un oceano – allo stesso tempo – che tutto avvolge e comprende. Uscirò ora da questa metafora e rientrerò subito più volte in essa, limitandomi per l'immediato a riconoscere nell'oceano la *facoltà di linguaggio*, cioè una sorta di programma biologico insito in ciascuno di noi in quanto esseri umani, che ci consente di apprendere una o più lingue. Se questa facoltà propria e specifica del nostro bagaglio genetico fosse tale da esaurire tutto il linguaggio possibile e ridurlo all'espressione di una lingua unica ed universale, non ci sarebbe ovviamente bisogno di interpreti e traduttori ed il mondo della comunicazione sarebbe infinitamente più noioso perché infinitamente più prevedibile. Ma il mondo (anche quello linguistico) è bello perché è vario ed interpreti e traduttori ci sono perché – per fortuna – ci devono essere.

Proviamo ad andare avanti: l'oceano (potremmo chiamarlo: oceano del LAD, il *Language Acquisition Device* di Chomsky), visto più da vicino, cioè secondo la prospettiva delle singole lingue storiche, si segmenta subito in mari, dove – per usare il linguaggio della linguistica generativa più recente – i principi generali del linguaggio (ad es. il componente sintagmatico) si manifestano secondo parametri specifici. Se consideriamo i quattro sintagmi fondamentali (nominale, aggettivale,

verbale, adposizionale) scopriremo che ogni singolo mare (cioè ogni singola lingua) presenta una sua particolare fisionomia in cui il parametro “testa” (con riferimento alla componente essenziale di ciascun sintagma) occupa una particolare posizione nella sequenza. Qual è stata la causa della segmentazione dell’oceano primordiale del LAD, che è primordiale in tutti i sensi, giacché – a mio giudizio – l’uomo ha acquisito nel suo processo evolutivo la facoltà del linguaggio nel momento in cui ha attribuito la “ facoltà sintagmatica”, cioè la capacità essenzialmente linguistica di mettere in connessione due o più elementi? Per un linguista storico, impegnato nella dimensione *descrittiva* (v. dietro), la risposta è necessariamente una: sono state le diverse vicende storiche delle diverse comunità umane i veri fattori di segmentazione, in altri termini la differenza linguistica è il precipitato inevitabile della differenza storica. Ma scopriamo subito un’altra modalità essenziale della segmentazione: si tratta della sua dimensione etnica, anzi etnolinguistica, la cui agnizione ci pone immediatamente dentro il più grande cerchio contestuale, quello che io chiamo del **contesto storico** e delle sue specifiche **periodizzazioni**. Con questo siamo già dentro all’opzione epistemologica richiamata nel titolo come “linguistica contestuale”, ma l’opportunità, anzi la necessità di una siffatta linguistica emergerà con forza sempre maggiore nello svolgimento del nostro discorso.

Andiamo ora a guardare ancora più da vicino come sono concretamente fatti i mari delle lingue: sulla loro superficie si attivano movimenti ondosi specifici, che si convertono rapidamente in moti vorticosi incessanti, il cui punto di gravitazione diventa evidente nella parte più bassa del gorgo, fin dove l’analista intrepido è pronto a discendere. In quella parte puntiforme del gorgo, tuttavia non separata dal mare come questo non è separato dall’oceano, troveremo insieme – lo stiamo già scorgendo – quell’evento linguistico straordinario (e frequentissimo), unico (e molteplice), irripetibile (e mille volte ripetuto), idiosincratico (e comunissimo) che è il **testo**, per ogni singolo gorgo un singolo testo, magari proprio il testo che io sto realizzando in questo preciso momento in virtù di infiniti condizionamenti storici, istituzionali e situazionali. Chiamo **linguistica contestuale** quella deputata ad occuparsi di questi

condizionamenti (o **contesti**) da non concepire mai in sé e per sé (in quanto tali essi non potrebbero nemmeno essere assunti!), ma da riconoscere in quanto i fatti linguistici si giustificano solo in rapporto ad essi ed essi a loro volta possono essere legittimati solo in virtù dei loro riconosciuti e dimostrati riflessi linguistici. Ma perché un interprete/traduttore è da me invitato al confronto con i principi e con i metodi della linguistica contestuale? Perché questa linguistica dice, in ultima analisi: “vediamo quali contesti di produzione agiscono sull’evento ultimo, irripetibile, idiosincratico che è il testo” e voi traduttori/interpreti lavorate non su fatti lessicali e grammaticali isolati (anche se ve ne servite, conoscendoli, per tradurre), non lavorate nemmeno su singole strutture sintattiche (anche se ve ne servite, conoscendole, per tradurre), voi lavorate invece, sempre e soprattutto, su un testo, breve o lungo che sia, letterario o non letterario che sia. Lavorate cioè su un evento comunicativo che è talmente peculiare che a voi si chiede – per tradurlo – di ripercorrerne tutta la peculiarità, di scoprirne tutte le specificità, in pratica tutti i condizionamenti contestuali (individuali, sociali, etnici). Ottima traduzione sarà allora quella che – consapevole o meno – avrà comunque sia colto nel modo migliore gli aspetti essenziali, cioè peculiari, di un testo.

Per questa strada ci si può spingere fino ad un paradosso: quello della liceità, anzi dell’opportunità e, starei per dire, della necessità di molteplici traduzioni di uno stesso testo, se i destinatari del medesimo e in definitiva le situazioni, le istituzioni e le periodizzazioni di ricezione sono diverse, secondo quanto consapevolmente avverte un accostamento in termini di linguistica contestuale. Qui sorge una domanda fondamentale: chi traduce che cosa (ri) produce in primissima istanza? Se si risponde: la situazione (testuale e contestuale) originaria del trasmettente e del ricevente e basta, si dimentica che la traduzione non è produzione ma **ri-produzione** di un testo (presumibilmente **im**-mutato, di fatto mutato!) con trasmettente e ricevente sicuramente mutati (per non parlare della necessaria commutazione di codice linguistico), cioè non considera che la **traduzione perfetta** – all’interno di questa definizione – è un **paradosso, magari un paradosso felice e fortunato, ma pur sempre un paradosso** ! In realtà la traduzione è trasformazione di un

contesto e di un testo in un altro contesto e in un altro testo secondo principi di equivalenza testuale e di equipollenza contestuale, dove tutto ciò sia possibile, in primo luogo, auspicabile; oppure secondo principi di polivalenza testuale e di pari efficacia contestuale, dove tutto ciò sia auspicabile e, in qualche modo si renda possibile. In parole più povere converrà ricordarsi che c'è la traduzione per chi sa già e per chi non sa ancora nulla di testo, c'è la traduzione che evoca e quella che spiega, c'è la traduzione informativa e quella performativa e si potrebbe continuare. Basterà invece dire che al traduttore si chiedono (almeno) tre qualità: fedeltà, sul versante del testo di partenza; efficacia, sul versante del testo di arrivo; e, in entrambi i casi, (di nuovo) il paradosso legittimante dell'originalità.

Vediamo allora come il traduttore o l'interprete possano conseguire tutte queste "abilità" facendo un percorso di consapevolezza, prima dentro l'oceano primordiale del LAD, poi nel mare specifico di una lingua storica, infine nel gorgo contestuale di produzione di un singolo testo.

Il cerchio più alto del gorgo (quello che corrisponde alla condizione contestuale della *langue* saussuriana, tuttavia in rapporto sincronico con una ben precisa e ben motivata periodizzazione) è quello del **contesto storico**, che ha sempre una peculiare **dimensione etnolinguistica**. Al suo interno una lingua storicamente data si configura come un **etnoletto** (lingua etnicamente determinata) e funziona come un **sistema di unità simboliche designanti** (semiosi dell'arbitrarietà) che possono essere studiate unicamente assumendo la pertinenza metalinguistica della **sintattica** (studio dei rapporti tra i segni, secondo la definizione di Morris). In questa prospettiva il traduttore/interprete deve esser pronto a riconoscere le "tassonomie", cioè le categorizzazioni etnolinguistiche della realtà, a volte evidenti, anzi vistose nella loro arcaicità o esoticità, a volte celate dentro una trama sottile ed elusiva di istanza (qui ed ora) poco evidenti. Il termine latino *captivus*, ad es., mal si traduce con un fin troppo ovvio "prigioniero", meglio invece se si tenta, in via preliminare, con "detenuto", giacché il morfema *-t-* in esso contenuto designa la

duratività di uno stato o di una azione (cfr. *capt-o* "afferro" rispetto a *capio* "prendo") e la seconda opzione lessicale è in tal senso superiore alla prima (la *detenzione* rappresenta una "prigionia di apprezzabile durata"). Non tradurrei invece affatto il termine eschimese *igloo*, una costruzione per abitazione umana fatta con blocchi di ghiaccio, giacché la sua condizione tassonomica non può essere riproposta fuori del suo contesto etnostorico di produzione con rimozione del suo specifico riflesso lessicale. Qui bisogna guardarsi dal giudizio sommario di "esotismo", che nasce sempre da una pregiudiziale (e, tutto sommato, da una pigrizia) etnocentrica. Altrettanto "esotici" sono o sarebbero, per un traduttore con diverse presupposizioni metaculturali, gli italiani *ruscello, torrente, fiume o stagno, palude, lago*, posto che il nostro amico vivesse nel deserto e si servisse di una lingua priva di nicchie cognitive rispetto a questi assai specifici aspetti della realtà geomorfica.

Come si deve regolare un traduttore in queste circostanze in modo che alla fine gli siano riconosciute quelle virtù che abbiamo già visto e che chiamerò le tre "virtù teologali" della traduzione (fedeltà, efficacia, originalità)? Se egli tiene conto della tassonomia sistematica etnolinguistica della lingua di partenza, la sua traduzione creerà immediatamente un effetto di "straniamento", in altri termini fornirà la percezione immediata che il testo che si propone è un testo di traduzione, ricorrerà cioè ad un espediente metatraduttivo, farà quella che oggi si usa chiamare una "autocertificazione" (fedeltà alta, originalità bassa: il problema è l'efficacia). Se invece si tiene conto della tassonomia sistematica etnolinguistica della lingua di arrivo, la sua traduzione scivolerà nel rassicurante binario dell' "adattamento", ma non si dichiarerà come tale, anzi punterà a far passare come originale il testo riprodotto (fedeltà bassa, originalità alta: il problema è, di nuovo, l'efficacia). In entrambi i casi il problema è spostato e collocato nei contesti ancora da discutere e che sono in ogni caso di maggiore specificazione semiotica: quello istituzionale e quello situazionale (soprattutto il secondo, dove l' "efficacia" è una pertinente dimensione pragmalinguistica).

Ma ora dobbiamo scendere nella parte mediana del "gorgo", dove troviamo, come specificazione del contesto storico, il **contesto istitu-**

zionale, che ha sempre una **dimensione sociolinguistica**. Al suo interno una varietà di lingua istituzionalmente data si configura come un socioletto (lingua socialmente determinata) e funziona come **norma** per **sintagmi diagrammatici significanti** (semiosi della motivazione), che possono essere studiati unicamente assumendo la pertinenza metalinguistica della **semantica** (studio dei rapporti già studiati sul piano della sintattica, visti ora nei loro rapporti con la realtà, secondo la definizione di Morris, con leggero adattamento in questa sede argomentativa). In questa seconda prospettiva il traduttore/interprete scoprirà – per tornare al problema sopra evocato della traduzione di lat. *captivus* – che la resa italiana del *detenuto* crea subito problemi a livello di norma, poiché nel socioletto italiano contemporaneo che chiamiamo “standard” (ecco un caso di non traduzione!) questa parola significa, sì, normativamente “un prigioniero non occasionale”, tuttavia tale tendenzialmente “in tempi di pace, non in tempi di guerra”, per cui il problema dell’efficacia della traduzione si sposta nuovamente in avanti, in direzione dei contesti situazionali di produzione e riproduzione del testo (l’opzione “pace”/“guerra” è ovviamente situazionale). Ma si può dire di più: è abbastanza evidente che lat. *captivus* si continua in it. *cattivo* “crudele, malvagio” (ma il termine *cattività* allude ancora all’antico valore), meno noto è il fatto che tale slittamento della significazione è di natura eminentemente sintagmatica (*captivus diaboli*, nel latino dei cristiani, cioè in uno specifico socioletto del latino, rappresenta appunto chi è “crudele, malvagio”, in quanto poco valoroso *miles Christi* “soldato di Cristo” e pertanto inevitabilmente “prigioniero del diavolo”). Ma il problema è: quando il buon interprete/traduttore, in possesso (almeno presuntivo) delle tre “virtù teologali” sopra ricordate, sarà autorizzato a tradurre *captivus diaboli* non con “prigioniero del diavolo” ma con “crudele, malvagio”? In altri termini: quando il contesto istituzionale, nella sua specificità, diventa pertinente sul piano dell’operatività linguistica del buon interprete/traduttore? Il problema non è di poco momento: esso incrocia la nozione fondamentale di “norma”, che è il vero motore centrale della produzione linguistica contestualmente (= istituzionalmente) orientata, cioè correttamente orientata *iuxta propria principia*. In tal senso basterà ricordarsi l’impor-

tanza che conferisce alla norma come fatto giuridico fondante un grande filosofo del diritto qual è appunto Kelsen; ed applicare alla lingua, che è norma dell’operare linguistico, il suo giusto statuto normativo. Ma il traduttore? Di nuovo il traduttore è in una condizione *sui generis*: egli può violare coscientemente la norma della lingua di arrivo proprio per creare quell’effetto di straniamento su cui ci siamo già soffermati. Chi traduce o, meglio, traduceva per il passato i lirici greci sentiva, ad es., il dovere insopprimibile di usare un linguaggio denso, insopportabilmente denso di termini aulici e classicheggianti, quello stesso linguaggio che Salvatore Quasimodo, introducendo la sua traduzione dei lirici greci, battezza in modo efficace “linguaggio aromatico” (un esempio emblematico di ciò sono le traduzioni di Ettore Romagnoli). Ma cosa succede poi allo stesso Quasimodo nella sua veste di traduttore? I suoi lirici greci, forzatamente frammentari, fanno tuttuno con il frammentismo della poesia ermetica e con l’urgenza del verso libero della poesia italiana del novecento: Archiloco, Saffo, Alceo diventano moderni, anzi contemporanei e percorrono tutto il tragitto della pendolarità traduttologica tra “straniamento” e “adattamento”. Qual è l’opzione migliore? A parer mio di nuovo il problema della scelta tra “fedeltà” (o presunta tale) e “originalità” (o presunta tale) va impostato e risolto in altri termini di “efficacia” dei risultati, che è poi restare al *quid medium* (e al *quid melius*) di ogni produzione o riproduzione testuale ed è in definitiva l’unica scelta possibile per il “buon” interprete/traduttore. Ma ora andiamo fino “in fondo”: il testo, anzi il **punto testuale**, tante volte evocato, è nella parte più profonda del gorgo, dove la “forza operosa” della produzione linguistica sembra quasi immobilizzarsi nella stasi del *monumentum aere perennius*. Qui raggiungiamo e riconosciamo come specificazione ultima e suprema del contesto istituzionale il **contesto situazionale**, che ha sempre una **dimensione psicolinguistica**. Al suo interno una processualità linguistica situazionalmente data si configura come uno **psicoletto** (lingua individualmente determinata) e si realizza come **processo** costituito da **testi indessicali comunicanti** (semiosi della necessità), che possono essere studiati unicamente assumendo la pertinenza metalinguistica della **pragmatica** (studio dei rapporti già studiati sul piano della sintattica e della semantica, ora visti nei loro

rapporti con gli utenti della comunicazione, secondo la definizione di Morris, con ulteriore adattamento in questa sede argomentativa). Il “rumore della lingua”, quando si attinge il livello della produzione individuale, quando cioè l’acqua precipita nella parte terminale del gorgo, è altissimo ed insieme inconfondibile. Il traduttore/interprete è arrivato alle sue “sorgenti del Nilo” ed è al punto più difficile del suo tragitto agnitivo: quello delle scelte testuali o pragmalinguistiche, che presiedono alla ri-produzione di un testo. Esse si esercitano sui testi indessicali comunicanti, cioè su un fascio di indici linguistici che sono segni necessari di un contesto situazionale spesso altamente idiosincratico. Qui si impone una capacità di *detection* degna di uno Sherlock Holmes, cioè di chi sia capace di vedere ben oltre una semplice impronta, giacché tale acutezza di sguardo in definitiva impone il testo per potersi mettere “in presa diretta” con il suo produttore e con la sua situazione di produzione. In questo modo l’ottica si restringe ancora di più: si passa da una situazione di produzione di testi (ad. es. i *Canti* di Giacomo Leopardi) ad un testo particolare, un punto testuale insomma (ad. es. *L’Infinito*). Nel momento in cui Leopardi produce questo suo mirabile testo egli è stato trasportato dentro il suo gorgo, prima ruotando dentro il contesto storico del suo tempo (tormentata tensione tra classicismo e romanticismo), poi scivolando – sempre con moto rotatorio discendente – nel proprio contesto istituzionale (più o meno la normatività letteraria del genere degli *Idilli*), precipitando infine in uno specifico ed irripetibile contesto situazionale (il colle, la siepe, la contemplazione interiore...), da cui scaturisce il testo che tutti amiamo e conosciamo e che tuttavia non cessa mai di sorprenderci.

Cosa deve fare il “povero” traduttore, che sia anche “bravo”, quello *fedele, efficace ed originale*, tanto per intenderci? Deve risalire tutto il gorgo prima attentissimo a tutti gli “indici” (contesto situazionale), poi ai “diagrammi” (contesto istituzionale), infine ai “simboli” (contesto storico) magari lavorando di intuito e sfruttando qualche scorciatoia, ma senza barare mai, perché questo gli inibirebbe senza rimedio la corretta riproduzione del testo. Magari poi gli potrà capitare quello che è capitato ad un onesto traduttore francese dell’*Infinito*, quando mette in bella forma il suo esordio e dice: *Toujours j’aimai cette solitaire colline*, dove

si perde molto, ma veramente molto dell’originale, ma qualche cosa anche si conserva o addirittura si potenzia. Sul piano della sequenzialità fonica, ad es., le due [e] di S[e]mpr[e] (*Sempre caro mi fu quest’ermo colle*) sono perfettamente riprese e rese nelle due [u] di *Toujours*, che hanno per di più la capacità di evocare la [u] di forte sede tonica reperibile nel *fu* di questo celebre verso. Altre repliche foniche si potrebbero trovare, anche in termini di ipertraduzione (*j’aimai*, ad es., replica ancora due vocali, proprio le [e] di *Sempre*; e, in termini di ripresa iterativa sintagmatica, non si possono ignorare le sequenze [e..o..i..e..o..i..] di *cette solitaire colline*, che ipertraducono le sequenze vocaliche di iterazioni semplici [e..e..o..o..] di *quest’ermo colle*); ma sul piano della predicazione verbale un *verbum sentiendi* di fortissima istanza designativa (*caro mi fu*) si stempera del tutto nella banale transitività della resa francese (*j’aimai*), mentre su quello della riscrittura lessicale un *ermo colle*, fortemente relativo, si dilata e quasi si appiattisce nella banalità denotativa di una *solitaire colline* (si noti la corrispondenza isotopica di un’analoga dilatazione del significante). Ma anche con questo non daremo croce al nostro onestissimo traduttore, anzi – per restare sul piano evangelico – inviteremo solo chi è senza peccato a scagliare la prima pietra!

La traduzione è “difficile” (per questo ci interessa). Essa è un atto di intelligenza e di volontà, è scelta e superamento, è un ponte che un uomo getta tra due uomini perché il fiume dell’alterità non li separi. Vien voglia, a questo punto, di chiedersi quando si sia verificata la prima forma di traduzione e la risposta è ovviamente impossibile. Tuttavia l’esempio che ora recherà è certamente antichissimo.

I cacciatori preistorici del tardo paleolitico, nel loro linguaggio figurale dipinto o inciso su pareti rocciose (preferibilmente in grotte), mostrano una fondamentale uniformità di rappresentazione dalla Francia meridionale fino alle remote regioni eurasiatiche del Gobustan. Tra queste ci colpiscono in particolare, per la loro condizione eminentemente sintagmatica, cioè para-o-pre linguistica, le raffigurazioni combinate di uno o più bovini e di un equide, che compaiono in moltissimi siti con una ricorsività che non può essere casuale. Qui non ci interessa l’interpretazione semantica possibile o probabile (si tratta, forse, di emblemi

sessuali, che rimandano al principio femminile ed a quello maschile rispettivamente), quanto piuttosto il principio di combinazione, che fa di due unità simboliche designanti un sintagma diagrammatico significante ed il fatto che tale sintagma occorra con altri possibili (ad es. animali di taglia più piccola) convertendosi automaticamente in un testo figurale, cioè in un fenomeno indessicale comunicante (v. dietro). Se adesso ci trasferiamo in Africa, ad es. nel Fezzan libico, troviamo in situazioni contestuali identiche (arte rupestre di cacciatori evoluti) combinazioni di uno o più elefanti e di una giraffa, a cui si aggiungono animali più piccoli, secondo una perfetta omologia testuale ed una istanza di comunicazione che non può non essere identica! È questo certamente il primo caso di “traduzione” che io conosca, anche se non si può dire con assoluta sicurezza quale sia il linguaggio di partenza e quale sia quello di arrivo (tuttavia la direzione di scorrimento dei fatti culturali nel paleolitico è sempre in senso sud-nord, per cui non sarà azzardato scorgere nei cacciatori eurasiatici i primi interpreti/traduttori a noi conosciuti).

Un esempio più recente (si fa per dire) di “traduzione” è ravvisabile nei testi neolitici di Tartaria (Romania) databili intorno alla fine del sesto millennio, qualora li si metta a confronto con quelli protosumerici di Uruk in Mesopotamia (fine del quarto millennio). Le modalità del supporto (argilla), le partizioni dello spazio grafico (stringhe e caselle), la forma esterna di vari segni (non necessariamente naturalistica, anzi spesso con alto tasso di convenzionalità grafica) marcano una serie di coincidenze impressionanti: lo scarto cronologico sembra favorire come linguaggio di partenza quello protoeuropeo ed assegnare alla Mesopotamia una condizione di ricezione e di “traduzione” o, almeno, di “adattamento” di un modello testuale esterno dotato di forte prestigio.

Del resto la Mesopotamia (prima sumerica, poi assiro-babilonese) è certamente il luogo dove sono attestati i primi sicuri esempi di traduzione interlinguistica e dove fa la sua più che dignitosa comparsa per la prima volta la figura dell’interprete. La cosa non è in sé sorprendente, giacché questa parte del mondo antico è elettivamente il centro di gravitazione (a partire dal quinto millennio) di molte genti con lingue e culture diverse, la cui “clamorosa” coesistenza sfocerà molti secoli

dopo nell’ipostasi plurilinguistica della “torre di Babele”. Nella Mesopotamia sumerica (ma anche, e più precocemente, nella famosa città siriana di Ebla) sono documentate, sin dalle origini della scrittura, le liste lessicali bilingui (sumerico, la lingua più antica, e accadico, la lingua di traduzione degli Assiri e dei Babilonesi). Troviamo repertori di parole ordinate in base alla loro forma grafica (più esattamente: logografica) con la loro lettura sumerica e la loro traduzione accadica (ad es. KI, logogramma per “terra”, lettura numerica kikû, traduzione accadica *ersetu* “terra”), ma troviamo anche liste di parole ordinate in base al loro significato (i primi “vocabolari” in assoluto: ad. es. sumerico giš.má = accadico *eleppu* “barca”, sumerico giš.má.tur = accadico *maturru* “piccola barca”, sumerico giš.má.lál = accadico *malullû* “zattera” etc., dove si può notare *en passant* che questi primissimi traduttori interlinguistici non disdegnano il ricorso al prestito, dove ciò appaia più opportuno in termini di equivalenza designativa). Altre tipologie di liste lessicali (pur presenti) non sono trattabili in questa sede. Più interessante mi sembra un cenno alla figura dell’interprete, che in lingua sumerica è attestato fin dal 2300 a.C. secondo la formula eme.bal “colui il quale cambia la lingua”: gli interpreti di questa epoca remotissima provengono significativamente dai paesi di Meluhha (probabilmente l’India, se non addirittura il sud-est asiatico), di Marhaši (anche questo paese ad oriente della Mesopotamia), di Guti (nel Nord-Est) e di Amurru (a Occidente). Il termine accadico *targumannu* (il “dragomanno” italiano con tutte le sue varianti europee) compare nella Mesopotamia arcadica per la prima volta intorno al XIX sec. a.C.: i primi dragomanni o “interpreti” sono di Hanigalbat, nella terra dei Curriti, poi si aggiungeranno quelli di provenienza egiziana e, ancora più tardi, altri con diverse provenienze.

È affascinante (direi quasi commovente) constatare che l’antichissimo eme.bal sumerico svolge la stessa identica attività del *vertere* “girare (un testo da una lingua all’altra)”, come definivano i Romani appunto l’attività del traduttore /interprete. In sumerico infatti il verbo bal ha i valori di “to turn”, “to turn over, around, against”, “to turn upside down”, “to uproot”, “to turn aside”, “to delay” e, più dubitativamente ma non meno significativamente, “to writhe”, quasi a ricordarci che una

“torsione” linguistica, quando si traduce, rischia sempre di mutarsi in una “contorsione” linguistica! Del resto in sumerico l’espressione *inim.bal* significa “to talk”, “to converse”, ma anche “to translate”, “to interpret” ed *inim*, appunto, è il termine che i Sumeri impiegano per designare sia la “parola” sia la “cosa” che vi corrisponde.

Mi sia concesso infine concludere questo breve viaggio “traduttologico” nel paese di Sumer con la citazione di un brano sumerico particolarmente “minaccioso” per chiunque abbia la pretesa di tradurre dal sumerico e che io ardirò invece di tradurre (il traduttore è anche un coraggioso, gli sia riconosciuto a titolo di merito!):

Eme.gi.ta inim e.da.bal.en he.b.da.gal eme.gi i.ri.dull.a

“mettiamo che tu voglia tradurre dal sumerico
e che il sumerico ti si nasconda !”

La traduzione è “necessaria” (per questo non possiamo e non dobbiamo sottrarci). Erodoto, il grande “curioso” di tutte le forme di alterità del mondo antico (comprese quelle linguistiche) racconta (III, 38): “Durante il suo regno, Dario convocò i Greci presenti al suo seguito e chiese loro in cambio di quali ricchezze avrebbero accettato di mangiare i padri morti: i Greci risposero che non l’avrebbero fatto a nessun prezzo” (si noti che questa forma di interlocuzione diretta presuppone che Dario e i Greci si esprimessero in un’unica lingua, presumibilmente il persiano). Il racconto continua così: “Dario quindi, convocati gli Indiani chiamati Callati – quelli che mangiano i genitori – alla presenza dei Greci che comprendevano quanto veniva detto attraverso un interprete, (gr. *hermenéus*) chiese loro in cambio di quali ricchezze avrebbero accettato di bruciare con il fuoco i padri morti” (qui si noti che un incremento di alterità – non solo linguistica! – si supera mediante la prassi dell’interpretariato). Il racconto si conclude così: “I Callati, gridando forte, esortarono Dario a non pronunciare parole empie. Le usanze sono fatte così : e mi sembra che Pindaro fosse nel giusto quando diceva che *l’usanza è regina del mondo*”. È proprio vero: le diverse usanze ci dominano, ma le diverse usanze linguistiche possono essere dominate attraverso l’impegno dell’interprete/tradutto-

re; in altre parole: i Greci e i Callati non si possono incontrare su certi fatti istituzionali, ma – grazie all’interprete/traduttore – possono essere accomunati sul piano dell’interscambio linguistico.

Un altro luogo erodoteo (III;139-140) è forse ancora più interessante. Quando Dario era semplice guardia del corpo di Cambise incontrò sulla piazza di Menfi il greco Silosonte e “desiderò il suo mantello, si accostò e gli propose di comprarlo” (si noti che questa forma di interlocuzione diretta presuppone che Dario e Silosonte si esprimano in un’unica lingua, presumibilmente il greco). Silosonte gli rispose (in greco, probabilmente): “ Non lo vendo a nessun prezzo; se proprio lo vuoi, piuttosto te lo regalo”. Erodoto racconta che Dario apprezzò molto queste parole e prese il mantello. Più tardi Silosonte appurò che l’uomo del mantello era diventato re dei re, si recò a Susa alla sua reggia e dichiarò di essere un suo benefattore. Dario si meravigliò molto di questa affermazione e, incuriosito, volle che fosse introdotto alla sua presenza. Racconta Erodoto: “Il guardiano della porta introdusse Silosonte; quando fu al cospetto di Dario, gli interpreti gli chiesero chi fosse e che cosa avesse fatto per definirsi il benefattore del re” (si noti che Dario e Silosonte avevano già avuto un interscambio linguistico in una situazione informale, mentre ora in una situazione formale si rendono **necessari** gli interpreti!). Naturalmente il racconto erodoteo si conclude con l’agnizione e con un esito felice (anche grazie agli interpreti!).

Ma Erodoto, a volte e proprio su questo piano, supera se stesso (IV, 23-24). Parlando di misteriosi “uomini calvi fin dalla nascita, sia i maschi che le femmine, allo stesso modo”, che “hanno naso camuso e mento grande” e “parlano una lingua propria, usano vesti scitiche e vivono di frutti di alberi” (il massimo dell’alterità e della marginalità possibili!), dice quasi in funzione di riequilibrio: “Fino agli uomini calvi c’è ampia conoscenza della regione e dei popoli che abitano al di qua. Presso di loro infatti giungono alcuni Sciti da cui non è difficile avere notizie, come anche dai Greci dell’emporio di Boristene e degli altri empori del Ponto. Gli Sciti che si recano presso di loro negoziano attraverso **sette interpreti e sette lingue**”. Ancora una volta – se pure ce ne fosse stato bisogno di sottolinearlo – sono gli interpreti che

mediano tra lingue e culture in una situazione di altissimo pluralismo linguistico e culturale!

E, per concludere con il grandissimo Erodoto, si potrà scoprire (VIII, 135) che un traduttore ha, rispetto ad altri operatori linguistici, sempre una freccia in più al suo arco. È la storia di Mis, che faceva il giro di tutti gli oracoli e giunse un giorno a quello di Apollo Ptoo, sopra il lago Copaide, a ridosso di un monte, vicinissimo alla città di Acraifia: “Quando l’uomo chiamato Mis giunse al santuario, era accompagnato da tre cittadini scelti dalla collettività per annotare i responsi” (si noti che si tratta di persone in grado di leggere e scrivere, quindi con un elevato grado di cultura e presumibilmente con competenze linguistiche diverse). Il racconto continua così “Il sacerdote all’improvviso si mise a parlare in una lingua barbara. I tebani che lo seguivano si meravigliarono sentendo una lingua barbara invece della greca, e non sapevano cosa fare; ... Mis allora afferrò la tavolette che essi portavano e vi scrisse quanto diceva il profeta, **affermando che egli si esprimeva in lingua caria**. Dopo aver scritto, se ne tornò in Tessalia”. Erodoto definisce il fatto “straordinario” e tale in effetti esso è, se si considera che il cario era allora lingua forse in un tempo remota parlata in terra greca ma al momento del racconto sicuramente estinta, per cui il caso di Mis è forse il primo esempio in assoluto di traduzione da una lingua morta (e confinata, secondo formule fisse, nella prassi oracolare).

Vorrei concludere il mio intervento con un caso di traduzione “difficile”, relativo al famoso “detto di Anassimandro”, per il quale vale più che mai la raccomandazione di Martin Heidegger che prima di tradurre bisogna “tradursi” nella dimensione contestuale da cui si genera un testo. In questo modo ritorneremo all’assunto iniziale, cioè alla “traduzione come problema linguistico” e alla “linguistica contestuale” e ai “suoi percorsi cognitivi” come supporto ad una prassi traduttologica basata sul più ampio spettro cognitivo.

Lo stesso Heidegger (nei suoi “Sentieri interrotti”, 1968: ma sul titolo originario *Holzwege*, su questi “Sentieri di boscaioli”, su queste “vie del legno”, dove si avanza la conoscenza e in essa, allo stesso tempo, ci si smarrisce, ci sarebbe molto da dire proprio sul piano traduttologico!) dopo aver discusso le traduzioni di Nietzsche (1873) e

Diels (1903), si impegna in una serratissima discussione personale del testo, che ora riporteremo in trascrizione, facendo seguire due traduzioni qui citate:

ex hōn dē génesis esti tois oūsi kai tēn phthorān eis taūta gínesthai katá to khreón didónai gār autá dīken kai tísīn allélois tēs adikías katá tēn toū khrónou táxin

“Là da dove le cose hanno il loro nascimento, debbono anche andare a finire, secondo la necessità.

Esse debbono infatti fare ammenda ed esser giudicate per la loro ingiustizia, secondo l’ordine del tempo” (Nietzsche 1873, tr. it. Piero Chiodi)”

“Ma là donde le cose hanno il loro sorgere, si volge anche il loro venir meno, secondo necessità;

esse pagano reciprocamente la pena e il fio per la loro malvagità secondo il tempo stabilito” (Diels 1903, tr. it. di Piero Chiodi)

Rimando alle illuminanti pagine di Heidegger per un approfondimento filosofico e filologico del testo. Qui vorrei citare un suo giudizio, che può stare ad epigrafe di tutto il discorso: “...il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più fedele a ciò che è detto. Una traduzione è fedele solo se le sue parole parlano il linguaggio della cosa in causa”; poi riportare la sua traduzione, da lui stesso definita “la...più letterale” (non in contraddizione con l’assunzione appena citata, ma in funzione di indispensabile mossa tattica in vista di una complessiva risoluzione strategica):

“Ma ciò da cui per le cose è la generazione, sorge anche la dissoluzione verso di esso, secondo il necessario; esse si rendono infatti reciprocamente giustizia e ammenda per l’ingiustizia, secondo l’ordine del tempo”

Dico subito che le tre traduzioni qui riportate (Nietzsche, Diels, Heidegger) hanno molti (e diversi) meriti ed un unico gravissimo difetto: esse imputano alle parole e alle cose di Anassimandro valori semantici e stati di conoscenza propri della grecità posteriore: parlano ad es., di “ammenda”, “giustizia”, “ingiustizia”, o addirittura “malvagi-

tà” come se questi fossero valori eterni, transtestuali e translinguistici, dati una volta per tutte (e per tutti). Ma non è così. Anassimandro nel suo frammento, a noi noto attraverso una citazione (come mai nessuno fa notare che l’infinito *gínesthai* si spiega sintatticamente solo in questo modo?) e secondo un testo presumibilmente integrato da una serie di chiose esplicative (forse aristoteliche, come fa correttamente notare Heidegger) pone semplicemente il problema fisico fondamentale della contraddizione e della conciliazione tra l’essere e il divenire e non si cura minimamente di valori etici come quelli richiamati nelle traduzioni “modernizzanti” sopra riportate (e che optano per l’adattamento!). Proviamo a percorrere, sulla base di questa intuizione, il (in parte sicuramente) suo testo.

Innanzitutto va sottolineato il valore avversativo della congiunzione *dè*, che presuppone uno svolgimento dialettico del ragionamento ed insieme la volontà precisa di cogliere la natura degli “enti” che non si limita all’essere ma ha come consustanziale anche il divenire.

Tradurremmo allora:

“Ma (*dè*) da quei [punti] dai quali (*ex hōn*) è (*esti*) per gli enti (*tois oūsi*) l’origine (*he génesis*) [Anassimandro sostiene che] altresì (*kaí*) in direzione di quei medesimi [punti] (*eis taúta*) si origina (*gínesthai*) il [loro] dissolvimento (*tèn phthoràn*) secondo la necessità (*katà to khreón*)”.

Heidegger ritiene che “la parte del frammento che precede *katà to khreón* è, per costruzione e suono, assai più aristotelica che arcaica” e conclude per un’analoga recenziarietà della parte finale (e parallela) del testo (v. sopra), per cui propende per una duplice espunzione. In realtà i due *katà*... si sostengono e si integrano chiamando in causa nella prima proposizione la “necessità” (fatto fondante), nella seconda la “disposizione temporale” (epifenomeno), per cui sono ugualmente indispensabili (e, se non fossero di Anassimandro, rappresenterebbero comunque l’interpretazione autentica del suo pensiero arcaico).

Procediamo ora alla traduzione della seconda proposizione, non senza celare il nostro debito nei confronti dell’acutissima interpretazione di Heidegger, che tuttavia il grande filosofo non sviluppa in tutte le sue implicazioni linguistiche.

“Infatti (*gàr*) [Anassimandro sostiene che] essi (*aurà*, sc. gli enti) si danno reciprocamente (*didónai... allélois*) ordine (*diken*) e compenso (*tísin*) del disordine (*tês adikías*) secondo la disposizione temporale (*katà tèn toú khronou táxin*)”.

Heidegger scorge nella coppia antonimica *díke/adikía* i principi opposti di “connessione” e “disconnessione” (a torto, in quanto questi sono piuttosto eraclitei, se ci ricordiamo della nozione di “nesso” o *xynón*, che è fondamentale in Eraclito). In realtà in questi termini è in gioco il valore designativo più antico del morfema *d(e)ik-/d(-)ik-* (lo stesso presente in gr. *deík-nu-mi* “indico, mostro”), che ritorna anche nell’espressione latina arcaica *dicis causa* “per la formula”, “secondo il modo di dire”, cioè in entrambi i casi un “dire prefissato e predicibile”, e ricompare, con una maggior marcatezza spaziale, nel sanscrito *diś-* “direzione, regione celeste, modo e maniera” e nel meno usuale *diśa-* f. “direzione, regione celeste”, che ha il vantaggio di una perfetta sovrapposizione formale con il nostro *díke*. Il valore più antico di questo termine non ha pertanto niente a che vedere con un’astratta nozione di giustizia, ma si misura con una nozione dinamica di “ordine” (e *adikía* è per ciò stesso il “disordine”, anch’esso dinamico e creativo). A rinforzo e a conferma del nostro assunto faremo notare che nel pensiero greco arcaico si pongono con ogni evidenza due idee di “ordine” fisico, prodromi di due ipostasi seriori della “giustizia” (che è “ordine” sociale e morale): la prima, di natura “laica”, è quella che stiamo esaminando ed è chiaramente collegata al dinamismo dell’essere e del divenire (morfema **deik/*dik-*) ed è quella a cui si riferisce Anassimandro; la seconda, di natura “religiosa”, è espressa nel morfema di base di *thémis*, altra forma ed altro nome della “giustizia” e rappresenta l’ordine “stabile”, in quanto garantito dagli dei (morfema **dheH-* “porre, collocare”, lo stesso presente in gr. *tí-the-mi* con gli stessi valori designativi). In più si noti (giacché la morfologia conta e conta moltissimo nelle prassi linguistiche della traduzione) che *deík-nu-mi* marca con il suo infisso *-nu-* l’eventività di un presente fenomenologico (= “ordine dinamico”), mentre *tí-the-mi* con il suo raddoppiamento *ti-* marca la statività di un presente ontologico (= “ordine statico”).

Il disordine del mutamento, che è connaturato all'essenza delle cose, si compensa allora con un nuovo ordine a cui subentrerà un nuovo disordine e così via secondo l'ininterrotta catena dell'essere che è divenire per poi tornare ad essere e a divenire. Questo è l'insegnamento di Anassimandro. Ma l'antico filosofo dice di più:

Questo ordinato e disordinato dinamismo ha principio e fine nello stesso punto.

Per noi questa sua definizione può essere assunta ad emblema del "punto testuale" e della sua "traducibilità". Il mirabile "ordine" del testo originale è sottoposto al mirabile "disordine" della (di una, di più di una) traduzione e da questo "punto testuale" il traduttore/interprete fa nascere il nuovo "ordine" del testo tradotto (ed altri "ordini" e "disordini", da questo momento altri traduttori/interpreti possono e devono far nascere ancora...).

GABRIELE FRASCA
AMORE TRADUTTORE
(TU NON M'INGANNI PIÙ)

Innanzitutto vorrei spiegare il titolo bizzarro che ho voluto dare a questa chiacchierata.

Saprete certo, perché mi auguro siate melomani oltre che *interpreti*, che *Amore traditore* è una delle rare cantate profane di Johann Sebastian Bach, ed è, di queste rare, una delle rarissime in italiano.

Bisogna allora immaginare una bella voce da basso, involontariamente buffo che ripeta nelle orecchie la sua aria del disinganno:

*Amore traditore,
 tu non mi inganni più.
 Non voglio più catene,
 non voglio affanni e pene,
 cordoglio e schiavitù.*

Divertiamoci allora a derivare subito qualche considerazione da questo principiare in musica. Nel facile, costantemente ripetuto e forse anche obsoleto gioco di parole traditore-traduttore ho fornito, comunque, una marca sentimentale (amore, appunto) che dovrebbe immediatamente guidarci al centro del nostro conversare: alla passione, insomma, che ogni traduttore deve nutrire per il testo da tradurre. Di questa passione, poi, giusto il secondo settenario posto in parentesi nel titolo, è più che lecito dubitare: una traduzione, come l'immagine di una persona amata, non sta mai in luogo dell'originale, perché, come è risaputo, l'amore acceca. D'altra parte, l'amante che volesse rimanere presente a se stesso malgrado l'amore per giungere ad un'immagine

“razionale” dell’oggetto amato, e che per fare ciò fosse disposto anche a rinunciare all’amore, insomma quel traduttore che volesse compiere la propria opera imbragandosi nel testo d’origine, legandosi dolorosamente alle “catene” (sintattiche) d’una lingua altra, pronto a mortificare la propria tra “affanni” stilistici e “schiavitù” letterali, finirebbe col tirar su un testo così come il barone Frankenstein metteva in piedi i suoi mostri, insomma con ciocchi di materia inerte. Al contrario, come ci mostra questa cantata *profana*, ogni traduzione è esattamente questo: una *profanazione*, o, volendo, e non certo solo per la poesia, un “profanar cantando”. E, infine, va notato che: per il luterano Bach, autore della musica più disciplinata, e dunque mistica, dell’occidente, la lingua italiana, per altri così radicata nella religiosità dell’universalismo cattolico (all’ombra della sacralità liturgica del latino), o nelle spigolosità dottrinali dantesche quanto meno, è la lingua profana per eccellenza, quella che s’ingolfa nella gola degli esangui cantori dei languori più impiastricciati. Ed è, dunque, anche di questo che si tratta quando occorre tradurre: tradurre è solo in minima parte portare da una lingua all’altra. Il trasloco riguarda luoghi diversi, tempi lontani, culture altre e, soprattutto, concetti che vanno ad accomodarsi nei preconcetti, vale a dire nella visione (sempre distorta) che ogni cultura di arrivo ha della cultura “straniera” (nel tempo o nello spazio, o in entrambi) di cui si sostanzia il testo di origine. Spero che sia chiaro che sto parlando, propriamente, di tipologia della cultura.

Ma prendiamoci una breve pausa che ci consenta di fare un po’ il processo alle parole, tanto per tenerci in esercizio o per non perdere la *forma*. Nella lingua italiana abbiamo due sostantivi (e altrettanti verbi, ma in questo caso con sfumature diverse) che designano chi è solito destreggiarsi (da buon mediatore) fra una lingua di origine e una lingua d’arrivo. Sto parlando, naturalmente, di quei sostantivi che nell’apprendistato professionale ci si cuce addosso: *traduttore e interprete*. Di questi due, l’ultimo sembrerebbe decisamente polisemico: l’*interprete* è, ad un primo livello (partendo dal nostro punto di vista) colui che si fa carico della cosiddetta “traduzione simultanea” (che bel paradosso, questo sintagma, che predica l’attività del “tradurre”, del portare cioè da un luogo all’altro, del movimento, in definitiva, alla “contemporaneità

dell’azione”; ed è così che ce lo dobbiamo immaginare, l’*interprete*: fermo sulla sua sediolina ma costantemente in movimento, come pervaso da improvvisi sussulti, alla stregua di un personaggio beckettiano, o semplicemente di qualcuno che vada singhiozzando la propria indigestione). Ad un secondo livello l’*interprete* è colui che penetra perfettamente un testo, un esegeta insomma, e lo spiega alla sua comunità. Ad un ulteriore, infine, è colui che esegue (prestando in definitiva il proprio corpo) un prodotto artistico impalpabile. Ben più misero, al confronto, è l’alone semico di *traduttore*, ghiacciato ben presto intorno al nucleo che indica chi traduce, appunto, da una lingua all’altra, sebbene se volgiamo la nostra attenzione ai verbi troviamo che *interpretare* perde il senso che ci riguarda da vicino (di un interprete nella prima accezione si dice che *traduce*, non che *interpreta*) e *tradurre* riconquista una sfumatura del suo etimo, se non altro quando si tratta di *tradurre* un prigioniero da un penitenziario all’altro.

E probabilmente il succo di questa nostra chiacchierata sarà proprio questo: la traduzione è portare qualcosa da una prigione ad un’altra. Su cosa sia questa *qual cosa* (il senso? il significato? il suono? il ritmo), sull’identità insomma del prigioniero, o sulle sue molteplici identità, sarà bene imparare ad accapigliarsi.

Se ora, per concludere questa parentesi semantica, diamo una breve occhiata agli etimi latini, possiamo riceverne qualche stimolo interessante: i verbi utilizzati dalle lingue romanze per esprimere il concetto di “traduzione” derivano da *traducere* e *transferre*, due verbi di movimento, appunto, “attraverso”, che indicano il “condurre” o il portare da un luogo all’altro; in entrambi i casi i sostantivi nascono dopo i verbi. Nel caso di *interprete*, invece, il verbo *interpretari* è voce dotta, successiva al sostantivo *interpretes*, che vale in prima battuta “sensale”, “mediatore”. Il latino, d’altra parte, si sa, preferiva usare per designare il volgere da una lingua all’altra il verbo *vertere* (appunto “volgere”, “girare”) o *convertere* da cui *oratio conversa* o *convertenda*, a seconda se il discorso era già tradotto o da tradurre. Ed è su questo punto che occorrerà soffermarsi, dal momento che la storia della traduzione, così come noi la consideriamo, è legata indissolubilmente alla storia dei supporti ai quali le varie fasi della cultura hanno affidato il compito di

serbare l'informazione non genetica, vale a dire quella informazione non ereditaria, via via sempre più complessa e diversificata, con la quale l'uomo ha creato il proprio ambiente *contro natura*.

Il sintagma *oratio conversa* ci dovrebbe mettere sulla pista buona, dal momento che stiamo parlando di una cultura fortemente alfabetizzata, quale quella latina, che tradisce comunque un'insospettata (a chi è abituato a durar fatica sui libri di liceo) vocazione orale: *oratio*, appunto. Questo naturalmente non vuol dire soltanto, in generale, che delle orazioni di Cicerone, ad esempio, noi abbiamo soltanto gli scheletri (le prime fasi dell'elaborazione del discorso nella retorica classica, vale a dire l'*inventio*, la *dispositio*, e l'*elocutio*), la carne e la polpa essendo piuttosto proprie della memoria e della pronuntiatio, vale a dire delle tecniche della memoria e della resa pubblica del discorso (con annessi gesti, posture, ammiccamenti); ma vuole anche e soprattutto dire, in particolare, che nel volgere da una lingua all'altra le culture pretipografiche hanno sempre privilegiato l'*orecchio* dei parlanti la lingua di arrivo. Sarebbe facile identificare in questo tipo di traduzione, così decisamente sbilanciato sul pubblico d'arrivo, il livello più alto di infedeltà all'originale. Ma questo sarebbe semplicemente un ripercorrere luoghi comuni. Vorrei, per far intendere bene quanto sto dicendo, rifarmi alle esperienze professionali. Pensiamo di trovarci a fungere da interprete fra, che so, Fini e Major in un incontro di delegazioni politiche che diviene via via informale durante un pranzo a tasso alcolico moderatamente sostenuto. Ad un certo punto, dopo una qualsiasi affermazione di Fini, Major sbotta in un'ammiccante esclamazione del tipo "You're dead right". Naturalmente, starà a noi scegliere di rendere con un compito "Ha proprio ragione" o, se l'atmosfera si è surriscaldata da entrambi i lati, con un più sbarazzino "Ci hai un sacco ragione". Ovviamente, è sperabile che non ci prenda al momento uno stordimento letterale tale che ci faccia ridacchiare allegramente in faccia a Fini un "Tu sei la destra morta" dalle conseguenze diplomatiche incalcolabili. Insomma, a parte gli scherzi, la domanda che vorrei pormi è esattamente questa: quale traduzione è più fedele all'originale (se, naturalmente l'originale era stato esemplato per raggiungere un pubblico), quella che si ingessa nel testo di partenza al punto tale da non avere alcuna sintonia

con la cultura di arrivo o quella che per raggiungere il pubblico di arrivo è disposta a rinunciare alla "lettera"? Insomma, per intenderci, San Gerolamo, protettore di tutti noi, non avrebbe per caso fatto meglio, nel tradurre la Bibbia, ad essere più fedele al testo originale, se mai con un bel corredo di note esplicative e bibliografia finale? Scherzo di nuovo, naturalmente, ma in questo modo sto andando al centro del discorso. Proseguiamo con ordine.

La traduzione, così come noi la pratichiamo e la intendiamo, ha solo pochi secoli di vita, ed è propria della tipologia della cultura che consegue alla diffusione delle tipografie (e passiamo dunque da San Gerolamo a Martin Lutero). Non è un caso, difatti, che le prime speculazioni teoriche sulla traduzione (che non vertano soltanto sul problema della traducibilità o meno dei testi sacri) si hanno intorno alla fine del XVIII secolo; sono queste le speculazioni considerate imprescindibili punti di partenza per i cultori della "teoria della traduzione", specie quest'ultima rissosissima che vanta uno sparuto gruppo di teorici eccelsi e una pleora di perdigiorno. Ciò vuol dire da un lato che il concetto di "traducibilità", con tutti i suoi travagli, è relativamente recente nell'accettazione corrente, dall'altro occorrerebbe smetterla di considerare tale concetto come l'unico possibile, o quanto meno il migliore possibile. La nostra pratica di rispetto il più delle volte supino dell'originale (anche a costo di alienargli il pubblico) è solo uno dei modi possibili di svolgere un testo da una lingua all'altra, sicuramente il più recente ma non l'unico, non soltanto perché storicamente, come si è accennato per le "conversioni" latine di testi greci (si pensi all'Omero di Livio Andronico; ma il discorso avrebbe potuto vertere anche sui volgarizzamenti medievali), si sono dati altri modi di tradurre ma anche perché dall'avvento della comunicazione audiovisiva, è inutile negarlo, ne sono apparsi di nuovi. L'arte del doppiaggio, prima cinematografico e poi televisivo, dovrebbe da questo punto di vista chiarire quello che intendo: doppiare non vuol dire tradurre la "lettera" di quanto detto nella lingua originale, dal momento che i movimenti labiali costituiscono, mi si passi il termine, una "metrica" cui occorre obbligatoriamente sottostare. Bisogna tradurre, certo, ma tenendo conto della lunghezza dell'enunciato ripreso nella sequenza e dei micromovi-

menti della bocca (che, ad esempio, se si chiude in un'occlusiva seguita da u, difficilmente può essere resa con una vibrante seguita da a).

Occorrerà dunque ritornare sulla precedente domanda: chi è il prigioniero che si deve tradurre da un penitenziario all'altro? Qui converrà subito aggiungere: e perché? Naturalmente, dare delle risposte a queste domande vuol dire denunciare sempre la cultura di arrivo. Mi spiego: se prendiamo una corrente traduzione dell'*Iliade* si troverà subito che il prigioniero, chiamiamolo ancora così, è il *sensò* (il senso delle azioni, delle descrizioni, ecc.), al punto tale che i versi omerici sono divenuti prosa (o, al più, versi prosastici) e il "perché" del trasbordo in una nuova prigione risiede nella volontà di mettere il lettore contemporaneo a contatto con l'epica e la mitologia di una civiltà scomparsa. Questo, insomma, è quanto occorre dell'epica omerica alla nostra cultura, così tanto affascinata (in puro stile, ahimè, coloniale) da ogni forma di primitivismo. Se in seguito, invece, prenderemo a sfogliare un classico della nostra letteratura, la traduzione di Vincenzo Monti, troveremo che il prigioniero è non solo il *sensò* ma anche una certa regolarità ritmica (assicurata dagli endecasillabi sciolti) e il "perché" insinua la volontà tipologico-culturale (così tipica del Neoclassicismo) di rendere "classico" anche l'"arcaico" Omero. Quello che vorrei fosse chiaro è che l'una traduzione vale l'altra, se non altro come tasso d'inevitabile infedeltà: che resti solo lo scheletro o che le ossa vengano rivestite di belle membra di porcellana, si ha comunque sempre a che fare con un cadavere che sta a noi (al nostro grado di cultura e di conoscenza della tipologia culturale della Grecia arcaica) immaginare vivo. Il canto degli aedi, il suo ritmo incalzante capace di trascinare l'uditorio (la comunità delle orecchie) in una sorta di trance di possessione, il suo poggiarsi sulle variabili posture del corpo del cantore (movimento col quale l'aedo utilizzava le prime mnemotecniche), l'insieme insomma di tutte queste mirabili risonanze audio-tattili alla base delle tecniche arcaiche di trasmissione dell'informazione non genetica (basate sul concetto di "incorporazione", vale a dire sulla mimesis) va inevitabilmente perduto. Quello che resta è l'amore (parziale, "cieco" e alle volte scomposto, ma sempre naturalmente incorrisposto) di un traduttore, di una cultura, di un'epoca.

Il caso dei poemi omerici, sarà chiaro, mi occorreva come esempio macroscopico; naturalmente, più la distanza fra culture di partenza e di arrivo si assottiglia, e più sembrerebbe possibile, secondo un ripetuto luogo comune, conservare qualche brandello di carne in più. D'altra parte, dal momento che il concetto di traduzione della nostra tipologia della cultura ruota parzialmente ancora intorno alla cultura tipografica, vale a dire al progressivo indebolimento delle marche audio-tattili presenti nelle opere letterarie (sostituite progressivamente da una concezione prettamente "visiva" e "razionale", secondo la quale da un'opera il senso può essere astratto dal suo supporto formale, e incarnato dunque in altre lingue), la traduzione di testi a noi temporalmente più vicini parrebbe divenire una pratica più semplice, e attualizzare un testo di provenienza in una lingua di arrivo (come, ad esempio, il francese di Flaubert nell'italiano contemporaneo) una scelta obbligata che non inficia la fedeltà al testo. Per dirla in maniera più semplice, la traduzione di un'opera letteraria in prosa dovrebbe farsi carico, secondo le nostre convenzioni, di "rendere" innanzitutto e soprattutto la "storia" narrata dall'autore, insomma il fatterello. Starebbe poi naturalmente al buon cuore (e al buon nome) del traduttore fornire, come elementi aggiuntivi, qualche cifra stilistica adeguata, comporre cioè il tutto in una lingua onesta e in un registro che possa essere assimilato a quello utilizzato dall'autore. I risultati di una simile impostazione li abbiamo sotto gli occhi se appena appena siamo soliti frequentare le librerie: la maggior parte delle opere straniere, classiche o contemporanee che siano, appaiono scritte tutte in un'unica lingua, il traduzionese, una sorta di italiano più morto che vivo, desolatamente piatto, dimagrito nel lessico e con la sintassi (autentica "tecnica a sbalzo" della scrittura) ricomposta in un'ultima, definitiva postura. Le eccezioni naturalmente ci sono, ma lo stato generale delle cose è questo: traduzioni senza "amore" che chiedono soltanto di "ingannarci" ancora. E gli inganni, naturalmente, sono molteplici.

Il primo inganno, che è quello dell'attualizzazione, è sostanzialmente inevitabile; sarebbe sicuramente più ridicolo tradurre Flaubert nell'italiano di Manzoni o di Nievo, o anche di Capuana e Scarfoglio. Il secondo, invece, che è quello dell'appiattimento, mi sembra franca-

mente più pericoloso, soprattutto se spostiamo l'attenzione ai testi capitali del Novecento, epoca nella quale (ma in molti durano ancora fatica a capirlo) la forma delle opere letterarie ha subito una sostanziale mutazione, innanzitutto perché l'avvento dei media elettrici ha finito con reintrodurre spiccate caratteristiche di una rinnovata cultura audio-tattile, al punto tale che se è vero che, come spesso ha ripetuto Marshall McLuhan, la televisione si vede innanzi tutto con le orecchie, è altrettanto vero che lo stesso James Joyce, e non parlo soltanto del *Finnegans Wake*, per essere inteso, apprezzato e in taluni casi decrittato, può essere letto solo, appunto, con le orecchie. Se qualche volta nella vita ci sarà capitato di leggere Joyce o Beckett o Pynchon, o ancora per venire delle nostre parti, Gadda o D'Arrigo, si capirà senz'altro bene che intendo. La sensazione che si prova nel leggere questi autori è a dir poco straordinaria: quella stessa lingua che siamo abituati a ritenere ancilla del senso, veicolo inerte di fatterelli, si anima e prende, per così dire, il sopravvento, o meglio ancora, diviene piuttosto ancilla dei sensi. Tornerò su questo fra pochissimo. Ma prima devo richiamare l'attenzione sul terzo e più pericoloso inganno, con il suo mortificante corredo di "cordoglio e schiavitù". È noto che normalmente le traduzioni oltre a rinvigorire il bel mito della *Weltliteratur* goethiana occorrono anche a rivitalizzare la cultura di arrivo, innervando in essa concetti nuovi e al contempo sottoponendo la lingua, diciamo così, "ospite" a sforzi mirabili che hanno sempre conseguenze fondamentali per le coeve produzioni letterarie. Ora, se nella stessa libreria, in cui in precedenza ho chiesto di accomodarci per dare un'occhiata alle traduzioni, ci prendessimo la briga di sbirciare anche qualche testo letterario italiano dei nostri anni, credo che difficilmente troveremmo, ad esempio, un romanzo (le eccezioni naturalmente ci sono) che non sia a sua volta scritto in *traduzione*.

Cerchiamo di intenderci: che gli attuali scrittori italiani si siano formati per lo più sulle traduzioni non è certo un male. Anzi. Il problema è che si sono formati su *queste* traduzioni, finendo con l'identificare il senso dell'attività narrativa con il raccontare fatterelli e le possibilità sintattiche e lessicali della nostra lingua con una sorta di italiano medio che, alla lettera, non sta né in cielo né in terra, non è dunque né la lingua

della grande tradizione né un eventuale altamente improbabile "parlato" (sempre così esangue e al più da *speakeraggio* televisivo, quando viene "scritto", date le arterie ancora così tanto dialettali, e se non dialettali quanto meno regionali, in cui scorrono i nostri migliori atti performativi). Credo, in tutta franchezza, che questa lingua sotto teca che ci viene ammennata dai nostri scrittori (anche dall'holdenismo all'amatriciana dei più giovani) sia responsabile in buona parte del disinteresse degli italiani per la lettura. Se un qualsiasi film racconta storie sicuramente più "inaudite" (per dirla ancora con Goethe) e le racconta sicuramente meglio, vale a dire con un'impalcatura, si badi bene, *formale* decisamente più accattivante, perché mai dovrei leggere un libro? Né vorrei buttare la croce addosso ai nostri scrittori, dal momento che non fanno che rispondere a delle precise scelte editoriali. Mi è capitato ultimamente di ascoltare la *editor* di una grande casa editrice alquanto snob (per carità, non facciamo nomi) dichiarare, candidamente, di utilizzare come archetipo e modello di comparazione nelle sue scelte editoriali *I tre moschettieri*. Ora, io personalmente, lo si capirà da uno degli esempi di traduzione che presento, non ho nulla contro la letteratura in genere... ma in tutta franchezza permettetemi di nutrire qualche perplessità. Sarebbe come dire che il direttore di una collana di immunologia commisurasse la scientificità e l'adeguatezza delle varie proposte di pubblicazione che gli giungono sulla capacità di divulgare informazioni scientifiche del Manuale delle giovani marmotte. Tant'è.

Naturalmente, a fronte de *I tre moschettieri* un'opera come *I promessi sposi* sarebbe considerata inutilmente prolissa e priva di mordente, sicché la nostra brava *editor* riconsegnerebbe il manoscritto al buon Manzoni, se mai consigliandogli di riscrivere il romanzo eliminando soprattutto quelle inutili digressioni storiche. Stessa sorte, è inutile dirlo, toccherebbe all'80% dei nostri classici, e non oso nemmeno immaginare a quali reazioni scomposte andrebbe incontro il *Pasticciaccio* di Gadda che a uno sconvolgimento delle azioni così tanto tenue ("Lavori sull'intreccio ingegnere", scriverebbe la nostra) affianca una delle lingue audio-tattili più eccelse della nostra letteratura ("E poi", aggiungerebbe, "impari a scrivere in una lingua più semplice"). Ecco, il *traduzione*, dicevo, è una lingua astratta che descrive un mondo sotto

teca, qualche immagine di un paesaggio altrimenti morto come un dagherrotipo e il suono di poche parole da dialogo scandite con gli accenti della peggiore delle filodrammatiche; è esattamente quella lingua che è stata ridotta in mille fermenti vivi dalle opere più coscienziose della nostra epoca quelle responsabilmente consapevoli che ogni oggetto letterario è una macchina per il riposizionamento dei sensi (ne più né meno del casco della realtà virtuale), in cui l'autore ricrea nella lingua stessa (piuttosto che suggerire sulla punta della lingua) un insieme di dati sensoriali per il lettore. Se dovessi trascrivere quello che sto dicendo in un'opera letteraria (e non in un breve saggio critico, come adesso, in quest'altro adesso, sto facendo) potrei per davvero limitarmi alle mie sole parole? E cosa ne sarebbe delle mie posture e delle mie espressioni? E delle cose che via via vado pensando? E che fine farebbe l'immagine che ho del pubblico in questo momento? E questo scroscio di temporale su cui sto ritmando il discorso, e che ricorda, un po' a tutti che da qui a poco arrangeremo fradici verso casa? Mi basterebbe "liquidarlo" con un "e intanto continuava a piovere". Si sarà capito dove voglio arrivare: fin quando imperverserà il *traduzione* (di cui un po' tutti siamo responsabili) la nostra amica editor continuerà a fare i suoi danni.

Insomma, per tornare a parlare d'amore e d'inganni, vale a dire di traduzione, sarebbe bene che si desse un'occhiata alla versione italiana di Anna Livia Plurabelle (Anna Livia Plurabella, appunto), condotta dallo stesso Joyce in collaborazione con Nino Frank, oppure alle traduzioni (in inglese delle opere in francese, in francese di quelle in inglese) eseguite per i propri lavori da uno scrittore equilingue come Samuel Beckett. Si è soliti dire che uno scrittore che traduce se stesso si mostra sempre meno fedele di un traduttore di professione (professione?) come se insomma l'autore non riuscisse a rinunciare a quell'"autorialità" che gli ingiunge di correggere, modificare, limare. Ma siamo proprio sicuri di questo, o non è piuttosto un altro luogo comune col quale per consuetudine ci sbarazziamo di un modo diverso di intendere l'operato del traduttore? Un tipico escamotage per aggirare l'imbarazzo che pone una simile domanda, è quello di rispondere che l'autore che traduce se stesso è più fedele alla sua poetica che alla sua opera, al punto tale da considerare l'originale come un mero punto di partenza per

squadernare l'inezienza del proprio progetto letterario. Ma, se questo è vero, dal momento che l'autore possiede (ora più ora meno) la lingua d'arrivo ed è spinto, a quanto pare, soprattutto dalla sua fedeltà alla propria poetica, perché mai tradurre qualcosa e non scrivere invece un'altra opera? Questo discorso, naturalmente, appare più semplice con Beckett, che difatti ha alternato a suo piacimento le lingue d'origine dei propri lavori (ad esempio, per intenderci, piuttosto che tradurre immediatamente il radiodramma *Words and Music* in francese, egli ha con lo stesso cipiglio, e con lo stesso incrocio di parole e musica, scritto un altro radiodramma, *Cascando*, in francese); ma le cose non vanno diversamente, a ben pensarci, nemmeno con Joyce, che avrebbe tranquillamente (a maggior ragione se aiutato) potuto allestire *ex novo* qualche pagina in "finnegaliano" a base Italia, senza bisogno di far scorrere i fiumi di *Anna Livia Plurabelle*. E allora? E allora credo che l'autore che traduce se stesso se appare più infedele di ogni altro traduttore è perché, in realtà, ritiene necessario di dover tradurre (portare da una cultura all'altra) non solo il senso, se mai adagiato su una lingua opportunamente addomesticata, ma anche i sensi tutti dell'orchestrazione formale, dal momento che l'autore (o, se non altro, gli autori di cui sto parlando) è consapevole che, in caso contrario, la sua macchina per il riposizionamento dei sensi non potrà che incepparsi. Se il testo di partenza e il testo d'arrivo appariranno, alla fine del lavoro dell'autore-traduttore, divergenti, ciò accade semplicemente perché le orchestrazioni formali delle lingue (scelte lessicali, significati delle parole utilizzate, rilievi sintattici, ecc.) sono differenti.

Ecco chiarirsi, allora, un po' alla volta, il vero significato del titolo. L'autore come traduttore è innamorato eppure tradisce, perché ama contemporaneamente la propria opera e quello che la lingua d'arrivo farà della sua opera. E credo che, da questo punto di vista, abbiamo molto da imparare; dobbiamo cioè quanto meno imparare ad amare l'esito del nostro lavoro. L'amore del traduttore (di professione?), allora, dovrà essere studio, conoscenza, quanto più possibile vasta e dettagliata dell'autore che si sta traducendo, e adesione completa e simpatetica alle sue strategie testuali; e, al contempo, competenza estrema della propria lingua e consapevolezza attiva delle sue

stratificazioni letterarie. Con questo, si sarà capito, sto dicendo che ogni traduttore deve essere uno scrittore; il che non vuol dire che solo gli scrittori possono tradurre, ma che ogni buon traduttore di opere letterarie è uno scrittore, e deve pertanto porsi obiettivi etici (dal momento che ogni stile è propriamente un'elezione etica). Il bravo traduttore, allora, non deve essere un fine conoscitore della lingua in cui è stato scritto il testo originale, perché le lingue in astratto esistono solo nelle grammatiche, e sono propriamente delle astrazioni (utilissime, naturalmente... ma non ai fini di questo discorso) dei linguisti; la vera competenza che gli viene richiesta è, invece, quella delle strategie operative dell'autore (ivi compresa la sua lingua, ovviamente), non solo di quelle in atto nel testo che va traducendo, ma anche di tutte quelle che si sono susseguite (sviluppandosi, avviluppandosi) nell'interesse della sua produzione. Ogni lavoro preparatorio di una traduzione è innanzitutto un lavoro critico. Ogni lavoro preparatorio per divenire un traduttore è innanzitutto lo studio della propria lingua materna, delle sue risorse storiche e dei suoi radicamenti letterari. [...]

E dunque, per passare finalmente a un po' di pratica, facciamo un piccolo passo indietro e torniamo alla nostra eroina, la signora, chiamiamola così, Psyche Zenobia (mi perdoni Edgar Poe), *editor* di una casa editrice snob convinta che la *finis Austriae* si replichi anno dopo anno, come una telenovela. Ora, durante la stessa occasione cui ho fatto precedentemente riferimento, la signora Zenobia ha anche dichiarato di essere in grado di dare sempre i consigli giusti a quegli autori che hanno la sventura di sottoporle le proprie opere, cioè di capire anche quello che gli autori avrebbero volute dire ma non sono stati in grado di fare, per il semplice fatto di essere in possesso, lei!, testuale, di una specie di "orecchio assoluto". Sono contento di essere riuscito a far sorridere nuovamente, una bella risata, di tanto in tanto, non può che far bene; ma temo che la signora Zenobia non fosse in vena di spiritosaggini. Ma sorvoliamo su questo. "L'unico caso in cui un editor non può intervenire" ha infine aggiunto, "è quando si trova al cospetto di un libro di versi, dal momento che la poesia ha le sue proprie regole". Il che vuol dire, *tradotto* liberamente, che la poesia è talmente fuori dalle logiche del fantomatico "mercato editoriale" che può anche essere scritta in una

lingua che non sia il *traduzione* (sta poi alla dabbenaggine delle case editrici con vocazioni suicide continuare a pubblicare 'sta roba). Non è che con questo vorrei far credere che le poesie tradotte siano tutte dei piccoli gioielli, anzi... E allora, italiani (popolo di poeti, santi e navigatori, cioè, alla lettera, in tutt'e tre i casi, di traduttori), io vi esorto alle traduzioni; o meglio, vi esorto a farvi le ossa di traduttori sulla poesia. Vi esorto, dunque, a imparare a riconoscere i ritmi delle lingue (d'arrivo e di partenza), le gabbie metriche, le abitudini stilistiche, le consuetudini tropiche ecc.; e di ricordare poi, quando sarà il momento, che anche la prosa (checcè ne dica la signora Zenobia) ha i suoi ritmi e le sue esigenze, in partenza e in arrivo.

Proviamo allora adesso a prendere, fra quelli che ho fornito, il testo 1. Si tratta della poesia che apre la piccola serie di poèmes in francese intitolata da Samuel Beckett *mirlitonnades* (la minuscola è dell'autore). Datate 1976-1978, le *mirlitonnades* sono delle poesie brevi, messe su con versi altrettanto brevi quando non brevissimi, come una specie di canto, in sordina ma risonante, a quanto erode il silenzio, secondo l'ultimissima (quella finale, per intenderci) strategia complessiva beckettiana (e complessiva perché questa soluzione formale – che avrebbe fatto rispedire i manoscritti al mittente, se ci avesse messo becco la signora Zenobia – si trova in testi in prosa come *Mal vu mal dit*, *Worstward Ho* e *Stirrings Still*, o teatrali come *Pas*, *Rockaby* e *What Where*, e dunque sia in opere scritte in prima battuta in inglese sia in quelle il cui originale è in francese). Ora, a partire dal titolo, il traduttore sembrerebbe trovarsi in un mare di guai: *mirlitonnades*, difatti, è un neologismo beckettiano, tratto dal sostantivo *mirliton* (zufolo), su chi hanno agito talune espressioni idiomatiche, come "air de mirliton" (motivetto popolare) e, soprattutto, "vers de mirliton" (versi scadenti, zoppicanti). In questi casi si è soliti lasciare il titolo com'è e metter su una bella nota esplicativa. Dal momento che il titolo di un'opera fa parte dell'opera, mi chiedo se non sarebbe il caso di tentare una soluzione, lasciando comunque alla nota il compito di illustrare il problema. Il titolo che propongo, allora, che è quello che normalmente uso, è *filastroccate*. Non è perfetto ma, come avrebbe detto Billy Wilder, nessuno lo è. Allora, trascriverò questa prima poesia:

en face
 le pire
 jusqu'à ce
 qu'il fasse rire

Questa poesia è molto importante, perché è un piccolo manifesto, un'enunciazione di poetica: il peggio, dice Beckett, mettetelo di faccia, a luce piena, di modo che riveli la sua comicità (si noti, è l'estetica delle torte in faccia e delle grandi, rovinose cadute degli attori comici, tutti molto sofferenti e "sfortunati" a ben vedere, da Stan Laurel e Oliver Hardy a Jerry Lewis). Ora, se leggiamo ad alta voce questa poesia, secondo le modalità del francese, potremo anche tentare di pausare, come si dovrebbe (ogni a capo di una poesia è un'indicazione di pausa), alla fine di ogni verso, ma l'esitazione ci risulterebbe difficile fra il terzo ed il quarto (come si può costringere un francese, potremmo chiederci, a slegare *ce* e *qu'il*?); eppure il gioco delle rime lo impone, se è vero che se *PIRE* è in coppia con *RIRE*, *fACE* è in rima (attenzione! si tratta di una rima franta, di quelle che usava anche Dante) con *jusq'A'CE*. Insomma, un vero *tour de force* fonico, con una bella torsione (oplà) e una ritentata isofonia che avrebbe fatto la gioia di Roman Jakobson. Vediamo allora come tutti i problemi posti da questo testo sono stati risolti da Giovanni Bogliolo, che ha tradotto le *mirlitonades* per la casa editrice Einaudi:

Il peggio
 di fronte
 fino a che
 faccia ridere

Semplice, non sono stati non dico risolti ma nemmeno affrontati: ecco, insomma, un bell'esempio di *traduzione* in versi, anche se non mi va di buttare la croce su Bogliolo, dal momento che questa pratica di tradurre i versi come fossero prosette smozzicate mi sembra molto diffusa. Adesso, confrontiamo questa traduzione, ma soprattutto l'originale, con quella che io ho fornito:

il peggio
 di faccia
 finché
 ridere faccia

Neanche questa è un granché, ma almeno ho tentato d'inseguire l'isofonia e di riprodurre, in parte, la stessa frizione metro vs sintassi. Innanzi tutto ho usato una rima equivoca (faccia nel primo caso è sostantivo, nel secondo verbo, cosa questa fra l'altro alla quale l'originale mi autorizzava con suo isofonico *fasse*); poi ho risolto gli altri due versi con un'assonanza tonica (*pEGGIO: finché*), incapsulando il tutto (un po' all'ombra dell'originale) in tre trisillabi e un quinario. Infine ho cercato di recuperare l'effetto straniante di "jusqu'à ce/ qu'il" con l'inversione del sintagma verbale ("ridere faccia"). Non è un granché, ripeto, ma è un livello di approssimazione.

Prendiamo adesso il *testo 2*, che è un'altra *mirlitonade*, anche questa estremamente significativa, a sua volta percorsa com'è da quella sorta di umorismo tetro che lo stesso Beckett, in un'altra opera (il romanzo *Watt*, per l'esattezza), definiva *risus purus o dianoetic laugh* (il riso che ride di faccia a tutto ciò che è *unhappy*). Non teniamo dietro alla pagina scritta, se ci riesce, perché questi versi sono una vera gioia per le orecchie. Leggiamoli ad alta voce:

à peine à bien mené
 le dernier pas le pied
 repose en attendant
 comme le veut l'usage
 que l'autre en fasse autant
 comme le veut l'usage
 et porte ainsi le faix
 encore de l'avant
 comme le veut l'usage
 enfin jusqu'à présent.

Bella, vero? E come al solito così tanto perfettamente costruita con bilanciamenti isofonici da cospirare quasi per lo stesso suono, ma in più

anche, appunto, tanto deliziosamente filastroccata da poterla recitare con le manine dietro la schiena e l'arietta un po' imbarazzata dei bambini.

Leggiamo adesso, con ancora questa musica nelle orecchie, la versione di Giovanni Bogliolo:

appena portato a termine
l'ultimo passo il piede
riposa aspettando
come vuole la consuetudine
che l'altro faccia altrettanto
come vuole la consuetudine
e porti così il fardello
ancora del davanti
come vuole la consuetudine
insomma fino ad oggi

Non aggiungo niente, giacché credo che basti il giudizio espresso sulla prima di queste traduzioni. L'ho detto, non si tratta di fare il processo a un traduttore, ma a una pratica e a una consuetudine consolidata, insomma a quella convenzione "editoriale" per cui occorre salvaguardare di un testo da volgere in un'altra lingua una generica "trasmissione" del senso... e che il resto se ne vada pure ramengo. Come, dunque, non si trattasse di letteratura, vale a dire di una macchina per il riposizionamento dei sensi che in prima battuta allerta innanzi tutto l'udito. Adesso, pertanto, chiedo nuovamente di lasciar perdere il testo e di *ascoltare* quest'altra traduzione:

appena ben concluso
l'ultimo passo il piede
si riposa aspettando
secondo vuole l'uso
faccia l'altro altrettanto
secondo vuole l'uso
e porti così il peso
del davanti ancora
secondo vuole l'uso
almeno fino ad ora

In tutta franchezza, non credo di aver dovuto fare i salti mortali per salvaguardare la "risonanza" del testo di origine, né ho in alcun modo derogato dai vincoli semantici. *Mener a bien* vuol dire esattamente "portare felicemente a termine", sicché "ben concluso" (esemplato su "ben fatto") conserva tutte le marche semantiche necessarie, oltre ad offrirsi in rima con "uso" ("comme le veut l'usage" sta tutto nel sentenzioso "secondo vuole l'uso") e in quasi rima con "peso" (che è il senso proprio, nell'accezione figurata di "onere", del vetusto "faix"). In più, ho preservato il ritmo settenario dell'originale (fondamentissimo, se considerate inoltre che se ne cavano cinque alessandrini da grande tradizione francese). In questo modo ho conservato l'andamento cantilenato necessario alla grande epica, perché si invecchia, si capisce bene, e le difficoltà deambulatorie ("almeno fino ad ora"... ché si può anche smettere del tutto di camminare, dal momento che, come suol dirsi, non c'è mai limite al peggio) sono degne delle grandi gesta di Orlando. È tutta materia comica, eroicomica, e ce n'è sempre un sacco di roba come questa nella vita.

Passiamo, adesso, al testo 3, da utilizzare un po' come riprova solo delle tecniche che ho impiegato in queste traduzioni, dal momento che non esiste la versione di Bogliolo apparsa nel 1980 (si tratta di uno dei due testi aggiunti da Beckett per l'edizione del 1988 di *Poèmes suivis de mirlitonnades*; queste poesie, inserite nella datazione precedente, 1976-1978, ho l'impressione che non siano scarti recuperati, quanto piuttosto una successiva recrudescenza nell'autore irlandese, in date estreme, della musicalità *mirlitonnade*).

Ecco, dunque, i versi:

le nain nonagénaire
dans un dernier murmure
de grâce au moins la bière
grandeur nature

Anche qui c'è da ridere: insomma, c'è questo nano di novant'anni che impiega il suo ultimo respiro per impetrare una bara "grandeur

nature”, di grandezza naturale. Che almeno nell’occasione della sua morte, parrebbe esclamare, gli sia concesso di non essere più un *freak*, un mostro, appunto, di natura. E questa è la versione che offro:

il nano nonagenario
in suo sussurro estremo
sia la bara per lo meno
grande quanto l’ordinario

Beh, sono proprio contento di com’è venuta fuori questa quartina; mi è bastato posporre qualche aggettivo e qualche locuzione avverbiale, rendere il *de grâce* con la marca esortativa del congiuntivo, affidare il concetto di “grandeur nature” a quello molto simile di “grandezza ordinaria” (da contrapporre naturalmente a quella “straordinaria”, straordinariamente bassa del nostro vivacissimo nano), e mi sono ritrovato quattro ottonari che sono una bella corona appesa, per citare allegramente Foscolo, alla sorridente Talia.

Ma perché sia chiaro che una resa tanto “semplice” consegue ad un lavoro a volte addirittura annoso, chiedo adesso di portarci al *testo 4*, che è la poesia che chiudeva l’edizione del 1978 delle *mirlitonades*. Sono versi duri, con tutte le stimmate del testo conclusivo (della raccolta e del suo autore), dispersi nel bianco della pagina, nel silenzio delle pause, a sussurrare un’invocazione, una richiesta, una stanchezza estrema. I suoni, li sentiremo, orchestrano una fibrillazione di vibranti uvulari (la *r* francesce, quella “grasseyée”) e un ticchettio di dentali:

noire soeur
qui es aus enfers
à tort tranchant
et à travers
qu’est-ce que tu attends

Incredibile, non è così? Una grande baroccheria (naturalmente, teste il Gadda, barocco è il mondo non chi lo scrive) ma distillata in un pugno di versicoli che avrebbero fatto la gioia del Saussure cultore di anagrammi ... e nello stesso tempo una preghiera suasiva, appena

appena soffiata. Insomma, trovarne solo un paio di poesie così in questi ultimi vent’anni! Naturalmente tradurre una “macchina” nella sua lingua d’origine così perfetta è pressoché impossibile (lo stesso Beckett, fra l’altro, non ha mai tradotto le *mirlitonades* in inglese, caso questo unico se si esclude l’ipergrammatica prosa di *Worstward Ho*, definita dallo stesso autore “intraduisible dans une langue latine”); sarà chiaro, allora, perché per raggiungere una traduzione che ritenessi appena soddisfacente ho impiegato otto anni. Ma procediamo con ordine, e vediamo innanzitutto come risolve questo testo Giovanni Bogliolo:

nera sorella
che sei all’inferno
e decidi
a casaccio
che cosa aspetti

È una versione onesta, che sceglie di eliminare ogni aspetto formale e semplifica anche la conduzione sintattica del periodo (con quello strano iperbato, “a tort tranchant/ et a travers”, che viene a spaccare un sintagma cristallizzato, come a dire “a destra mozzando / e a manca”). Ma perché scegliere il senso figurato del verbo “trancher” (che equivale all’italiano “troncare”, nel senso di “troncare una discussione” e simili)? “Decidere” è così tanto tenue dal momento che l’attività della “noire soeur” è piuttosto quella di *recidere*, troncare, fare a brani, a fette, insomma, e per l’appunto, *tranciare*. Quando cominciai a lavorare sulle *mirlitonades*, intorno al 1987, decisi di risolvere questi versi così fortemente risonanti almeno con un’armonizzazione vocalica passabile e un ritmo quanto più possibile singultato. Provai diverse disposizioni degli elementi lessicali all’interno dei versi, e infine, mi accontentai di questa soluzione:

nera sorella
che sei all’inferno
tranciando
qua e là
che aspetti

Seguendo l'andamento delle toniche, ci si accorgerà che s'inanellano in E e A ("nEra sorElla / che sEi all'infErno / tranciAndo / qua e lÀ / che aspEtti"); il ritmo, aperto dai due quinari, rotola poi nei tre trisillabi conclusivi che, nelle loro pause anomale, creano un fortissimo senso di sospensione, chiuso dalla raccorciata, quasi detta di furia (rispetto al disteso "qu'est-ce que tu attends") retorica domanda conclusiva ("che aspetti"). Insomma, nemmeno lontanamente paragonabile al basso continuo dell'originale ma se non altro, a mio parere, una certa "emotività" del testo era salva. Eppure, per quanto questa versione avesse goduto, unitamente alle altre *filastroccate*, di un (cortese) generoso incoraggiamento da parte dello stesso Beckett, non sono mai riuscito a considerare rimesso il debito che avevo contratto con questo testo. Salto, naturalmente, gli stati intermedi, gli aborti ripetuti, e spiego subito, prima di mostrare l'ultima versione, le soluzioni adottate.

Innanzitutto, il fatto che Beckett dicesse "aux enfers", letteralmente "agl'inferi", mi autorizzava a collocare la "nera sorella" non necessariamente all'"inferno" (troppo cristiano, comunque) ma sicuramente nel mondo sotterraneo. Poi, qualche pratica (solo teorica) di conceria, poteva aiutarmi a ricordare che "tranciare", già scelto in prima battuta per la sua crudezza, ha in italiano un bel sinonimo, anche più crudo se è possibile: "scarnare". Infine, ero comunque consapevole che una nuova gabbia sillabica avrebbe potuto consentirmi di evitare la brutalità della domanda conclusiva, così da far sentire la sua inequivocabile sfumatura retorica. Alla fine di questo tragitto, otto anni dopo la prima versione, ecco come credo (e spero) di aver saldato il mio debito:

nera sorella
che sei sotterra
a casaccio scarnando
che cosa stai aspettando

"Sotterra" mi è balenato nell'improvvisa memoria di un verso miracolosamente sonoro di una sestina (A qualunque animale alberga in terra) di Petrarca, "ma io sarò sotterra in secca selva"; questo avverbio ha il vantaggio di sostenere le marche semantiche di "aux enfers" e di creare un generalizzato gioco anagrammatico nei primi due versi

("nERA SORELLA / CHE SEI SOtTERRA) che si riverbera nei due successivi, dove la soluzione, già di Bogliolo, "a casaccio" per "à tort...et à travers" si frange in "scarnando" e "cosa", e sibila in "stai" e "aspettando", a loro volta congiunti dalla tonica preceduta da dentale sorda... non dimenticando la rima ("A CaSAccIO SCARnANDO / CHE CoSa STAi ASpeTTANDO"). Il tutto incapsulato in due quinari e due settenari.

Otto anni (in cui naturalmente – non sono ancora da internare – ho fatto anche altro) per giungere a questi quattro versi è un bel lasso di tempo; certo, dovessi procurarmi il pane con le traduzioni... Ma io la penso così: tradurre, come scrivere, è un lavoro da artigiani; ci sono pezzi che ti vengono subito, giacché hai acquisito con pazienza e fatica una buona pratica, e altri su cui ci puoi tornare anche una vita intera, perché sono un po' il simbolo del tuo lavoro, la tua insegna da artigiano. Naturalmente è un bel lavoro da maniaci, con cui ci si confronta con quella che è la materia maniacale per eccellenza, la poesia. Ma le cose, malgrado la nostra signora Zenobia, non stanno così. La prosa, ben tradotta, presenta esattamente gli stessi problemi; e se prima ho esortato a saggiare se stessi innanzitutto con il lavoro poetico, sicuramente (per tradizione) più intriso di cultura audio-tattile, è proprio per giungere, agguerriti, alla prova della prosa dei nostri anni. A questo punto sarà bene considerare almeno i due seguenti esempi "prosastici", testo 5: si tratta di una prosa beckettiana molto importante, *Still*, un testo apparso per la prima volta in un'edizione d'arte milanese (M'Arte Edizione) nel 1974. Il personaggio è un vecchio, che guarda ora da una finestra e ora da un'altra, e altre volte invece resta immobile, completamente... Completamente? No, perché da una visione ravvicinata, dice l'autore, potremmo notare che non c'è parte della massa del suo corpo che non sia pervasa da fremiti. Un bell'esempio di fremito fermo, come spesso nelle descrizioni beckettiane degli anni '70 in poi, la massima velocità che è uno stato di quiete (come avrebbe detto l'amato Giordano Bruno), insomma il concetto stesso di spazio della fisica moderna, che diviene piuttosto campo elettrico, risonanza, fibrillazione. Ma basta così: abbiamo a mala pena il tempo di concentrarci sull'inizio, un gran bell'inizio, non c'è che dire:

Bright at last close of a dark day the sun shines out at last and goes down. Sitting quite still at valley window normally turn head now and see it the sun low in the southwest sinking.

Samuel Beckett, ripetiamoci, è uno scrittore equilingue e, inoltre, si è sempre tradotto (o quasi) in entrambe le lingue nelle quali era solito scrivere. Diamo allora, prima di continuare, un'occhiata alla traduzione francese di *Still, Immobile* del 1975 (apparsa nel '76 in *Pour finir encore et autres foirades*):

Clair enfin fin d'une journée sombre le soleil brille enfin et disparaît. Assis immobile face à la fenêtre face à la vallée ici temps normal tourner la tête et le fixer au sud-ouest le soleil qui décline.

In un caso come nell'altro (anche se nell'originale inglese in modo più scoperto) il ritmo iterativo si fonda su quanto il gioco vocalico viene armonizzando e sul costante ammicciare a strutture versali. Vediamo adesso come traduce l'edizione Einaudi del 1978.

Fine infine chiara di una giornata buia il sole brilla infine e sparisce. Immobile seduti in faccia alla finestra in faccia alla valle qui tempo normale voltare la testa e fissarlo a sud-ovest il sole che declina.

Credo che balzerà subito agli occhi che la traduzione italiana (da "imputare" o a Edda Melon o a Floriana Bossi, o a Fruttero & Lucentini, dal momento che il volume italiano raccoglie più opere senza specificare cosa si debba a chi) è stata condotta sulla successiva versione francese, cosa questa che non credo sia proprio il massimo della correttezza filologica. Ma tant'è. Inoltre, al di là dell'inspiegabile plurale ("seduti", che promette personaggi che non vi sono), la traduzione italiana, oltre a rinunciare anche all'idea più tenue di ritmo, appare per davvero "letterale, vale a dire "parola per parola", a scapito del senso. Questi sono i delitti del *traduzione*, commessi non più su opere dall'impianto, diciamo così, "naturalistico" (sulla cui presunta "piattezza" stilistica prego, però, di cominciare a dubitare), ma addirittura su uno degli autori (con il "maestro" Joyce) più maniacalmente attento al dato

formale. Da qui, si capisce bene, la taccia di "oscurità" che Samuel Beckett si è meritato nel nostro infelice paese, e la sua concreta giubilazione come autore complessivo (e non solo di teatro), cui la stessa casa editrice Einaudi parrebbe ora finalmente intenzionata a porre fine (è stata da pochissimo ripubblicata la cosiddetta trilogia di romanzi, nella bella traduzione di Aldo Tagliaferri).

Confrontiamo adesso tutto questo con la traduzione che segue:

Fine infine chiara di un giorno scuro il sole infine sfolgora e scompare. Sedendo completamente fermo alla finestra sulla vallata regolarmente girare la testa ora e vederlo il sole che va giù a sud-ovest.

Non è solo in questione la "musica", perché la "musica" cospira per il senso; non sono cioè, i due endecasillabi iniziali (il primo irregolare) a rendere, credo, questa traduzione più avvincente. È il rispetto del testo ad essere in gioco, e di chi lo leggerà. Perché in fin dei conti basta armonizzare sintatticamente il secondo periodo di una costruzione infinitiva, e il lettore italiano viene messo nelle condizioni di capire che cosa sta descrivendo l'autore, che non aveva nessuna intenzione di esprimersi, così come invece parrebbe aver inteso il traduttore einaudiano, come i capi indiani nel western degli anni Quaranta. Naturalmente, sono consapevole dell'obiezione che qualcuno potrebbe, a questo punto, muovermi: che, insomma, tutte queste mie notazioni possono apparire anche convincenti, ma che si attagliano però ad un autore così "particolare", così particolarmente "difficile" e complesso come Samuel Beckett. Non tutti gli autori, potrebbe continuare il mio interlocutore, hanno scritto e scrivono (per fortuna, potrebbe aggiungere in cuor suo) come l'autore irlandese; esiste tanta letteratura decisamente più "semplice", a partire da quella di genere, che parrebbe nascere più per la fame di storie del "mercato editoriale" che per i palati raffinati dei letterati. A questo punto mi immagino che anche la sovradeterminata signora Psyche Zenobia si lasci, dopo tanti affanni, scorrere sul viso un sorriso liberatorio. Vediamo allora come possiamo toglierglielo dal grugno.

Il testo 6, che adesso propongo, è l'*incipit* di un romanzo di autore accreditato alla *science fiction*, vale a dire uno dei generi considerati in certi anni più redditizi ("tant de feuilles, tant d'argent", avrebbe detto

il beckettiano Molloy) della letteratura da “mercato”. Si tratta di un’opera di Philip K. Dick, autore cult del genere fantascientifico, ritenuto universalmente geniale per quello che riguarda l’ideazione delle storie (basti pensare al film di Ridley Scott *Blade Runner*, che è liberamente tratto da un suo romanzo... per capire cosa s’intende per *plot* “geniale”) ma decisamente dozzinale, se non sciatto, da un punto di vista stilistico, secondo quel religiosissimo assioma (“lo spirito è forte ma la carne è debole”) che si ama applicare alla cosiddetta letteratura di genere (e oramai, teste la signora Zenobia, alla letteratura *tout court*). Il romanzo in questione, apparso nel 1977, è uno degli ultimi di Dick (morto nel 1982), ed è una storia di droga agghiacciante (Dick fu tossicomane, sebbene probabilmente solo di droghe “legali”, anfetamine e simili). Nella contea di Orange, quella di Nixon per intenderci, l’agente in incognito della Narcotici Bob Arctor, che divide la casa con un paio di sballati amici suoi, finirà, manovrato da strati superiori e ignoti delle Autorità, con lo spappolarsi completamente il cervello con le droghe, proprio nel momento in cui gli strati a lui più prossimi delle Autorità (che ignorano la sua vera identità, dal momento che fa rapporto “camuffato”, ma che sono altresì inconsapevoli che esista un livello ulteriore che li manovra tutti) gli ordinano di indagare su...se stesso (sull’identità, insomma, che ha assunto per “infiltrarsi” nell’ambiente, hippie, dei tossicodipendenti). Bob Arctor, insomma, dovrà spiare se stesso, attraverso le telecamere che i suoi colleghi gli hanno piazzato a casa.

Divenuto, infine, un “vegetale”, secondo quanto gli strati più nascosti delle Autorità avevano programmato per lui, verrà internato in una comunità di recupero, dove finalmente...No, non rovinerò certamente il piacere della lettura col raccontare tutta la storia. Aggiungerò soltanto che il romanzo è ambientato nel 1994 (limitatissima la gittata nel futuro... è già il nostro passato), per far capire che molte volte (non è l’unica occasione in Dick, fra l’altro), gli arredi futuribili dei mondi possibili della cosiddetta *science fiction* sono solo un pretesto.

Non ho ancora rivelato il titolo di quest’opera. Non è una dimenticanza, è solo un modo per richiamare l’attenzione sul fatto che i tormenti di un traduttore che non voglia usare il *traduzionese* cominciano molto

presto. Il romanzo s’intitola, infatti, *A Scanner Darkly*, cioè propriamente “*Uno scanner oscuramente*”. Ora, il problema, non è soltanto quello che, usando anche l’italiano l’inglese “scanner” si perde il gioco coi sensi del verbo *to scan* (guardare attentamente, scrutare); la vera questione è che salta un riferimento biblico fondamentale per la comprensione del testo, riferimento forte nella cultura anglosassone quanto l’evangelico, per fare solo un esempio, “beati i poveri di spirito” in quella nostrana. Si tratta infatti di una manipolazione da un passo della prima lettera ai Corinzi di San Paolo (1 Cor 13,12), in cui l’apostolo molto caro alla cultura protestante contrappone la conoscenza presente, parziale (“*ex parte enim cognoscimus*”, dice la vulgata del nostro protettore Gerolamo), a quella futura, quella che verrà donata negli ultimi tempi quando sarà compiuto “*quod perfectum est*”. Solo allora, scrive Paolo, ci sarà dato di vedere le cose, “*facie ad faciem*”, vale a dire, direttamente, di faccia, non invertite; nella realtà invece cui finora siamo immersi ci è dato di vedere le cose, il mondo che ci circonda, solo “*per speculum aenigmate*”, insomma, come attraverso uno specchio che diviene nella *King James Bible* “*through a glass darkly*” (del resto, anche le correnti versioni italiane traducono per lo più il complesso “*in aenigmate*” con l’avverbio, alquanto riduttivo, “oscuramente”). Se adesso richiamiamo alla memoria il compito paradossale che viene assegnato a Bob Arctor, si capirà che questo gioco di parole da un lato ha un’importanza capitale, dall’altro non può che passare del tutto inosservato al lettore italiano (che frequenta di gran lunga di meno, rispetto a un parlante inglese di cultura protestante mediamente istruito, la prosa paolina). In più, la letteratura inglese in genere vanta anche un famosissimo volume di storie horror, *Trough a Glass Darkly*, di Sheridan Le Fanu, che comprende il racconto *Carmilla*, dove appare il primo vampiro-femmina della tradizione (è da questo racconto che Carl Th. Dreyer trasse il soggetto del film del 1932 *Vampyr*); ora, considerando che il personaggio femminile di *A Scanner Darkly*, l’inafferrabile e infida Donna Hawthorne, svolge sicuramente una funzione “vampiresca”, ed è più volte definita “phantom”, “ghost”, si capirà bene che il discorso si complica notevolmente. Insomma, come bisogna tradurre questo titolo? Innanzi tutto, occorrerà rinunciare a questa

molteplicità di riferimenti, recuperandola in un apposito pistolotto, vuoi come nota, avvertenza, pre o postfazione; insomma nel luogo, ce ne dovrebbe essere sempre uno, in cui il traduttore si toglie la giacca, si allenta la cravatta e comincia a chiacchierare con i *suoi* lettori, spiegando le tecniche utilizzate e motivando le sue scelte. Poi, naturalmente, bisognerà rendere, in qualche modo la pregnanza del titolo (perché, manco a dirlo, un'opera comincia dal titolo). In questo specifico caso, ho preferito rinunciare allo scanner per recuperare, con i buoni uffici dell'eufonia, quel senso di sofferenza autoscopica che si respira lungo tutte le pagine del romanzo: così è nato *un oscuro scrutare*.

Se questi sono stati i travagli del titolo, immaginarsi il resto... L'opera, si diceva, descrive un ambiente di tossicodipendenti ma secondo la tipologia della cultura di un'epoca (i primi anni '70, per intenderci) in cui i tossici non sono propriamente gli emarginati ma gli hippies che credono di lottare contro il sistema innanzi tutto con il loro stesso *modus vivendi*. È insomma il crepuscolo della generazione "lisergica", chiamiamola così, cara anche alle narrazioni di Thomas Pynchon per le sue brave "paranoie" sul complotto universale (quello magistralmente incarnato dall'amministrazione Nixon), ad essere rappresentato. Il traduttore si è trovato così di fronte uno slang giovanile di giovani che non esistono più... Se a questo si aggiunge che lo slang dei tossici è in Italia prettamente regionale, sarà chiaro che non si poteva far parlare degli strafatti di acido figli dei fiori californiani, di estrazione per lo più borghese e di cultura *radical*, come dei tossici sottoproletari di Secondigliano o di Abbiategrasso. Insomma, per farla breve, *ho dovuto inventare una lingua* e se non proprio una lingua, quanto meno un modo di esprimersi che risultasse comprensibile, valido per ogni parte di Italia e che *richiamasse* costantemente la scena lisergica americana. Quanto ci sia riuscito, non sta certamente a me dirlo; dal mio punto di vista, posso soltanto affermare che non mi sono mai sentito tanto uno scrittore (traduttore) "espressionista" (nel senso continiano del termine) che durante la traduzione di *A Scanner Darkly*. Bisogna aggiungere come ultimo ingrediente, e sia per davvero l'ultimo, che buona parte del romanzo si basa sul monologo interiore di un personaggio che va progressivamente scindendo la sua personalità, cosa questa che il suo autore rende con un

sofisticato trascorrere senza soluzione di continuità dalla terza alla prima persona, e da tempi verbali squisitamente narrativi (imperfetto, passato ecc.) a quelli decisamente commentativi (presente, futuro ecc.) e si avrà il quadro completo di un'opera che, a detta delle tante Zenobie che lavorano nell'editoria, dovrebbe essere scritta in una lingua sciatta e in uno stile "semplice". Blissful simple minds...

È dunque il caso di dare finalmente uno sguardo al modo in cui principia *A Scanner Darkly*:

Once a guy stood all day shaking bugs from his hair. The doctor told him there were no bugs in his hair. After he had taken a shower for eight hours, standing under hot water hour after hour suffering the pain of the bugs, he got out and dried himself, and he still had bugs in his hair; in fact, he had bugs all over him. A month later he had bugs in his lungs.

Neanche a dirlo, lo scrittore definito (da chi non lo ha letto in originale) "sciatto e trascurato" nella forma e grande inventore di *plot* narrativi, il nostro Philip K. Dick insomma, per questo spietato, paradossale inizio kafkiano, non trova di meglio che ingabbiare il primo periodo in un tetrametro giambico (il verso della poesia epica!): "Once a gùy/stood all dày/shaking bùgs/from his hàir". Poi, da inizio a una bella orchestrazione ossessiva. Il traduttore si è arrangiato come poteva, con quattro senari... e via così:

Una volta un tizio stette tutto il giorno con le mani in testa cercando pidocchi. Il dottore gli aveva detto che non ne aveva. Dopo una doccia di otto ore, in piedi un'ora dopo l'altra a sopportare le stesse per dei pidocchi, uscì e si asciugò, con gli insetti ancora nei capelli; anzi ne aveva oramai su tutto il corpo. Un mese più tardi gli erano arrivati fin dentro i polmoni.

Per chi, insomma, ha durato la fatica, prima di intraprendere il faticoso lavoro di traduzione, di leggere pressoché l'intera produzione di questo prolifico autore, Philip K. Dick non può che apparire uno scrittore complesso e "difficile", perché fortemente legato alle complesse e difficili estetiche del suo tempo. La favola dello "stile semplice", fuori dal tempo e dallo spazio, il più delle volte è solo un modo per

giustificare traduzioni veloci: “tant del feuilles, tant d’argent”. Il fatto poi che i nostri “mercanti” editoriali (e gli esangui scrittori che foraggiano) si siano formati essenzialmente su questo tipo di traduzioni, spiega, infine, tante scelte, tante supponenze e tante sordità ai suoni del tempo (confesso che mi sono trattenuto a stento dall’intitolare questo intervento “La pulce nell’orecchio assoluto”). D’altra parte, come insegna Edgar Poe, le signore Zenobie, è proprio con il tempo che perdono la testa. E così, mentre “the huge, glittering, scimitar-like minute-hand” del nostro orologio va spiccando dal collo la testa della nostra *editor*, proviamo anche noi a decollare per un’ultima volta.

Il testo 7 è un gioco, o meglio la continuazione di un gioco. L’ho messo alla fine come esempio di estrema attualizzazione (dal momento che ogni traduzione, lo abbiamo visto, lo è) e per far vedere com’è sottile l’identità autoriale. Come nella dottrina traduciana (ancora il verbo *traducere*), Dio (l’autore, l’originale) crea l’anima una volta per tutte... poi, a riarrangiarla nei discendenti, ci pensano i genitori:

Que le coeur de l’homme est creux et plein d’ordure,
how hollow heart and full
of filth thou art

che vuoto cuore colmo
di sozzura sei

La prima è una massima di Sébastien Chamfort, la seconda è la versione in versi risonanti che ne fece Samuel Beckett nel 1976 e l’ultima è la mia conversione di questi apparsa nel ’95. Fatta salva l’autorialità di 7a, che è l’autore di 7b (e, a maggior ragione, di 7c)? In questo caso il gioco diventa palese, con un’autentica assunzione di responsabilità. Questo, naturalmente, è un caso estremo, com’è estrema l’Anna Livia Plurabella di Joyce e Frank, ma il lavoro del traduttore non deve comunque mai fingersi neutro, non deve evitare mai di denunciare le scelte sue e della sua epoca, se mai nella speranza di creare una sorta di luogo e tempo neutro dove tutte le opere mostrino lo stesso volto smorto e parlino l’insensata lingua dei pappagalli. Scriveva Nabokov nel suo inno dei traduttori (*On translating “Eugene Onegin”*):

What is a translation? On a platter
A poet’s pale and glaring head,
A parrot’s screech, a monkey’s chatter,
And profanation of the dead.

Cioè:

Che cos’è tradurre? Su un vassoio il pallido
Capo del poeta coi tratti contorti
Dall’ira, un sibilo da pappagalli,
Una scimmia che ciaccola i suoi motti,
E andare in giro a profanare i morti.

Insomma, ecco servita anche la testa di Nabokov, non certamente imbellettata come in un *funeral home* ma sicuramente, per quello che m’è stato al momento possibile, condita con un po’ di ritmo nostrano e guarnita con qualche eccedenza in rima. Buon appetito.

Testi originali analizzati

BECKETT S.

- 1974 *Still*, in *Collected Shorter Prose 1945-1980*, London, John Calder, 1986
1975 *Immibile*, in *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.
1976 *Long After Chamfort*, in *collected Poems 1930-1978*, London, John Calder, 1986.

DICK PHILIP K.

- 1977 *A Scanner Darkly*, London, Grafton, 1985.

Traduzioni analizzate

BECKETT S.

- 1978 *Immibile*, in *Racconti e teatro* (trad. di Edda Melon, Floriana Bossi, Carlo Fruttero e Franco Lucentini), Torino, Einaudi.

- 1980 *Mirlitonnades*, in *Poesie* (trad. di Giovanni Bogliolo), Torino, Einaudi.
 1987 *Tre traduzioni da Samuel Beckett* (trad. di Gabriele Frasca), "Alfabeta", 1995.
 1990 *Fermo* (trad. di Gabriele Frasca), "Plural", 7.
 1995a *Ottime ultime (Long after Chamfort)*, in Gabriele Frasca, Lime, Torino, Einaudi.
 1995b *Sei filastroccate*, in AA.VV., *Amore traduttore (tu non mi inganni più)*. Cosenza, Edizioni Periferia.

DICK PHILIP K.

- 1993 *Un oscuro scrutare* (trad. di Gabriele Frasca), Napoli, Cronopio.

Opere di riferimento**BOLLETTIERI BOSINELLI R.M.**

- 1987 "Joyce e la traduzione: rifacimenti italiani di "Finnegans Wake", *Lingua e Stile*, XXII, 4.
 1996 *A proposito di "Anna Livia Plurabelle"*, in James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Torino, Einaudi.

ECO U.

- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
 1995 *Sulla traduzione*, in NERGAARD 1995.
 1996 *Ostrigotta, ora capesco*, in James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, cit.

FRASCA G.

- 1988 *Cascando, Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori
 1996 *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa & Nolan.

GUILLEN C.

- 1985 [*Entre lo uno y lo diverso. Introduccion a la literatura comparada*] *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.

HAVELOCK E.A.

- 1963 [*Preface to Plato*] *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari, Laterza, 1995.
 1986 [*The Muse Learns to Write*] *La Musa impara a scrivere*, Bari, Laterza, 1996.

PAOLA CICCOLELLA

**LA TRADUZIONE DEI TESTI DRAMMATICI
(DA MARIVAUX A VALÈRE NOVARINA)**

La traduzione dei testi drammatici presenta delle caratteristiche affatto particolari, ecco perché in genere essa non rientra nelle problematiche più generali della traduzione letteraria. Per la sua doppia destinazione: lettura e rappresentazione scenica, il testo drammatico pone alcuni problemi di traduzione strettamente legati alla sua specificità teatrale. Il testo drammatico infatti, è soggetto, non solo alle interpretazioni dei lettori, ma anche alle molteplici possibilità interpretative realizzabili su scena. Proprio per questo motivo esso presenta, nella maggioranza dei casi, delle aperture, dei vuoti che lasciano appunto una notevole libertà di interpretazione al fruitore; si tratta in qualche maniera di un'opera "incompleta". Il traduttore è chiamato a tradurre esclusivamente il testo scritto (tranne alcuni rari casi in cui si trova a tradurre un intero spettacolo) ma deve tener conto continuamente che esso sarà interpretato scenicamente, che sarà pronunciato dagli attori. Di conseguenza esso deve essere facilmente e immediatamente recepisibile. Mentre nella lettura il destinatario può comodamente ritornare indietro per approfondire meglio ciò che ha letto, a teatro tutto ciò è impossibile.

Inoltre, come è noto, il testo drammatico comunica su due livelli, o meglio, su due assi della comunicazione: un asse interno alla finzione sul quale viaggiano i messaggi dei personaggi veicolati attraverso il dialogo teatrale, e un asse esterno che mette in contatto il testo, costituito da tale dialogo, con il suo destinatario, alla stessa maniera degli altri testi. Una sorta di doppio dispositivo di ricezione.

Volendo delineare alcune tra le distinzioni principali fra il testo

narrativo e quello drammatico, diciamo che se il primo è formato essenzialmente da descrizioni, narrazioni e dialoghi, laddove le descrizioni e le narrazioni esplicitano bene la situazione e danno informazioni abbastanza esaurienti al lettore, nel secondo la parte descrittiva e la parte narrativa vengono ad assottigliarsi perché in gran parte inserite nei dialoghi fra i personaggi che costituiscono l'aspetto fondamentale dell'opera. Esistono poi le didascalie, anche dette indicazioni di scena, che sostituiscono solo in parte le descrizioni e le narrazioni in quanto suggeriscono solo brevi indicazioni circa la situazione, i luoghi e le attitudini dei personaggi. Inoltre è opportuno ricordare che in alcuni casi esse sono del tutto assenti, come nelle tragedie di Jean Racine.

Il dialogo costituisce la parte essenziale del testo drammatico. Le battute dei personaggi, che possono in un certo senso essere assimilate a degli enunciati linguistici poiché esse avvengono in una situazione comunicativa precisa, svolgono quasi tutte le funzioni previste da un testo di finzione: esse veicolano la catena delle azioni componenti la trama, assicurano al ricevente un adeguato dosaggio di informazioni mantenendo sempre un'immagine di comunicazione verbale fra individui. Da una battuta all'altra la situazione comunicativa, che fa interagire due, tre, cinque o più personaggi, avanza, evolve, si blocca, procede lentamente etc. Le battute hanno caratteristiche diverse: possono essere di natura prevalentemente diegetica quando riportano ciò che avviene fuori dalla scena oppure più mimetiche quando sono unicamente funzionali allo scambio verbale, all'evolversi del contesto di comunicazione in cui si trovano i personaggi. Proprio per questi motivi il lettore, e soprattutto il traduttore, deve tener conto dell'aspetto pragmatico del testo drammatico e dell'efficacia delle sue battute. Ho accennato precedentemente alla possibilità di assimilare le battute del dialogo teatrale a atti linguistici, è importante quindi che il traduttore per ogni battuta si chieda a quale categoria di atto linguistico essa appartenga e quali siano i suoi effetti prendendo in considerazione le battute successive che costituiscono le reazioni degli altri personaggi parlanti. Tali osservazioni sono capitali per tenere sotto controllo l'evoluzione della situazione di comunicazione in cui si trovano ad interagire i personaggi al fine di renderla correttamente nella lingua di arrivo.

Procederò facendo alcuni esempi di traduzione per il teatro tenendo presente tre punti fondamentali che rappresentano gli aspetti più problematici della traduzione per il teatro:

1. Traduzione e adattamento
2. Invecchiamento delle traduzioni
3. Traduzione del dialogo teatrale

Il primo punto riguarda principalmente il termine con cui definire il testo nella lingua di arrivo: traduzione, adattamento, versione da, testo in etc...

Spesso la traduzione per il teatro, comunque essa sia stata eseguita, viene definita con la parola adattamento. In particolare per la S.A.C.D., la società degli autori francesi, il traduttore che lavora su un testo drammatico è sempre un adattatore e la sua opera un adattamento. In realtà è importante differenziare le due cose: diciamo che si parla di adattamento e non di traduzione, quando nel testo tradotto sono presenti aggiunte, tagli, piccole modifiche drammaturgiche che sovente sono richieste al traduttore dal regista che vuole mettere in scena una determinata opera. Possiamo chiamare tali modifiche microadattamenti. Si tratta di una eventualità che si verifica soprattutto in occasione di messe in scena di testi classici.

In realtà "adattamento" è una parola ambigua con cui si definisce un'operazione che a teatro viene compiuta continuamente. Del resto anche quando si mettono in scena spettacoli a partire da testi classici, anche italiani, non è il testo teatrale originale che viene preso in considerazione ma sempre una sua riduzione, un suo adattamento, che viene effettuato per una specifica occorrenza spettacolare. Anche nel caso del passaggio da un genere all'altro parliamo di adattamento: dal romanzo o dalla poesia al teatro o al cinema.

Però gli esempi più efficaci di adattamento a teatro sono quelli relativi alle macrostrutture, alle circostanze spazio-temporali su cui si sviluppa la finzione. Lo chiameremo macro-adattamento. La motivazione che genera il macro-adattamento è che in alcuni casi il testo drammatico propone delle situazioni talmente legate al contesto cultu-

rale e alle convenzioni sociali del paese dell'autore del testo, che trasportate in un'altra cultura non provocherebbero lo stesso effetto oppure non sarebbero comprese dal pubblico.

A questo proposito farò un esempio vicino agli studi da me compiuti sul teatro francese contemporaneo. Parlerò infatti di un'opera del 1990 di Michel Vinaver, drammaturgo francese poco conosciuto in Italia, dal titolo *L'Emission de Télévision* che in realtà non è mai stata tradotta in italiano. Si tratta di un'opera molto interessante soprattutto per la realtà italiana perché denuncia l'arroganza dei giornalisti televisivi alla ricerca del caso da sbattere in prima pagina sfruttando la rivalità fra due poveri disoccupati cinquantenni da poco riassunti in due aziende diverse. La vicenda è ambientata nella provincia della Francia profonda, esattamente ad Orléans, una realtà poco conosciuta in Italia, inoltre ci sono una serie di riferimenti alle abitudini, anche alimentari, degli abitanti del luogo, come il vino Pouilly, che lascerebbero indifferente il pubblico italiano. Se un regista italiano fosse interessato a mettere in scena questa pièce, egli procederebbe probabilmente ad un lavoro di macro-adattamento, trasportando l'intera vicenda in una provincia italiana, come Modena o Perugia, operando dei cambiamenti anche sui relativi riferimenti. Si tratta di iniziativa frequente che concerne però esclusivamente il copione teatrale.

Non ritengo invece giustificata l'abitudine di pubblicare un adattamento reso necessario per una singola messa in scena; il testo così diffuso diventa l'unico riferimento dell'opera per il lettore straniero, un riferimento che si rivela viziato da una particolare interpretazione registica. Forse l'edizione dovrebbe privilegiare la pubblicazione delle traduzioni integrali dei testi e non degli adattamenti che, pur essendo talvolta dei validissimi esempi di buon teatro, presentano, soprattutto nei classici, una serie infinita di tagli e montaggi che costituiscono i segni di una interpretazione o rivisitazione ben precisa. Allo stesso modo non sarebbe giusto pubblicare l'adattamento de *L'Emission de Télévision* servito per una determinata occorrenza spettacolare con i riferimenti alla provincia italiana in sostituzione dell'originaria Orléans.

Tali riflessioni mi conducono ad affrontare il secondo punto della discussione: l'invecchiamento delle traduzioni. Si tratta di un problema

che non riguarda solo le opere teatrali ma ogni tradizione letteraria, forse perché, come asserisce Bogliolo in una sua analisi delle traduzioni di *Fleurs du Mal* di Beaudelaire, "la lingua delle traduzioni, che ha sempre l'orecchio rivolto al testo di partenza, resta anche nei casi migliori una lingua innaturale, forzata, condizionata da un modello estraneo alla sua più intima natura e anche se i lettori contemporanei possono non accorgersene, basta qualche decennio a far risaltare questo suo peccato d'origine". (Bogliolo 1991:54).

Sulla problematica dell'invecchiamento i pareri sono molto discordi: per alcuni registi è necessario ritradurre l'opera ogni volta che viene messa in scena. A tale proposito il regista francese Jacques Lassalle sostiene che ogni traduzione è testimone di una occasione e dei meccanismi che l'hanno suscitata; il suo destino – secondo Lassalle – raggiunge quello della messa in scena. Tutte e due sono datate, contingenti, gettabili a breve termine. "Ad ogni epoca, la sua rappresentazione, ad ogni rappresentazione la sua traduzione" (Lassalle 1991:87). Se le affermazioni di Lassalle possono risultare vere, o perlomeno condivisibili, per le opere antiche, quelle cioè non più soggette al diritto d'autore (in particolare Lassalle si riferiva a Goldoni), esse sembrano meno evidenti per quanto riguarda il repertorio contemporaneo. In molti casi infatti, per tutelare la loro opera, gli autori viventi stipulano con i traduttori dei contratti di esclusività per un numero relativamente elevato di anni. Il timore, per quanto criticato, è forse giustificato: in realtà quando una compagnia conferisce l'incarico a un traduttore di tradurre un testo, inevitabilmente lo influenza a prendere delle decisioni sulla linea interpretativa del regista. Ad esempio, un regista romano che sa di rivolgersi prevalentemente al pubblico della capitale, potrebbe influenzare un traduttore che si accinge a lavorare su un testo contemporaneo americano, al punto che tutte le espressioni in *slang* contenute nell'opera verranno tradotte con modi di dire vicini al romanesco. Talvolta le traduzioni effettuate in vista di uno spettacolo si rivelano tendenziose, poco obiettive (se essere obiettivi è possibile), viziate da un modello interpretativo successivo.

D'altra parte alcune traduzioni vincolate a testi famosi risultano datate e talvolta troppo legate al momento storico-culturale in cui sono

state eseguite; in questi casi avviene il fenomeno contrario: è la traduzione a imporre una determinata linea di interpretazione scenica, ecco perché a volte i registi ritengono necessario rinnovarla. In un certo senso le traduzioni che vengono effettuate oggi di opere di autori quali: Shakespeare, Cechov, Ibsen etc... portano in sé una nuova idea della teatralità probabilmente legata ai nuovi apporti della regia teatrale e della scrittura drammatica contemporanea.

Per riflettere sul fenomeno dell'invecchiamento delle traduzioni e sulle traduzioni delle opere classiche mi è sembrato interessante fornire alcuni esempi piuttosto significativi. Mi riferirò a due opere del '700 francese *Le Barbier de Séville* di Beaumarchais e *Le jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux.

Della prima opera ho scelto una scena del primo atto in cui Figaro e il Conte di Almaviva progettano la macchinazione ai danni di Bartolo:

1. LE COMTE. Apprends donc que le hasard m'a fait rencontrer au Prado, il y a six mois, une jeune personne d'une beauté...! Tu viens de la voir. Je l'ai fait chercher en vain par tout Madrid. Ce n'est que depuis peu de jours que j'ai découvert qu'elle s'appelle Rosine, est d'un sang noble, orpheline, et mariée à un vieux médecin de cette ville, nommé Bartolo.
2. FIGARO. Joli oiseau, ma foi! difficile à dénicher! Mais qui vous a dit qu'elle était femme du docteur?
3. LE COMTE. Tout le monde.
4. FIGARO. C'est une histoire qu'il a forgée en arrivant de Madrid, pour donner le change aux galants et les écarter; elle n'est encore que sa pupille, mais bientôt...
5. LE COMTE. (*vivement*) Jamais!... Ah! quelle nouvelle! J'étais résolu de tout oser pour lui présenter mes regrets, et je la trouve libre! Il n'y a pas un moment à perdre: il faut m'en faire aimer, et l'arracher à l'indigne engagement qu'on lui destine. Tu connais donc ce tuteur?
6. FIGARO. Comme ma mère.
7. LE COMTE. Quel homme est-ce?
8. FIGARO. (*vivement*) C'est un beau gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette, et furète, et gronde, et geint tout à la fois.
9. LE COMTE. (*impatienté*) Eh! Je l'ai vu. Son caractère?
10. FIGARO. Brutal, avare, amoureux et jaloux à l'excès de sa pupille, qui le hait à mort.
11. LE COMTE. Ainsi ses moyens de plaire sont...
12. FIGARO. Nuls.
13. LE COMTE. Tant mieux, sa probité?
14. FIGARO. Tout juste autant qu'il en faut pour n'être point pendu.
15. LE COMTE. Tant mieux, punir un fripon en se rendant heureux...

16. FIGARO C'est faire à la fois le bien public et particulier: chef-d'oeuvre de morale, en vérité, monseigneur!
 17. LE COMTE. Tu dis que la crainte des galants lui fait fermer sa porte?
 18. FIGARO. A tout le monde: s'il pouvait la calfeutrer...
 19. LE COMTE. Ah! Diable! Tant pis. Aurais-tu de l'accès chez lui?
 20. FIGARO. Si j'en ai! Primo, la maison que j'occupe appartient au docteur, qui m'y loge gratis.
 21. LE COMTE. Ah! Ah!
 22. FIGARO. Oui, Et moi, en reconnaissance, je lui promets dix pistolets d'or par an, gratis aussi.
 23. LE COMTE (*impatienté*) Tu es son locataire?
 24. FIGARO. De plus, son barbier, son chirurgien, son apothicaire, il ne se donne pas dans sa maison un coup de rasoir, de lancette ou de piston, qui ne soit de la main de votre serviteur.
 25. LE COMTE (*l'embrasse*). Ah! Figaro, mon ami, tu seras mon ange, mon libérateur, mon dieu tutélaire.
 26. FIGARO. Peste! comme l'utilité vous a bientôt rapproché les distances! Parlez-moi des gens passionnés!
 27. LE COMTE. Heureux Figaro, tu vas voir ma Rosine! Tu vas la voir! Conçois-tu ton bonheur?
 28. FIGARO. C'est bien là un propos d'amant! Est-ce que je l'adore, moi? Puissiez-vous prendre ma place!
- [Beaumarchais, 1773- (1965): 50-52]

Di questo brano intendo fare il confronto fra le due traduzioni, la prima di Francesco Balbi che risale al 1798, quindi di poco posteriore alla data di creazione della pièce 1773, e la seconda molto più recente che risale al 1980 pubblicata nella collana Oscar Mondadori realizzata da Andrea Calzolari.

Atto I Scena IV

1. Conte: ... Sappi dunque, che l'accidente mi fece incontrare al Prado sei mesi fa una giovine di una bellezza... Tu già l'hai veduta. La feci cercare invano per tutto Madrid. Fa pochi giorni, ch'io scopersi ch'ella si chiama Rosina, ch'è di sangue nobile, orfana, e maritata con un vecchio medico di questa città nominato Bartolo.
2. Figaro. Oh, in fede mia, il gentil passerone! Difficile da far snidare. Ma chi le ha detto, che Rosina è moglie del dottore?
2. Conte: Tutto il mondo.
3. Figaro: Questa è una storia inventata da lui nel giungere da Madrid per infinocchiare i galanti, e tenerseli lontani. Fin'ora ella è solamente sua pupilla, ma quanto prima.....

4. Conte (*con trasporto*) Mai, e poi mai... Ah qual novella! Io ero risoluto di tentare ogni strada per farle noto in persona il mio dispiacere, e la trovo libera! Non c'è momento da perdere; bisogna che io mi faccia amare, bisogna sottrarla all'indegna catena che le si destina. Conosci tu questo tutore?
 5. Figaro: Quanto mia madre.
 6. Conte: Che razza di uomo è egli?
 7. Figaro: (*vivamente*) Un omaccio panciuto, corto, giovine-vecchio, leardo pomellato, astuto, reso balzano, che spia, e fiuta da per tutto, e brontola, e si lamenta tutto in una volta.
 8. Conte: (*con impazienza*) Eh, l'ho veduto. Il suo carattere?
 9. Figaro: Brutale, avaro, innamorato e geloso all'eccesso della sua pupilla, che l'odia a morte.
 10. Conte: Come cerca dunque di piacere?
 11. Figaro: In nessuna maniera affatto.
 12. Conte: Tanto meglio, la sua probità?
 13. Figaro: Egli è onesto, quanto basta per non andar sulle forche.
 14. Conte: Tanto meglio. Punire un ribaldo, e procurarsi nello stesso tempo una felicità...
 15. Figaro: Questo si chiama far il ben privato, e il pubblico tutto a un tratto: capo d'opera, di morale, in verità eccellenza!
 16. Conte: Tu dici, che il timor de' damerini gli ha fatto chiudere la porta.
 17. Figaro: A tutto il mondo; s'egli potesse calafatarla...
 18. Conte: Oh diavolo! Tanto peggio. Hai tu l'accesso in casa sua?
 19. Figaro: Se l'ho! Primo, la casa ch'io occupo, è del dottore, che mi alberga gratis.
 20. Conte: Ah ah!
 21. Figaro: Ride? Sì. Ed io in ricompensa gli prometto dieci doppie d'oro all'anno gratis anch'io.
 22. Conte: (*con impazienza*) Tu sei suo fittaiuolo?
 23. Figaro: E per giunta suo barbiere, suo cerusico, suo speciale. Non si dà in casa sua colpo di rasoio, di lancetta, di schizzatoio che non venga, eccellenza, dalla mano del suo servitore.
 24. Conte (*l'abbraccia*) Ah, Figaro, amico mio, tu sarai il mio idolo, il mio liberatore, il mio nume tutelare.
 25. Figaro: Canchero! Come presto l'utile e il bisogno approssimano le distanze. Di grazia, eccellenza, mi parli di gente innamorata.
 26. Conte: Figaro avventurato! Tu vedrai la mia Rosina! Tu la vedrai! Comprendi tu la tua felicità?
 27. Figaro: Quest'è veramente un discorso da amante! Son io forse quel che l'adora? Oh, potess'ella essere in vece mia!
- (Deumarchais, 1798)

1. Conte: ... Sappi dunque che il caso m'ha fatto incontrare al Prado, sei mesi fa una giovane d'una bellezza... Tu l'hai vista. L'ho fatta cercare invano per tutta Madrid. È solo da pochi giorni che ho scoperto che si chiama Rosina, che è di

- sangue nobile, orfana, e sposata a un vecchio medico di questa città chiamato Bartolo.
2. Figaro. Grazioso uccellino, in fede mia, ma difficile da snidare! Chi vi ha detto che è sposata al dottore?
 3. Conte: Tutti.
 4. Figaro: È una storiella che ha fabbricato arrivando da Madrid per infinocchiare i corteggiatori e tenerli lontani; essa è ancora soltanto la sua pupilla, ma ben presto.....
 5. Conte (*vivamente*) Mai. Ah! Che notizia! Ero deciso ad osare tutto pur di presentarle il mio rimpianto, e la trovo libera! Non c'è un momento da perdere; devo farmi amare, e strapparla all'indegno legame che le si destina. Tu dunque conosci questo tutore?
 6. Figaro: Come mia madre.
 7. Conte: Che uomo è?
 8. Figaro: (*vivamente*) Un bel giovane vecchio, grosso, corto, grigio pomellato, astuto, rasato, disincantato, che spia e fruga e brontola e geme tutto in una volta.
 9. Conte: (*spazientito*) Eh, l'ho visto! Il suo carattere?
 10. Figaro: Brutale, avaro, innamorato e geloso all'eccesso della pupilla che lo odia a morte.
 11. Conte: Così le sue possibilità di piacere sono...
 12. Figaro: Nulle.
 13. Conte: Tanto meglio, la sua onestà?
 14. Figaro: Appena quel che è necessario per non essere impiccato.
 15. Conte: Tanto meglio. Punire un furfante rendendosi felici...
 16. Figaro: Significa fare contemporaneamente il bene pubblico e quello privato: un vero capolavoro di morale, monsignore!
 17. Conte: Dici che il timore dei corteggiatori gli fa tenere la porta chiusa?
 18. Figaro: A tutti: se potesse chiudere perfino le fessure...
 19. Conte: Diavolo! Tanto peggio. Avresti tu, forse, accesso a casa sua?
 20. Figaro: Se ce l'ho! Primo, la casa che occupo appartiene al dottore, che mi ci alloggia gratis.
 21. Conte: Ah ah!
 22. Figaro: Sì, ed io, per riconoscenza, gli prometto, sempre gratis, dieci pistole d'oro all'anno.
 23. Conte: (*spazientito*) Sei il suo locatario?
 24. Figaro: Di più: sono il suo barbiere, il suo cerusico, il suo speciale; in casa sua non si dà un colpo di rasoio, di lancetta o di siringa che non sia manovrato dal vostro servitore.
 25. Conte (*abbracciandolo*) Ah! Figaro, amico mio, tu sarai il mio angelo, il mio liberatore, il mio nume tutelare.
 26. Figaro: Peste! Come l'interesse vi ha fatto accorciare le distanze! E poi venitemi a parlare delle persone appassionate.
 27. Conte: Fortunato Figaro! Tu vedrai la mia Rosina! Tu la vedrai! Ti rendi conto della tua felicità?

28. Figaro: Questa è proprio una frase da innamorati! Forse che l'adoro io? Poteste prender voi il mio posto!
(Beaumarchais, 1981: 54-55)

Se da un lato è facile notare l'invecchiamento di certe espressioni e di alcuni termini usati dal primo traduttore Francesco Balbi, dall'altro è interessante rilevare che alcune sue soluzioni sono molto giuste e a volte più calzanti rispetto a quelle della pubblicazione italiana più recente.

A questo proposito val la pena di citare le parole di Ginette Henry, attuale traduttrice di Goldoni in francese: "La langue d'accueil est nécessairement pour moi la langue des récepteurs d'aujourd'hui: le français moderne, mais sans modernisme, une langue qui n'affiche pas sa modernité. Mais je l'assortis, quand l'occasion s'en présente sans artifice, de quelques marques de l'éloignement temporel du texte originel, par le recours à quelques mots ou façons de dire qui rappellent notre dix-huitième siècle". (Henry, 1991 - 92-47).

Per questa ragione è interessante osservare una traduzione antica che ci fornisce una testimonianza alquanto precisa sulle abitudini linguistiche dell'epoca.

Se confrontiamo la prima traduzione con il testo originale rileviamo subito delle ingenuità dovute forse anche alla scarsa conoscenza della lingua e l'uso di alcuni termini arcaici. Ad esempio nella battuta 1 Balbi traduce *tutto Madrid* e non *tutta Madrid* lasciando quindi un francesismo piuttosto evidente. Ancora più ingenuamente nella battuta 3 egli traduce letteralmente *tout le monde* con *tutto il mondo*. Nella battuta 16 per Balbi *chef-d'oeuvre* diventa *capo d'opera*. Tali ingenuità scompaiono del tutto nella traduzione più recente.

Balbi usa, come è naturale che sia, delle parole più o meno arcaiche che non ritroviamo nella traduzione di Calzolari. In alcuni casi si tratta di termini davvero inusuali che sarebbero poco graditi al pubblico attuale, ad esempio: il *gentil passerone* battuta 2, *leardo pomellato* battuta 8, *calafatarla* battuta 18, *fittaiuolo* battuta 23, *Canchero!* battuta 26. In altri casi invece alcune parole di uso arcaico risultano piacevoli all'udito e possono benissimo essere inserite anche in una traduzione moderna: *maritata*, *nominato* battuta 1, *mi alberga in gratis* battuta 20,

Figaro avventurato battuta 27. Del resto, come sostiene Ginette Henry, anche se dobbiamo tener presente soprattutto la lingua attuale perché questa sia ben recepita dal pubblico, è opportuno infarcire qua e là la traduzione di alcuni termini arcaici o insoliti per dare al testo una sua caratterizzazione.

In alcune occasioni la lingua usata da Balbi risulta un po' legata: *Io ero risoluto di tentar ogni strada per farle noto in persona il mio dispiacere, e la trovo libera!*; *Che razza di un uomo è egli?* battuta 7; *in nessuna maniera affatto* battuta 12. Sono decisamente migliori le soluzioni adottate nella traduzione più recente. In altri casi invece succede il contrario, la traduzione di Balbi risulta più efficace dell'altra. Ad esempio: *Egli è onesto quanto basta per non andar sulle forche* (battuta 14) che risulta più agevole della soluzione di Calzolari: *Appena quel che è necessario per non essere impiccato* e *Questo si chiama far il ben privato e pubblico tutt'a un tratto* (battuta 16) più efficace del battuta secondo Calzolari: *Significa fare contemporaneamente il bene pubblico e quello privato*.

Per quanto riguarda l'uso dei tempi verbali vediamo che Balbi a differenza di Calzolari sostituisce il *passé composé* francese, non con il corrispondente italiano passato prossimo, ma con il passato remoto soprattutto nei periodi di carattere narrativo: *Sappi dunque che l'accidente mi fece incontrare... La feci cercare invano... Fa pochi giorni ch'io scopersi...*

Ciò è dovuto probabilmente ad un problema di abitudini linguistiche dell'epoca, tuttavia l'uso del passato remoto in questi casi specifici ci appare particolarmente efficace.

Un'altra curiosità è rappresentata dall'uso del *lei* e del *voi*. Nell'opera francese il conte si rivolge con il *tu* a Figaro suo servitore, mentre questi gli risponde dandogli del *voi* e chiamandolo *monseigneur*. Tale convenzione viene rispettata nella traduzione moderna. Nel testo tradotto da Balbi, invece, Figaro si rivolge al padrone con il *lei* e lo chiama *Eccellenza*. La cosa può apparire strana ad una prima lettura poiché è opinione comune che il *voi* sia una forma più arcaica del *lei* usato oggi correntemente da tutta la popolazione italiana. Ma a ben guardare è facile scoprire che l'uso del *lei* che Balbi inserisce nel suo testo riveste

una tradizione che risale appunto all'epoca del '700. Infatti fra i personaggi delle opere di Goldoni, i servi comunicano con i padroni dando loro del lei e chiamandoli Eccellenza. Si tratta quindi di un dato che ci riporta direttamente a una abitudine dell'epoca in cui è stata creata l'opera originale, sulla quale è opportuno riflettere.

Prima di passare all'esempio successivo vorrei mettere in evidenza la fine della battuta 5 e la battuta 6:

COMTE. Connais tu donc ce tuteur?

FIGARO. Comme ma mère.

Qui è facile notare che l'assonanza fra le due parole in fine di battuta crea un effetto comico che nelle due traduzioni viene annullato del tutto. A ben riflettere però se si sostituisce la parola madre con genitore è possibile conservare l'effetto comico creando addirittura una rima: *Conosci dunque questo tutore? Come il mio genitore.*

Nell'esempio seguente invece metterò a confronto due traduzioni molto diverse fra loro e cercherò di dimostrare quando e come sia possibile compiere una prima messa in scena attraverso la traduzione. Si tratta di una scena della famosa commedia di Marivaux:

Le jeu de l'amour et du hasard di Marivaux (Atto I scena 1 Silvia, Lisette)

1. SILVIA. Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments?
2. LISETTE. C'est que j'ai cru que, dans cette occasion-ci, vos sentiments rassembleraient à ceux de tout le monde; Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie: moi je lui réponds qu'oui: cela va tout de suite; et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai; le non n'est pas naturel.
3. SILVIA. Le non n'est pas naturel, quelle sottise naïveté! Le mariage aurait donc de grands charmes pour vous?
4. LISETTE. Eh bien, c'est encore oui, par exemple.
5. SILVIA. Taisez-vous, allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon cœur par le vôtre.

[Marivaux 1730, (1987): 7-9]

Le trame dell'amore e del caso di Marivaux traduzione di Corrado Pavolini, 1953

1. SILVIA. Ma insomma, di che ti immischi? Perché rispondere delle mie inclinazioni?
2. LISETTA. Perché ho creduto che, in questo caso, le vostre inclinazioni sarebbero state quelle di chiunque altro. Il vostro signor padre mi domanda se siete contenta ch'egli vi dia marito, se questo vi fa felice: io gli rispondo di sì, si capisce; dovete essere voi l'unica ragazza al mondo per la quale questo sì non risponda al vero? Un no non è naturale.
3. SILVIA. Un no non è naturale! Che sciocca ingenuità! Il matrimonio avrebbe dunque grandi attrattive per te?
4. LISETTA. Bé, torno a rispondere con un sì.
5. SILVIA. Zitta! Va' a dirle altrove le tue impertinenze; e non azzardarti più a giudicare del mio cuore dal tuo.

Il gioco dell'amore e del caso, traduzione di Sandro Bajini, Edizioni Garzanti, 1987

1. SILVIA. Ma una volta ancora, di che v'impieciate, perché volete rispondere voi delle mie opinioni?
2. LISETTA. Perché ho pensato che le vostre opinioni, in questo caso, fossero simili a quelle di tutti; il Signore vostro padre mi ha chiesto se sareste lieta di prendere marito, se vi facesse in qualche modo piacere: gli ho risposto di sì, com'è ovvio; voi siete forse la sola ragazza al mondo per la quale questo sì non sia vero; il no non è naturale.
3. SILVIA. Il no non sarebbe naturale, che sciocca ingenuità! Il matrimonio esercita dunque tanto fascino su di voi?
4. LISETTA. Ebbene, ancora una volta sì, ma guarda.
5. SILVIA. Tacete, e andate a ripetere le vostre sciocchezze altrove, sappiate che non spetta a voi di giudicare il mio cuore attraverso il vostro.

[Marivaux, 17... (1987): 7-9]

In primo luogo mi soffermerei sulla traduzione in italiano del titolo. Come è facile notare le due traduzioni presentano un titolo diverso; Pavolini traduce *Le jeu* con *Le trame* mentre Bajini lo traduce con *Il gioco*. In realtà la prima traduzione utilizza una parola che in parte anticipa il contenuto della pièce, laddove il francese *Le jeu* lascia il lettore nel vago. Ecco perché non sono d'accordo con la prima scelta. La parola *trame* si riferisce molto chiaramente allo stratagemma che Silvia adotterà per conoscere meglio il suo promesso sposo, un espediente che

consiste nel prendere il posto della sua serva Lisette che a sua volta prenderà il suo, in questo modo ella potrà osservare e giudicare meglio l'uomo che il padre vorrebbe farle sposare. Tale espediente sarà vanificato poiché Dorante e Arlecchino adotteranno anch'essi il medesimo sistema. La soluzione di Pavolini è criticabile perché fornisce al lettore italiano una pista di interpretazione prima ancora che egli si accinga a leggere l'opera.

Se si va ad analizzare meglio il testo vediamo che la traduzione più vecchia preferisce usare il tu nella comunicazione fra Silvia la padrona e Lisette la serva, laddove il testo francese non prevede differenze di sorta e adotta unicamente il *voi*. Inoltre complessivamente la maniera di rivolgersi di Silvia a Lisette appare molto più dura rispetto sia al testo originale che alla seconda traduzione. Prendiamo ad esempio la battuta 5 e confrontiamo l'originale con una prima traduzione:

Taisez-vous, allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon coeur par le vôtre.

Zitta! Va' a dirle altrove le tue impertinenze; e non azzardarti più a giudicare del mio cuore dal tuo.

Vediamo che al posto di *Taisez-vous* troviamo un ben più sbrigativo *Zitta!* e che la frase finale viene tradotta con un atto direttivo piuttosto brutale *non azzardarti* etc... Ben diversi solo i toni della seconda traduzione.

In questo caso la traduzione di Pavolini mette in atto una pista di interpretazione ben precisa, quasi una prima direzione di attori. Infatti la Silvia di Pavolini appare dotata di un carattere molto forte capace di accenti a tratti anche imperiosi, laddove il personaggio nel testo originale si esprime efficacemente ma con un linguaggio decisamente più pacato.

Quest'ultimo argomento ci conduce direttamente alla problematica della traduzione del dialogo e dei trabocchetti che questa ci riserva, lo facciamo attraverso una serie di esempi di traduzioni già pubblicate.

Talvolta il traduttore viene come influenzato dalle battute successive, anticipando così il senso che nel dialogo originale viene apportato solo in un secondo momento:

Wallace. Fumez-vous?
Fage. **Merci, je ne fume pas**
Wallace. Parce que vous aussi
Fage. Vous aussi vous vous êtes
arrêté de fumer?
Wallace. Il y a trois ans
Fage. Mois aussi à peu près
il y a deux ans et demi
(Vinaver, 1973:13)

Wallace. Fuma?
Fage. **Grazie, non fumo più**
Wallace. Perché anche lei
Fage. Anche lei ha smesso di fumare?

Wallace. Tre anni fa
Fage. Anch'io sono circa
due anni e mezzo
(Vinaver, trad. Repetti, 1984: 29)

Il traduttore, il più delle volte, ha tendenza a completare il senso, e per alcune circostanze quasi ad aggiungere dei veri e propri atti linguistici. Nel caso seguente tratto da *Les Bonnes* di Jean G net, il traduttore inserisce una richiesta di scuse laddove la battuta di Solange consiste in un semplice, e quanto mai freddo, atto direttivo:

Claire. Taisez-vous, idiote! Ma robe!
Solange, *elle cherche dans l'armoire*
 cartant quelques robes. La robe
rouge, Madame mettra la robe rouge.
Claire. J'ai dit la blanche,   paillettes.
Solange, *dure*. **Madame portera**
ce soir la robe de velours,
 carlate.
(Genet, 1976: 18-19)

Chiara. Zitta scema! Il vestito!
Solange, *cerca nell'armadio, scostando*
alcuni vestiti. Il vestito rosso. La Signora
si metter  il vestito rosso.
Chiara. T'ho detto quello bianco, a lustrini.
Solange, *dura*. **Mi dispiace. La Signora**
stasera indosser  l'abito di velluto
scarlatto.
(Genet, trad. Caproni: 7-8)

Un altro pericolo della traduzione del dialogo teatrale   l'esagerazione nella caratterizzazione dei personaggi. In alcuni casi il traduttore   portato a calcare il *c t * caricaturale di certi personaggi. L'esempio seguente   tratto dalla famosa pi ce *Le sedie* di Ionesco. Il traduttore Gian Renzo Morteo, che in altre occasioni risolve brillantemente alcuni nodi linguistici estremamente complessi dell'opera, qui si lascia trascinare dal fattore comico e conferisce al vecchio un aspetto pi  caricaturale del dovuto mettendogli in bocca qualche vezzeggiativo di troppo:

Le Vieux: (sanglots) Hi, hi hi!
Ma maman! O  est ma
maman? J'ai plus de maman.
(Ionesco, 1954: 136)

Il Vecchio: (singhiozzando)
Ih, ih ih! **Mamma! Dov'  la mia**
mamma, la mia mamminina, io
non ho la mia mamminina.
(Ionesco, trad. Morteo: 46)

Nella dinamica dello scambio verbale, anche se si è sostenuto che il dialogo assolve alle varie funzioni dell'opera, rimangono però alcune incertezze che possono essere più o meno importanti. La conversazione drammatica a differenza di quella narrativa lascia molti spazi all'interpretazione del lettore, tra la domanda di un personaggio e la risposta di un suo interlocutore può esserci una incompatibilità o un'ambiguità. In pratica alcuni enunciati contenuti nelle battute non sono completamente espliciti ma contengono dei sottintesi, delle allusioni che suggeriscono qualcosa senza dirlo, creando per così dire una temporanea sospensione del senso. Il traduttore deve vegliare affinché tali aspetti, eventualmente presenti nell'opera originale, non siano cancellati nel testo nella lingua d'arrivo. Occorre chiedersi: chi parla? a chi? perché? Se a queste domande è possibile rispondere talvolta solo attraverso un certo numero di ipotesi, è importante che tale incertezza si verifichi anche nel testo tradotto. I testi che si prestano maggiormente a questo genere di problemi sono quelle opere temporanee costruite più sui non detti e sulle pause che su ciò che è veramente contenuto nelle battute. Anche nell'esempio seguente, tratto da *Suzanna Andler* di Marguerite Duras, la traduttrice si è lasciata influenzare dalla conclusione dello scambio verbale fra i due amanti che allude forse a qualcosa di diverso dell'oggetto di discorso esplicito:

Suzanna. On n'est plus allé à
Deauville à cause de ça justement.
Michel, *temps*. Puis plus du tout
nulle part?

Suzanna, *temps imprévu*. **Non**

Michel. Depuis cinq ans?

Suzanna, *temps*. Non... Je te l'ai dit déjà?

Michel. C'est-à-dire... quelquefois tu
dis cinq ans, quelques fois sept ans.

Suzanna. Depuis neuf ans à peu près.

Temps. Depuis la naissance d'Irène.

Michel, *ailleurs*. Moi aussi a notre
enfant... C'est curieux. Un enfant
qui vous chasse.

Court silence

Suzanna. Quelquefois je l'accompagne
en Province - deux ou trois jours -
mais c'est rare

(Duras, 1970: 78)

Suzanna. Abbiamo smesso di andare a
Deauville proprio per questa ragione.

Michel, *pausa*. E dopo, mai più niente
da nessuna parte?

Suzanna, *pausa imprevista*. **Mai più**

Michel. Da cinque anni?

Suzanna, *pausa*. No... Te l'ho già detto?

Michel. Cioè... Dici qualche volta
cinque anni, qualche volta sette.

Suzanna. Da nove anni circa.

Pausa. Dopo la nascita di Irene.

Michel, *Assente*. Anch'io dopo
il bambino... Strano. Un bambino
può cacciarti via.

Breve silenzio

Suzanna. Qualche volta, lo accompagno in
provincia - per due o tre giorni - ma è raro.

(Duras, trad. Ginsburg, 1987:15)

Il continuo tentennamento fra l'argomento esplicito (il viaggiare) e quello implicito o alluso (l'amare), sintomo di grande contrasto sia fra i personaggi che all'interno di essi, deve rimanere tale. La risposta italiana di Suzanna, invece, un *Mai più* che traduce un semplice *non* del testo originale, fa oscillare il dialogo troppo decisamente verso il senso alluso piuttosto che verso il senso riconosciuto dai due personaggi. Se il senso risulta ambiguo nel testo originale, l'auspicio è che rimanga tale anche per il lettore straniero.

L'esempio successivo presenta un'altra opera di Marguerite Duras *Agatha*, in cui la difficoltà più evidente non risiede nella traduzione delle battute o delle ambiguità, di cui pure il testo è ricco, ma nella scelta del lei o del tu.

LUI. Vous aviez toujours parlé de ce voyage. Toujours. Vous avez toujours dit qu'un jour ou l'autre l'un de nous deux devrait partir.

Temps. Elle ne répond pas.

LUI. Vous disiez: "Un jour ou l'autre il le faudra." Rappelez-vous.

ELLE. Nous avons toujours parlé de partir, toujours il me semble, quand nous étions enfants déjà. Il se trouve que je suis celle qui le fera.

LUI. Oui. (*temps*) Vous en parliez comme d'une obligation qui aurait dépendu de notre seule volonté (*temps*)

ELLE. Je ne sais plus. Je ne me souviens plus bien.

LUI. Oui...

Silence

LUI. Vous disiez je crois que si lointaine qu'elle soit il nous faudrait provoquer cette obligation de nous quitter, qu'un jour il nous faudrait choisir une date, un lieu, et s'y arrêter, et ensuite faire de telle sorte qu'on ne puisse plus empêcher le voyage, qu'on le mette hors d'attente de soi.

ELLE. Oui, Je me rappelle aussi, oui, qu'on aurait dû, de même décider d'un nom, du nom de quelqu'un qui devrait accompagner le voyage, partir avec vous.

LUI. Pour justement qu'il vous empêche de le remettre à plus tard? Plus tard encore?

ELLE. Peut-être. Oui.

Temps

ELLE. C'est un homme très jeune. Il doit avoir l'âge que vous aviez sur cette plage. (*temps*) Vingt-trois ans, je crois me souvenir.

Pas de réponse. Silence. Elle regarde par la fenêtre.

ELLE. La mer est comme endormie. Il n'y a aucun vent. Il n'y a personne. La plage est lisse comme en hiver (*temps*) Je vous y vois encore. (*temps*) Vous alliez au devant des vagues et je criais de peur et vous n'entendiez pas et je pleurais.

Silence. Douleur.

LUI (*lenteur*) Je croyais tout avoir. Tout.

ELLE. Oui.

LUI. *Tout avoir prévu, de tout, de tout ce qui pourrait survenir entre vous et moi.*

ELLE (*bas comme un écho*) Oui.

LUI. Je croyais avoir tout envisagé... tout... et puis, voyez...

Silence. Il ferme les yeux. Elle le regarde.

ELLE. La douleur, non, ce n'est jamais possible.

LUI. C'est ça... jamais... on croit la connaître comme soi-même et puis, non... chaque fois elle revient, chaque fois miraculeuse.

Silence.

ELLE. Chaque fois on ne sait plus rien, chaque fois... devant ce départ par exemple... on ne sait plus rien.

LUI. Oui (*temps*) Et tu vas partir.

ELLE. Oui... sans doute... oui...

Silence. Ils se regardent.

LUI. Vous avez dû mentir aussi (*temps*)

ELLE. Quand?

ELLE. Quand vous m'avez envoyé le télégramme sur le rendez-vous (*temps*) "Viens" "Viens demain" "Viens parce que je t'aime" (*temps*) "Viens"

Silence. Ils ne se regardent plus.

ELLE. Je ne pouvais pas dire autrement. Je n'ai pas menti.

LUI. Vous auriez pu dire: "Je pars. Viens, je pars" (*temps*) "Viens puisque je pars. Puisque je te quitte, puisque je pars" (*temps*) "Viens puisque je pars, puisque je te quitte, puisque je pars"

ELLE. Non. Je ne voulais pas dire que je voulais vous revoir avant de partir. (*temps*). Je ne voulais pas dire que je vous quittais, non, je voulais vous voir je crois, rien d'autre, vous voir. Et puis vous quitter ensuite, très vite après, comme à l'instant même où je vous aurais vu.

Silence

(Duras, 1981: 8-11)

Il brano è costituito da un dialogo fra un personaggio maschile e uno femminile non identificati da un nome. Se a prima vista può sembrare un brano lineare senza particolari asperità linguistiche, dall'altro esso presenta una conversazione anomala fra due amanti sul punto di separarsi che sembrano nascondere qualcosa. Solo alla fine della pièce infatti si saprà che i due protagonisti sono fratello e sorella e che il loro non è che un amore incestuoso, uno dei temi più frequenti nell'opera di Duras.

La difficoltà principale nella traduzione di questo dramma è rappresentata dal fatto che i due amanti si danno del *vous*. Come sapete l'uso del *vous* francese è molto più diffuso del lei in Italia, forse perché il lei

italiano è alquanto formale e si usa anche per marcare una certa distanza fra le persone. Spesso infatti, anche nella traduzione dei film, il *vous* viene sostituito dal *tu* italiano. Anche in questo caso verrebbe spontaneo tradurre il *vous* con il *tu* anche per semplificare il discorso teatrale. Infatti se proviamo a tradurre le prime battute con il lei italiano sembra che i personaggi non si rivolgano la parola reciprocamente ma parlino di una terza persona. D'altra parte però in questo dramma l'uso del *vous* assume un significato specifico dal momento che in alcune battute si trasforma in *tu*. Esempio:

LUI. Oui (*temps*) Et tu vas partir.

ELLE. Quand vous m'avez envoyé le télégramme sur le rendez-vous (*temps*) "Viens" "Viens demain" "Viens parce que je t'aime" (*temps*) "Viens".

LUI. Vous auriez pu dire: "Je pars. Viens, je pars" (*temps*) "Viens puisque je pars. Puisque je te quitte, puisque je pars" (*temps*) "Viens puisque je pars, puisque je te quitte, puisque je pars".

L'oscillazione verso il *tu* costituisce una scelta ben precisa dell'autore e le battute pronunciate con il *tu* hanno un significato drammaturgico di una certa importanza. Infatti i due si danno del *tu* nei momenti che caratterizzano una lontananza, per esempio nei telegrammi. Ciò vuol dire che il *vous* è un segno della volontà di distanza fra i due o di vergogna del loro amore che può esprimersi meglio solo nella lontananza. Di conseguenza il passaggio fra il lei e il tu ha un valore teatrale troppo importante per non metterlo in evidenza nella traduzione italiana. Si tratta quindi di un problema estremamente difficile che io mi limito a porre senza presentare una soluzione valida.

Ora farò invece riferimento ad un lavoro drammatico piuttosto recente, un monologo di un autore francese contemporaneo che si chiama Michel Azama. L'opera in questione è *Le Sas*, un titolo singolare. Azama ha scritto questo monologo dopo aver animato per un certo periodo un *atelier* di scrittura drammaturgica in un carcere femminile. Uscito profondamente segnato da questa incredibile esperienza, ha creato questo monologo per un personaggio femminile e lo ha intitolato *Le Sas*. Questa parola significa letteralmente camera di decompressione e viene usata nel gergo carcerario per indicare la cella in cui vengono rinchiusi le detenute il giorno prima di essere liberate. Il titolo presenta dunque il

primo problema di traduzione, bisognerebbe verificare, contattando persone che hanno dimestichezza con l'ambiente carcerario, se anche in italiano esiste un termine equivalente, del resto anche in Francia non tutti conoscono questa parola, si tratta di un titolo che incuriosisce.

Il linguaggio dei monologhi contemporanei è un linguaggio fortemente dinamizzato, è costituito da brevi racconti, da domande con risposte, da dialoghi precedenti riportati dal soggetto monologante. La lingua si presenta dunque fortemente frammentata, particolarmente ricca di cambi di tono e di ribaltamenti narrativi. Si distingue proprio per queste caratteristiche dallo stile della narrazione. Ho preso solo alcuni frammenti della prima scena.

Une cellule. Murs clairs et nus sur les côtés cour et jardin. WC. Tabouret.

...

LA PARTANTE. Q'est-ce que c'est que ce télégramme?

J'ai dit à l'éducatrice.

La veille de sortir ça fiche un coup.

Un ministre qui saute, un président qui claque on sait jamais.

N'importe quoi on annule vos grâces, votre dossier est ajourné on dit.

Vous ne sortez pas.

Enfin tout ça...

J'ai pas pensé à toi une seconde, maman.

– C'est ma conditionnelle qu'est annulée, j'ai dit.

– ...

Tu savais bien que la vie te réservait encore un chien de sa chienne.

Drôle de coin, là, entre deux mondes.

La cellule des partants. Dehors on dit jamais partante.

...

Alors c'est vrai, jamais fini avec la poisse ça vous colle à la vie.

Nicole elle disait toujours ça: "la poiscaille", elle disait.

Tu verras ma vieille, elle disait, mois qui suis sortie plusieurs fois, c'est en mettant le pied dehors que le pire se met à vous tomber dessus.

(Azama, 1993: 9-10)

È possibile notare la presenza di enunciati spezzettati, la mancanza di una continuità sintagmatica precisa e lineare, l'inserimento di dialoghi pronunciati da personaggi assenti al momento dell'enunciazione. Il linguaggio è decisamente familiare, fa uso di espressioni gergali, talvolta inventate.

Ma procediamo con ordine. La protagonista riceve un telegramma

il giorno prima di uscire dal carcere, pensa subito che le abbiano revocato la grazia e invece scopre drammaticamente che sua madre è morta. La partante ripete sovente la frase *j'ai dit che* diventa quasi un intercalare, un modo di inframezzare il discorso o di riprendere fiato. In italiano potrebbe essere resa con *dico*, una parola più rapida che funge bene da intercalare del discorso, più frequente nel linguaggio parlato di *ho detto*.

Un problema di tipo lessicale è rappresentato dal gruppo lessicale *chien de sa chiennerie*, *chien* in francese può significare schifo, è difficile renderlo in italiano sottolineandolo con un gruppo consonantico, si potrebbe tradurre con un cane della sua canaglieria ma non avrebbe mai la stessa potenza semantica dell'espressione francese. Un altro problema è la traduzione dalla parola *poiscaille*; qui siamo in presenza di un termine che accentua l'accezione negativa della parola gergale *poisse* che vuol dire sfortuna. Si potrebbe renderlo in italiano con la *vera sfiga*.

In questo caso specifico, oltre ad analizzare un po' il testo con i suoi enunciati, cercando di rilevare le ambiguità linguistiche, è importante che anche nella lingua di arrivo venga mantenuto l'aspetto frammentario e dinamizzato del linguaggio del monologo. Dal momento che il testo non è ancora mai stato tradotto in italiano, vi presento adesso una bozza di traduzione eseguita da me con una serie di opzioni.

LA PARTANTE. Cos'è questo telegramma?

Dico all'educatrice.

Il giorno prima di uscire ti fa venire un colpo (un accidente).

Un ministro che salta, un presidente che crepa non si sa mai.

Un nonnulla e la tua grazia è annullata, la tua pratica è rinviata dicono.

Lei non esce.

Insomma un disastro...

– Mi hanno annullato la condizionale, dico.

...

Tu lo sapevi che la vita ti riservava una canagliata (l'ultimo cane della sua canaglieria)

Com'è curioso, qui, fra due mondi.

La cella delle partenti. Fuori non si dice mai partante.

...

Allora è vero, non si finisce mai con la sfiga, ti si attacca alla vita.

Nicole diceva sempre così: «La vera sfiga», diceva.

Vedrai vecchia mia, diceva, io che sono uscita tante volte, è quando metti i piedi fuori che ti capita il peggio (che ti cade il mondo addosso).

Infine mi soffermo su un'opera singolare di un poeta drammaturgo francese che da alcuni anni fa discutere gli ambienti letterari e teatrali, Valère Novarina. Si tratta, come potrete constatare, di un autore che si diverte a giocare con la lingua francese componendo dei dialoghi quasi totalmente paradossali in cui conta molto di più l'aspetto sonoro di un'affabulazione al limite del *nonsense* che il senso veicolato dalle battute dei personaggi.

Ho scelto un frammento della pièce *Vous qui habitez le temps*:

LE GARDIEN DE CAILLOU. C'est ici ma dépouille. Quelle est déjà la date exacte du jour où j'aboutis chez mes parents en chiffre exact? 8.8.8.888. Âgé d'un an moins le quart, ils me nourrissent en deux pour me mourir de force: j'avalavais sans déglutir. En buanderie toujours à part, pendant que ma bouche ailleurs réfléchissait, j'entendais l'orchestre d'à travers mes parois jouer très fort son tube d'époque en rythme idiot. "Si nous avions encore un corps à nous, glissait mon père à sa mélodie, pourrions-nous pour vous l'offrir vous faire danser et vous donner la présence?" Ma mère la lui refusa et je fus pas. C'est pas le corps qui est le tombeau des mots: seule la parole est la prison du moi. L'esprit par où nous nous en irons, rien n'en sort que des chansons... Elle est immense d'ici notre hauteur de vue.

AUTRUI. Quoi quoi quoi quoi?

LE GARDIEN DE CAILLOU. Que vois-tu Jean Quoi-quoi?

AUTRUI. Quoi quoi quoi quoi?

LE GARDIEN DE CAILLOU. Trente-trois villes se croiser: les barrières d'Algy, les boulevards Blancui-et-Bleu, l'avenue des Amnésiens à Bligy, l'avenue des Colombiers à Laubidy, le boulevard des Athées à Gennevilliers, autoroute A3 A7 A37, avenue du Temps-qui-Daille, beaucoup d'immenses panneaux régimentaux rue des Appeaux réglementaux signalant beaucoup d'immenses files d'hommes circulant par erreur et croyant traverser de part en part des routes de toutes parts non fiables: Citeaux-Noire la Patte-Trois, les Hespérides du Code, Moulin de Cibly, Vieux Vergy-Sud, rue Robert-Malutreau, Lieufroy, rue Piton-Jandet rue Piton, boulevard de la Vire-aux-Suspendus, corniche des Sparnassiens, Fosses Ferdières. J'ai eu des amoureuses et des amoureux partout dans ces trous-là: à Livry presque autant qu'à Ivry et bien moins qu'à Gargan bien plus encore au Sud du Nord au large d'Abondissoire.

(Novarina, 1989: 27-28)

Si tratta di un testo che produce nel lettore e nello spettatore un senso di estraneità, i personaggi parlano in maniera poetica che si allontana però sia dal linguaggio comune rivelando una vera e propria incomunicabilità, sia dal linguaggio poetico convenzionale.

Il primo paradosso risiede nel nome del personaggio che altri non

è che il guardiano di un sasso! Poi egli parla della sua spoglia mortale, negando così l'esistenza stessa della sua persona. Ci troviamo quindi di fronte a una serie di atti linguistici impossibili che evidenziano l'alterità dei personaggi, la loro follia verbale. Le battute sono inoltre infarcite di parole inventate (*j'avalavais*). Nella seconda *tirade* del guardiano si allude ad una agglomerazione di una realtà infernale costituita da un incrocio di 33 città, egli le nomina una dopo l'altra. Si tratta di località francesi dal nome composto che vengono accostate da una logica che tiene conto esclusivamente dell'aspetto sonoro e ritmico.

A questo punto se un ardito traduttore volesse cimentarsi con questa pièce, dovrebbe, oltre che possedere una notevole capacità di creare nuove parole e di ottenere gli stessi effetti sonori, inventare una lista di città italiane concatenate fra di loro da motivi di ritmo e di sonorità. Il compito si presenta molto arduo anche da un punto di vista squisitamente letterario; infatti è evidente che il poetare di Novarina risale al filone della tradizione della letteratura francese che fa capo a Rabelais, d'altra parte nelle continue affermazioni e negazioni che spiazzano il lettore-spettatore questo teatro evidenzia una certa predilezione per il gusto beckettiano del *nonsense*. Ci troviamo di fronte quindi ad uno di quei testi che a ragione vengono definiti intraducibili!

Gli esempi citati dimostrano, ove mai vi fossero ancora dubbi, che la traduzione dei testi drammatici costituisce un settore a parte della problematica più generale della traduzione letteraria. Inoltre risulta abbastanza evidente che il panorama del teatro contemporaneo è talmente vasto, complesso e differenziato che un testo attuale può presentarsi al traduttore più arduo di un'opera della tradizione classica.

Riferimenti bibliografici

AZAMA, M.

1993 *Le Sas - Bled - Vie et mort de Pasolini*, Paris, Théâtrales

BEAUMARCHAIS, P.C.

1773-1965 *Le Barbier de Séville in Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion.

- 1798 *Il Barbiere di Siviglia*, trad. di Francesco Balbi in *Il teatro moderno applaudito* vol. 26, Venezia.
- 1981 *Il Barbiere di Siviglia*, trad. di Andrea Calzolari in *La trilogia di Figaro*, Milano, Oscar, Mondadori.

BOGLIOLO, G.

- 1991 "Qualche riflessione in margine alle traduzioni italiane delle *Fleurs du Mal*", in *Koiné. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori* Anno 1, fasc. 1, Forlì.

DURAS, M.

- 1970 *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard - trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1971.
- 1981 *Agatha*, Paris, Minuit

GENET, J.

- 1968-1976 *Les Bonnes*, Paris, Folio - trad. it. G. Caproni, Torino, Einaudi, 1971

HENRY, G.

- 1991-92 "Traduire Goldoni" in *Comédie Française* n° 2

IONESCO, E.

- 1954 *Les chaises*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard - trad. it. G.R. Morteo, Torino, Einaudi, 1961 - 1981

LASSALLE, J.

- 1991-92 "Hé bien! Te voilà traître...", in *Les Cahiers de la Comédie Française*, n° 2.

MARIVAUX, P.C.

- 1730-1987 *Il gioco dell'amore e del caso testo*, francese a fronte trad. di Sandro Bajini, Milano, Garzanti.

MARIVAUX, P.C.

- 1953 *Le trame dell'amore e del caso*, trad. di Corrado Pavolini, s.p.

NOVARINA, V.

- 1989 *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.

VINAVER, M.

- 1973 *La demande d'emploi*, Paris, L'Arche - trad. it. C. Repetti, Genova, Costa & Nolan, 1984

LO SCAFFALE**MARIA CRISTINA COLDAGELLI**

- AA.VV., *La pittura nei Paesi Bassi*, Electa, Milano 1997.
- O.M. UNGERS, *Opera completa 1991-1998*, Electa 1998.
- AA.VV., *Alvar Aalto, 1898-1976*, catalogo della mostra, Electa 1998.
- AA.VV., *La pittura inglese*, Electa 1998.
- KATLINE VAN DER STIGHELEN, *Van Dyck*, Leonardo Arte, Milano 1998.
- K. OBERHUBER (a cura di), *1515-1527 - Roma e lo stile classico di Raffaello*, catalogo della mostra, Electa 1999.

In collaborazione con l'agenzia di traduzioni Scriptum di Roma:
Il primo Mondrian - Gli anni di Amsterdam, De Luca 1995; *Gilbert & George e Sean Scully*, entrambi Charta, Milano 1996; *Russel Page. Ritratto di giardini italiani*, Electa-American Academy Rome 1998; *L'arte vietata in URSS 1955-1988. Non-conformisti dalla collezione Bar-Gera*, Electa 2000.

- F. JALICS, *Impariamo a pregare*, Appunti di viaggio, Roma 2000.
- LOUIS GOOSEN, *Dizionario dei santi - Storia, letteratura, arte e musica*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- LOUIS GOOSEN, *I personaggi dei Vangeli - Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Bruno Mondadori 2000.

MARCO RAVAIOLI

- MAURIE MARKMAN - *Basic Cancer Medicine*, W. B. Saunders Company, Philadelphia, Pennsylvania, 1997.
- ONCOLOGIA MEDICA - *Epidemiologia, diagnosi e terapia*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, giugno 2000.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Bruna di Sabato ha scritto un bel libro sul mutamento linguistico: si intitola *Una lingua in viaggio. Incontri, percorsi e mete dell'inglese di oggi*, Napoli, Liguori, 2000, ma dedica ampio spazio anche all'italiano perché, ci avverte l'autrice nell'introduzione, è proprio al lettore italiano che usa l'inglese come lingua straniera che il saggio si rivolge e non può prescindere, dunque, dal proporre riflessioni sulla nostra lingua madre. Il testo, il cui tono discorsivo e accattivante rende la lettura gradevole e accessibile a tutti, pone sul tappeto molte questioni interessanti, capaci di catturare tanto l'attenzione dello studioso quanto quella dello studente (Bruna Di Sabato insegna infatti da vari anni lingua inglese presso la facoltà di Economia dell'ateneo napoletano "Federico II") e, direi io, di chiunque si interroghi sulle caratteristiche e sul funzionamento della lingua o delle lingue che usa: la diffusione dell'inglese come idioma delle comunicazioni internazionali, la sempre maggiore omologazione lessicale translinguistica, la difficoltà (l'impossibilità) di regolamentare il mutamento linguistico, il futuro multilingue dell'Europa, secondo alcuni in procinto di trasformarsi, come l'India, in un'area dove convivono lingue diverse dallo status diverso.

L'autrice avvicina gradualmente il lettore ai punti nodali del testo: parte infatti dalle definizioni di lessico e parola e dalla differenza tra lingua e linguaggio, per passare a occuparsi delle 'lingue di specialità', uno dei possibili nomi per le lingue utilizzate all'interno di contesti professionali e culturali specifici, su cui si sofferma nella consapevolezza che è all'interno di tali settori specialistici, tra i quali prenderà

successivamente in esame quello della finanza, che certe tendenze all'innovazione si manifestano più evidentemente.

Il libro entra poi nel vivo quando affronta i dispositivi attraverso cui la lingua si arricchisce e si rinnova: le neoformazioni e le importazioni, che si dividono in prestiti e calchi. Premettendo che le parole nuove ricorrono con maggiore frequenza in ambiti ad alto grado di innovazione (si pensi, ad esempio, all'informatica), Bruna Di Sabato sottolinea l'eccezionalità della creazione lessicale dal nulla e analizza i meccanismi di conversione, derivazione e composizione che danno solitamente vita alle neoformazioni. Esamina poi l'area affascinante dei prestiti e dei calchi, che classifica a seconda del livello di adattamento alla lingua d'accoglienza: tali importazioni, che talvolta sono affiancate da un termine indigeno e che hanno vita più o meno lunga e duratura a seconda della capacità di rispondere all'esigenza di efficacia comunicativa da cui nascono, sono tuttora materia di infuocati dibattiti d'ispirazione nazionalista quando le si ritiene minacciose per l'integrità della lingua ufficiale del paese (basti pensare alla Francia o alla Germania che hanno formato specifiche commissioni incaricate di vigilare sulla purezza dell'idioma). Al prestito è strettamente legata l'omologazione lessicale che consiste nella tendenza, dettata da motivazioni di trasparenza e immediatezza, a uniformare il lessico dei settori professionali: l'operatore italiano, ad esempio, finirà per usare gli stessi termini inglesi sia che parli con un collega italiano, sia che parli con un collega straniero.

L'esame di tale fenomeno fa da introduzione a un'ampia sezione di discorso sulle varietà dell'inglese (lingua madre, lingua istituzionale, lingua seconda, lingua straniera), che nel testo è esemplificata anche da schemi e illustrazioni. Ma, nota giustamente Bruna Di Sabato, l'immensa diffusione della lingua, che è fatta risalire in prima istanza a due fenomeni socio-culturali di grande rilievo come la colonizzazione e la Rivoluzione Industriale, genera paure speculari e gemelle: se, come si è visto, c'è chi teme che l'inglese permei di sé le lingue nazionali tanto da imbastardirle o, addirittura, da farle sparire, altri paventano invece la scomparsa dell'inglese, oramai iper-semplificato e frantumato in una serie di idiomi diversi.

L'ultimo capitolo ospita quattro repertori lessicali, rispettivamente

in italiano e in inglese, di terminologia comune e finanziaria, in cui sono elencati neologismi degli anni '80 e '90; si può notare che, nonostante gli allarmismi, la percentuale delle parole straniere accolte nella lingua comune è piuttosto bassa (il 2% secondo la Zingarelli), mentre cresce nel linguaggio finanziario, dove è in atto una considerevole omologazione lessicale. Il testo si conclude con una bibliografia generale molto ricca e accurata, per altro anticipata dai riferimenti bibliografici posti alla fine di ciascun capitolo che, direttamente collegati all'argomento trattato, sono per il lettore di ancora più immediata utilità.

Flora de Giovanni

UN FUTURO PRECARIO PER UNA PROFESSIONE
CON RADICI LABILI NEL PRESENTE

Mi ricordo che proprio in un cortometraggio della Nouvelle Vague intitolato Histoire d'eau, Jean-Claude Brialy pronuncia questa frase grandiosa: "Più piano pedalo, meno veloce vado". (Georges Perec – Mi ricordo)

Leggo in un romanzo di "realtà virtuali" che le "elettroteste" non hanno notoriamente problemi, ma neppure amici.

Io un amico in Franco Montesanti* credo di averlo, e oltretutto facciamo, o vorremmo fare, lo stesso lavoro, a dispetto delle elettroteste. Allora gli ho chiesto di scrivere qualcosa. Argomenti? Quelli suggeriti da questo numero del "Traduttore", quelli imposti dai sacerdoti dell'informatica ad una sempre più esigua minoranza di laici.

* Franco Montesanti è nato a Roma nel 1940 dove si è laureato in lettere con una tesi su Montale.

Abbandonato l'insegnamento, universitario e nei licei, ha collaborato come autore e regista radiofonico alla W.D.R di Colonia e poi alla RAI con trasmissioni didattiche e tematiche, su autori tra i quali ricordiamo, alla rinfusa, Malraux, Nizan, Hesse, Celine, Miller, Orwell, Hemingway, Drieu de la Rochelle.

Come traduttore si è dedicato ad autori del '900 francesi e di lingua francese come Segalen, Apollinaire e Aragon. Di recente è stata ripubblicata una sua traduzione di Apollinaire fatta per Guanda, senza peraltro che l'editore, Garzanti, abbia avuto il buon gusto di comunicarglielo.

Ma proprio lui che mi ha spiegato che il traduttore diventa tale per il terrore della pagina bianca, di mallarmeana memoria, ha aggirato l'ostacolo, chiedendomi una filigrana, di fargli delle domande. Del resto, chi ha parlato di questo terrore, Mallarmè appunto, è stato un gran traduttore.

Nell'anno di "Odissea nello spazio" viviamo una stagione simile a quella di Gutenberg?

La stessa domanda mi fu rivolta molti anni fa, in epoca non sospetta.

C'è da dire che con la stampa continuava ad esserci un rapporto col corpo e con la manualità. È di oggi la notizia che anticamente già venivano prodotte protesi in legno, di un alluce, nella fattispecie... dunque la stampa è stata certo una grande invenzione, ma anche in quel caso c'è stata gradualità, la stampa non è venuta dal nulla, ha mantenuto tutto quello che riguarda il fare, con la stampa siamo ancora all'interno del "poiein", che oggi invece scompare del tutto. Oggi restano solo dei centri totalitari a eterodirigerti. E poi diciamo anche che ci sono stati in passato – un passato non remoto – degli autori che si sono potuti permettere di continuare a scrivere a mano e che inviavano dei manoscritti alle case editrici. Non è il caso di Moravia che, da buon impiegato di se stesso – dedicava alla scrittura regolarmente certe ore della giornata – scriveva esclusivamente a macchina. Cosa che fanno tanti, me compreso, per il semplice fatto che la loro grafia è supremamente illeggibile. In occasione di questo intervento, sono stato invitato – tra il serio e il faceto – a scrivere a mano. Non sono mai stato succube di questo tipo di estetismo, alquanto d'accatto. A mano ho sempre scritto soltanto fuori casa (sui mezzi pubblici, sulle panchine, sartrianamente al bar o anche in osteria), ma da un certo punto in poi esclusivamente in uno stampatello diventato anch'esso col tempo illeggibile. Tutto questo significa anche, tradotto, che per varie ragioni non ho mai potuto permettermi il tempo d'una bella grafia.

E in questo scenario i "famuli", i servi, i lavoratori con il compito di soddisfare i bisogni materiali dei loro padroni chi sono o chi sono diventati?

I famuli sono diventati i pensanti, eterodiretti dai non pensanti. Il mezzo domina su qualsiasi forma di pensiero, il mezzo stesso è pensiero.

Mi è capitato in tutti questi anni di citare un bello scritto di Marcello Cini, pubblicato su "Scienza e Esperienza" del giugno 1986. Un pezzo così esemplare al quale dopo tanti anni non avrei nulla da togliere o aggiungere. Lui, un fisico e non un letterato, aveva ricevuto in regalo una agenda elettronica e non sapeva che farsene. Si consolava dicendo che può capitarti di fare un regalo a una persona che non ti interessa.

La globalizzazione nasce da lontano.

Per dirla con Grillo abbiamo l'uomo più potente d'Italia che fa programmi per la TV e l'uomo più ricco del mondo che fa programmi per il computer.

E restando alla globalizzazione, le recenti burrasche sul mercato dei titoli tecnologici hanno spinto molti a sentenziare che l'era del post-computer sarebbe già cominciata.

Secondo te si riferiscono più all'avvento di altri gadget elettronici, Playstation 2 piuttosto che telefonini WAP, o a problemi di accesso reale alla conoscenza?

Si va comunque verso il peggio... Il fatto è questo, uno non contesta l'utilità, ma il totalitarismo, o questo o niente, non c'è scelta e non si conosce neppure la storia del problema. Oggi appena apri la bocca viene accusato di essere un luddista.

Nella "Dialettica dell'Illuminismo" di Adorno e Horkheimer già si diceva che fino a una certa epoca nel mondo ha dominato la magia, poi è arrivata la scienza, ma la scienza non è più scientifica della magia, è un'altra forma di magia: in questo senso lo scientismo è il contrario della scientificità che è anche e soprattutto senso del limite. Oggi c'è una fiducia positivista nella scienza (che è schiacciata dal tecnicismo). Siamo convinti di essere al di là del Novecento, ci sentiamo molto post-moderni, ma la nostra ottica è in fondo essenzialmente e rovinosamente ottocentesca. Del resto la scienza quasi non esiste, schiacciata com'è sempre più dal tecnicismo, ovvero dalla tecnocrazia e dalla tecnomania da essa indotta. Quando frequentavo il liceo non solo leggevo Petrarca e mi divertivo a tradurre e a scrivere ma ho fatto anche la Scuola Radio Elettra di Torino...

Ma oggi la tecnocrazia uccide la tecnica vera, quella dettata dall'oggetto. [...]

E tornando alla traduzione: quanto c'è di manuale, se si può quantificare?

Io non traduco da anni ma mi piaceva perdermi nella "foresta del vocabolario": lavorando mi alzo, esco. Ho fatto dei viaggi per trovare delle cose che non trovavo.

Ma qua c'è anche una demarcazione: ci sono traduzioni tecniche e letterarie. La traduzione letteraria è un'altra cosa, è una cosa del corpo.

Io che ormai sono totalmente 'fuori mercato' non posso neppure avere nostalgia, soltanto rimpianti.

Con le nuove tecnologie la partita è definitivamente chiusa. Un tempo uno scriveva delle cose facendo degli errori apposta, oggi che domina una lingua morta di bassa anglicizzazione, anche dello stesso inglese, che posto avrebbe un Gadda o lo stesso Joyce? Ed è cattivo puritanesimo, ha preso il sopravvento il calvinismo più deteriore, la paura, la paura del corpo, del tempo.

Il rapporto con la lingua deve essere conflittuale, è rapporto di erosione con la lingua: diceva Ortega y Gasset che ogni lingua dice delle cose per nascondere altre.

Per Mozart la musica era anche e soprattutto silenzio tra le note.

Non bisogna confrontarsi?

C'è chi lotta e chi si confronta. Perché devo confrontarmi con una cosa che io non ho scelto? Se c'è un'emergenza, una guerra, uno si confronta con la pietas. (Anzi) Oggi, chi si "confronta" è un po' un famulo.

Troviamo una conclusione...

Il rovesciamento di una frase di Tolstoj, che scriveva di Andreev: "Questo signore vuol farci paura, ma noi non abbiamo paura". Oggi sono in tanti a dirci che non c'è da aver paura, ma noi vogliamo aver paura. Chi non ha paura è un vigliacco.

Marco Ravaioli

I COLLABORATORI

Paola Ciccolella è docente di Lingua e Civiltà Francese. Nel 1991 ha conseguito un dottorato di ricerca in Francesistica presso l'Università "La Sapienza" di Roma. È autrice di numerosi saggi sul teatro francese contemporaneo e sulla traduzione teatrale. Ha tradotto opere di autori di teatro francese tra cui: Enzo Cormann, Michel Azama, Eugène Durif. Scrive per la rivista teatrale "Sipario". Dal 1995 collabora con La Loggia C.I.S.D. (Centro Internazionale di Scrittura Drammatica di Firenze). È socia A.I.T.I. dal 1987.

Gabriele Frasca è docente di Letteratura Italiana presso l'Università Federico II di Napoli. Ha pubblicato le raccolte di versi *Rame* (Milano, Corpo 10, 1987) e i saggi *Cascando. Tre Studi su Samuel Beckett* (Napoli, Liguori, 1988), *La furia della sintassi. La sestina in Italia* (Napoli, Bibliopolis, 1992) e *La sciamma di Dio. L'emozione della guerra medievale* (Genova, Costa & Nolan, 1996). Ha tradotto alcune raccolte di versi di Samuel Beckett pubblicate sulle riviste "Alfabeta" e "Plural", il romanzo di Philip K. Dick *A Scanner Darkly (Un oscuro scrutare)*, Napoli, Cronopio, 1993) e *Watt* di Samuel Beckett (Torino, Einaudi, 1998).

Domenico Silvestri è ordinario di glottologia presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dove ha ricoperto anche gli insegnamenti di Semantica e lessicologia e di Psicolinguistica. I suoi principali campi d'interesse riguardano l'analisi linguistica di testi arcaici (in particolare quelli

protosumerici della città di Uruk in Mesopotamia), lo studio dei nomi propri (con speciale riguardo agli etnici e toponimi dell'Italia antica, per i quali sta approntando un dizionario generale), le indagini su preistoria e protostoria linguistica (nella prospettiva di una sintesi globale e di una serie di caratterizzazioni specifiche), la realizzazione di atlanti linguistici ipertestuali e multimediali (attualmente coordina nove gruppi di ricerca di altrettante università italiane impegnati nella redazione di un "atlante generale dell'alimentazione mediterranea"), l'analisi linguistica della poesia e la fenomenologia della traduzione poetica (con elaborazione di una teoria originale e di norme procedurali specifiche). È autore di libri (*La nozione di indomediterraneo in linguistica storica*, Napoli 1974; *La teoria del sostrato. Metodi e miraggi*, Napoli 1977-1982, in tre volumi; *Testi e segni di Uruk IV. Analisi sintattiche*, Napoli 1985, in collaborazione con Vincenzo Valeri e Lucia Tonelli ed edizione inglese del 1992; *La forbice e il ventaglio. Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico*, Napoli 1994; *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Napoli 1996, in collaborazione con Clara Montella) e di numerosi articoli specialistici in riviste e volumi collettivi italiani e stranieri. È membro di varie associazioni scientifiche ed è stato presidente della Società Italiana di Glottologia.

ABSTRACT

LA TRADUZIONE COME PROBLEMA LINGUISTICO OVVERO LA LINGUISTICA CONTESTUALE E I SUOI PERCORSI COGNITIVI

Il traduttore lavora non su fatti lessicali e grammaticali o su singole strutture sintattiche ma sul testo, un evento comunicativo talmente peculiare da richiedere di ripercorrerne ogni peculiarità, di scoprirne tutti i condizionamenti contestuali: al traduttore è indispensabile "cadere in situazione", agganciarsi al contesto di produzione in una dimensione linguistica *operativa* che non è quella descrittiva e interpretativa del linguista.

In quanto scelta e superamento, il traduttore si muove all'interno di una pluralità di alternative, la traduzione è difficile e il suo operare linguistico è sicuramente il più complesso.

Per la sua difficoltà e necessità la traduzione interessa dunque l'Autore che ci fornisce una intelaiatura teorica di riferimento declinando le possibili interpretazioni del tradurre alla luce della valenza semiologica del testo.

* * * * *

The translator works not on isolated lexical or grammatical items, or on single syntactic structures, but on a text: a communicative act so

singular as to require attention to all its singularities, all the conditionings of its context. The translator has to drop into the text, as it were, and work in an operative linguistic dimension which is at some distance from the descriptive or interpretative dimension of the linguist. The translator inhabits a pluralist world, and continuously picks his/her way through complex linguistic alternatives. It is this impossible but necessary work which interests Silvestri; his book presents a detailed theoretical grid, conjugating possible translatorly interpretations in the light of the semiological nature of the source text.

AMORE TRADUTTORE (TU NON MI INGANNI PIÙ)

Nel suo breve saggio critico l'Autore punta a "denudare" alcuni "idola" ricorrenti della traduzione letteraria, riconducibili ai temi dell'amore, del tradimento e del disinganno. Viene tratteggiata una essenziale fisionomia del traduttore letterario in grado di riconoscere le strategie operative dell'autore e di lavorare sulla base di una critica culturalmente consapevole dell'esperienza precedente: la traduzione è portare qualcosa da una prigione a un'altra e che cosa sia questo *qualcosa* – il senso, il significato, il suono, il ritmo... se lo chiedono non solo i traduttori, spesso appiattiti sulla maschera funeraria del "traduzionese", ammanettati polso contro polso al loro prigioniero. Gli scrittori, anche i più giovani esponenti dell'holdenismo all'amatriciana, si formano su queste traduzioni che, se non altro come tasso di inevitabile infedeltà, si equivalgono: "(...) che resti solo lo scheletro o che le ossa vengano rivestite di belle membra di porcellana si ha comunque sempre a che fare con un cadavere che sta a noi immaginare vivo".

* * * * *

The author's brief critical essay is concerned with flaying some of the sacred cows stampeding through the field of literary translation, all

concerned with ideas of love, betrayal, and disillusion. A basic identikit is given of the literary translator, not least the need to be capable of spotting writerly strategies and proceed in full awareness of cultural precedents. Translation, after all, is 'carrying across' from one prison to another, and quite what it is we carry – sense, semantics, sound, rhythm – is an open question for more than the translator, suffocating behind a funeral mask of 'translatorese', and handcuffed to the prisoner. Yet these translations – a considerable influence on writers, including the latest generation of Catchers in the literary Rye/wry – are all "guilty" of similar infidelities, and in the end: '(...) whether it is a skeleton we are left with, or bones fleshed out in delicate porcelain, the end product is a corpse which it is the job of our imagination to turn into a living being'.

LA TRADUZIONE DEI TESTI DRAMMATICI

L'Autrice si confronta con il tema classico della resa in un'altra lingua di testi teatrali o drammatici riprendendo nel suo intervento la distinzione normativa tra trasposizione letteraria e traduzione teatrale e introducendosi alle problematiche concrete del lavoro del traduttore teatrale – il testo drammatico è soggetto non solo alla interpretazione del lettore ma anche alle molteplici possibilità interpretative realizzabili sulla scena.

Giocando sui confronti di traduzioni antiche e moderne riferibili a due testi di Beaumarchais e Marivaux vengono analizzati gli aspetti più problematici della traduzione per il teatro – traduzione e adattamento, traduzione del dialogo teatrale. Inevitabile, infine, il richiamo al tema dell'invecchiamento delle traduzioni teatrali, e letterarie "(...) la lingua delle traduzioni... resta, anche nei casi migliori, una lingua innaturale e anche se i lettori contemporanei possono non accorgersene basta qualche decennio a far risaltare questo suo peccato d'origine".

* * * * *

The work deals with the classic issues of translating for the theatre, examining both the normative distinction between literary transposition and theatre translation and the concrete problems of theatre scripts, open to the interpretations not only of the reader but of actor and director, — the essentially plurisemic nature of the stage. Using a number of translations, ancient and modern, of two texts by Beaumarchais and Marivaux, the author analyses the more problematic aspects of this very complex type of translation: translation and adaptation, the translation of dialogue, etc.

Some space is also given to the inevitable problem of the ageing of theatre translations, (and to a lesser extent of all literary translations): 'the language of the translation... remains, even at its best, an unnatural language; even if this is not obvious to contemporary readers, the distance of a few decades will inevitably reveal the original sin branding all translators'.

a cura di
Marco Ravaoli