

## TEMPO (E MODI) DEL TRADURRE

EDOARDO ESPOSITO

Anche per la traduzione, come da un po' di anni per la riflessione letteraria in genere, sembra finito il tempo della teoria e iniziato piuttosto quello delle verifiche, anzitutto sul piano storico, che ci mostrano come e perché certe scelte siano state effettuate, e certe strade praticate.

È il tempo dell'esperienza, quello che razionalizza e giustifica anche gli errori: o piuttosto, che ci aiuta a comprenderli e a comprendere come non ripeterli. E se alla teoria non rinunceremo comunque, convinti dell'importanza di una prospettiva e di una meta, percorriamo intanto il cammino quotidiano in cui è appunto l'esperienza del traduttore a mostrarsi e a mostrare i frutti dell'applicazione paziente e intelligente. Fioriscono saggi e interventi su casi specifici e su situazioni emblematiche, e nasce spesso da questi l'approfondimento che fa compiere via via nuovi passi all'impegno di tutti, secondo la scelta che Umberto Eco compiva già dieci anni fa nel suo *Dire quasi la stessa cosa*, non a caso sottotitolato *Esperienze di traduzione*<sup>1</sup>, o secondo quella recente di Antonio Prete, che dal proprio lungo lavoro in proposito trae, in *All'ombra dell'altra lingua*, la proposta di una *poetica della traduzione*.<sup>2</sup>

Quest'ultimo sottotitolo, per altro, rimanda inevitabilmente alle posizioni teoriche di Meschonnic,<sup>3</sup> e conferma l'importanza del nesso stringente che intercorre fra la prassi degli addetti e la riflessione degli studiosi. Non è da un atto di meditazione critica e da una scelta interpretativa che muove, del resto, qualsiasi traduzione? Anche chi opera su commissione elabora necessariamente un'idea guida, e inserisce in un orizzonte quanto meno tipologico il testo che ha fra le mani, commisurando a questo le decisioni che via via prenderà.

Tipologia e storia. L'una non dovrebbe stare senza l'altra ma – e questo merita semmai più attenta considerazione – la storia non è mai, nella traduzione, rispetto del tempo che dall'opera ci separa. La traduzione è sempre lavoro di attualizzazione, vuoi perché è ai lettori d'oggi (e magari alla loro pigrizia) che si rivolge, vuoi perché è sempre da un'esigenza della nostra contemporaneità che siamo spinti alla riscoperta del passato. Tradurre secondo un'ottica archeologica, di fatto, non è possibile.

<sup>1</sup> UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

<sup>2</sup> ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Venezia, Marsilio, 2011. Cfr. in proposito «Letteratura e Letterature», 6, 2012.

<sup>3</sup> HENRI MESHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier, Grasset, 1999.

Una riflessione interessante, in questo senso, la proponeva Eco osservando del *Prufrock* di Eliot che, «avendo avvicinato per la prima volta questo testo [...] in traduzione italiana, lo avevo inteso come in versi sciolti non rimati», mentre «il *Prufrock* originale ha una metrica, delle rime (alcune interne) e delle assonanze [...] che vanno perdute nella traduzione italiana»: per lo meno in quelle di Luigi Berti e di Roberto Sanesi che venivano prese in considerazione.<sup>4</sup>

Giudicando che «se Eliot aveva usato metri e rime, bisognava fare del proprio meglio per conservarle», Eco compie un tentativo di traduzione che lascia presto interrotto per l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di terribilmente 'datato': «una poesia italiana di fine XIX o inizio XX secolo»;<sup>5</sup> e argomenta che proprio «la fedeltà alla desolazione eliotiana» aveva imposto a Berti e a Sanesi «di non ricorrere a rime che nel contesto italiano sarebbero apparse esageratamente e consolatoriamente 'piacevoli'»:<sup>6</sup>

Ogni traduzione (e per questo le traduzioni invecchiano) si muove in un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto.

[...] Le traduzioni italiane del *Prufrock* sono state determinate sia dal momento storico in cui sono state fatte che dalla tradizione traduttoria in cui si inserivano. Si possono definire fondamentalmente 'fedeli' solo alla luce di certe regole interpretative che una cultura (e la critica che la ricostruisce e la giudica) hanno previamente – se pure implicitamente – concordato.<sup>7</sup>

Stanno davvero così le cose, mi domando, o esiste un'interpretazione diversa? Non sarà che la «desolazione eliotiana» è stata appunto recepita in Italia con una brutalità che nei paesi di lingua inglese non era affatto tale proprio perché 'addolcita' dai suoi metri e dalle sue rime, e che dunque abbiamo letto un Eliot 'sbagliato' di cui non possiamo ormai più liberarci?

La discussione sul tradurre o no in rima ha una lunga storia, e in questo fascicolo così come negli interventi che hanno affrontato il problema della traduzione nel numero precedente si troveranno posizioni non univoche. Non pretendiamo di risolverla, naturalmente, ma crediamo anche che le traduzioni potrebbero 'invecchiare' un po' meno se oltre che di «un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto» tenessero meglio conto di quella 'storia' cui facevamo prima riferimento, e che può suggerire soluzioni meno soggette al variare delle mode.

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>5</sup> Ivi, p. 273; eccone il testo: «Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera / che nel cielo si spande in ombra nera / come un malato già in anestesia. / Andiam per certe strade desolate / nel brusio polveroso / di certi alberghi ad ore, in cui folate / senti di notti insonni, e l'acre odore / di ristoranti pregni di sudore...».

<sup>6</sup> Ivi, p. 274.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

Il problema della rima nasce anzitutto e naturalmente, nella traduzione, dalla difficoltà di conservarla, ed è solo una delle questioni, spesso insormontabili, che la poesia pone a chi voglia portarla in un'altra lingua. Non sono certo frequenti, infatti, i casi di trasposizione (e si tratta sempre, in buona misura, di 'ri-creazioni') che lascino davvero soddisfatti, anche se a cimentarsi siano autori poeti essi stessi, a riprova che non è semplicemente in gioco l'abilità o la sensibilità del conoscitore delle lingue.

Ungaretti, per esempio, ha tradotto i sonetti di Shakespeare privilegiando costantemente, sulla ritmica dei testi, una letteralità che, pur non ignara della retorica musicale originaria, ne ha dilatato le misure fino a formare linee di 15 e perfino 20 sillabe che è difficile definire ancora versi. La struttura shakespeariana, limpida e rigorosa, ne risulta completamente vanificata, anche a prescindere dall'assenza di corrispondenze rimiche, e perduta ne risulta di conseguenza l'intrinseca capacità di armonizzare nelle sue misure le contrastanti tensioni delle emozioni che vi sono espresse.<sup>8</sup>

Il fatto è che la poesia non si dà, propriamente, che nell'equilibrio con cui le parole offrono consistenza musicale a un'idea o a un'immagine; equilibrio che ogni mutamento non può che incrinare e che il mutare dell'intero codice linguistico impone di ristabilire su basi tutte nuove. La traduzione letterale è necessariamente la meno adatta, in questo senso, e basti guardare agli insoddisfacenti risultati di un altro poeta di vaglia, Quasimodo, quando traduce Cummings,<sup>9</sup> il cui discorso si regge e si qualifica continuamente per il gioco che mette in atto con il linguaggio, per le antitesi e le somiglianze, per le sonorità e per le rime che lo strutturano: e che invece vengono miseramente appiattite in nuda concettualizzazione.

Meschonnic ha giustamente posto l'accento, nel saggio che già ricordavamo, sull'importanza del ritmo, ma poiché il ritmo ha, in letteratura, essenzialmente una base linguistica, si tratterà di trovare nella nuova lingua la corrispondenza giusta che permetta, nell'orchestrazione delle parole e dei tempi, di ricostituire – nell'insieme, più che nel singolo passaggio – tono e colore dell'originale.

Credo comunque che sia importante non confondere il concetto di ritmo con una meccanica trasposizione di categorie metriche da una tradizione culturale all'altra, e credo in questo senso che, già in un vecchio saggio, e almeno dal punto di vista teorico, avesse ragione Jacopo Darca a rivendicare, in un confronto fatto su sei diverse traduzioni del *Cimetière marin*, che più si fosse

<sup>8</sup> Cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1946, e ora ID., *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>9</sup> Cfr. E.E. CUMMINGS, *Poesie scelte*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Scheiwiller, 1958, poi in SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1971.

avvicinato all'originale proprio colui che, contro la scelta degli altri traduttori di riprodurre la strofa esastica dell'originale aveva optato per una versificazione di tipo libero.<sup>10</sup>

Non si pretenda di trarre da ciò un principio incontrovertibile: di ogni caso, sarà alla fine l'efficacia delle soluzioni e la coerenza dell'insieme a decidere, ma certo è bene che si coltivi, dell'idea di ritmo, un concetto meno asfittico di quello assegnato dalla tradizione scolastica ad accenti e posizioni. Del resto il ritmo, se è importante nella poesia non lo è meno nella prosa, perché la continuità del flusso discorsivo e la sua articolazione o sinuosità piuttosto che la sua brevità ed eventualmente secchezza collaborano alla significazione non meno della precisione del lessico, così come vi collabora la struttura della frase e la posizione che vi assumono i vari elementi, giacché è nella loro dislocazione e nell'equilibrio delle parti che assumono rilievo certe parole invece di altre, e che su certe e non su altre va a cadere l'accento logico o emotivo.

In una prosa come quella di René Char – certo più caratterizzata di altre dall'attenzione ai valori ritmici – Vittorio Sereni ha tanto sentito l'importanza di questa dimensione che gli è sembrato necessario tradurla – in alcuni punti – in versi:

De tout temps j'ai aimé sur un chemin de terre la proximité d'un filet d'eau tombé du ciel qui vient et va se chassant seul et la tendre gaucherie de l'herbe médiane qu'une charge de pierres arrête comme un revers obscur met fin à la pensée.

Amato ho sempre la prossimità  
su un sentiero di terra di un filo  
di acqua piovana  
che viene e va rincorrendosi solo  
e la tenera  
buffa erba mediana che una  
montagnola di sassi interrompe  
come un risvolto oscuro  
mette fine al pensiero.<sup>11</sup>

Non dirò che la scelta sia, in casi come questo, da imitare. La possibilità di farlo rientra nel (legittimo?) arbitrio del traduttore, naturalmente, che è traduttore non meno che interprete e che può decidere di mettere in rilievo l'elemento o il carattere che, in un certo brano, gli appaia decisivo. Ma direi qui appunto arbitrio piuttosto che libertà, e direi che si porta così la traduzione verso l'ambito della riscrittura: operazione essa stessa legittima, ma che non per nulla porta un nome diverso.

<sup>10</sup> Si trattava di Beniamino Dal Fabbro; le altre traduzioni esaminate erano di Mario Praz, Oreste Macrì, Folco Gloag, Renato Poggioli, Maria Algranati, Corrado Pavolini; anche quest'ultima, per altro, atteggiava liberamente la sua strofa. Cfr. JACOPO DARCA, *Nota per sette traduttori italiani del «Cimetière marin»*, in *Poesia. VII*, Quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui, Milano, Mondadori, 1947, pp. 110-121.

<sup>11</sup> Cfr. RENÉ CHAR, *Ritorno sopra monte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974, pp. 144-145.

Proprio di Sereni e Char si parla, nei saggi che qui presentiamo, mostrando alcune modifiche che Sereni ha apportato alla sua traduzione passando dalla prima alla seconda edizione dei testi. Modifiche dettate da un gusto più affinato e da un approfondimento della conoscenza dell'autore, anzitutto. Modifiche che nell'editoria nascono più spesso da considerazioni di tipo economico e dal desiderio di dare nuova leggibilità a un'opera del passato. Non solo si traduce, infatti, ma si ritraduce perché, come dicevamo, le traduzioni 'invecchiano' e nasce di tanto in tanto, per la necessità di rimediare a errori del passato o di rimuovere limiti culturali imposti magari dalla censura, il bisogno di rivedere i testi già messi in circolazione e di effettuare revisioni e vere e proprie ri-traduzioni.

Le soluzioni sono in molti casi encomiabili, ma scoprono, altre volte, situazioni imbarazzanti, scheletri che nessuno ha interesse a trarre dagli armadi e che tutti si collocano nella 'zona d'ombra' in cui il lavoro dei traduttori è sempre stato confinato. Si veda il caso che qui ricordiamo di Doris Lessing; e se l'opera di aggiornamento muove spesso da giuste intenzioni, non sempre ne conseguono esiti apprezzabili.

Avevamo esaminato nel fascicolo precedente di «Letteratura e Letterature» le traduzioni italiane di *To the Lighthouse* dovute a Giulia Celenza e a Nadia Fusini.<sup>12</sup> Necessaria, probabilmente, quest'ultima, se i sessant'anni che la separano dalla precedente hanno visto un così rapido evolversi dei costumi e del linguaggio che irrimediabilmente datato – e stonato – ci appare ormai leggere di «Guglielmo» Bankes e di «Giacomo» Ramsay, o trovare espressioni come «le parvero logore assai» oppure «sparse pel piantito».

Vediamo però da vicino proprio la frase da cui ho tratto queste parole, nel passo celeberrimo del «calzerotto marrone»:

Alzò gli occhi – che demonio invasava quel suo piccolino, il suo prediletto? – e vide la stanza, vide le seggiole e le parvero logore assai. Le loro viscere, come aveva detto Andrea qualche giorno avanti, erano tutte sparse pel piantito; ma d'altronde, si domandava lei, a che sarebbe giovato comprar seggiole nuove, per lasciarle andare in malora durante l'inverno, quando la casa, affidata all'unica sorveglianza d'una vecchia, gocciava addirittura per l'umido?<sup>13</sup>

«Demonio» e «prediletto» sono parole che si sentono ormai molto di rado, nell'italiano corrente, ma anche Fusini vi ricorre, ritenendole probabilmente giustificate nell'ambito colto e raffinato cui la signora Ramsay appartiene; «le parvero logore assai» diventa però nella sua traduzione «pensò che erano spaventosamente logore», e il «piantito» diventa senz'altro e

<sup>12</sup> Cfr. MARIA ELENA BOLDONI, *Un faro da raggiungere*, in «Letteratura e Letterature», 6, 2011, pp. 103-112.

<sup>13</sup> VIRGINIA WOOLF, *Gita al faro*, trad. it., a cura di Giulia Celenza, Milano, Treves Editore, 1934; cito dall'edizione Garzanti 1954, p. 32.

giustamente il «pavimento». Anche l'interrogativo «a che sarebbe giovato» si aggiorna in «a che serviva», e perfino le «seggioline» diventano «sedie»:

Alzò gli occhi – quale demonio s'era impossessato del suo piccolo, il suo prediletto? – e guardò la stanza, guardò le sedie, e pensò che erano spaventosamente logore. L'imbottitura, aveva detto Andrew l'altro giorno, invece che dentro stava fuori, sul pavimento. Ma a che serviva, si chiedeva, comprare delle sedie nuove per farle andare in malora d'inverno, quando la casa, custodita da una vecchia donna, gocciava addirittura per l'umidità?<sup>14</sup>

Perché, però, sostituire «le viscere» con «l'imbottitura», soprattutto se sono proprio le prime, *entrails*, a essere chiamate in causa nell'originale della Woolf? Qui non si tratta di ammodernamento o meno, ma di una semplificazione ingiustificata, di una traduzione riduttivamente interpretante che non si accorge che l'immagine delle « viscere » era Andrea/Andrew che l'aveva coniata, era espressione della sua voce diretta, restituita attraverso la narrazione interiore della signora Ramsay:

She looked up – what demon possessed him, her youngest, her cherished? – and saw the room, saw the chairs, though them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see it, positively dripped with wet?<sup>15</sup>

Ecco che, in questo caso, l'aggiornamento del testo (testo difficilissimo da tradurre, intendiamoci bene, e proprio per la continua interferenza del narrato e del riferito, del diretto e dell'indiretto; ma su ciò si veda, appunto, l'intervento citato di Boldoni), che doveva servire ad avvicinare l'originale a noi e a permetterci di meglio gustarlo (e che – sia chiaro – in molte pagine ottiene precisamente questo effetto), invece ce ne allontana. E ciò avverrà inevitabilmente ad ogni traduzione, per i limiti umani che ineriscono anche al professionista e all'artista più esperto e che finiranno per sancire altre e diverse linee di un comunque inevitabile invecchiamento che dipende solo in parte dalla patina lessicale e morfosintattica cui il più delle volte lo si riduce.

Non è su un singolo passaggio, naturalmente, che si giudica di una traduzione; gli eventuali errori, o comunque le scelte che possono apparire discutibili, sono infinitamente meno importanti – posto che il loro numero sia limitato – del quadro d'insieme. È al tono complessivo che si affida la memoria di un testo, ed è questo tono che deve aderire con sufficiente precisione all'originale.

<sup>14</sup> VIRGINIA WOOLF, *Al faro*, trad. it., a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 1992: cito dall'edizione Mondadori 1998 dei *Romanzi della Woolf*, p. 427.

<sup>15</sup> VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 37-38.

Era Debenedetti che parlava in un suo noto saggio di un «‘tono Proust’. Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose che vien fatto di attribuirgli una esistenza sua propria: staccata, astratta e oggettiva».<sup>16</sup> Un tono che egli ha cercato di restituire non solo analizzandolo criticamente, ma provandosi di persona a tradurre una parte della *Recherche*.<sup>17</sup> È noto come, a caratterizzare quel tono, fatto di partecipe memoria e di indagine curiosa, di impietosa critica e di affettuosa comprensione, contribuisca in maniera decisiva il ritmo (di nuovo!) della frase proustiana,<sup>18</sup> che nella misura delle sue parti e nell’articolazione logica non meno che formale riesce ad amalgamare le complesse sue componenti trasponendole in una unitaria armonia.

Proprio la dilatazione da un lato – al limite della comprensibilità e della stessa correttezza grammaticale – e il controllo meticoloso che viene esercitato sulle parti produce le arsi e le tesi di quel ritmo; e giustamente Mengaldo ha mostrato, attraverso l’analisi di un brano tradotto da Pedro Salinas (altro apprezzato autore), come il riassetto razionalizzante che ne viene imposto alla frase proustiana ne modifichi profondamente il portato e le implicazioni «sostituendo un’analisi esplicita a una implicita e intricata» e mettendo in luce per il lettore ciò che l’autore aveva piuttosto inteso affidare al chiaroscuro della sintassi.<sup>19</sup> Citiamo il passo esaminato:

Ma mère, quand il fut question d’avoir pour la première fois M. de Norpois à dîner, ayant exprimé le regret que le professeur Cottard fût en voyage et qu’elle-même eût entièrement cessé de fréquenter Swann, car l’un et l’autre eussent sans doute intéressé l’ancien Ambassadeur, mon père répondit qu’un concive éminent, un savant illustre, comme Cottard, ne pouvait jamais mal faire dans un dîner, mais que Swann, avec son ostentation, avec sa manière de crier sur les toits les moindres relations, était un vulgaire esbroufeur que le marquis de Norpois eut sans doute trouvé, selon son expression, «puant». (Proust)

Cuando en casa se trató de invitar a cenar por vez primera al señor de Norpois, mi madre dijo que sentía mucho que el doctor Cottard estuviera de viaje, y que lamentaba también haber abandonado todo trato con Swann, porque sin duda habría sido grato para el ex embajador conocer a esas dos personas; a lo qual respondió mi padre que en cualquier mese haría siempre bien un convidado eminente, un sabio ilustre, como lo era Cottard; pero que Swann, con aquella ostentación suya, con aquel modo de gritar a los cuatros vientos los nombres de sus conocidos, por insignificantes que fuesen, no pasaba de ser un farolón vulgar, y le habría parecido indudablemente al marqués de Norpois «hediondo», como él solía decir. (trad. Salinas)

<sup>16</sup> GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust 1925*, in ID., *Saggi critici. Prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 183-200: 187.

<sup>17</sup> Cfr. MARCEL PROUST, *Un amore di Swann*, trad. ital. Di Giacomo Debenedetti, Milano, Bompiani, 1948. Si veda in proposito VIVIANA AGOSTINI-OUAFI, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

<sup>18</sup> Cfr. LEO SPITZER, *Sullo stile di Proust*, in ID., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 231- 311.

<sup>19</sup> Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, p. 112.

Particolarmente significativo mi sembra il fatto che quel «Ma mère» che era sembrato a Proust – quasi un’evocazione – indispensabile per aprire il discorso, immagine irrinunciabile che si imponeva sopra l’ordinato dispiegarsi dell’aneddotica che vi faceva séguito, prepotente tanto da causare un’inedita torsione a tutta la sintassi, venga nella traduzione diversamente collocato e grammaticalmente normalizzato. Anche Giovanni Raboni opera analogamente nella sua traduzione italiana,<sup>20</sup> anch’egli – evidentemente – per ridare al periodo un equilibrio che gli mancava: ma quanto quel sostantivo, aggettante in maniera anomala sull’architettura discorsiva, costituiva proprio la firma autografa di un autore che così l’una e l’altra traduzione oscurano!

Si ristampa, nel momento in cui scrivo, Steinbeck, si ristampano le traduzioni che ne fecero negli anni trenta Pavese, Montale, Vittorini. L’editore Bompiani, partito dall’idea di offrire un nuovo Steinbeck ai lettori italiani, affrancato dalle remore della censura di cui si dovette tenere conto in quegli anni e dai limiti di un linguaggio letterario che era allora privo della dimensione del ‘parlato’ (nonché di quelli dovuti a una conoscenza dell’inglese assai approssimativa), ha finito per ripiegare su interventi di correzione marginale, continuando ad affidarsi al richiamo che i nomi di quei traduttori hanno ancora per il pubblico.<sup>21</sup> Eppure, gli studi sulla traduzione e sulla storia delle traduzioni che si sono succeduti negli ultimi anni hanno largamente dimostrato la scarsa affidabilità che alcune di quelle traduzioni hanno, nonostante l’indubbio rilievo storico che va ad esse riconosciuto e l’oggettiva importanza che il lavoro di quei traduttori ha avuto nella nostra letteratura.

L’operazione non è propriamente encomiabile: in primo luogo, perché non è per il loro ‘rilievo storico’ – che d’altra parte può essere esplicitato e circostanziato solo ‘fuori’ dal testo – che quelle traduzioni vengono ripescate, e secondariamente perché quel rilievo ha ancora significato in sede critica e analitica, mentre il lettore comune crede, a buon diritto, di fronte a una traduzione, di potersi affidare al testo così come gli viene offerto.

È noto invece, e lo si trova confermato fra gli studi di questo fascicolo, che lo Steinbeck di Vittorini fu tradotto ‘alla garibaldina’ e che Pavese, che pure era assai più coscienzioso nel suo lavoro di traduttore, ha comunque e forse involontariamente falsato la tonalità di un discorso che era troppo diverso dalla prosa dei nostri anni trenta e per il quale mancavano esempi che fossero di

---

<sup>20</sup> «Quando si trattò di invitare a pranzo per la prima volta il signor di Norpois,, poiché mia madre si rammaricava che il professor Cottard fosse in viaggio e che Swann non facesse più parte dell’ambiente che lei frequentava, convinta com’era che l’uno e l’altro sarebbero parsi interessanti all’ex-ambasciatore, mio padre replicò che un commensale eminente, uno scienziato illustre come Cottard non poteva mai sfigurare a un pranzo, ma che Swann, con il suo esibizionismo, con la sua abitudine di gridare ai quattro venti anche la più trascurabile delle sue relazioni, era un volgare sbruffone che il marchese di Norpois avrebbe certamente giudicato, secondo il suo modo di esprimersi, ‘pestilenziale’». Ricavo questa e le citazioni precedenti da MENGALDO, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>21</sup> Cfr. LUIGI SAMPIETRO, *L’imprendibile Steinbeck*, «Il Sole 24 Ore», 6 novembre 1911.

aiuto. Non si tratta, in questi casi, soltanto di ‘invecchiamento’, ma di una inadeguatezza complessiva che sconfina, nella riproposta dell’editore di oggi, nella mistificazione vera e propria, non sorretta da alcuna delle ragioni e giustificazioni che continuano a essere valide per ciò che Pavese e Vittorini fecero al tempo loro.

Ma è poi vero che le traduzioni invecchiano?

Certamente sì, perché ogni opera umana è legata al tempo che la vede nascere, ne è compenetrata e lo esprime, in qualche modo. Lo esprime tanto, però, quanto lo esprime l’opera originale, che nonostante l’universalità e l’eternità che romanticamente o idealisticamente le si è spesso attribuita non è certo priva dei ‘segni del tempo’: che non sono le rughe, ma appunto ciò che la ancora all’età sua e che spesso, proprio in forza di questo, le ha dato carattere e sostanza, l’ha imposta ai suoi contemporanei e ne ha fatto nascere il riconoscimento della tradizione.

Invecchiano, dunque; e se invecchiano ‘di più’ dell’originale ciò succede generalmente per due motivi: uno è che scontano il peccato di *non essere* l’originale, e cioè di non essere accolte e rispettate come l’originale, di non disporre del tipo di attenzione e dell’autorità atte a fondare, come quello, ‘tradizione’; l’altro è che molto raramente sono opera ‘d’autore’, fatta cioè con spirito e forza d’autore, con cura e passione d’autore: perché per quanto un traduttore possa con amore fare il suo mestiere, e per quanto lo faccia con sapienza e dedizione, l’opera sua è comunque opera ‘seconda’ e soffre – anche a non voler considerare che si tratta nella maggior parte dei casi di lavori su commissione, lavori ‘di mestiere’ – di essere un compito piuttosto che un’autonoma sfida.

Non sempre è così, naturalmente, e ci sono traduzioni che dovrebbero provare il contrario e traduttori universalmente celebrati, da Hölderlin a Celan; ma questo prova semplicemente che *si può dare* il contrario e confermano, invece e tuttavia, che il contrario si dà assai raramente, perché è difficile che esistano le condizioni per cui il traduttore possa eguagliare l’autore. La traduzione *può*, certamente *può*, essere all’altezza dell’originale e meritare come quello di non essere dimenticata e sostituita, ma si può affermare che questo obiettivo, là dove viene perseguito, è ancora più arduo di quello che l’autore primo ha raggiunto con la sua opera al tempo suo, per il semplice motivo che il traduttore non potrà mai godere della libertà che fu dell’autore.

Alla traduzione, infatti, è *imposta una lingua*, è imposto che ciò che è stato detto in russo diventi francese o che ciò che è stato pensato in inglese diventi italiano, mentre l’artista è artista *in una sua lingua*, e come non a caso si scrive una poesia piuttosto che dipingere una tela, così non è a caso che un verso inglese, fatto di parole inglesi, di una sintassi inglese, di un ritmo inglese diventi insapore o stonato in italiano, e non certo per colpa o incapacità del traduttore. Nel sonetto XXXIII

di Shakespeare troviamo allineati in punta di verso – dei primi tre versi – un infinito e due gerundi (*flatter, kissing, gilding*) che in italiano, tradotti alla lettera, comportano in termini sillabici un allungamento difficile da recuperare ritmicamente, e in termini fonici una cadenza greve e sonora certamente poco apprezzabile (tanto più che si susseguono, nei versi immediatamente seguenti, altri tre infiniti e un participio presente: morfologicamente uguale, in inglese, al gerundio);<sup>22</sup> nessun poeta italiano avrebbe usato tale sequenza in una propria poesia, e nessun traduttore l’ha infatti rispettata tale e quale, ma alla libertà del poeta originale, che avrebbe scelto chissà quale diverso approccio alla sua materia, fa riscontro nel traduttore la necessità di aderire comunque a un testo già scritto, e dunque di seguire una strada imposta.

Ogni soluzione, in questo senso, non potrà che risultare approssimativa, e raramente soddisfacente; destinata dunque, inevitabilmente e proprio per questo, all’invecchiamento, anche se si darà il caso talvolta (per il sonetto di cui si diceva, si potrà citare per esempio la traduzione di Montale)<sup>23</sup> di una felice ricreazione, felice – probabilmente e per lo più – proprio in quanto ricreazione, che all’originale si ispira e si avvicina cercando di restituirne la ‘poesia’ (il termine potrà sembrare generico, ma mi sembra, tra tutti quelli possibili, quello che non tradisce né l’idea che il testo trasmette, né la materia che lo costituisce; e non è forse e precisamente la ‘poesia’ ciò che ci fa apprezzare – e dunque desiderare che non si perda in una traduzione – un testo di poesia?

L’invecchiamento – voglio dire – è intrinseco e ineliminabile nella traduzione perché costituzionalmente la traduzione è opera im-perfetta, opera che si propone come mediazione e avvicinamento a un testo che essa non ha la pretesa di sostituire. Dire ciò, non significa sminuire il valore delle traduzioni, ma riconoscere il posto e il carattere che è il loro,<sup>24</sup> il loro specifico e anzi insopprimibile contributo alla conoscenza di un testo e di un autore; contributo che è analogo al continuo lavoro di interpretazione che la critica svolge dal canto suo sulle pagine d’arte in ordine all’illustrazione di ciò che propriamente è reputato ‘valore’ e che d’altra parte è esso stesso (si ricorderanno le osservazioni di Contini sull’Ariosto?) una continua «approssimazione al ‘valore’».<sup>25</sup>

Approssimazione l’opera, approssimazione di un’approssimazione la traduzione; l’invecchiamento non si dà solo nel secondo caso: quanti testi già celebrati fanno ormai parte solo virtualmente di una tradizione che pure anche grazie ad essi si è costituita! Non sono stati vòlti o adattati in linguaggio moderno, a tacer d’altro, Chaucer e il *Beowulf*, Chretien de Troyes e

<sup>22</sup> Ho analizzato il problema in *Vaglio di un sonetto shakespeariano*, «Belfagor», 30 settembre 2006, pp. 509-515.

<sup>23</sup> EUGENIO MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975, p. 19.

<sup>24</sup> Anche nel quadro del «polisistema» di cui parla ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in *Papers on Poetics and Semiotics* 8, edited by Benjamin Hrushovski and Itamar Even-Zohar, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27.

<sup>25</sup> Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Come lavorava l’Ariosto*, in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241: 233.

Rabelais?<sup>26</sup> In Italia si oppone resistenza a questo processo, e credo sia giusto perché dovremmo, altrimenti, ritradurre la *Commedia* ogni cinquant'anni; ma riconosciamo che già oggi, per troppi studenti, la *Commedia* è scritta in una lingua straniera: e perché non tradurla, allora?

L'invecchiamento della traduzione è più rapido perché l'approssimazione rivela più in fretta i suoi punti deboli e le sue smagliature; li rivela non appena la lingua di cui si è servita si è fatta meno fresca, e ciò che per un momento è sembrato dare nuova vita a un testo del passato, ecco che già mostra la sua attualità (che solo della sua lingua era appunto fatta) scaduta. D'altra parte, ogni nuova traduzione è sempre più lontana dall'originale cui fa riferimento, e sempre più si allarga il divario – inevitabile – fra ciò che viene detto e la lingua che lo dice, sempre più improbabile ritrovarne i punti di sutura.

La conclusione di tutto ciò non è di rinunciare a tradurre e di rifarsi piuttosto alle traduzioni del passato. Il processo è inarrestabile come inarrestabile è quello della critica e – per fortuna – quello della lettura. Ogni nuova lettura è traduzione e interpretazione, e ogni nuova lettura saprà avvertire anche i limiti delle traduzioni e interpretazioni precedenti. Si tratta, semmai, di pregiare il lavoro di traduzione e di insistere perché esso sia sottratto – almeno per le opere più degne – ai tempi mercificati dell'odierna macchina della cultura e possa essere condotto con la sensibilità, la sapienza e la dignità che gli assicurino non una breve ma una lunga vita, favorendo la messa a punto di una nuova creazione letteraria a tutti gli effetti, capace di porsi come punto fermo nella storia delle traduzioni che comunque seguiranno.<sup>27</sup>

#### ABSTRACT

Le traduzioni 'invecchiano' con una certa rapidità, e periodicamente si ripropone la necessità di una revisione, se non di un radicale rifacimento. Il saggio si propone come riflessione sulle cause e sulle possibili soluzioni che si possono adottare in proposito.

Translations quickly become outdated and must be periodically revised, if not thoroughly remade. This essays investigates the reasons of this phenomenon and envisages possible solutions.

---

<sup>26</sup> Si veda anche ciò che, nello scorso numero di «Letteratura e Letterature», argomentava Emanuele Ronchetti a proposito di Montaigne.

<sup>27</sup> Cfr. F. Apel, *Sprachbewenung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, trad. it. *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos 1997. Fra le recenti iniziative volte a una sistematica indagine dei testi e dei problemi della traduzione si segnala la rivista online di Gianfranco Petrillo (<http://rivistatradurre.it>), giunta al suo terzo numero.