

## Tradurre lo stile: riflettendo con Franco Nasi sulla fenomenologia dell'opera letteraria

di Paola Loreto

Nel recente *Ritmi americani. Saggi su stile e traduzione* (pp. 240, € 20, Quodlibet, Parma 2025), Franco Nasi rielabora le analisi e le esperienze traduttive degli ultimi anni della sua intensa attività di traduttore e critico della traduzione alla luce del filo conduttore di un discorso anche teorico, che è un'idea del fatto letterario. Tra le tante possibilità di definizione, "fatto" è preferibile a "prodotto" letterario, perché la posizione da cui parte Nasi, condivisibile, è una riflessione sulla fenomenologia dell'opera letteraria che osserva e descrive i modi in cui ne fruiamo per stabilire criteri di operatività (nel tradurre) e di giudizio (nell'esame critico), che la riguardino da vicino e siano, per questo, metodologicamente corretti. Da qui viene la riconsiderazione della rilevanza dello stile in un'era post-strutturalista, su cui la lettura del libro ci offre l'opportunità di tornare a meditare. Salvare la nozione di stile dall'aura *démodé* e da cui è oggi circondata, e reinvestirla di un ruolo centrale nel pensare l'opera letteraria, può riportarci a comprendere come la scrittura (sempre "letteraria") sia "la lingua in atto" nella mediazione, e sintesi, tra la percezione individuale del mondo e la sedimentazione di una lettura condivisa dello stesso. Dunque, il luogo e il tempo della reinvenzione e riformulazione di un'ipotesi del mondo. E Nasi sembra abbracciare l'approccio ermeneutico al pensiero della traduzione, secondo il quale anche la scrittura che traduce fa – o dovrebbe fare – lo stesso. A partire da Friedrich Schleiermacher per passare da George Steiner e arrivare a Lawrence Venuti, infatti, la traduzione è stata intesa non come un'impossibile equivalenza di significanti e/o significati, ma come la forma più profonda, necessariamente soggettiva e provvisoria, di interpretazione di un testo – quasi un'immedesimazione del lettore interprete con il suo corpo fisico, a cui il ritmo dà accesso – e una ricreazione dello stesso che tenti di riprodurre la forma totale della fruizione con i mezzi della lingua di arrivo. Perché – come afferma Steiner – il linguaggio è in perenne metamorfosi, e ogni atto linguistico è irripetibile e

"istantaneamente creativo" nella sua modellazione del nostro pensiero e della nostra sensibilità. E proprio in questa impossibilità di riproduzione identica, o "intraducibilità", sta – felicemente – la vita o vitalità del linguaggio che ci destina al gesto infinitamente ripetuto del tradurre. Nelle parole di Nasi, ogni traduzione è "per natura un testo errante, che erra nel doppio senso del termine" e dunque "non è, come si sa, la mera riproduzione di un originale, ma un'attività a un tempo rigorosa e creativa".

Il capitolo introduttivo, allora, intitolato *Traduzione dello stile, stile della traduzione*, è indispensabile e illuminante. Come tutti i seguenti, è compilato utilizzando le idee, le nozioni e le informazioni derivate da una messe apparentemente inesauribile di letture, che spaziano dal dizionario etimologico – che ci informa che la prima accezione della parola *stile* "ha a che fare con un'azione molto individuale: la calligrafia" – alle potenti intuizioni di Harold Bloom, e valica l'obbligata letteratura specialistica (che non si sogna di limitarsi alla stilistica e alla traduttologia), per addentrarsi – con sommo piacere del lettore – nelle fonti primarie e secondarie della letteratura angloamericana e non solo. Veniamo così a sapere, tra le mille altre cose, che il successo della celebre *O Captain! my Captain!* fece quasi pentire Walt Whitman di averla scritta perché "è una ballata, canta, canta, con una sua forza e una sua melodia – ma che sia la migliore, proprio la migliore: Dio me ne scampi! Cosa può esserci di peggio?". Proprio come accade a qualsiasi poeta che a un certo punto abbia l'impressione di avere scritto una poesia sola, e che quella poesia non sia esattamente la più rappresentativa del suo... stile.

La traduzione letteraria, citando Harold de Campos come nella puntuale rievocazione di Nasi, fatta "con *intelletto d'amore...* è innanzitutto un'esperienza interna del mondo e della tecnica di ciò che viene tradotto" (*Della traduzione come creazione e come critica*, 1963, Oèdipus 2016). Essendo la forma più approfondita – "privilegiata", dice de Campos – di lettura critica, consente di "entrare nel nocciolo del testo

artistico, nei suoi più intimi meccanismi e ingranaggi”: direttamente dentro, cioè, il fenomeno letterario. Per questo il traduttore che si accinge alla cura che questa forma di amore richiede, ascolta, con attenzione partecipe, la voce – o le voci – che parlano nel testo di partenza, che Nasi declina in toni, e ritmi, naturalmente nel senso che al ritmo poetico ha attribuito il suo studioso più importante, Henri Meschonnic: la *significanza*, cioè l’organizzazione delle marche di vari livelli di linguaggio (accidentali, prosodici, lessicali, sintattici), non solo linguistici ma anche extralinguistici, che producono il senso intero dei nostri pronunciamenti, anche orali. Il *rythme* di Meschonnic, infatti, ingloba la prosodia e l’intonazione orale: “è l’organizzazione stessa del senso del discorso” (*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982; trad. Emilio Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Mucchi, 2001). È suono che si fa senso, come aveva bene intuito Robert Frost, che non a caso fece della sua poetica del *sound of sense* la base del suo progetto di rinnovamento modernista della poesia scritta in lingua inglese. Come diciamo le cose è quello che diciamo. Come intuì brillantemente Steiner ormai cinquant’anni fa, nel suo studio fondamentale per la traduzione, *After Babel*, (quasi) tutto è traduzione di un impulso di significazione, a partire dai nostri tentativi di comunicare, e perfino dal primo moto del nostro pensiero consapevole: “la traduzione è formalmente e pragmaticamente implicita in ogni atto di comunicazione... Comprendere è decifrare. Avvertire una significazione è tradurre” (*After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford UP, 1975; trad. Ruggero Bianchi, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Sansoni, 1984).

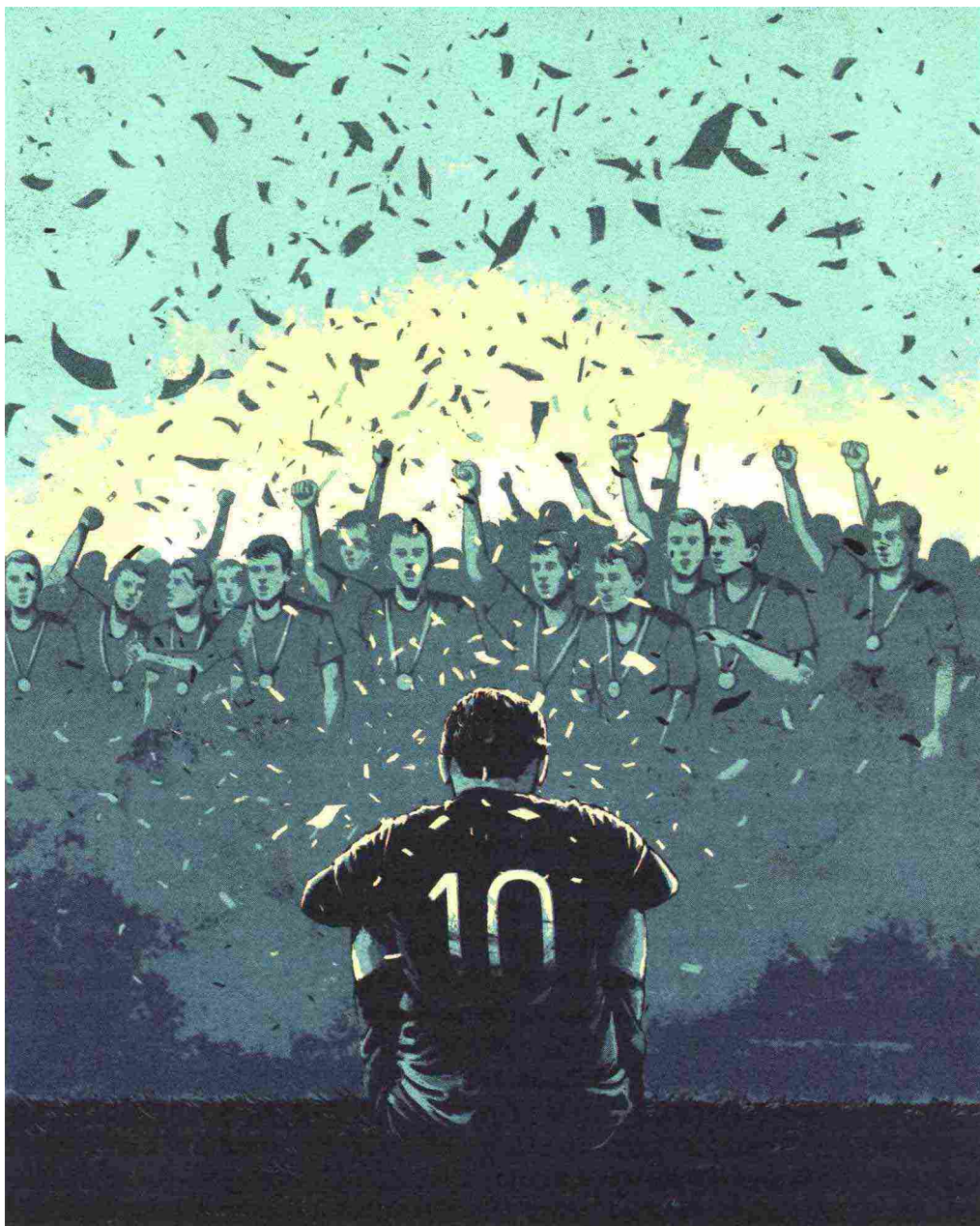
Ma non solo di poesia si occupa Nasi in *Ritmi americani* (segnatamente quella di Walt Whitman, Mark Strand, Edgar Allan Poe ed Ezra Pound): il volume accoglie anche saggi sulla narrativa di Mark Twain e Jack London, e sul teatro di Arthur Miller, senza mancare di effettuare un’incurSIONE ancora più attuale nella traduzione delle cover. Quest’ultima si innesta sulla riflessione di Nasi sulle traduzioni estreme. Come insegnò anni fa Derek Walcott in un laboratorio di *creative writing* dedicato

a un gruppo di studiosi della sua poesia – che ruotava attorno all’Università di Milano e alla figura del suo maggiore esperto, Luigi Sampietro – comporre testi di canzoni, che vanno messi in musica, è un ottimo esercizio di scrittura. Le esigenze del sistema prosodico musicale, infatti, richiedono una forma di creatività estremamente vincolata. Quando la traduzione di un testo consacrato e ormai canonico è fatta non per la stampa – per la quale può essere sufficiente una versione di servizio – ma per l’effettiva esecuzione, il ritmo va tenuto attraverso effetti di rima e metro che la consentano. La dominante formale, in un certo senso, è già data, (im)posta in partenza. E nella generale sordità contemporanea per i valori formali di un testo poetico, succeduta alla “sbornia del verso libero novecentesco”, come la chiama Nasi, l’ascolto della musica ha preservato in larga parte “le orecchie per intender(la)”: probabilmente poche persone saprebbero scandire uno schema metrico di primo acchito, ma molte riuscirebbero a riformulare un testo in modo che si accordi a una struttura musicale. La traduzione delle cover, inoltre, apre un settore di traduzione stratificato, che va dalle menzionate traduzioni “a stampa”, che possono essere di servizio, a quelle di testi di cantautori come Leonard Cohen, o Bob Dylan, che dovrebbero almeno tentare di essere “poetiche”, o, altrettanto, d’autore. Infine, il lavoro interpretativo che serve a tradurre – e a valutare il lavoro di traduzione – delle cover apre mondi interi, culturalmente stratificati e globali, che consentono, come nella *Überleben* (o *Fortleben*) di Walter Benjamin, la sopravvivenza di un testo in una lingua – una vita – sovraindividuale attraverso le sue incarnazioni individuali. Come succede alla canzone *If I had a Hammer*, alla quale Nasi dedica una analisi particolare. Scritta alla fine degli anni quaranta da Pete Seeger, uno dei grandi padri del folk americano, insieme a Lee Hays, negli anni sessanta diventò una canzone simbolo della protesta giovanile, rivolta soprattutto contro la guerra del Vietnam e la discriminazione razziale. Continuò a vivere, così, attraverso le cover e interpretazioni di altri cantanti, diventando un successo internazionale, fino a quando Sergio Bardotti, nel 1964, ne tradusse il testo per Rita Pavone,

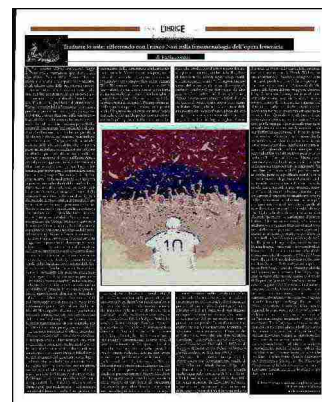
leggendolo (o piuttosto ascoltandolo) senza dubbio attraverso la versione “sbarazzina” di “un non meglio nominato” *young rock and roller*, Trini Lopez, che l’aveva trasformata in un testo più adatto a ballare il *twist* che a essere cantato in manifestazione. Come cita Lawrence Venuti, se ogni testo letterario tende a essere un artefatto culturale eterogeneo, la sua traduzione ne accresce l’eterogeneità, perché le scelte verbali del

traduttore sono mosse interpretative che “variano” il testo fonte (*World Literature and Translation Studies*, in *The Routledge Companion of World Literature*, a cura di Lawrence Venuti, 2012). E lo stile è – anche – cultura.

P. Loreto insegna letteratura angloamericana all’Università di Milano  
paola.loreto@unimi.it



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



121986