

Il traduttore come autore

Damiano Rebecchini

(intervento al Seminario di APICE dedicato al volume di Roger Chartier,
*La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa
moderna*,¹ Università degli Studi di Milano, 24 maggio 2016)

Vorrei partire da una storia che troviamo nel secondo libro de *Il cortegiano* di Baldesar Castiglione. Giuliano il Magnifico racconta di come un mercante di Lucca fosse andato in Polonia per comprare pelli di zibellino, e avesse voluto incontrare anche i mercanti russi della Moscovia, che erano al di là del fiume Dnepr', ed erano in guerra coi polacchi. La compagnia si ritrova sulla riva del fiume ghiacciato e nessuno che osa varcarlo: gridando, chiedono ai mercanti moscoviti il prezzo delle loro pellicce, ma fa talmente freddo che le parole di risposta dei russi si gelano per aria nel mezzo del fiume. I polacchi propongono di accendere un gran fuoco in mezzo al fiume ghiacciato per far sciogliere le parole e ascoltarle. Ma quando questo avviene, i russi se ne sono già andati:

le parole che per spacio d'un'ora erano state ghiacciate, cominciarono a liquefarsi e descender giù mormorando, come la neve dai monti in maggio, e così subito furono intese benissimo, benché già gli omini di là fossero partiti.²

¹ Roma, Carocci, 2015.

² Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998, p. 188.

Mi sembra che questa storia mostri chiaramente un aspetto centrale del libro di Roger Chartier, ovvero che le parole non sono mai un'entità astratta, un puro simbolo, ma assumono sempre una forma concreta. E questa forma non è mai neutra, è sempre l'oggetto di un processo di negoziazione fra le parti, che orienta necessariamente l'interpretazione dell'ascoltatore; e non di rado nel processo di negoziazione il testo si allontana dal suo autore.³ La materialità del testo, di cui parla Chartier, è qui icasticamente rappresentata da quelle parole congelate e sospese per aria nel mezzo del fiume Dnepr', che i polacchi riescono a scongelare con il fuoco: il loro significato si libera, ma solo quando i moscoviti non ci sono ormai più. Mi sembra che non vi possa essere metafora più bella e appropriata per descrivere il processo della traduzione: un fuoco acceso che fa cambiar forma alle parole, che le trasforma da ghiaccio cristallino in neve che si scioglie. Il loro senso «si intende benissimo», come dice Giuliano il Magnifico, ma l'autore ormai non c'è più.

Da qui lo statuto ambivalente delle traduzioni nella nostra storia culturale: disdegnate dagli autori, ma apprezzate dai lettori; denigrate dai critici, ma adorate dagli editori; e al tempo stesso odiate e amate dagli stessi traduttori, che sono i primi ad esser consapevoli delle perdite inflitte all'autore, ma anche i più grati, perché in esse intravedono il miraggio della creazione.

Nel suo libro Roger Chartier dedica un bel capitolo al processo di traduzione in francese di alcuni grandi romanzi spagnoli secenteschi, dal *Don Chisciotte* ai grandi romanzi picareschi. In questo processo di negoziazione entravano in gioco valori diversi, al tempo stesso estetici, politici ed economici, e come tutte le forme di negoziazione commerciale, già da allora quelle traduzioni apparivano il frutto di un'attività non molto nobile – «una cosa vile» dice un traduttore francese – ma certamente molto remunerativa, fanno guadagnare tanti soldi sia agli editori che ai traduttori. «Guadagnare voglio,» dice il traduttore incontrato da don Chisciotte in una stamperia di Barcellona nella Parte seconda del romanzo. Ed effettivamente è proprio grazie al successo di tante traduzioni spagnole, e all'ampio pubblico francese che ne è avido lettore sia nelle grandi città che nelle campagne, che si deve l'introduzione dei primi meccanismi di mercato nel sistema editoriale europeo, come per esempio l'anticipo sul manoscritto. «In un'epoca in

³ Sul tradurre come forma di negoziazione cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 10.

cui molto spesso gli autori venivano ricompensati solo con le copie delle loro opere», scrive Chartier, «i traduttori a Parigi sono i primi a essere pagati in denaro sonante».⁴

È un processo di traduzione che avviene in modo quasi immediato: le prime traduzioni francesi seguono di pochissimi anni l'uscita dell'originale. E questo indica la presenza di un pubblico e un mercato editoriale molto integrato e omogeneo nel cuore dell'Europa. Le prime traduzioni francesi del *Don Chisciotte* e dei più celebri romanzi picareschi – il *Lazarillo de Tormes*, il *Guzmán*, il *Buscón* – escono subito, nel giro di pochissimi anni, non più di sei o sette anni dalla loro prima pubblicazione in spagnolo, e in così tante edizioni da convincerci che ci fosse un largo pubblico francese ad attendere quei libri. Ce lo confermano l'inventario di magazzino di un grande libraio di Parigi, gli inventari di tante piccole e medie biblioteche private di Parigi, ma anche Corneille nel suo *Illusion comique*.

Come in ogni negoziazione, come mostra Chartier, in queste traduzioni vi sono perdite, aggiunte, adattamenti. Prendiamo il caso più significativo: la traduzione del *Buscón* fatta da Scarron. L'autore del *Roman comique*, prima di arrivare al suo capolavoro, si esercita traducendo il romanzo picaresco di Quevedo, e lo modifica significativamente: da una parte accentua decisamente il colore locale e la tonalità spagnoleggiante, lo infarcisce di stereotipi sulla Spagna, o di riferimenti al *Chisciotte*; dall'altra, lo declina in chiave burlesca e soprattutto cambia il finale picaresco in un finale che fa del picaro spagnolo un *bonnête homme* francese. Adatta a tal punto quel romanzo al gusto francese che non solo circola con successo fra le campagne nelle edizioni della “Bibliothèque bleue”, ma Charles Sorel lo inserisce persino nella sua collezione della “Bibliothèque Française” fra le opere originali francesi.

Del resto, qualsiasi traduzione, come ha mostrato Umberto Eco, non è mai una negoziazione solo fra il senso primo delle parole, ma anche fra i valori che ogni civiltà iscrive all'interno della sua lingua e della sua tradizione letteraria. Nelle traduzioni francesi di quei romanzi assistiamo ad una continua rinegoziazione fra i valori estetici ed etici di una Spagna coloniale che “preferisce sognare” con Don Chisciotte o fuggire con i suoi picari, anziché osservare la sua rovina, e quelli di una Francia

⁴ Roger Chartier, *Tradurre*, in Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015, p. 92.

classicista impegnata nell'elaborazione di un nuovo ideale di *honnête homme*, pronto per essere esportato in tutto il resto dell'Europa moderna.

Più le lingue sono vicine, come lo sono le lingue romanze nel Seicento, più le negoziazioni, e le perdite, appaiono ridotte e l'attività non pare degna di prestigio: «Tradurre dalle lingue facili,» scrive il traduttore che compare nel *Don Chisciotte*, «non presuppone né ingegno né ricchezza di linguaggio, come non lo si presuppone per chi copi da un foglio ad un altro». ⁵ Lo conferma il *Tesoro* di Covarrubias che segnala il doppio significato in castigliano del tradurre, ovvero sia portare da una lingua a un'altra, ma anche copiare. Dall'altra parte, e questo è il punto che vorrei sottolineare, più il traduttore si confronta con lingue fra loro distanti più si trasforma in autore. E per lingue qui intendo non solo le lingue naturali, ma anche le lingue dell'arte (la prosa o il verso, il poema o la tragedia, o i diversi linguaggi artistici della letteratura, del teatro, del cinema). Il traduttore che traduce da lingue lontane – da prosa in versi, da un genere letterario in un altro, dalla narrativa alla scena teatrale o cinematografica – non è quasi più un traduttore, e diviene sempre più un autore. Un caso magistrale, illustrato da Chartier, ci è offerto dal *Cid* di Corneille, accusato da non pochi detrattori di essere una traduzione o un plagio di una commedia spagnola. Ma già i contemporanei di Corneille si domandavano: che senso può avere parlar di plagio, o di traduzione, quando si traduce qualcosa in versi? Più le lingue sono lontane, per organizzazione morfologica, ritmica, semantica e concettuale, più il traduttore, pur non volendolo, si trasforma in autore. Perché? Perché si amplia la sua possibilità di scelta fra universi formali e concettuali tanto differenti. Il diverso configurarsi della nozione di autore, a seconda dell'epoche e delle nazioni, a seconda dei generi e delle forme artistiche, all'interno delle quali il principio autoriale è sentito con maggiore o minore forza, segna linee di demarcazione più o meno nette in quel *continuum* che unisce il traduttore all'autore.

Permettetemi di mostrarlo brevemente per l'ambito culturale che conosco meglio, la letteratura russa. Per secoli la letteratura russa antica può essere considerata una letteratura quasi esclusivamente di traduzione, con la precisazione che, essendo per lo più una cultura religiosa e non essendovi una precisa coscienza autoriale, non vi era neanche una chiara idea della differenza fra un copista, un autore e un

⁵ Ivi, p. 91.

traduttore. A metà del Settecento, troviamo tutta una serie di opere che pur essendo delle traduzioni di precise opere occidentali, iniziano a venire intese come opere autonome, e rappresentano l'inizio di una letteratura russa moderna originale: la traduzione del *Voyage de l'Isle d'amour* di Paul Tallemant del 1663, fatta da Vasilij Trediakovskij in versi russi nel 1730; la traduzione del *Télémaque* di Fénelon fatta dallo stesso Trediakovskij nel 1766 nella forma di un poema epico russo. In che senso queste traduzioni sono opere autonome e originali? In primo luogo perché, come mostra Chartier, è in questo periodo che inizia a formarsi, in Russia e ancor più in Europa, una precisa coscienza d'autore. Ma anche perché, come fanno le opere veramente nuove e originali, esse creano un nuovo lettore, trasformano il loro pubblico, modellano una nuova sensibilità. Mentre le traduzioni francesi dei romanzi spagnoli secenteschi avevano già un lettore che le aspettava, pur con i dovuti adattamenti, le traduzioni russe si inventano un nuovo lettore. La traduzione di Trediakovskij dell'opera di Tallemant porta la *préciosité* dell'hôtel de Rambouillet nei rozzi palazzi dei boiari moscoviti. Non era solo il trasferimento di un testo, ma di un mondo e di una sensibilità del tutto nuovi per i russi, che ancora non avevano elaborato un lessico amoroso, che presupponevano rapporti sia fra gli individui che fra i sessi completamente diversi rispetto al sofisticato mondo della *préciosité* francese, rapporti estranei alla cultura e alla lingua francese. Trediakovskij in qualche modo traduce ciò che era in russo intraducibile.

In ogni traduzione vi è sempre una componente utopica, ben presente alla coscienza del buon traduttore. Vi è sempre un briciolo di consapevolezza che si stia traducendo una cosa che in realtà non è traducibile. E questa tensione nel voler «tradurre l'intraducibile», per usare un'espressione di Jurij Lotman, è un basilare meccanismo di elaborazione del nuovo. Come sottolinea Lotman, se è vero che nell'incontro di due lingue, l'inadeguatezza di una di queste può apparire un ostacolo alla comunicazione, al tempo stesso questa inadeguatezza è anche uno dei meccanismi fondamentali di creazione di forme nuove.⁶ E questo vale non solo a livello individuale, ma anche collettivo, nelle fasi in cui una cultura si appresta ad accoglierne un'altra. In questi momenti, le traduzioni sono state davvero uno dei più potenti strumenti

⁶ Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada*, in Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, trad. di Nicoletta Marcialis, introduzione di Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994, p. 28.

dell'innovazione letteraria e culturale. Faccio un esempio saltando in avanti nel tempo, alla stagione del grande romanzo russo di metà Ottocento. La prima opera in assoluto pubblicata da Fedor Dostoevskij è stata una sua traduzione dell'*Eugénie Grandet* di Balzac. Quando il giovane Dostoevskij si appresta a tradurla gli pare un'operazione quasi impossibile, qualcosa di insormontabile. Nei primi anni le sue letture preferite erano state soprattutto tragedie: Corneille, Racine, Shakespeare, Schiller, e di fronte al romanzo di Balzac si trova quasi spiazzato. Quando finisce il lavoro scrive al fratello:

Ho tradotto *Eugénie Grandet*. Che miracolo, che miracolo!

Come lo traduce? Naturalmente lo declina in chiave drammatica, come fosse una tragedia di Racine, o forse melodrammatica, alla Pixérécourt. Ecco due esempi. Balzac scrive:

Prima dell'arrivo di suoi cugino, Eugenia poteva essere comparata alla Vergine prima della concezione; quando lui fu partito, lei somigliava alla Vergine madre: aveva concepito l'amore.

Dostoevskij traduce:

Da quel giorno il viso di Eugenia brillava di una nuova bellezza. Una sorta di grave solennità si sprigionava dai tratti del suo volto, e la sua anima penetrata di questo amore brillava nei suoi occhi.⁷

Si noti la scomparsa del riferimento sacrilego e ironico presente nella similitudine e la comparsa di un rilievo più classico. Oppure in Balzac, Charles dichiara:

Cara Eugenia, un cugino è meglio di un fratello, lui ti può sposare.

Dostoevskij traduce:

Eugenia, tu sarai mia, tu sei mia!⁸

⁷ Dominique Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968, p. 233.

⁸ *Ibidem*.

Non è certo una traduzione fedele, né tantomeno bella, ma si nota in essa una tensione nel voler tradurre un testo che, con i suoi riferimenti etici e religiosi, appare inconciliabile con la realtà della Russia del tempo e intraducibile nella sua lingua. È una tensione che genera una forma ibrida, nuova, è il nucleo originale, per quanto ancora rozzo e solo abbozzato, del futuro romanzo drammatico dostoevskiano, del “romanzo-tragedia” secondo la definizione di Vjačeslav Ivanov prima e George Steiner poi, o del “romanzo polifonico”. Leggendo i grandi romanzi di Dostoevskij e Tolstoj, i lettori europei alla fine dell’Ottocento avevano chiaramente l’impressione di trovarsi di fronte a forme in qualche modo riconoscibili, familiari, – vicine alla tradizione romanzesca francese e inglese – ma tradotte in un linguaggio artistico rozzo, ruvido, che oppone resistenza. Forse si può dire che le nuove forme epiche e tragiche del romanzo russo ottocentesco sono proprio il risultato di una “traduzione dell’intraducibile”, di uno sforzo di adeguamento di una forma occidentale a un linguaggio, quello del sentimento e delle idee russe, che gli è estraneo, che fa resistenza, perché nato da una realtà sociale e culturale diversa e in qualche modo inconciliabile.

Damiano Rebecchini
damiano.rebecchini@unimi.it

Riferimenti bibliografici

- Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015.
- Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998.
- Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada*, in, Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, trad. di Nicoletta Marcialis, introduzione di Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994.
- Dominique Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968.