

SPLENDORE E MISERIA DELLA TEORIA IL CASO DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

di *Stefano Manferlotti*

1. Darò inizio al mio contributo con una domanda provocatoria che potrà indurre i famigerati «addetti ai lavori» (fra i quali metto tranquillamente me stesso) a speculazioni il cui carattere esilarante o deprimente dipenderà dal temperamento di ognuno: quale ricaduta ha la riflessione teorica sull'attività del traduttore (letterario) più o meno professionista, individuabile come soggetto empirico operante nello spazio e nel tempo?

La risposta è: nessuna. Non risulta che Mario Bonfantini, prima di tradurre Rabelais, o Giulio de Angelis, prima di tradurre Joyce – tanto per citare cimenti di indubbia qualità – abbiano avvertito il bisogno di compulsare Cicerone o Mounin.¹ Né si ha notizia che a studi teorici preliminari si siano dati l'Ettore Romagnoli traduttore dei classici greci antichi² o il Vittorio Bodini patrono di Cervantes o il Roberto Calasso traduttore di Kraus.³

¹ F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruete*, trad. it. di M. Bonfantini, 2 voll., Einaudi, Torino 1953; J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. Di G. de Angelis, Mondadori, Milano 1960. Quanto al titolo del mio intervento, ho tratto ispirazione dal noto saggio di José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción* (1937).

² Penso all'intera raccolta di classici pubblicata in bella veste dall'editore bolognese Zanichelli a partire dagli anni '20.

³ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. di V. Bodini, 2 voll., Einaudi, Torino 1957; K. Kraus, *Detti e contraddetti*, trad. it. di R. Calasso, Adelphi, Milano 1982. Mi piace citare a questo punto, e a sostegno delle mie tesi, l'arguta frase di George Steiner che, evocando le figure di San Gerolamo e Lutero traduttori della Bibbia, parla di «artigiani irritati dal fronzio della teoria» (G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, nuova ed. accresciuta, p. 304. Il capitolo che contiene la frase si intitola non a caso «Le pretese della teoria». Rilevo, di passaggio e per restare in tema, l'ottima traduzione che del libro di Steiner fornisce Ruggero Bianchi).

Ne consegue una seconda domanda: è, questo, un male? Qui azzarderò una risposta che costituisce una meditata presa di posizione. Dal confronto con la nuda teoria, non rivestita di alcun abito pragmatico, il traduttore può ricavare benefici (mai decisivi, comunque) solo se una simile dialettica viene intesa nel senso di una più puntuale individuazione e dissezione analitica dei problemi che egli già affronta nella concretezza della sua attività professionale. In sintesi, e tangenzialmente all'argomentazione fin qui svolta: alla teoria della traduzione va riconosciuta una dignità assoluta, purché la si veda come riflessione sul linguaggio in quanto tale, sui linguaggi storicamente definiti, sulla loro storia, sugli intrecci e contaminazioni determinati dall'incontro/scontro fra le lingue nel corso del tempo. È tutto. Ogni altra pretesa nasce dal sofisma o dall'illusione.

Il caso della traduzione letteraria è particolarmente significativo. Qualche anno, o per meglio dire qualche decennio fa, alcuni, discettando di linguaggio letterario, diedero vita a due fazioni l'un contro l'altra armate: parlarono i primi di «scarto rispetto alla norma» come tratto distintivo dello stile letterario rispetto al cosiddetto «linguaggio comune»; replicarono i secondi che nulla va a distinguere, in linea teorica e di principio, il linguaggio comune da quello letterario: un'osservazione che, se fosse stata mantenuta nei limiti della logica e del buon senso, avrebbe potuto anche portare a riflessioni interessanti. Ma poi qualche spensierato del secondo gruppo, interpretando a modo suo istanze di per sé già avventurose presentate da strutturalisti d'assalto, arrivò a dire che ciò si estendeva anche al livello stilistico degli enunciati. A ben vedere, sostenevano questi non vedenti, fra l'eloquio di Donald Duck (al secolo italiano: Paperino) e quello di Henry Miller non vi sono differenze sostanziali o, almeno, non quegli abissi che vi aveva tracciati l'intelligenza borghese.⁴

Esaminando più da vicino queste posizioni, si può rilevare che i primi dimenticavano, vistosamente, l'elementare e veneranda distinzione fra *langue* e *parole*, che alla luce dell'argomentazione fin qui svolta può essere così riscritta: nell'ambito della comunicazione intesa come atto di intelligenza sociale, ciascun parlante compie in ogni momento della sua esistenza (tranne quando sogna o delira, ma temo che neanche di questo si possa esser certi) scelte espressive che potranno essere più o meno sofisticate ma

⁴ L'intera questione è ben ricostruita da Angelo Marchese nel suo *Metodi e prove strutturali*, Principato, Milano 1974, in cui contesta - fra l'altro - le istanze dei vari Guiraud, Henry, Rosiello, *et alii*, con argomentazioni (a dire il vero, meno radicali delle mie) che trovo convincenti ed alle quali mi associo.

che individuano, per definizione, «scarti» rispetto ad un insieme di regolarità differenziali; queste, a loro volta, sono il frutto di una sommatoria fra le potenzialità insite nella lingua come sistema di relazioni complesse e ciò che si genera dalle loro attuazioni contingenti.

Sfuggiva ai secondi, invece, che gli estensori delle storie disneyane e Henry Miller hanno in comune solo il materiale linguistico per così dire «grezzo» e i tratti storico-sociali più vistosi della vita umana: fra loro vi è la stessa differenza che si può cogliere fra un imbianchino e un pittore; o, se si vuole, fra il sarto da cui si veste la maggior parte delle comuni mortali e Valentino.

Per quanto riguarda la letteratura, è comunque il secondo drappello ad indurci a osservazioni più fertili, che ci consentiranno di avvicinarci finalmente al tema in discussione. Alla facile osservazione secondo cui nulla impedirebbe allo scrittore creativo (immaginiamo che continui ad essere il citato Henry Miller) di riprodurre mimeticamente la parlata di due camionisti (e cioè, per via analogica rispetto al discorso fatto poc'anzi, l'eloquio di Donald Duck), si può subito replicare che gli studi sul realismo hanno ormai da tempo chiarito che non esiste una mimesi integrale, non solo perché ogni opera, in quanto finzione, si colloca di lato, di fronte, di sotto o di sopra alla realtà ma non la sostituisce – né, tanto meno, la incarna –, ma perché l'eventuale sezione governata da un mimetismo «radicale» acquista il suo senso solo in conseguenza dei rapporti che essa instaura con la struttura materiale e concettuale dell'opera specifica e quella del macrotesto in cui l'opera si inserisce. Alla definizione di tali significati darà il suo contributo, non eludibile, anche tutto quanto circonda il testo, vale a dire: ciò che concorre a connotare l'autore empirico e il contesto in cui ha agito, ciò che ha letto e che può averlo influenzato, il rapporto che la sua opera intreccia con il canone letterario, con altri generi ed altri modelli del medesimo genere, con quanto viene individuato dalla natura e dai canali di trasmissione dei messaggi, dai rapporti con nemici e sodali, etc. etc.

Da queste semplici osservazioni è già possibile dedurre che il testo letterario si propone al traduttore come il più arduo ad affrontarsi, in virtù di una complessità di articolazione che a questo punto possiamo definire senza troppi timori *genetica* e che altri tipi di enunciati linguistici in tutta evidenza non possiedono. Cercherò di definirla meglio, seguendo due percorsi che è possibile condurre in parallelo solo perché lo impone la natura dimostrativa del mio intervento, ma che in realtà sono indissolubilmente intrecciati fra loro.

Tratto peculiare della letteratura è, fra gli altri, la sua generosità. Potrà,

la letteratura, non essere riflesso del mondo, ma di certo nel suo mondo accoglie tutto ciò che sia visibile o invisibile. Con semplici atti di cooptazione, la letteratura dà diritto di cittadinanza ad ogni cosa: sentimenti, oggetti materiali, paesaggi, sensazioni, voli della mente, stati della coscienza, ipotesi, galassie mai esplorate ed altri soli, ma anche a quant'altro fa corpo attorno al sostantivo «uomo», e cioè tutte le arti, tutte le architetture, tutti i sistemi politici, tutte le professioni, tutte le religioni. Ognuno di noi ricorda il bel saggio di Auerbach su Rabelais e su quanto entra nella capace bocca di Pantagruel⁵. Ma la letteratura, se vogliamo continuare a servirci di un'immagine semanticamente vicina a quella dell'insigne filologo, ha un appetito ben più grande!

Portare acqua a questo mulino non è impresa ardua. Se vogliamo fermarci al Novecento, il sostegno più fermo ci viene offerto da *Ulysses* di Joyce, *summa* di un'intera civiltà, opera in cui idioletti e linguaggi specialistici di ogni specie, stili individuali e collettivi, trovano la loro ironica apoteosi, e così la storia dell'Irlanda e dell'Europa, compresa quella letteraria, di cui il XIV episodio (*Oxen of the sun*) offre una sintesi quasi irritante nel suo virtuosismo mimetico.

E non è forse il celebrato incipit di *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil un precisissimo bollettino meteorologico, che a leggerlo appare fin troppo esteso, fino a quando la secca frase che lo chiude: «Era una bella giornata d'agosto del 1913» non ne chiarisce la natura parodica?⁶ E le riflessioni dello sveviano Zeno Cosini, quale psicanalista non le sottoscriverebbe? Similmente, sarebbe impossibile cogliere i significati reconditi di *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*, il documento della fantomatica «Confraternita», che nell'orwelliano *1984* leggiamo insieme al protagonista, e meno che mai ciò che si annida dietro le sinistre contrazioni del *Newspeak*, se non avessimo esperienza pregressa del «politichese» a cui si ispira il primo e del «cablese» che più di ogni altro modello informa il

⁵ E. Auerbach, «Il mondo nella bocca di Pantagruel», in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1964, II, pp. 28-62.

⁶ Converrà riportarne almeno le frasi di apertura e di chiusura: «Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. [...] Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.» (R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1960, p. 9). Come si ricorderà, gran parte del romanzo apparve negli anni 1930-33. Il resto venne pubblicato postumo.

secondo⁷. I nomi di John Fowles, Peter Ackroyd, Antonia Susan Byatt, Graham Swift, Timothy Mo, Rose Tremain, Barry Unsworth (se vogliamo limitarci ad alcuni romanzieri inglesi contemporanei) sono sufficienti a ricordare altre pagine che parimenti assorbono ciò di cui palpitano il passato e il mondo in cui viviamo⁸.

Il secondo percorso è imposto dai *modi* in cui le diverse realtà subiscono questo processo di verbalizzazione integrale. («What do you read, my lord?»...«Words, words, words», fa dire Shakespeare ad Amleto. Una delle più inquietanti definizioni della letteratura⁹), vale a dire dalla combinazione degli elementi di cui si diceva prima, il cui esito è dato da una fusione alchemica, sapiente e interamente consapevole di sé (è bene ribadire che ogni concezione medianica della letteratura va presa per quello che è: una fola), che in quanto tale sa all'occorrenza applicarsi ai principi costitutivi del linguaggio, esaltandone le potenzialità, sostanza sonora compresa.

Di siffatta sovrapposizione offrirò ora un caso limite, citando un passo da *Jacob's Room*, il romanzo che Virginia Woolf diede alle stampe nel 1922. E lo definisco «limite» non tanto per la perizia, davvero impressionante, dimostrata dall'autrice nello sciogliere e solidificare le parole come fossero cera, ma per il valore esemplare che il passo acquista - nell'ambito del discorso che vado qui conducendo - in quanto luogo retorico in cui la natura effettuale delle cose e le diverse proiezioni emotive che ad esse si accompagnano coesistono fino a diventare l'una l'interfaccia delle altre:

«The entire gamut of the view's changes should have been known to her; its winter aspect, spring, summer and autumn; how storms came up from the sea; how the moors shuddered and brightened as the clouds went over; she should have noted the red spot where the villas were building;

⁷ Con «cablese» si indicano le convenzioni - in genere ingegnose contrazioni - utilizzate nei telegrammi, soprattutto da enti ed organizzazioni pubbliche (come l'esercito). Sul *Newspaper* e sul linguaggio del romanzo orwelliano, si può leggere il volume di W.F. Bolton, *The Language of «1984». Orwell's English and Ours*, Blackwell-Deutsch, Oxford 1984.

⁸ Cito in particolare questi autori perché a loro si debbono interessanti contaminazioni di evi passati e trascorsi, che in qualche caso si spingono fino all'appropriazione linguistica. All'età vittoriana guardano Fowles (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), Ackroyd (soprattutto in *Chatterton*, 1987, e *Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994), Byatt (*Possession*, 1990), Swift (*Ever After*, 1992). L'imperialismo britannico di inizio '800 è ripreso col suo intero bagaglio linguistico in *An Insular Possession* (1986) di Mo. Alla Tremain si deve un romanzo-affresco dedicato alla Restaurazione (*Restoration*, 1989). Unsworth riprende addirittura il Medioevo in *Morality Play* (1995). Ma un elenco esauriente sarebbe ben più esteso. Naturalmente, qui non si fa alcun riferimento al valore estetico di queste opere.

⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, 191-92.

and the criss-cross of lines where the allotments were cut; and the diamond flash of little glass houses in the sun. Or, if details like this escaped her, she might have left her fancy play upon the gold tint of the sea at sunset, and thought how it lapped in coins of gold upon the shingle. Little pleasure boats shoved out into it; the black arm of the pier hoarded it up. The whole city was pink and gold; domed; mist-wreathed; resonant; strident. Banjoes strummed; the parade smelt of tar which stuck to the heels; goats suddenly cantered their carriages through crowds. It was observed how well the Corporation had laid out the flower-beds. Sometimes a straw hat was blown away. Tulips burnt in the sun. Numbers of sponge-bag trousers were stretched in rows. Purple bonnets fringed soft, pink, querulous faces on pillows in bath chairs. Triangular hoardings were wheeled along by men in white coats. Captain George Boase had caught a monster shark. One side of the triangular hoarding said so in red, blue and yellow letters; each line ended with three differently coloured notes of exclamation.¹⁰ >>

La pagina, come si vede, rivela una padronanza assoluta della lingua inglese: il lessico, in particolare, è scelto in modo da assecondare la progettualità sinestetica dell'autrice e del narratore onnisciente, che a loro volta si situano per così dire nella mente e negli occhi del personaggio che si lascia attrarre e prendere da simili viste. Accade così che il ritmo delle tante asseverative, che si succedono come piccole onde, ed il suono stesso delle vocali e delle consonanti, fondendosi, facciano in modo che il mondo esterno e quelle che Proust chiamava «le intermittenze del cuore» vibrino, letteralmente, insieme.

È incontestabile che un compito già di per sé arduo diverrebbe impossibile per chi volesse tradurre questo romanzo ignorando la poetica di una scrittrice fra le più raffinate e più consapevoli dei propri mezzi espressivi che, nel mentre mirava a recare sulla carta il carattere indistinto della materia (creata, direbbe Kafka, per essere all'uomo più di inciampo che di conforto), si sforzava anche di mostrare come in determinate epoche della storia umana l'interconnessione fra le arti diventi elemento di fondamentale importanza. Nel passo citato, è la pittura – ed i modi della pittura protonovecentesca in specie – a rendere fitto d'ombre un paesaggio che pure dovrebbe possedere (almeno a giudicare dalla luce del sole che non di rado lo avvolge) nitidi contorni.

Comunque sia, anche un'analisi così parziale basta a mostrare come la doppia via alla quale prima facevo riferimento investa ogni discorso sulla

¹⁰ V. Woolf, *Jakob's Room*, The Hogarth Press, London 1954, pp. 15-16.

traduzione letteraria, perché va ad investire la stessa «istruzione formale» del traduttore. Nello stesso tempo, ci conferma nell'ipotesi che non si possano distribuire a chicchessia (se non da un punto di vista meramente burocratico, alla fine di corsi specifici) patenti di traduttore letterario.

2. Siamo così entrati nel territorio delimitato da una serie di altre questioni: se sia possibile in assoluto insegnare a tradurre la letteratura; se sì, a chi si possa insegnare, con quali metodi, con quali fini. Sappiamo bene che il mercato editoriale, ampio o ristretto che sia, non chiede certificazioni di sorta, facendo valere il criterio, empirico ma decisivo, che il valore di chi traduce si valuta sul campo. È mia convinzione che la traduzione letteraria abbia, in sede di istruzione superiore e cioè universitaria, un valore formativo indiscutibile, che non può però esser fatto coincidere *sic et simpliciter* con l'aspirazione a creare tanti traduttori professionisti quanti sono gli studenti. E questo non tanto perché si richiedano competenze linguistiche particolarmente elevate; per dir meglio, un'ottima conoscenza della lingua di partenza e di quella di arrivo per quanto si riferisce al livello morfologico e grammaticale è requisito di fondo, per quanto non scontato: chiunque di noi ha modo di verificare nella pratica didattica quanto a pesare negativamente sia soprattutto la scarsa conoscenza che l'allievo ha della *propria* lingua. Qui, tuttavia, uno studio attento e capillare può riparare guasti anche di un certo rilievo.

Se, però, torniamo a ciò che distingue l'opera letteraria da altri tipi di messaggi, e cioè la strutturazione di universi possibili entro testi che per così dire dialogano con se stessi, con altri testi e con l'intera storia dell'uomo, tanto passata quanto presente (e, nel caso della fantascienza e della letteratura avveniristica in genere, futura), edificati con finalità *soprattutto estetiche*, comprendiamo come al traduttore letterario si chiedano numerose competenze in aggiunta a quella linguistica. Per dir meglio, il traduttore letterario deve possedere in via analogica le medesime competenze (sia pure ad un diverso livello, non dandosi in natura casi di metempsicosi o altre empatie) dello scrittore col quale si confronta, con la differenza – che purtroppo gioca tutta a suo sfavore – che le sue competenze debbono riguardare, come si diceva, almeno *due* realtà storico-culturali, considerate nella loro integrità epistemica. Accanto a queste, va posta una qualità fondamentale: la sensibilità artistica, che non è uno spiritello inafferrabile, ma la capacità di *sentire* la lingua in tutte le sue potenzialità espressive ed emotive; la capacità di cogliere – per così dire – il respiro del periodo, lo spessore immaginifico di una metafora, di una frase,

di individuare anche quei momenti in cui il linguaggio viene sospinto a percorrere strade prima mai percorse.

Sensibilità artistica che non vuol dire *capacità* artistica. La seconda appartiene solo allo scrittore creativo, di fronte al quale il traduttore deve assumere quell'umile atteggiamento ancillare che va richiesto a chi non ha né pensato né generato l'opera, ma se la ritrova davanti agli occhi nella sua compattezza, perfetta in quanto sottratta, almeno nei livelli di superficie, al tempo. Compito suo è dar vita a qualcosa che sia un vivo riflesso dell'originale¹¹. Scopo nobilissimo, in virtù del quale il traduttore «comune», «professionista», si trova anzi in posizione di vantaggio rispetto allo scrittore/traduttore, che per moto inerziale tende, se ci si passa l'immagine, ad apporre la sua *griffe* su tutto quanto traduce. Ha ragione Guido Ceronetti quando, nel chiudere la sua versione degli *Epigrammi* di Marziale, afferma: «Lettore, impara il latino! Invece di Ceronetti, leggerai Marziale». Chi di noi oserrebbe, infatti, tradurre il poeta latino con la sua disinvoltura?:

Un da-me-ri-no, Cotilo, dicono che sei.
Lo sento dire: ma cos'è, dimmi, un dame-rino?
Un da-merino ha lo scriminatoio nel taschino,
Sempre odora di rosa e gelsomino,
Sussurra i canti arabi e i flamenchi,
Le braccia rase muove in più cadenze,
Tra le dame seduto è tutto il dì
E ai loro orecchi fa cí-cí-cí-cí;
Ha un gran commercio di bigliettini,
È orripilato se tocca altrui polsini,
Sa le cronache scandalose, è a tutti i pranzi,
È laureato in genealogie equine.
Cotilo, che dici mai? È questo un rino-dame?
Damerino, mistero bello senza fine!¹²

¹¹ Steiner, nel già citato *Dopo Babele*, usa parole dalle quali ogni traduttore letterario può trarre motivo di grande conforto: «Vi sono traduzioni che sono atti supremi di esegesi critica, in cui la comprensione analitica, l'immaginazione storica, la competenza linguistica articolano una valutazione critica che è al contempo un'esposizione assolutamente lucida e responsabile. Vi sono traduzioni che non soltanto rappresentano la vita integrale dell'originale, ma che la raffigurano arricchendo ed ampliando gli strumenti operativi della propria lingua. Infine – anche se si tratta di un caso assolutamente eccezionale – vi sono traduzioni che reintegrano, che raggiungono un equilibrio e una stabilità di equità radicale tra due opere, due lingue, due comunità di esperienza storica e di sensibilità contemporanea» (p. 483).

¹² Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, trad. it. di G. Ceronetti, Einaudi, Torino 1979 (l'epigramma è il LXIII del Libro III; la frase di Ceronetti è a p. XVII). Gli anacronismi, i

Ed allora. Essendo la traduzione atto interpretativo per eccellenza, sul piano della didattica avrà un duplice, ottimo fine: da un lato consentirà allo studente di conoscere meglio l'autore o gli autori in questione, perché l'esercitazione dovrà forzatamente identificarsi con un ingresso più o meno avveduto nel laboratorio concettuale, linguistico ed estetico dal quale è sortita l'opera: quindi, la traduzione (naturalmente, quella che vede lo studente protagonista e non passivo ricettore di reperti antologici) come supporto e rafforzamento meditato del momento interpretativo. Dall'altro trasformerà lo studente in un soggetto vigile, più attento a captare tutto ciò che va a definire uno stile ed a distinguerlo da altri, tanto nella lingua propria quanto in quella appresa. Se poi per questa strada si paleseranno virtù chiaramente definite o addirittura vocazioni, non si potrà che trarne motivo di soddisfazione.

funambolismi verbali e grafici (qui, la parola «damerino» variamente sezionata col tratto piccolo) giovano allo spirito caustico e barocco di Ceronetti e sono in buona sintonia con gli intenti blandamenti satirici di Marziale. Almeno finché certe libertà non diventano dissonanze. Per fermarsi al lessico, nel Marziale di Ceronetti si riscontrano tutta una serie di stranezze: parole come *harakiri*, *Speisekarte*, *dandy*, *retiros*, *niet*, *claque*, *tosan*, *disocupados*, *Achtung*, *cochon*, *blasés*... vengono impiegate con una frequenza di cui non si vede la necessità. Con Marziale, tuttavia, Ceronetti è quasi sempre a suo agio, e non di rado gli esiti sono di altissimo livello. Quando si tratta, però, di autori che basano il loro dettato su registri più articolati, il risultato appare meno convincente: penso a Catullo (con l'eccezione della magistrale traduzione del poemetto *Attis*) o a Giovenale, ai quali pure si è applicato l'estro di Ceronetti. Per dirla chiaramente, troppe volte Catullo sembra Marziale, Marziale sembra Giovenale e tutti e tre sembrano Ceronetti. *Quod erat demonstrandum.*