

Gilles Authier

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Sono traduttore di una sola opera. A tal proposito, mi è stato chiesto un campione. Ho fatto degli errori e, alla seconda occasione, ne ho fatti ancora. L'autore, che era vivo, aveva rifiutato la traduzione. Allora, gli scrissi una lettera dicendogli che la sua opera mi interessava e che mi era piaciuta (erano quasi settecento pagine), gli chiesi se fosse essenziale, per lui, che non vi fossero errori. Insistetti sulla necessità di una traduzione che fosse *leggibile* dal maggior numero di lettori. Credo di avergli ispirato fiducia. Ero alla mia terza occasione. Nel libro ci sono tre pittori. Tre traduttori hanno avuto il compito di tradurre il primo capitolo. E poi, ha funzionato.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Tradurre vuol dire scrivere su una pagina già scritta. Il buon traduttore è colui che ha, innanzitutto, una buona conoscenza della propria lingua. Nella traduzione vi è una dimensione di *ispirazione*. Lo scrittore lavora sulla pagina bianca. Il compito del traduttore dovrebbe essere quello di fare in modo che si dimentichi la presenza di un altro autore dietro la propria traduzione.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Direi piuttosto che vi è un certo fattore di difficoltà. Penso, ad esempio, alla lunghezza dell'opera, poiché è difficile mantenere un tono su una grande quantità di pagine perché, non essendo l'autore, si presume che si debba rispettare un tono che non è il proprio. È difficile tradurre la letteratura perché è qualcosa di creativo che bisogna rendere cercando di *creare qualche cosa*.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Il traduttore non ha tanto da *inventare*, quanto piuttosto da *trovare* delle forme, pur avendo l'impressione di creare *ex nihilo*. Il traduttore ha diritto ad una *dislocazione* d'effetto di riferimento. Dinanzi ad un testo lungo, il traduttore può permettersi di non tradurre, di rinunciare a tradurre riferenze culturali, limitandosi a conservarne il colore e a sistemarlo in un altro momento del testo.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Io non cerco di rendere *familiare*. Rendo familiare nella misura in cui utilizzo la lingua francese e la lingua francese che utilizzo non è per niente familiare alla maggior parte delle persone che si incontrano per strada in Francia, vale a dire che impiego parole, spesso, ignote alla maggior parte della gente. La *familiarietà* non è mai stata il mio obiettivo. La traduzione non è fatta per essere familiare. Quanto a rispettare l'estraneità, si cerca di non rispettarla troppo perché altrimenti si può anche ottenere il testo in turco!

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Bisogna *uccidere* l'autore. Questa è stata la mia pratica. Ho proceduto come se l'autore fosse morto. Dinanzi alla responsabilità nei confronti di me stesso di produrre qualcosa che mi sembrasse utile per un pubblico, mi occorreva uccidere l'autore, tagliare il cordone ombelicale. Quel che mi interessa non è l'autore, ma la sua opera.

Esiste una traduzione esemplare?

Sì, penso che vi siano *delle* traduzioni esemplari. A mio avviso, quelle scritte nella stessa epoca dell'autore. Ma, in generale, occorre molto tempo per rendersi conto che una traduzione è esemplare o eccellente. Se, indubbiamente, ve ne sono, io non ne conosco molte e, inoltre, dipende dagli autori, ve ne sono alcuni che si prestano alla traduzione piuttosto che altri. Credo, ad esempio, che i classici francesi si prestino abbastanza bene alla traduzione e, allo stesso tempo, vi sono autori, come Shakespeare, estremamente difficili da tradurre. Non conosco traduzioni esemplari di Shakespeare.

L'editore interviene nella traduzione?

Sì, in una certa misura. Nel mio caso, c'era un revisore turco che vive in Francia e conosce bene il francese. Ha suggerito delle correzioni, ma in generale, ne ho tenuta una su dieci, vale a dire che, quando facevo un errore e lui me lo faceva notare, visibilmente, mi sono corretto. Ma, poiché nove volte su dieci, si trattava appunto di traduzione, in tal caso, consideravo che avesse torto.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Sì, penso, a seconda dei testi. È una questione di temperamento, penso che vi siano dei temperamenti – di un autore e di un traduttore – che possono incontrarsi. Non voglio

dire che essi siano esattamente identici, ma credo, si instauri una relazione molto stretta tra il traduttore e il testo. Se il testo non piace, non v'è piacere a tradurlo. Un traduttore ideale è, innanzitutto, qualcuno cui è piaciuto il testo da tradurre. Non penso che si possa firmare un contratto di traduzione senza avere apprezzato l'opera in precedenza.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Non proprio. A volte, mi diverto e mi dico – Guarda! Farà ridere! – ma è, piuttosto, che fa ridere me. No, la traduzione, è un'attività estremamente autocentrata, in ogni caso, credo, quasi uguale a quella di scrivere. Credo che non si pensi veramente al lettore. Evidentemente, nella misura in cui la traduzione spiega certi dettagli del testo in maniera tale da renderli più comprensibili, soprattutto se si tratta di un testo esotico, si può dire che si fa questo pensando al lettore, ma in realtà, si spiega il testo anche a se stessi, quindi, non particolarmente ai lettori.

Che cosa significa tradurre lingue così lontane rispetto alle nostre, per mentalità e costumi? Quali difficoltà presentano? Quali limiti oppongono?

Una prima difficoltà consiste nel fatto che la tradizione figurativa orientale esclude qualsiasi idea di riproduzione. L'uomo non è autorizzato a riprodurre l'apparenza delle cose, dunque, occorre trovare strumenti di rappresentazione che non andassero contro l'Islam. Ma, la difficoltà maggiore è il lavoro sulla lingua d'arrivo in modo da reperire ciascuna delle istanze narrative. Pamuk è un autore *bianco e nero*, non è uno stilista. Per me, questa è stata una fortuna. Ho cercato di tradurre questa orchestra attraverso la mia conoscenza del francese e delle diverse componenti della lingua francese. In ogni caso, la distanza da una

lingua non è necessariamente uno svantaggio. Dinanzi ad una distanza enorme, il lavoro della traduzione può cambiare a vantaggio della comprensione. Quel che mi interessa è restare leggibile. In ogni caso, vi è sempre una perdita mostruosa.

Il ricorso della nota a piè di pagina si è reso necessario in una traduzione come la Sua?

La nota a piè di pagina è di rado un obiettivo. Nella mia traduzione, non ve n'è alcuna. Penso che la nota a piè di pagina induca un effetto di *distanza* e di *aggiunta*. Non vale la pena aggiungere, ripetere. Credo che occorra andare fino in fondo alla nota a piè di pagina oppure assolutamente no.

Françoise Brun*

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per caso, per puro caso. Poi, risalendo nel tempo si possono sempre trovare dei segni che annunciavano una *vocazione*, ma, in verità, la scoperta di questo mestiere è stata per me una sorpresa assoluta: avevo 24-25 anni, ero a Venezia e un amico mi ha chiesto di tradurre per lui un articolo scritto da Manfredo Tafuri – il suo professore di storia dell’architettura –, che voleva proporre a una rivista francese. Ero a Venezia per finire di scrivere la tesi di laurea in Lettere moderne (sull’immagine di Venezia in Proust), ma avevo anche seguito il *cursus* per la laurea in Lingua e Letteratura italiana – mai finita. Un po’ d’italiano lo sapevo, insomma, e avevo una certa pratica scolastica del tradurre. A casa, poi, sentivo sempre parlare di traduzione: il *thème* (dal francese verso un’altra lingua) o la *version* (dall’altra lingua verso il francese), perché mio padre insegnava tedesco ed era, come pure mia madre che insegnava francese, un patito di letteratura. Letteratura, scrittura, arte, storia, erano gli argomenti quasi esclusivi di discussione in fami-

* Il testo di questa intervista è il risultato di due tempi di riflessione cronologicamente distanti, durante i quali la traduttrice ha potuto rivedere alcune sue posizioni, alla luce di una pratica e di una esperienza sul campo.

glia, insieme alla politica. Mi ero appassionata al liceo per la *version latine*, che mi sembrava un gioco, un rebus da risolvere, mi piaceva tirare a indovinare mentre il *thème latin* mi annoiava da morire, anche per la scarsità delle mie conoscenze di grammatica. Ricordo anche di aver trascorso intere giornate, l'estate dei miei quindici anni, a cercare – senza sapere l'inglese – un equivalente sonoro in francese per le parole di una canzone di Joan Baez che ascoltavo di continuo. E ricordo anche che, in famiglia, ero sempre quella che faceva da tramite e interprete tra i vari litiganti – la mia era una famiglia molto burrascosa. Col senno di poi è facile pensare che questi fossero pezzi di un puzzle che aspettava il tassello mancante per prendere forma e significato. Quel tassello me l'ha fornito il caso, proponendomi questo primo lavoro di traduzione. Quel giorno ho capito che la mia vita poteva avere un senso. È stata come una rivelazione, qualcosa di folgorante. Ho pensato che era questo quel che volevo fare, e che, se fossi riuscita a farne il mio mestiere, avrei potuto dire alla fine della mia vita: ho avuto una vita bella. A ripensarci sembra incredibile, però il mio caso non è unico: tra di noi lo chiamiamo il *virus della traduzione* e ci piace sapere dagli altri traduttori come e quando l'hanno preso. È comunque, per tutti, un mestiere di passione, fosse solo perché le condizioni di lavoro sono durissime, soprattutto per chi comincia, e se la passione non c'è chi te lo fa fare un mestiere così?

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Vuol dire mettere le mani nel motore dello scrivere, lavorando direttamente la materia. Quel giorno di trentacinque anni fa, scoprii che tradurre non ha niente a che vedere con l'esercizio della versione di lingua quale si pratica in ambito scolastico o universitario, dove si tratta di far vedere al professore che hai capito il senso del testo e che sei capace di scriverne una trasposizione corretta, se non ele-

gante, nella tua lingua. Invece, nella traduzione letteraria, la comprensione del testo e la capacità di scrivere senza errori sono il minimo richiesto. Il vero lavoro comincia dopo. A mio parere quel che cambia tutto è che è diverso il destinatario. Non è più l'insegnante a valutarti su un testo che verrà poi cestinato. Qui entrano in gioco delle persone, l'autore, da una parte, e il suo lettore futuro, dall'altra. La tua parte consiste nel mettere in relazione diretta due mondi che, senza il tramite del lavoro che fai, non potrebbero mai entrare in relazione: l'autore che scrive in una lingua e i lettori che non conoscono questa lingua. Tu in questa operazione devi scomparire, farti puro tramite, *go-between*. Un po' come presentare un tuo amico ad un altro nella speranza che diventino amici fra loro e s'incontrino anche senza di te. È un bellissimo lavoro, un lavoro che serve a qualcosa, perché lancia dei ponti fra due culture diverse, allarga per tutti il territorio a disposizione.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Domanda a cui non è facile rispondere! Le difficoltà sono tante, e più traduci più ne scopri... Vivere in Italia da sette anni mi ha fatto prendere misura dell'enorme differenza tra l'italiano e il francese. Sono diverse anche le due culture, la storia dei due paesi, i riferimenti letterari, i codici di comportamento, pure la relazione che la lingua intrattiene con se stessa. È diverso il *genio* della lingua. Il francese, ad esempio, a differenza dell'italiano, è pieno di omofoni. Abbiamo bisogno di più parole per dire una cosa in modo che non ci siano equivoci, ricorriamo a diversi trucchi per rendere chiaro il senso e la sintassi della frase, ad esempio i legami che indicano che il soggetto è al plurale. La difficoltà per chi traduce verso il francese è di evitare la soluzione facile della perifrasi, di rimanere attento a non *sovratradurre*, di togliere dalla frase tutto quello che ingombra, in modo da ottenere la velocità giusta, la più vicina a quella dell'ori-

ginale. Non abbiamo le stesse possibilità di leggerezza che ci sono in italiano, ad esempio quella dell'infinito, usato come sostantivo (lo scrivere, il parlare, l'andare avanti, ecc.). Usiamo più spesso le relative, ci danno anche meno fastidio che a voi, però rallentano la frase, e allora, devi trovare un altro modo per farla veloce e leggera. In francese, l'agente che movimentava la frase è il verbo: va scelto in modo accurato, il suo posto, all'interno di essa, può variare, ma è sempre meglio che sia lui a gestire la frase, a farla *camminare*. In italiano, non è così, voi usate facilmente, ad esempio, la forma passiva che, in francese, viene pesantissima, dà alle frasi piedi di piombo. Sarebbero tanti gli esempi da prendere in considerazione... Poi c'è la musicalità della frase: in italiano c'è comunque (almeno per un orecchio francese), ma noi dobbiamo gestire la frase in un altro modo, tenendo presente che le numerose dittonghie della nostra lingua vanno distribuite in modo che non rendano la frase smorta, spenta, appesantita o impronunciabile. Il famoso *gueuloir* di Flaubert è un passaggio obbligato per chiunque scriva in francese: serve a controllare se non ci sono equivoci, pezzi oscuri, se il peso è distribuito bene, in modo da imprimere alla frase la velocità richiesta.

Le altre difficoltà, inerenti all'atto stesso di tradurre, sono a mio parere di ordine psicologico. Tradurre richiede un certo lavoro su se stessi. Si tratta di incarnare, impersonare nella propria lingua, la voce di qualcun altro (l'autore, certo, ma soprattutto la voce particolare che c'è in ogni testo). Un po' come l'attore che deve incarnare un personaggio. Si tratta di farsi plasmare dal testo, di rendersi permeabile a tutte le sensazioni, impressioni, immagini che una determinata frase fa nascere nel lettore. La differenza fra un lettore normale e noi sta nel fatto che il lettore non indugia molto su queste sensazioni, passa subito alla frase successiva, poi a quella seguente, lungo il filo della storia. Noi, invece, dobbiamo prestare ascolto a tutto quello che la frase suscita in noi, perché partiamo da queste sensazio-

ni per ri-fare la frase nella nostra lingua, ri-scrivere la frase, il paragrafo, il libro, senza mai perdere di vista la coesione fra queste misure diverse o livelli diversi del testo. È più facile farlo che spiegarlo. È un doppio movimento, o piuttosto sono due movimenti opposti, due movimenti quasi contraddittori fra di loro, che però devi riuscire a fare contemporaneamente, o almeno in alternanza rapidissima. Chissà, forse per questo si parla della schizofrenia del traduttore... Comunque, è un bel modo per sublimare le proprie tendenze schizofreniche! Il primo movimento è questo abbandonarsi alle sensazioni, rinunciare alla posizione di chi analizza o giudica un testo, lasciarsi manipolare dal testo in modo da far nascere in noi delle parole nella nostra lingua che abbiano lo stesso potere evocatore, un peso, una forza, una violenza o dolcezza uguale. Provarle, assaggiarle, vedere come possano accordarsi con altre parole, se l'effetto creato è stridente (a volte, occorre far stridere le parole) oppure se crea l'armonia che la frase originale richiede. Si procede così, parola dopo parola, senza indugiare troppo, perché l'importante è l'autenticità, la verità delle sensazioni. Si potrà sempre tornare indietro a limare i particolari, o a controllare la quantità, forse, eccessiva di queste parole che io chiamo *les mots-outils*, le parole strumento, quelle che contano meno, ma senza le quali la frase inciampa. E mentre nelle tue emozioni, nel tuo corpo, dai spazio a questo doppio movimento di abbandono alle due lingue, una parte di te deve rimanere assolutamente vigile e critica in modo da setacciare tutto quello che la frase ha suscitato in te. Perché di ciò che risale alla superficie della tua coscienza, mentre leggi e cerchi le parole nella tua lingua, una buona parte è solo tua: il testo l'ha generato, ma non appartiene al testo. È quel che definisco lavoro su se stessi: essere abbastanza consapevoli di chi siamo per riconoscere quello che è nostro, e unicamente nostro, da quello che sì, è nostro, ma che è anche del testo, dunque necessario al testo. Per conservare la vita propria

del testo (la sua voce) ci vuole lo slancio, la sincerità e l'autenticità che ci dà la relazione con la lingua madre, quella con cui abbiamo scoperto il mondo e le relazioni magiche tra le parole e le cose. Ma per non invadere il testo, per non usarlo come fa il cuculo coi nidi degli altri, il traduttore deve sempre mettere in dubbio la sensazione, l'impressione che ha provato, tornare al testo per controllare se c'è o non c'è. E se non c'è cancellarla senza pietà.

Il testo è il filo su cui deve camminare il traduttore-funambolo, senza cadere mai, un filo dove, prima di lui, ha camminato lo scrittore. Però lo scrittore inventa il filo sotto il suo piede. Tu devi solo seguirlo, senza cadere. È importante per chi traduce non dimenticare mai dove sta il proprio posto: tradurre non è esprimersi attraverso il testo di un altro ma mettere tutte le tue capacità umane e artistiche al servizio di un testo che non è tuo. Devi per forza ripercorrere il cammino dello scrivere altrui e, per farlo nel modo giusto, devi forgiare in te gran parte degli strumenti usati da chi scrive. Però, il testo c'è, il filo su cui camminare esiste. Solo questo scrittore poteva lanciare il filo che stai seguendo, ma un altro traduttore lo potrebbe seguire: lo scrittore è unico, il traduttore no, questo non lo devi mai dimenticare. Il paradosso del traduttore sta nel fatto che deve essere uno scrittore a tutti gli effetti tranne uno: non parlare con la propria voce. È uno scrittore, ma che non ha niente da dire. O lo dice altrove. Una bella scuola di umiltà, insomma. Ma ci vogliono anni e anni di pratica per capirlo pienamente... Per imparare ad essere trasparente.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Dovrebbe essere, in teoria, uguale a quello del testo originale. Ogni scrittore inventa una lingua a sé. È più o meno visibile, certo, ma chi scrive piega la lingua a modo suo, torce la sintassi, modella la frase sulla propria voce. Alcune voci

hanno più forza di altre, certe incantano, altre ti malmenano, altre ancora ti affasciano per meglio colpirti al cuore. Ma che siano soavi o violente, sinuose o squillanti, le frasi di uno scrittore hanno sempre qualcosa in comune, una tonalità che le rende uniche. Di uno scrittore si riconosce la voce. È come la voce delle persone. Si dice che nessuna persona al mondo abbia la stessa voce, e per gli scrittori è lo stesso. Chi traduce deve trovare il suono, il timbro di questa voce unica. Dunque *inventare* per essa qualcosa di unico che consenta al lettore di riconoscerla anche nell'altra lingua. Inventare è dunque per noi un dovere, pari al dovere di rispettare la voce di chi scrive. Trovare la voce che sarebbe stata dell'*altro*, se avesse scritto direttamente nella nostra lingua. Riprodurre i suoi silenzi, le ellissi, le accelerazioni, a volte l'affanno o i momenti di pace. Per farlo non c'è altro modo che inventare, dentro il quadro che rappresenta il testo, ovviamente, ma inventare comunque.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Un po' ho già risposto a questo prima, dicendo che, per me, ogni scrittore ha una sua lingua, che è sempre in qualche modo *straniera*. Non credo ci sia bisogno, come pretende una certa scuola, di introdurre elementi di estraneità nel testo tradotto, in modo da ricordare sempre al lettore che sta leggendo un testo tradotto, dunque originato in una lingua straniera. Mi pare una concezione errata della traduzione, come se la letteratura fosse una guida turistica! L'estraneità che c'è in ogni testo letterario basta e avanza. Al lettore che vorrebbe viaggiare, il fatto di sapere che l'azione si svolge a Roma dovrebbe bastare a soddisfare il desiderio di esotismo, no? Volere ricordargli che sta leggendo una traduzione mi pare artificiale oltre che poco rispettoso nei confronti della sua intelligenza. Penso, al contrario, che un testo tradotto dovrebbe sembrare nato così, direttamente nella lingua in cui lo si legge. Sarà perché ho

una fiducia totale nell'universalità della letteratura. Tradurre è abolire le frontiere, non puntare il dito su di loro.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Sin dall'inizio ho voluto entrare in relazione con gli scrittori che traducevo. Non per curiosità o per conoscerli. Ma per togliermi i dubbi su certi punti di cui non ero sicura, controllare se tale sfumatura c'era, se nella tale frase era importantissima questa parola e non quest'altra, ecc. Non sono rapporti veri e propri, anche se a volte è nata una forma di amicizia, come con Rosetta Loy. Sono verifiche, aggiustamenti da fare, come si controllano i liquidi per una macchina che deve fare un lungo viaggio.

Questo modo di fare lo devo forse ad Aldo Busi. Il primo testo letterario che ho tradotto era il suo *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*. Busi è una persona straordinaria, molto generosa, davvero una bella persona. Avevo dieci anni di esperienza nella traduzione, ma nessuna in traduzione letteraria. Lui era stato traduttore prima di scrivere, e sapeva bene quali fossero le difficoltà da affrontare e come risolverle. Ha voluto che ci incontrassimo per rivedere la traduzione, e ci abbiamo lavorato insieme a Parigi per tre giorni, nei *cafés*, nella sua camera d'albergo, dall'editore o fuori, su una panchina della place Saint-Sulpice. Rivedeva tutto pagina per pagina e mi spiegava dove avevo sbagliato, mi spingeva a cercare altre soluzioni. Insomma, mi ha dato, per tre giorni, una vera lezione di traduzione, e cosa c'è di meglio se te la dà uno scrittore, e uno scrittore puntiglioso e difficile come lui? Ricordo che, verso la fine del libro, c'era qualcosa che non avevo per niente capito o di cui non ero stata capace di rendere tutta la potenza dissacratoria, e lui mi diceva: «Dài, inventa! So che in francese non si dice, ma nemmeno in italiano. Devi inventarlo in francese». E io non sapevo come fare, o non

osavo, non mi sentivo in diritto di farlo. E lui insisteva, ogni mia proposta gli sembrava sempre troppo timida rispetto all'originale. Sarà durata un quarto d'ora, con lui sempre a dirmi «dài, dài, ce la puoi fare, buttati, inventa!». E ho finito per trovare una cosa che gli è piaciuta. Da allora, ho capito che, fin quando l'autore c'è e gli puoi parlare o scrivere, non devi esitare a fargli delle domande, le risposte sono sempre utili. E sono quelle che raramente ti saresti aspettato. Uno scrittore lavora con certi criteri che solo traducendo e facendo questa continua verifica si riescono ad afferrare. Non vuol dire che entro nell'intimità dello scrittore, non mi permetterei. Ma per tradurlo devo entrare nell'intimità della sua scrittura, quel tanto o poco che basta per trovare il modo di riprodurla. So un sacco di cose di autori di cui ho tradotto anche solo un libro, ma sono cose utili alla traduzione, non informazioni sulla loro persona. Non saprei nemmeno come spiegarle, queste cose. Ho dovuto scrivere una prefazione all'edizione bilingue di *Novecento* di Baricco, ma mi è costata una grande fatica mettere in parole alcune delle cose che sapevo o che avevo percepito, e ho dovuto lottare con la sensazione, vera o falsa, di tradirlo.

Esiste una traduzione esemplare?

La traduzione esemplare sarebbe quella che è perfettamente trasparente, che riesce a riprodurre sia il detto che il non detto del testo. A volte certi miei amici, credendo di farmi un complimento, mi dicono che mi si riconosce nelle mie traduzioni. Sentirmi dire questo è terribile, lo sento come un fallimento perché la mia ambizione professionale è diventare irriconoscibile. Si vede che ne sono ancora ben lontana! D'altra parte, qualcosa di suo il traduttore lo mette per forza se vuole dare vita al testo, ed è logico che questo sia visibile per chi conosce di persona il traduttore.

L'editore interviene nella traduzione?

C'è sempre un intervento dell'editore, e direi che è un bene che ci possa essere. Un problema a parte è la questione dei titoli. È compito dell'editore prendersi, d'accordo con l'autore, la responsabilità finale della scelta del titolo, il traduttore si limita a fare delle proposte. A volte, però, la scelta non è felice, e al traduttore vengono dei rimpianti. *Senza sangue*, di Baricco, era un titolo impossibile da tradurre. La traduzione letterale era *Sans sang*, bruttissimo, orrendo, con queste sonorità chiuse. Però riprendeva una delle ultime frasi del libro, costruito su un ritmo ternario, ogni volta con una parola in meno, o in più, non ricordo. Quindi bisognava conservare assolutamente questo ritmo ternario. Cambiare il titolo voleva dire cambiare quest'ultima frase. Il titolo doveva funzionare a sé, e la frase dove era contenuto doveva pure funzionare in modo autonomo. Non siamo riusciti a trovare una soluzione che soddisfacesse tutti questi criteri e fosse accettabile dall'autore, a lui consona. Alla fine ha deciso l'editore, scegliendo *Sans sang*, appunto perché brutto: «Almeno così la gente se lo ricorderà!», diceva. La cosa buffa è che a certi lettori il titolo è piaciuto molto. Ma io continuo a chiedermi se non ci fosse un'altra soluzione... Poi c'è l'intervento dell'editore nella traduzione stessa. Chiedo sempre che venga fatta una revisione attenta delle mie traduzioni e di avere la possibilità di discuterne con il revisore. Non esiste, in Francia, una figura come quella del revisore italiano, che è un altro traduttore. Chi ti rilegge è, in genere, l'editor o direttore di collana o *preparatore* di manoscritto, che spesso non conosce l'italiano. A me va bene perché la mia paura maggiore è quella degli italianismi, e loro, almeno, non subiscono il contagio dell'italiano. Tutto quello che l'editore mi può dire sulla traduzione è benvenuto per me. Accetto le correzioni o le rifiuto, ma ho verificato ogni volta che la discussione fa sorgere delle soluzioni migliori.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Non credo, penso che il traduttore ideale dovrebbe essere capace di tradurre qualsiasi testo, essere un vero e proprio camaleonte. Detto questo, non puoi tradurre un testo che non ti piaccia almeno un po', rischieresti di perdere la volontà, il desiderio di aprirti al testo, perderesti lo slancio e la sincerità. La traduzione ci consuma parecchio, attinge profondamente da noi, va a scavare in angoli bui dove forse non vorremmo avventurarci, e questo non si può accettare di farlo per un testo che ci fa schifo.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Io sì, sempre, come ho spiegato prima. Ma so che non tutti i traduttori la pensano così. Alcuni lavorano con la sensazione di essere soli con il testo, in una relazione privilegiata con l'autore (così come altri non vogliono incontrare l'autore per non essere influenzati dalla persona). Ognuno di noi trova un modo suo per tradurre, un'angolatura propria. Io mi sento sola con il lettore. Un lettore che immagino, certo, ma che c'è, e legge sopra la mia spalla. Il lettore è fondamentale per me. È lui, alla fin fine, che fa il libro, colmandone i silenzi, le ellissi, i vuoti, i buchi. Se il traduttore glieli colma in anticipo (cedendo alla tentazione di *chiarire*, di spiegargli il testo), il lettore non ha più spazio e il libro diventa illeggibile.

Quali sono le difficoltà della lingua di Baricco e come le traduce?

Contrariamente a ciò che si potrebbe credere, non sono i passaggi di scrittura virtuosa di Baricco i più difficili. Quel che mi è più difficile è trovare le tonalità, le sonorità giuste. Un esempio è l'uso del *tu*, al quale Baricco ricorre molto spesso nel discorso impersonale, laddove il francese di-

rebbe «on» o «vous». Me l'aveva fatto notare Busi, ancora lui, che andava trovata una via di mezzo che evitasse questo «vous» compassato dei francesi, ma non ero abbastanza sicura dei miei strumenti del mestiere per rispettare questa sua volontà nelle mie traduzioni dei suoi libri, e mi sono rifugiata dietro l'abominevole scusa del traduttore impaurito: «questo, in francese, non si dice», lasciando dunque il «vous» impersonale, ma promettendomi di continuare a pensarci. Fu Baricco, ben più tardi, a darmi l'occasione di osare il *tu*. Questo mi è valso, all'ennesimo Baricco tradotto, una frase di rimprovero da parte di un critico del «Figaro Littéraire», credo («Non mi piacciono questi scrittori che si rivolgono a me con una tale familiarità», diceva il critico). Ha dato luogo anche a qualche malinteso, alcuni lettori hanno pensato che fosse tipico di Baricco, mentre si tratta di un modo di fare molto italiano. Hanno ragione un po' tutti: è scioccante per un lettore vecchio stampo, ma è anche un modo di esprimersi che Baricco ha sistematizzato, ed è, pertanto, come un suo marchio di fabbrica. Il valore del *tu* francese impersonale non ricopre esattamente quello del *tu* baricchiano e cerco di non usarlo in modo scriteriato, ma chissà, forse alla fine si avvicineranno. In generale, comunque, è sempre una difficoltà, per me, questo passare da un livello di lingua a un altro, dal letterario al familiare, come fa sempre Baricco: il rischio sta nel mettere in francese una tonalità volgare che, nell'italiano, non c'è, o non sempre. Ricordo anche la minuzia con la quale andava tradotto *Seta*, che usa una lingua e un vocabolario semplici, ma eleganti, che però non devono mai essere troppo letterari: preservare la bellezza e l'eleganza senza aggiungere fioriture e conservandone la semplicità, il ritmo e la dolcezza è stata una bella impresa. È il libro che mi ha fatto maggiormente sentire come una funambola! Ci sarebbero ancora molte cose da dire su certe frasi di *Seta*, dove ho infilato un alessandrino, laddove c'era un endecasillabo, in modo da lasciare nel testo fran-

cese una connotazione di *poesia classica*, o sulle frasi che, in Baricco, vengono dai fumetti o dalle serie americane o dal *western-spaghetti*, come si dice in francese, per le quali dovevo trovare frasi che ai francesi potessero evocare lo stesso universo.

Qual è, secondo Lei, la chiave del suo successo in Francia?

In generale, i successi di Baricco in Italia e nel mondo fanno pensare che tutto gli venga facile, che tutto gli sia regalato. Non è affatto vero. Raramente, in Italia, uno scrittore è stato tanto adulato e, allo stesso tempo, tanto attaccato, criticato, disprezzato dagli intellettuali DOC. C'è un po' lo stesso fenomeno in Francia, anche se minore, ma è logico: l'hanno tanto amato nei primi libri che l'ago della bilancia deve andare un po' nell'altro senso per ristabilire un equilibrio. Comunque, in Francia abbiamo solo i libri di Baricco, ci sfugge tutto un altro aspetto del suo lavoro di autore, direi, multimediale. In questo, Baricco si espone molto. Non espone la propria individualità, né la sua vita privata, di cui non si sa niente, ma le sue idee. Le mette in pratica di continuo, assumendone il rischio, inventando nuove formule per trasmetterle e concretizzarle. E non si prende nemmeno la briga di giustificarsi per il disturbo creato o di spiegare i suoi motivi se viene attaccato. Malgrado quanto possano credere quelli che hanno una visione superficiale delle cose, penso che Baricco sia un po' come il suo personaggio, Novecento, indifferente alla competizione e alla carriera. In poche parole, non sta al gioco dettato dagli intellettuali in tutto il mondo, non si comporta come loro hanno deciso che si debba comportare uno scrittore, e questo mi piace, e piace anche ad altri. Mi sono molto interrogata sui motivi del suo successo, che è andato ben oltre quel che avrei potuto immaginare quando facevo il giro delle case editrici francesi (è durata tre anni) per proporre il primo libro di Baricco e nessuno mi dava retta. Credo sia

dovuto anzitutto alla sua capacità di raccontarci delle storie. Piace a tutti sentirsi raccontare una storia e sentirsela raccontare bene. Non è un romanziere – è lui stesso a dirlo – nel senso in cui il romanziere crea un universo con personaggi stratificati nel tempo, che entrano in interazione reciproca e la cui psicologia personale evolve secondo avvenimenti interni o esterni: è un *narratore*, uno che vede ovunque storie da raccontare. Non sono più tanti, oggi, quelli che hanno la volontà e la capacità di farlo.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Preferisco non sentire niente troppo vicino a me, m'impedirebbe di continuare a fare il mio lavoro. O diciamo che i testi che ho sentito vicini li ho rimossi. Non voglio essere fagocitata dai libri tradotti più del dovuto. Ma conservo il ricordo di certe frasi magiche, e spesso ci ripenso. Ad esempio, un passaggio, una sola lunga frase, di *Cioccolata da Hanselmann* di Rosetta Loy. È una frase in cui c'è tanto sole sulla neve, siamo in montagna e una donna viene giù con gli sci a grande velocità tracciando curve eleganti: nella frase c'erano questi movimenti alterni delle curve, e le sonorità erano quelle che fa la neve sotto gli sci, questo scricchiolio quando scivoli raschiando il terreno, questo rumorino leggero e soffocato della neve che si riassume all'uscita della curva... Era tutto nelle sonorità della frase e delle parole, nel ritmo, era la frase stessa a fare questa colonna sonora. Conservo come un tesoro il ricordo di questa frase: è come un amuleto, che mi rassicura, mi dice che la vita vale la pena se qualcuno riesce a comunicare tutto questo ad un altro, facendolo sentire partecipe della storia: meglio del cinema!

Oppure penso all'incontro fra le due bande musicali che s'incrociano in *Castelli di rabbia* di Baricco: due bande camminano l'una verso l'altra, suonando musiche diverse,

e il momento in cui s'incrociano lo senti benissimo nelle sonorità delle frasi, una cacofonia che cresce, culmina e, poi, si attutisce man mano che le due bande si allontanano l'una dall'altra, recuperando così la loro identità sonora. Pensare a questa capacità che hanno gli scrittori di farti entrare in un mondo con tutto il corpo mi rallegra. Se la letteratura può fare questo, allora il suo potere è infinito, e questa, chissà perché, mi pare una buona notizia.

Franco Buffoni

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per necessità. Il primo libro me l'ha dato Garzanti. Correvamo l'anno 1974. Era un libro di scienza politica, una biografia di Henry Kissinger, allora segretario di Stato negli Stati Uniti, scritta da Stephen Graubard, suo collega universitario, che si intitola *Kissinger Portrait of a Mind / Kissinger ritratto di una mente*. Mi fu affidato perché conobbi l'autore in uno dei corsi di formazione della Fondazione Cini a Venezia che, in quegli anni Settanta, frequentavo regolarmente in autunno. Avendo conosciuto l'autore, Garzanti mi dovette scegliere come traduttore, per cui non feci gavetta, ebbi subito un libro importante da tradurre e lo tradussi. In precedenza, erano i primi anni Settanta, la Bompiani mi aveva dato da tradurre le parti di poesia di un romanzo di Donald Barthelme, perché il traduttore, Giancarlo Bonacina, si rifiutava di tradurre queste pagine di poesia e Antonio Porta, che mi conosceva già come poeta, mi chiese di farlo. Frequentavo Porta e Raboni da studente, avevo vent'anni. Continuavo a lavorare sulla poesia, fu Raboni che mi chiese di tradurre John Keats per Guanda, a fine anni Settanta. Nel 1979 esce la mia prima raccolta *Nell'acqua degli occhi*, curata da Raboni e Cucchi sempre per Guanda, e nel 1981, nei «Qua-

derni della Fenice», *Sonno e poesia* di Keats con la mia traduzione.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Mettermi alla prova. Oggi ha questo senso, è passato il periodo in cui traducevo perché avevo bisogno di guadagnare... Oggi, quando traduco, lo faccio per mettermi alla prova come poeta. È come una grande palestra. In più, vi è il piacere di trovare un testo che piace, un poeta che piace e di poterlo leggere al meglio perché, traducendolo, lo si analizza con maggiore attenzione, lo si gode di più. Per me, tradurre fa parte del piacere, del gusto.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

A questo riguardo rinvio al mio saggio critico introduttivo alla seconda edizione del volume *La traduzione del testo poetico**.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

È il «consentito» che non va bene perché la tradizione millenaria che abbiamo alle spalle ci parla anche di *inventio*, di *certamen*, di *imitatio*, esiste, cioè, tutta una tradizione di *ricreazione* che non giustifica la presenza della parola «consentito». Quel che conta è il risultato estetico. Se esso ha valore letterario in sé e resiste nel tempo, aveva ragione quel poeta che ha tradotto in quel modo, anche prendendosi delle libertà. Se, invece, il testo che ha tradotto non ha valore estetico autonomo, aveva torto. La traduzione letteraria è, di per sé, a-normativa, non si può essere normativi

* F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2005.

parlando di arte né tanto meno di traduzione letteraria, considerata, appunto, con finalità estetica. Parla soltanto il risultato. Sbaglia chi non traduce bene e che, quindi, alla prova del tempo, non sta in piedi come traduttore. Se si ritiene che ci si sia discostati molto dal testo che si sta traducendo, non è una traduzione, ma una *imitatio*. E va bene anche quella, purché il risultato sia di alto valore.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Sono, a mia volta, in un rapporto regolare e fecondo con i miei traduttori nelle varie lingue, in particolare, con il mio traduttore americano, Michael Palma, autore egli stesso, e col traduttore francese Bernard Simeone che è morto pochi anni fa, mio grandissimo amico, traduttore dall'italiano e poeta lui stesso.

Esiste una traduzione esemplare?

Meschonnic parla di «traduzioni testo» e «traduzioni non testo». Ed è un po' il discorso che facevo poc' anzi. Quelle che Meschonnic definisce «traduzioni testo» sono quelle che ho definito avere un valore estetico autonomo, destinate a durare nel tempo. Meschonnic cita Valéry traduttore di Virgilio, potremmo citarne tanti altri di grandi traduttori, di grandi «traduzioni testo»... La «traduzione non testo» è la traduzione di servizio o, comunque, quella traduzione che non ha un valore letterario in sé e quindi non è destinata a durare.

L'editore interviene nella traduzione?

Dipende. Se si tratta di traduzioni su commissione – quelle che Luciano Bianciardi chiamava «segretariette», contro le quali si scaglia nel suo bellissimo romanzo *La vita agra* –

è evidente che vi sia una certa abitudine, presso alcune case editrici, di controllare, omogeneizzare tutte le traduzioni. Ma è anche giusto che ci sia un controllo su quel che fanno certi traduttori. A volte, questi controlli sono pedanti e non intelligenti. Il controllo è giusto, ma deve essere fatto da una persona molto competente e *non dogmatica*. È questa la cosa importante. Le lingue non sono statiche, ma in continuo divenire. La traduzione è un processo che si innesta nel processo di trasformazione sia della lingua *in cui* si traduce sia della lingua *da cui* si traduce. Il processo dinamico è evidente.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Si può credere che un certo poeta possa essere traduttore ideale di un altro poeta, ma poi si rischia di prendere delle cantonate perché non è detto che si debba tradurre sempre e solo per sintonia. Può anche verificarsi il contrario. Oppure, quando si crede di aver incontrato il traduttore giusto per *quel* testo si può, alla prova dei fatti, riconoscere che non è stato così. Sono molti i fattori, come per la creazione artistica in senso stretto. Sarebbe come dire: «Il soggetto del mare, uno come Caproni lo può trattare bene?». Sì, e poi magari, fallisce oppure lo tratta benissimo. È molto difficile... Posso citare un episodio che risale all'immediato secondo dopoguerra, quando la Einaudi cercava un traduttore per *Il processo* di Kafka. Einaudi pensava che il migliore traduttore fosse Primo Levi perché conosceva il tedesco e perché aveva vissuto l'esperienza dei campi, e quindi, questo male assoluto che viene, in qualche modo, preconizzato da Kafka in *Der Prozess*. Levi fa una buona traduzione, ma è manifesto lo scontro ideologico perché è vero che entrambi erano ebrei, Kafka era morto ben prima che Hitler andasse al potere, ma Kafka preconizza il male ineluttabile, i campi, lo sterminio. Levi che, invece, era un ateo, razionalista, illuminista, è convinto che

tutto ciò si sarebbe potuto evitare se ci fosse stata maggiore intelligenza storica da parte di molti protagonisti. Quindi, Levi avversa ideologicamente il romanzo che sta traducendo e fa una brutta traduzione. Potrei fare tanti altri esempi, anche contrari, di una persona che sembrerebbe la più lontana e che, invece, finisce con l'essere capace di entrare nel testo e di renderlo al meglio. È empiria, arte. E l'arte è bella proprio perché è imprevedibile.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Oggi, traduco ormai solo in vista dei miei *Quaderni di traduzione*, quindi ritengo di essere in una situazione di privilegio. Vi finiscono non solo i poeti che mi piacciono, ma dei poeti che mi piacciono, le poesie che mi piacciono. Faccio una iperselezione in vista del mio nuovo quaderno di traduzione. Ne ho pubblicato uno nel 1999, *Songs of Spring*, per Marcos y Marcos, e che tra l'altro ha vinto il Premio Mondello. Ne sto preparando un altro...

Alla competenza filologica del traduttore, Lei aggiunge il tocco stilistico del creativo. Come conciliare il testo dell'altro, in particolare dei poeti inglesi romantici e contemporanei col proprio?

Oggi, poiché traduco solo le poesie che mi piacciono dei poeti che mi piacciono, mi sento molto privilegiato nel senso che, se la poesia non mi piace, non la traduco. Se un poeta non mi piace, non lo traduco. Dunque, vado a colpo sicuro. Dovrei, invece, andare indietro nel tempo, quando traducevo libri interi. Se traduco integralmente il *Manfred* di Byron o *Sleep and Poetry* di Keats ci possono essere passaggi che, magari, non mi piacciono. A quel punto, ognuno cerca di fare il suo compito in modo intelligente e di passare oltre. Non mi appartiene più come esperienza in

questi anni e spero non mi debba più appartenere in futuro, perché ora posso scegliere che cosa tradurre.

A proposito dell'incontro poetico su terreni linguistico-culturali distanti, Lei sottolinea la necessità di attuazione del rapporto tra quel che definisce poetica del traduttore e poetica del tradotto, da cui l'esperienza di «Testo a fronte». Ce ne parla?

Per rispondere a questa domanda rinvio al mio saggio pubblicato nell'ultimo numero di «Studi di Estetica»*.

* *Da traduttologia a ritmologia*, in «Studi di Estetica», 29, III serie, anno XXXII, 2004, n. 1, pp. 37-58.

Gianni D'Elia

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per passione, in proprio, all'inizio. Ho cominciato a tradurre, intorno al 1982-1983, delle poesie di Baudelaire dai *Fiori del male*. Ho continuato durante quel decennio, l'ho anche raccontato nella Nota al *Taccuino francese*, uscita nel 1990 nelle Edizioni di Barbablù, nella collana «Chirografie», diretta da Antonio Prete. Il *Taccuino* raccoglie dieci poeti francesi, una ventina di *Fiori*, Artaud, qualcosa di Rimbaud, Mallarmé, Char, Eluard, Apollinaire, *Il cimitero marino* di Valéry... Il primo libro è arrivato quando ho conosciuto Giulio Einaudi, nel 1992, e gli ho dato il *Taccuino*; era venuto a Pesaro per presentare il suo *Colloquio con Giulio Einaudi* di Severino Cesari, pubblicato da Theoria, a tavola lo ha sfogliato, mi ha detto che traducevo bene e mi ha chiesto di fargli delle proposte per la «Bianca». Gli proposi Artaud e Baudelaire, ma di Baudelaire avevano tradotto tutto e Artaud era stato già assegnato. Poi, non essendomi fatto più sentire, mi scrisse nell'agosto del 1992, chiedendomi un titolo o due per un'altra collana, «Scrittori tradotti da scrittori», citando Kafka, Gide, ed altri. E allora, mi ricordai che mi era piaciuto molto Gide, quindi, gli proposi *L'immoralista*, ma occupandosene già Mario Fortunato, dovetti scegliere un'altra opera e scelsi quello che avrei do-

vuto scegliere sin dall'inizio perché era il libro piaciutomi di più. L'avevo letto nel 1977, *I nutrimenti terrestri*.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

In quella Nota di traduzione, allegata alla traduzione de *Les nourritures terrestres*, avevo intitolato il primo capitolo, *Diceria del traduttore*. In questa *diceria* accennavo a due punti, il *contagio* e il *lettore*, perché l'atto di traduzione è un atto *ricreativo* di un atto *creativo*, che è stato al fuoco della forma, e del cuore, di tutto. Quindi, bisognerebbe regredire, se fosse possibile, al momento dell'atto creativo in una sorta di *consonanza*. Il *contagio* è poco spiegabile, forse irrazionale, anche se molto vigile, nel senso che è difficile tradurre *Les nourritures* non avendo fatto l'esperienza dell'aria, del sole, dell'amore delle cose. Non è un libro che si può tradurre soltanto con le parole, bisogna declinarlo rispetto alla propria esperienza e a quella molto più alta di Gide. Quanto al lettore, bisognerebbe porsi il problema di un lettore contemporaneo. Nel romanzo, Gide si rivolge a un giovane, chiamandolo Nathanaël, e io ho pensato a un giovane di oggi, non del 1897, quando è stato scritto, per cui la prima frase nelle altre traduzioni riporta «non fraintendere Nathanaele», io ho tradotto, invece, «non ti sbagliare, Nathanaele». Ho abbassato, cioè, di un'ottava il tono verso un colloquio, così come ci si rivolgerebbe ad un ragazzo di oggi, provando a tradurre la scrittura di Gide con l'eco del parlato, sia pure alto o che mescola quella «linea a serpentina», di cui Pasolini parlava a proposito di Gadda, «che tocca il basso, il medio e l'alto e poi ritorna al basso».

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Questa consonanza della forma. Consideriamo la traduzione poetica. La traduzione versale è una provocazione

continua alla linea, al verso isolato nella sequenza del legame sintattico che porta. Quindi, se si perde la musicalità della rima propria, della giacitura dell'originale, si cerca di recuperare, attraverso una schematizzazione del suono, quella melodia, quella intonazione, quel qualcosa che può far dire che ci si trova dinanzi a una traduzione poetica. La difficoltà maggiore è, quindi, la consonanza prosodica, degli accenti. Per me, la questione di fondo, che mi si sottopone quando traduco, è proprio il tentativo di questa prosodia *metamorfica*, cioè di una metamorfosi della prosodia, dal francese all'italiano. Si traduce il verso francese in una specie di frase italiana e poi, dalla frase italiana, si cerca di scavare il ritmo. Esistono dei passaggi, prima, cioè, si cerca di scavare il significato, poi dal significato si tenta di restituire al significato il suono, la giacitura, la prosodia, il ritmo degli accenti giusti, per cui «avec ses vêtements ondoyants et nacrés / coi suoi vestiti ondeggia madreperla», nella XXVII delle *Fleurs du mal* (che non ha titolo ed è la prima poesia che ho provato a tradurre), «même quand elle marche on croirait qu'elle danse / quand'anche cammini sembra danzi lei», letteralmente diviene «coi suoi vestiti ondeggianti e madreperlacci», invece, io ho fatto una specie di sinestesia, per cui la donna è diventata lei stessa un luccichio attraverso i vestiti, usando il sostantivo al posto dell'aggettivo. In francese, c'è un primato aggettivale furioso, ma nella traduzione italiana, mantenere *sempre* l'aggettivazione diventa pesante. Faccio un altro esempio. La gioia, la vera vitalità della traduzione sta nel *conquistare* un verso italiano. A quel punto, il francese viene messo da parte e tutto il lavoro della traduzione avviene all'interno del codice della lingua di arrivo. Quindi, si tratta di un'operazione stilistica di ricreazione della creazione e di sintonia anche scaramantica, quasi cabalistica, nel senso che le prime cose che ho tradotto sono state tradotte solo perché la vita me ne aveva dato occasione. Ad esempio, una sera, incontrai una ragazza francese che mi piaceva

molto, faceva la modella in un locale, camminava in una maniera incredibile. Tornato a casa, ho aperto *I Fiori*, mi è capitata la XXVII, mi è sembrata una cabala, una sorta di segno, mi ha illuminato. È stata la prima volta che ho tradotto su impulso amoroso, come per comunicare la bellezza inattaccabile e indifferente che mi sembrava spandere dalla camminata di questa donna.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Stretto. È un margine stretto di grande consonanza, pretesa anche scaramantica, cabalistica, di regressione sentimentale all'autore, cioè a quel sentimento dell'autore che si ha dentro di sé. Si ha dell'autore un sentimento di partecipazione, di fascinazione, di mito. Si pensi a Baudelaire, Rimbaud o questi grandi poeti... Il margine è *stretto* perché *deve* essere *fedele*, deve entrare nel suo spirito attraverso la lettera. I due elementi essenziali di una traduzione sono lo *spirito* e la *lettera*; non basta la lettera, si deve entrare nel suo spirito attraverso la lettera. Poi, si deve entrare nella lettera *propria* attraverso questa corrispondenza fenomenale con lo spirito di un trapassato. Quel che voglio dire è che *mi sembra di avere a che fare con i morti*, è come *fare parlare i morti*. La traduzione è un'operazione che ha a che fare sempre con il tramando tra un morto e un vivo. Il massimo metalinguistico di questa affermazione è il famoso verso di Villon, «oh frères humains qui après nous vivez», che ho tradotto nella maniera francescana più semplice «fratelli umani che dopo noi vivete», come se l'autore, anche se non lo dice nelle sue poesie, ripetesse sempre questo verso di Villon. La traduzione è stretta, ma nello stesso tempo imponderabile, perché chi ci dice che si è fatto bene o che corrisponde *davvero* allo spirito dell'autore?

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Mi viene in mente un ossimoro, *una estranea familiarità, una estraneità familiare*. Penso al concetto di «perturbante» di Freud, ripreso nei *Racconti* di Hoffman, dove Benjamin parla di questo «perturbante» come *fonte* del letterario. Nel Novecento, ci sarebbero due grandi categorie secondo Benjamin, quella dell'incompiuto, che è la poetica vera di tutto il Novecento – pensiamo a Kafka per arrivare a *Petrolio* di Pasolini –, su cui il poeta gioca la vita, e l'altra, quella di una traduzione della realtà. Si traduce dalla realtà in parole italiane – in tal caso, dalla realtà italiana –, il problema è che esiste una seconda battuta, cioè si traduce da una lingua che ha tradotto dalla realtà. Penso che occorra il *massimo della razionalità* e il *massimo dell'irrazionalità* per fare poesia in traduzione. Per la prosa, magari, è diverso, ma rispetto alla poesia, è come se si cercasse di riversare questa *mostruosità* ritmica del poeta in una mostruosità traduttoria perché quel ritmo affascina.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Direi, come risposta alla consonanza, l'amicizia del testo. Ho tradotto Jean-Michel Maulpoix, uscito nell'*Antologia della poesia francese contemporanea* di Franco Buffoni per Marcos y Marcos, Pablo Luis Avila dallo spagnolo... Anche Maulpoix aveva tradotto qualcosa di mio molto bene, con grande cuore, anche se in francese bisognava ritoccare la sintassi... Avevo tradotto questo poema sul mare di Maulpoix che mi era piaciuto tanto, abbiamo lavorato insieme quattro giorni, lo rividi due settimane dopo. Ho tradotto, soltanto in privato, qualcosa di Bernard Simeone, mio carissimo amico scomparso nel 2001, che, invece, ha tradotto il *Congedo della vecchia Olivetti* che deve ancora

uscire, perché è rimasto opera traduttoria postuma di Bernard e, forse, uscirà per Comp'Act entro il 2005.

Esiste una traduzione esemplare?

Esiste la *possibilità*. La traduzione è il regno del possibile, tant'è vero che, dopo qualche anno, le si rivede e le si vorrebbe cambiare, ma non le si cambia perché si dovrebbe rifare tutto il lavoro e non se ne ha più voglia. Quindi, nella possibilità, può esistere una traduzione e tradizione perfettibile, nel senso che è la *tradizione* lasciata a tutti. La cosa bella della traduzione è che, attraverso di essa, riusciamo a cogliere sull'arena mondiale un'opera che era stata scritta *solo* per la lingua di appartenenza, è come se restituissero una integralità percettiva, perché la lingua italiana che traduce il francese non è solo la *lingua italiana*, probabilmente è anche un'antropologia italiana che si innesta su quella francese. Per questa ragione, penso che, per leggerla nel segno di Benjamin, la traduzione sia un'opera di *innesto* della cultura. Naturalmente, quella cultura è nata da una natura e la stessa opera d'arte è un innesto della natura dentro una lingua. Attraverso la traduzione si ha il secondo passaggio. Benjamin diceva che c'è una lingua più perfetta di tutte le lingue, che è «la lingua della traduzione di tutte le traduzioni», cioè il suo mito del traduttore, in *Angelus novus*, che Benjamin rilancia, per cui la lingua della traduzione è come se fosse la lingua di Dio, la possibilità, attraverso la traduzione, di arrivare alla perfezione della lingua.

L'editore interviene nella traduzione?

A quanto ricordi, che l'editore in quanto tale sia intervenuto, no. Però, dall'editore in quanto *macchina editoriale* con i suoi bravi – alla Einaudi – lettori, con il lavoro di re-

visione dei redattori, qualche consiglio, qualche piccola segnalazione, l'ho accettata.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Sì, come l'abitudine di un'inflexione fonica, vocale, di una persona cui siamo affezionati. Dopo aver letto le poesie di Esenin nella traduzione di Franco Maticcotta, pubblicata nei «Quaderni della Fenice», mi infastidiscono altre soluzioni. Penso al Rimbaud di Ivo Margoni, *Il battello ebbro*, che ho imparato a memoria e gridato a squarciagola alla radio negli anni del movimento, tra il 1976 e il 1978. Quella traduzione, ormai, ci è rimasta nel cuore. Io stesso ho tradotto *Le bateau ivre*, ma non ricordo l'attacco della mia traduzione, bensì quello di Ivo Margoni – «Poiché andavo scendendo lungo i Fiumi impassibili». Penso ad alcune traduzioni strepitose di Agostino Lombardo che traduce Shakespeare...

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

No, non penso al mio, ma a quello che potrebbe avere, oggi, Baudelaire, di cui ho tradotto *Lo spleen de Paris*. Ho tradotto anche *I paradisi artificiali* che ho consegnato nel 1998 – Giulio è morto nel 1999 –, hanno chiuso la collana e non è ancora uscita, perché dicono che una traduzione, adesso, andrebbe nei tascabili e, essendo la cifra di partenza della prima tiratura 7000 copie, sembra che Baudelaire non le meriti oggi. Secondo me, è una vicenda inquietante. *I paradisi artificiali* è un libro attualissimo perché parla della percezione in rapporto alle droghe e finisce con il rovesciare il mito della *beat generation* che ha fatto della droga una poesia, cioè che ha costruito la poesia della droga. Alla fine, Baudelaire sanziona la droga della poesia, cioè che l'unica vera droga dell'uomo è l'immaginazione. Le opere degli scrittori, i grandi classici, come segnalò Fortini, non

ci dicono soltanto la forma, ma ci parlano, ci dicono qualcosa che vale per l'oggi. Sta a noi interpretarli, ascoltarli rispetto ai bisogni, ai desideri dell'epoca e alle nostre inquietudini.

Quali elementi ha privilegiato nella restituzione della prosa poetica dello Spleen de Paris?

La prosodia, come dicevo prima, e la musica della frase che, in qualche modo, mi ha arricchito. Penso a Mario Richter, che considero il mio Maestro in fatto di cose francesi, oggi il massimo baudelairista vivente da cui ho imparato molto – penso agli otto volumi de *La moralità di Baudelaire*, ora ripubblicati in francese nella edizione prestigiosa di Slatkine di Ginevra. Stando alle sue parole, tanto in Gide quanto in Baudelaire c'è questa *musica* della lingua italiana, per cui, ad un certo punto, aveva lasciato il francese e letto l'italiano con gusto e partecipazione. Il suo giudizio era positivo, soprattutto sul ritmo della frase, e sulla *fedeltà*, non una musica arbitraria, ma letterale, con una lotta a coltello sulle reversibilità da una lingua all'altra, sulle compensazioni aggettivali e sostantivali...

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Sì, anche per ricordare questa traduzione che esiste, ma che non è ancora pubblicata, quella dei *Paradisi artificiali* di Baudelaire, quando, nella seconda parte del libro, Baudelaire fa, praticamente, il palinsesto delle *Confessioni di un mangiatore d'oppio* di De Quincey, di cui, a un certo punto, c'è il famoso *Inno all'oppio*. Io l'ho tradotto e questa traduzione è diventata una poesia autonoma, *L'ultimo ricorso*, uscita nel dicembre 2000 nelle edizioni Pulcinoelefante, diretta da Alberto Casiraghi. *L'ultimo ricorso* parla del caso Sofri. Cosa c'entra? In questo *Inno all'oppio*, soprattutto

nelle prime tre o quattro righe, è come se, provatele tutte – i ricorsi legali, giudiziari, le grazie –, l'unica cosa che restasse fosse la preghiera all'oppio, cioè all'immaginazione, quel che Baudelaire chiama *Le tribunal des rêves / Il tribunale dei sogni*. Dice così: «Tu, caro oppio, che i falsi / testimoni sai citarli / al tribunale dei sogni / per il trionfo dell'immolata / innocenza, e che confondi / lo spergiuro e annulli / le inique sentenze / dei giudici ingiusti». Il sovratitolo potrebbe essere *Da Baudelaire-De Quincey, per Adriano Sofri e compagni (1999-2000)*. Parlo del *Tribunale* perché è qualcosa che ritorna dal codice della letteratura al codice della realtà politica e di costume di una generazione, di cui anch'io faccio parte, che si ritrova oggi a rivolgersi al tribunale dei sogni, l'unico che ci sia rimasto disponibile per dire la verità, perché gli altri sono sbarrati...

Jean-Luc Defromont

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Scelta e caso... sono nozioni così opposte? Eppure si parla di «tentare la sorte»... Diversi fili di Arianna mi hanno condotto alla traduzione: sono figlio di due professori di inglese che hanno vissuto per molto tempo negli Stati Uniti, sono nato e cresciuto in Marocco, paese straniero francofono. Perciò, sin dall'infanzia mi sono posto alcune domande: come capire la lingua dell'*altro*, come capire la mia lingua parlata dall'*altro*? Come farmi capire, come farmi capire precisamente? Ho dovuto fare i conti con l'incomprensione parziale, con la lingua come fonte di malinteso, se non addirittura come barriera, con la necessità di ricorrere a intermediari. Ho vissuto in un paese senza viverci (linguisticamente), mi sono trovato in un *entre-deux*, in un *entre-langues*. Nel corso dei miei studi letterari e linguistici, ho avuto modo di esercitarmi e tradurre dall'inglese verso il francese e viceversa; in seguito, dopo aver conseguito l'*agrégation* di inglese, ho insegnato versione e traduzione in lingua all'Università, ma è una cosa ben diversa tradurre un estratto e tradurre un'opera intera, non si traduce a partire da conoscenze teoriche sulla traduzione, e poi, è traducendo che si diventa traduttore, quando si mette a fuoco una tecnica personale, una sensibilità personale, e forse, persino una fi-

losofia personale della traduzione. Ho tradotto il mio primo libro per la collezione Harlequin (Harmony), un po' per divertimento, un po' per questioni finanziarie, ma non rinnego affatto questa esperienza interessante! Il testo di partenza di questi romanzi offre solo l'ordito (l'intreccio), talvolta la concatenazione (gli episodi), quasi mai i colori (lo stile). In realtà, si tratta di una riscrittura completa, poiché le lettrici dei paesi anglosassoni e francesi hanno un rapporto molto diverso con l'amore e le relazioni di coppia. Quando si dice che la sociologia prende il sopravvento sulla traduzione! Il primo libro serio che ho tradotto, dopo aver fatto una prova per l'editore Liana Levi, è stato un romanzo americano, dieci anni fa. Da allora, il mio legame con la traduzione si è rafforzato – al punto che, oggi, parlerei di una profonda affinità con la traduzione che è diventata (provvisoriamente?) il mio mestiere –, aggiungendo la lingua italiana all'inglese e la saggistica alla letteratura, benché preferisca la seconda.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Per me tradurre è legato alla nozione di piacere: piacere di scoprire universi e di esplorarli, piacere del gioco, paragonabile a quello dell'indovinello, del rebus, delle parole crociate... infine, piacere sensuale e musicale delle parole, gioia di avere a che fare con loro, come se rappresentassero un universo *pulito*; d'altronde, non bisogna forse avere dentro di sé una certa dose di misantropia per preferire la frequentazione e la compagnia delle parole a quella degli uomini, o almeno per filtrare il proprio rapporto con gli altri attraverso la lingua? Questa familiarità con la parola e questo legame privilegiato con la creatività mi consentono di ritrovare con entusiasmo la mia *tela* (di Penelope, talvolta) tutte le mattine e di essere in grado di lavorare, se necessario, fino a tredici o quattordici ore al giorno. Ovviamente, la traduzione è anche associata alla nozione se non

di dispiacere, almeno di fatica, di frustrazione, talvolta di irritazione, anche verso l'autore stesso. Infine, vorrei sottolineare – rivendicare? – che tradurre significa essere un autore.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Sono innumerevoli: difficoltà tecniche, specifiche delle lingue in questione (per scegliere solo due esempi a caso: la minore malleabilità della frase francese rispetto alla frase italiana che antepone spesso il gruppo verbale; i *phrasal verbs* inglesi con la loro celebre posposizione: come tradurre il verbo *to take in* tanto caro a Henry James?); direi, poi, difficoltà di natura culturale, legate al *differenziale* tra le lingue e le epoche, a questioni di frequenze di parole e di concetti, di usi e costumi, di visione del mondo, ecc. Col passare del tempo anche testi scritti nella propria lingua diventano meno leggibili, e così l'edizione e la traduzione tendono ad aver bisogno di notevoli impalcature paratestuali, che fungono da vetrina in un processo di museificazione del testo. Infine, evocherei le difficoltà legate al destinatario della traduzione: c'è, da una parte, e prima di tutto, l'editore che è anche il primo lettore, e che può agire sulla traduzione, modificarla, orientarla o semplicemente levigarla, secondo il suo grado di intervento, in funzione di criteri – esigenze letterarie ma anche commerciali, poiché si tratta di un bene di consumo che deve, pertanto, conformarsi a certe attese e abitudini dei lettori. Come nel mondo della moda, vi sono tendenze della lettura. L'editore non può ignorarle e il traduttore non è più del tutto libero di tradurre come desidera. D'altro canto, esiste il rapporto diretto tra lettore e traduttore. Mentre l'autore gode di piena autorità sul suo testo, è primo nostromo, il traduttore non ha questa fortuna. Il primo può scrivere male, maltrattare la lingua, il secondo, invece, ha più scrupoli, dettati dal timore che si accusi la sua traduzione di essere

scadente, che gli si imputino certe irregolarità; deve perciò premunirsi contro questo rischio e cercare compromessi accettabili, senza snaturare il testo. I *traduttori anonimi* sono vittime di una tendenza alla normalizzazione o standardizzazione. Certo, Marguerite Yourcenar che traduce Cavafis, o Ginzburg che traduce Proust, dispongono di un margine di manovra più ampia. La collana di Einaudi, «Scrittori tradotti da scrittori», risponde forse a questo desiderio di liberare la traduzione dal sospetto che si può nutrire nei suoi confronti, riparandola sotto l'egida di una autorità o autorialità secondaria.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Il margine di creatività del traduttore dipende in una certa misura dalla sua notorietà, sia perché è egli stesso autore a pieno titolo, sia perché diviene lo specialista di un autore, il suo traduttore abituale: in Francia, Mimi Perrin/John Le Carré, Maurice Coindreau/William Faulkner, Serge Quadruppani/Andrea Camilleri, ecc. Gli altri sono costretti a giocare d'astuzia, a usare sotterfugi, a scendere a patti, sono condannati ai compromessi – i più ingegnosi – e alle mezze misure. Per loro, niente creatività *pura*, a meno che la fantasia del testo di partenza non sia così evidente da permettere loro di allentare in qualche modo la briglia. La libertà manifesta di un testo libera, in una certa misura, anche il suo traduttore, lo *copre*. Aggiungerei che il margine di creatività dipende anche dalla politica editoriale, diversa a seconda delle case editrici. Alcuni editori non esitano a discutere con il traduttore in merito ad ogni parola (scovando talvolta degli errori!), a ritoccare il testo, a dargli l'ultima mano. È vero che la fine di un lavoro di traduzione coincide spesso con una forma di stanchezza, di cecità del traduttore rispetto al proprio testo: non lo vede più, non lo legge più, conoscendolo quasi a memoria.

L'editore gli presta un nuovo sguardo. Tuttavia, altri editori rispettano maggiormente l'autorità, quindi la creatività del traduttore. Verdier mi segnalava, per esempio, un passo che gli sembrava strano nella traduzione del romanzo di Trevisan, *I quindicimila passi*, ma aggiungeva che spettava a me decidere e scegliere: ero padrone della mia traduzione.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Si tratta davvero di rendere familiare lo *straniero*? La domanda rappresenta già una forma di risposta. Ho rilevato poc'anzi che il traduttore si vede talvolta costretto a ridurre l'alterità del testo per ragioni non letterarie, dipendenti da pressioni esterne. D'altronde, è pur costretto a rendere accessibile, travasare, trapiantare, si tratta di un *transfert* che prevede una parte (variabile) di trasposizione. In tal senso, egli *acclimata* il suo testo e deve per forza mostrarsi più fedele al suo *spirito* che alla sua *lettera*, allontanandosi così da un'impossibile scientificità dell'operazione traduttiva – perché se così fosse, la scientificità sarebbe dalla parte della lettera, anche se è proprio questa ad essere sottoposta al cambiamento. È in questa operazione che il traduttore può dar prova di creatività e di autorità, per quanto queste siano prerogative personali e non circoscrivibili, grazie alla sottile capacità di trasposizione, alla conoscenza approfondita di due universi e di passerelle, ponti, passaggi segreti, scale nascoste, sotterranee, che egli stesso ha costruito. Esistono tre comportamenti dinanzi all'estraneità del testo, corrispondenti a tre tipi o tendenze della traduzione (letterale, esplicativa, letteraria – ma credo che si potrebbe anche definirla libera, liberata, autoriale, ecc.), che non esistono allo stato puro, ma entrano nella composizione di ogni traduzione, con diversi dosaggi. Questi tre approcci sono affascinanti per ragioni diverse, e indubbiamente complementari. Nella gamma delle posizioni possi-

bili, dei gradi di alterità, in alcuni casi è senza dubbio auspicabile optare risolutamente per l'*estraneità* o la *stranezza*, soprattutto quando il testo da tradurre proviene da un contesto lontano nel tempo e/o nello spazio. Se tradurre equivale a varcare una frontiera (tra-*ducere*, da cui la metafora del traduttore-traghetto), succede che, anziché importare il testo, il traduttore faccia varcare la frontiera al lettore immergendolo nell'*estraneità* del testo. È quello che fa Chouraqui nella sua Bibbia letterale, per restituire il sapore primitivo del testo sacro, o tentare di fare spazio a un'altra lingua all'interno della lingua del lettore, e soprattutto lavorare sulla *menzogna della traduzione*, sullo sfondo della storia delle religioni. Ritradurre può acquistare una dimensione provocatoria o addirittura polemica. A mio parere, questa traduzione era indispensabile. Per molti aspetti, spoglia il testo tradotto-tradito che noi conosciamo, lo de-ideologizza (il che costituisce senza dubbio un'altra maniera di ideologizzarlo, non esiste una traduzione neutra) e ci fa riflettere sul paradosso – sul danno? – di aver fondato una religione, una cultura, una civiltà su una traduzione. Ma quella di Chouraqui flirta spesso anche con l'illeggibile, sfiora il limite interessante del non tradotto. Spingendo più in là le frontiere del concetto di traduzione a fronte, immagino un'altra operazione editoriale sperimentale e interessante, che consisterebbe nel proporre una doppia traduzione di un testo, letterale e libera: Giorno bifronte, che allontana e avvicina, tensione e gioco tra i due fuochi di un'ellissi. Ma sarebbe come rifiutare di scegliere. Tradurre, invece, significa precisamente scegliere, assumersi questo rischio, poiché solo in questo modo il lettore può dimenticare di star leggendo una traduzione e quindi immergersi o assorbirsi nella lettura e nel piacere del testo. La soluzione che consiste nel doppiare il testo con un formidabile apparato documentario e di note, con il rischio di soffocare il testo, di marginalizzarlo, dissipa pure questa illusione.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Quello che mi colpisce, in generale, è un'impressione – quasi inquietante – di conoscere intimamente gli autori che traduco (lapsus! è la loro opera che traduco), mentre io resto la maggior parte delle volte uno sconosciuto per loro... la traduzione è un atto che talvolta rasenta l'indiscrezione, poiché si osservano con la lente di ingrandimento i tic, le imperfezioni, i rovesci, i meccanismi del pensiero, le quinte della scrittura, l'inconscio che vagola. Li si frequenta assiduamente senza frequentarli, li si conosce senza conoscerli. Ci si irrita a volte con loro, si prova una forma strana, astratta di amicizia. Se gli scrittori sapessero! Nel mio caso, la traduzione non è mai stato il *pre-testo* per una relazione regolare con i *miei* autori. Una relazione di collaborazione può certo nascere, molto fruttuosa, a proposito di un termine periferico o, al contrario, centrale del testo. Ad esempio, ho scambiato diverse mail con Salvatore Settis per discutere di alcune nozioni fondamentali contenute nel suo saggio sul futuro del classico: «classicità» e «greco-cità». Qualche tempo dopo, Settis mi ha inviato un'altra delle sue opere.

Esiste una traduzione esemplare?

Esemplare in che senso? No, esistono buone traduzioni, ma non credo che una versione (che, in fondo, è un'interpretazione) possa annullarne un'altra, metterla a tacere, che non abbia nulla da imparare dalla precedente. Si può anche trovare una perla in una cattiva traduzione, ho già avuto l'occasione di sperimentarlo, e una buona traduzione non può pretendere di essere esemplare nei minimi dettagli e recessi – è solo un ideale verso cui tendere. Ogni traduzione rimane perfettibile. Una versione tradotta di un testo non esaurisce il gioco infinito della traduzione; il

dibattito non è mai chiuso. E poi, esiste davvero una traduzione in grado di resistere alla prova del tempo? Non rispettiamo a nostra insaputa mode, tendenze, e le nostre traduzioni non devono forse molto alla nostra epoca, ai suoi tic, ai suoi gusti, alle sue reticenze? È mai esistito un traduttore capace di credere che la sua traduzione sia esemplare? Abbiamo – credo di poter generalizzare –, una coscienza troppo acuta di questo *corpo a corpo* che portiamo avanti e durante il quale perdiamo fatalmente qualche battaglia (talvolta senza saperlo), di questa serie di rese, di capitolarioni, intervallate da momenti di gioia, di grazia, addirittura la certezza, in alcuni casi, di avere *azzeccato* o anche, eccezionalmente, di aver migliorato un testo, di aver aggiunto una sfumatura, un accento, un ritmo, tanto da avere la vanità di credere che i nostri interventi non dispiacerebbero all'autore.

L'editore interviene nella traduzione?

Sì, certo, si veda sopra.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Non ho mai riflettuto su questa questione, si potrebbe pensare che il traduttore ideale di un autore vivente sia il suo migliore amico, di un autore morto uno specialista della sua opera, di un saggio sull'economia un economista, in fin dei conti, si potrebbe credere che il traduttore ideale di un'opera sia lo stesso autore. Questi scenari sono molto rari. D'altronde, forse non è così, perché il migliore amico, lo specialista, l'autore non sono necessariamente traduttori – dopotutto stiamo parlando di un mestiere... – né si trovano nella posizione più adatta al loro oggetto: la *distanza* non è forse proficua? Ho appena portato a termine la traduzione di un'imponente monografia su san Benedetto (per Jaca Book/Le Cerf), comprendente numerosi capito-

li che vanno dalle dinastie longobarde all'architettura benedettina contemporanea negli Stati Uniti, passando per gli affreschi di Luca Signorelli e per la concezione cistercense del rapporto con Dio: esiste un traduttore ideale per questa opera? Ne dubito, e certo non ero il traduttore ideale all'inizio del mio lavoro. Forse mi sono avvicinato a questo ideale strada facendo. Non vale più la pratica della grammatica? Così, si potrebbe sostenere che ogni traduttore perfezionista diventa il traduttore ideale di un testo quando ha finito di tradurlo. Torno, però, sull'amicizia tra autore e traduttore: credo che una collaborazione molto stretta consenta di fare un passo verso l'ideale. Il traduttore ideale non ha, forse, due lingue e quattro mani?

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Sì, sempre, certo. Fortunatamente e sfortunatamente! Fortunatamente, perché voglio suscitare il suo interesse e piacere, è per lui che lavoro, è a lui che dedico la mia opera di traduzione, è lui che voglio sedurre, soprattutto in nome dell'autore che io rappresento, al servizio del quale mi metto, che amo e difendo, ma anche, talvolta, soltanto per me. L'atto di tradurre non è interamente privo di narcisismo. È lo sguardo del mio lettore che sollecito dentro di me, che mi detta le scelte. Sfortunatamente, per le ragioni già menzionate (nella risposta alla terza domanda sulle difficoltà della traduzione).

Lei ha tradotto saggi e romanzi: che differenza c'è tra questi due tipi di traduzione?

Innanzitutto, ricorderei molto rapidamente alcune specificità del saggio che rendono più arduo il compito del traduttore, rispetto all'ambito di competenza richiesto, e che richiedono l'uso di un linguaggio specializzato, addirittura in diversi settori (ad esempio, nel caso di un'opera costi-

tuita da diversi articoli scritti da autori vari su altrettanti soggetti), problemi di bibliografia, di onomastica. Quando mi sono ritrovato in questa situazione, sono dovuto ricorrere parecchio a Internet poiché non dispongo, vicino casa, di una biblioteca fornita – in ogni caso, il ricorso ai *mezzi elettronici* è ben più rapido e diretto. Il piacere che traggo da questo genere di traduzione è legato non tanto all'atto del tradurre quanto alla scoperta di un mondo, all'acquisizione di nuove conoscenze. Per rispondere più precisamente alla domanda, il lavoro mi sembra effettivamente diverso a seconda che il traduttore abbia a che fare con un testo di finzione o un testo di teoria. Certo, la distinzione tra letterario e non letterario non è sempre pertinente (Barthes, Blanchot, ecc.), né è pertinente in ogni punto di un determinato testo, ma era molto netta nei testi che ho avuto occasione di tradurre: è dunque sulla base della mia esperienza personale che proporrò alcune osservazioni sulla differenza tra i due tipi di traduzione. Secondo me, il lavoro di traduzione dei saggi comporta una parte maggiore di riscrittura, per diverse ragioni: innanzitutto, perché è questo che si impone quando il significato primeggia sul significant, o lo spirito sulla lettera – per ora generalizzo, ci tornerò su. Il traduttore del saggio deve mettersi al servizio della chiarezza del messaggio, della logica discorsiva, argomentativa, retorica, ecc. Ogni lingua possiede, tuttavia, una maniera tipica di esporre e di dimostrare, i propri *tic* argomentativi, forse uno *spirito* – non vorrei ricorrere ai luoghi comuni sullo spirito cartesiano francese, ma per essere sincero, credo di aver piegato la mia traduzione dei testi teorici a un maggiore rigore formale, e di avere conferito al testo di arrivo un aspetto più quadrato di quello del testo di partenza. I modi di parlare riflettono sicuramente i modi di pensare, di pensare il mondo e il rapporto dell'uomo con il mondo. Avevo piena coscienza del fatto che, se avessi tradotto letteralmente, cioè aderendo per quanto possibile alla lettera del testo, non avrebbe funzionato in francese. Se-

condo me, nella traduzione francese, il modo di pensare italiano, che passa (non sempre, certo, ma forse tendenzialmente) attraverso frasi ad arborescenze multiple – più barocco? – dev'essere parzialmente sfrondata per guadagnare leggibilità. Torno sulla funzione poetica: certo, tale funzione è presente anche nel saggio. Ma, se posso appellarmi ad una sensazione assolutamente personale, essa mi appare meno *sacra* di quanto possa esserlo nell'opera letteraria, per cui traducendo, in un certo senso, la desacralizzo più facilmente. Nella traduzione letteraria invece, tento di intrecciare tutti i fili del significante, giustezza, polisemia, eufonia, ritmo, senza riuscirci completamente, al punto che mi viene in mente l'immagine (la traduzione suscita tante metafore, forse in quanto essa stessa metafora, etimologicamente) di un traduttore che tenti di travasare dell'acqua con le mani: tante gocce gli scivolano tra le dita, deve spesso accontentarsi di alcune espressioni, ma resta qualche perla di cui inorgogliersi. Nel caso della letteratura, il significante mi sembra investito di sacralità e soffro nel profanarlo. Ecco perché tento di aderire il più possibile al testo di partenza, con la speranza di restituire il mondo e la lingua dell'autore: anche a costo di rasentare l'estraneità, di provocare uno spaesamento misurato nel lettore, di spostarlo un po' in seno alla propria lingua. Se ho a che fare con la finzione, curo la forma perché rappresenta uno dei miei fini, se ho a che fare con il saggio, la curo perché la forma costituisce un mezzo: opero con una certa disinvoltura finalizzata sulla materia del linguaggio – materia più malleabile e fluida in questo caso –, in modo da risultare convincente tanto quanto il testo di partenza, ma diversamente, in un altro sistema di pensiero che mette in gioco una logica diversa, sollecito la *funzione poetica*, ma al servizio del *senso*, in armonia con la mia lingua materna, la creo o la ricreo con maggiore libertà. La seconda ragione che mi fa ricorrere alla nozione di riscrittura riguarda la qualità variabile dell'approccio editoriale dall'opera pubblicata, il lega-

me diverso con l'autore a seconda dell'editore e – forse – del paese (ho tradotto saggi italiani). In effetti, il traduttore si dedica a un lavoro molto intimo, esamina il di sotto, osserva con la lente di ingrandimento i più piccoli dettagli, nulla gli sfugge, alcun rilassamento nello stile dell'autore, alcuna goffaggine, alcuna pesantezza... che talvolta tradiscono un'assenza di rigore critico da parte dell'editore, il cui ruolo è quello di esercitare un controllo sul testo, di garantire la sua qualità, di spingere il suo autore, nel caso, a migliorare, rilavorare. Eventuali mancanze in questo campo saltano all'occhio del traduttore (perché egli legge molto più lentamente del lettore-destinatario del libro, legge parola per parola – in fondo, è tutta una questione di velocità della lettura) che paga lo scotto di questo lavoro talvolta incompiuto in alcuni punti del testo (ma non si tratta necessariamente di dettagli) e si vede, dunque, costretto a riscrivere in una certa misura, poiché la sua traduzione verrebbe criticata se lui si accontentasse di tradurre, rifiutando di misurarsi con questioni concernenti il lavoro editoriale. Alcuni dei saggi che ho tradotto erano mal scritti, mal finiti, il che implica che la collaborazione tra autore ed editore lasciava, a mio avviso, un po' a desiderare. Non farò nomi, ma ho qualche perplessità riguardo alla profondità del lavoro editoriale in Italia – ancora una volta generalizzo, ovviamente, e mi dispiace mettere in dubbio la qualità del lavoro che molto spesso, ne sono convinto, regna nel mondo editoriale in Italia. È un sospetto alimentato dal fatto, che mi è già successo più volte, di trovarmi tra due fuochi, costretto dall'editore francese a utilizzare un linguaggio più sostenuto o più incisivo rispetto al testo di partenza (per quel che riguarda la lingua), persino a rimaneggiare l'opera, modificare l'ordine dei capitoli, trasformare l'introduzione, aggiungere titoli ai paragrafi intercalari (per quel che riguarda l'editing). Si tratta, forse, di modi diversi di vedere la qualità dell'opera o la sovranità dell'autore. In ogni caso, sollevo il problema.

È la seconda volta che traduce un'opera di Vitaliano Trevisan: questo ritrovarsi cambia la Sua maniera di tradurre questo autore?

Sto traducendo le novelle, *Shorts*, dopo il romanzo *I quindicimila passi*, pubblicato in Francia da Verdier. La frequentazione dell'universo di Trevisan e del suo stile particolarissimo è ancora limitata (rispetto a quella di certi traduttori abituali di un autore), ma già prende forma una specie di familiarità che si manifesta grazie a una maggiore velocità e facilità, poiché traggo vantaggio dal lavoro già svolto, dalla risoluzione di dubbi su qualche espressione ricorrente, su alcune particolarità o addirittura stravaganze stilistiche. Ho fatto la mano. L'atto traduttivo ha assunto una dimensione non più ermeneutica ma euristica: in altri termini, provo piacere nel ritrovare lo stile dell'autore e lo stile *traduttore-di-questo-autore* plasmato da me stesso – un po' come rimettere un abito già indossato, una scarpa che si è adattata al piede, chiedo scusa per l'incongruenza della metafora – ma credo che si sia sviluppato in me il *mio* stile di traduzione della prosa di Trevisan. Oltre alla familiarità, e senza dubbio grazie ad essa, noto una differenza nella mia maniera di tradurre i suoi testi. In occasione del mio primo lavoro di traduzione, l'autocensura del traduttore tendeva a frenarmi, dovevo resistere a ogni passo: ho già ricordato, nella risposta a un'altra domanda, i dubbi che attanagliano il *traduttore-anonimo*, gli scrupoli e il timore che gli si imputino le stravaganze – o almeno alcune di esse – del testo. «È mal tradotto», si dice, senza tuttavia aver confrontato i testi di partenza e quelli di arrivo: verdetto al quale il traduttore si espone sempre, che teme, soprattutto se non ha sufficiente autorità. Da qui, la tendenza, contro la quale deve lottare, ma alla quale deve anche cedere talvolta, per mettere le mani avanti, a *sotto-tradurre*, benché discretamente, ad attenuare, eufemizzare, banalizzare, normalizzare, normativizzare. Questa tentazione o tendenza – ho con-

stato – si è affievolita in occasione della seconda traduzione di Trevisan, perché il suo universo mi è diventato più familiare e consustanziale, perché il successo dei *Quinze mille pas* mi ha dato fiducia, perché mi sembra che la potenza e la singolarità di questa scrittura s'impongano assolutamente, sia in versione originale che in traduzione. Il lettore non può non coglierle anche nella traduzione, non accettare questo stile, pur se strano e scomodo, e non inscriberlo nel *patto* che lo lega all'autore: inversioni, ripetizioni ossessive, stile circolare, autarchico, lunghezza delle frasi con *matrioske* di relative e verbo distante, ma anche frasi lapidarie, scelta della parola semplice che metta in risalto la parola più ricercata, povertà voluta della prosa, oralità della lingua. Alcuni miei dubbi di traduttore si sono sciolti, affronto la traduzione con maggior serenità e piacere, oso di più, come se mi fossi insinuato all'interno dello stile, *fuso* con la scrittura. Perché il legame che mi unisce all'autore si è rafforzato, così come la sensazione – a senso unico – di conoscerlo molto da vicino, che si tratti, in fondo, di un amico: un'affinità che è il frutto della traduzione.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

È una questione di affinità... Ho gustato in modo particolare la traduzione del saggio di Salvatore Settis sul futuro della nozione di classico, quella della smagliante novella di Stephen Crane, e quella del romanzo ossessivo di Vitaliano Trevisan, perché li ho sentiti vicini a me – loro, i testi, e quindi anche gli autori. In caso di incontri di questo tipo, la traduzione si arricchisce di un'emozione, di una passione. Questo coinvolgimento non annulla i tormenti della traduzione, ma talvolta li rende più esaltanti. Credo – e non è un caso – che siano le traduzioni di cui sono maggiormente soddisfatto.

Gabriele Frasca

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per scelta, naturalmente, cioè per una sorta di necessità critica, che poi è stata una scelta dettata dal caso, da *un* caso. Non nasco traduttore, non avevo mai pensato di tradurre prima che la mia passione per l'opera di Samuel Beckett finisse col farmi toccare con mano i guasti di decenni di allegre traduzioni. Né le cose parrebbero cambiate di molto, se pensa ad esempio a quella che è la vulgata italiana dei testi teatrali dell'autore irlandese (che sono, ahimè, esattamente quelli che circolano, quando pure circolano, sui nostri palcoscenici). Vede, come lei sa, Beckett, verso la metà degli anni Quaranta, è divenuto uno scrittore *equilingue*, capace cioè di scrivere più o meno indifferentemente in inglese e in francese, e di tradursi poi nell'*altra* lingua, una volta scelta quella originale. È una questione che pone problemi spinosi, addirittura filologici, perché un autore che traduce se stesso vanta una potestà sull'opera indiscutibile, e difficilmente si sottrae al gusto della variante, se non addirittura della nuova stesura. Insomma, a mio parere ogni traduzione da Beckett (a partire per lo meno dalle opere della fine degli anni Cinquanta, in cui l'*equilinguismo* diventa conclamato) deve essere innanzi tutto una piccola edizione critica, quanto meno ora, che abbiamo a di-

sposizione non solo entrambe le stesure ma anche tutti gli avantesti che ci occorrono (manoscritti, dattiloscritti e quant'altro). Prima, invece, quando ancora non si possedevano tutti questi materiali, una buona politica editoriale sarebbe stata quella di tradurre sempre dalla *prima* lingua, e invece... tutte le traduzioni in italiano delle opere teatrali di Beckett fra gli anni Cinquanta e Sessanta sono state condotte inspiegabilmente (inspiegabilmente?) dal francese, anche quando l'originale era in inglese (*Embers*, *Eh Joe*, *Play*), e persino quando l'autotraduzione era stata definita dall'autore stesso un *adattamento* (*Krapp's Last Tape*), e finanche quando il testo era stato tradotto in francese da un altro (*All That Fall*, la cui versione si deve a Robert Pinget). Per quanto le potrà apparire singolare, queste *traduzioni*, diciamo così, un po' frettolose, costituiscono ancora la vulgata italiana delle opere teatrali beckettiane, e persino di talune *short proses* degli anni Settanta (pensi a *Still*, per non parlare degli ultimi testi degli anni Ottanta, tradotti, sì, dall'originale, ma in una lingua incomprensibile... o non tradotti del tutto). Magari, sarà il triste destino degli scrittori equilingui (anche Nabokov, ad esempio, viene costantemente tradotto dall'inglese, anche quando l'opera è una palese autotraduzione). Ecco, per questo, ho scelto di tradurre, ma inizialmente solo per me, per la mia attività critica (dovevo pur citare in italiano, quanto meno in nota); poi, successivamente, mi è stata data per davvero la possibilità di sanare qualcuno di questi guasti (lo stesso romanzo *Murphy*, che è la mia ultima traduzione beckettiana, era stato inizialmente tradotto, agli inizi degli anni Sessanta, dalla versione francese di Alfred Péron, cui Beckett aveva solo collaborato). Eppure il mio primo lavoro di traduzione non ha riguardato Beckett, e per una serie di circostanze dettate, per l'appunto, dal caso. Nel 1993, difatti, apparve per l'editore Cronopio di Napoli la mia versione di uno dei capolavori di Philip K. Dick, autore accreditato alla *science fiction*, *A Scanner Darkly*, titolo che tradussi con

il consonantismo subliminale di *Un oscuro scrutare*, perché il sottinteso rimando paolino («through a glass darkly», che è il modo in cui la *King James Bible* rende la vulgata girolamina «per speculum in aenigmate», 1 Cor 13,12) in italiano rischiava di suonare *oscuro* (il mondo protestante conosce meglio le lettere paoline di quanto non accada in quello cattolico. Basti pensare che Martin Lutero riteneva la lettura della *Lettera ai Romani* più importante di quella dei Vangeli... e aveva ragione!). All'epoca, nessuna casa editrice che non fosse di genere aveva mai pubblicato Dick, e credo, dunque, che la versione Cronopio sia in buona parte responsabile del successo, e soprattutto del credito, di questo autore ora, in Italia. Il tutto accadde, dicevo, per caso: quelli di Cronopio, grazie a una dritta di Giancarlo Mazzacurati (che mi conosceva come scrittore, oltre che come suo ex studente) mi telefonarono per chiedermi se volessi tradurre qualche brano dal *Finnegans Wake*, e io naturalmente rilanciai con una proposta beckettiana (*Stirrings Still*, che in Italia continua a non essere apparso, e che magari, dati i chiari di luna mondadoriani fra gli struzzi, resterà ignoto per sempre). Si avviarono le trattative con John Calder, ma Einaudi alla fine si accaparrò tutti i diritti di Beckett (anche se poi, ahimè, non è che li abbia sfruttati a fondo). Allora, proposi questo libro di Dick assolutamente non *science fiction*, e spiegai perché mi aveva particolarmente colpito. L'idea piacque.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

È la pratica che lega i miei due mestieri, quello dello scrittore e quello del critico. Potrei dire che quando traduco mi sento finalmente *uno* (anche se, per così dire, *un* anfibia), perché per me questo tipo di lavoro si situa esattamente nell'interstizio fra l'attività narrativa e poetica e quella saggistica; ci vogliono buone capacità nell'arte del discorso per tradurre in un modo che coinvolga il lettore della lingua

d'arrivo, ma una traduzione necessita soprattutto di un insistito lavoro critico. Da parte mia, non tradurrei mai un autore la cui opera conosco appena. Ogni volta che ho tradotto, avevo già mollato gli strumenti critici sull'opera in questione. Quindi non sono un traduttore di mestiere, perché ogni lavoro di traduzione, dal mio punto di vista, necessita di una conoscenza appassionata di tutto quanto ha scritto (e perché no: fatto e detto) l'autore da tradurre. È solo così che ci s'impadronisce dell'*usus scribendi* necessario per non far galleggiare il testo tradotto sul niente, con l'inevitabile smarrimento del lettore. Nella vecchia traduzione di *Murphy* il termine *conarium* (identico in inglese e in francese) veniva tradotto «cazzario» (il traduttore, che, ricorderò, lavorava sulla versione francese, si sarà magari fatto attrarre da «con»... e chi mai no?) Certo, se non sai proprio chi sia questo signor Beckett (come era del resto legittimo nel 1962), e nulla conosci della sua formazione, se non al più che ha aiutato Joyce nella stesura materiale di una parte del *Finnegans Wake*, ti puoi pure immaginare un neologismo un po' scurrile, o metterti alla ricerca di una bella parola-valigia. Ma se sei documentato addirittura sulle letture di Beckett negli anni di stesura del romanzo, e sai con quanta passione il tuo allora giovane autore stesse affrontando le opere di Cartesio, di Geulincx, di Leibniz, beh, allora ti massaggi la ghiandola pineale e traduci come si deve...

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Le difficoltà vertono essenzialmente sulla necessità di *ricostruire* la lingua dell'autore, che è sempre una lingua di *attraversamento* delle opere altrui. Per questo, torno a ripetere, *prima* di ogni traduzione ci vuole un buon lavoro critico. Nel corso del tempo mi sono abituato a considerare la lingua di un autore come una sorta di portolano, una mappa, insomma, che dichiari apertamente tutti i luoghi dove è stato necessario per un po' buttare l'ancora. Quando si entra

in un porto, si scaricano merci e se ne prendono altre... poi si va in mare aperto. Senza contare che i porti mettono in relazione con altri paesi, e altre lingue. Per questo Proust affermava, e Deleuze ha sempre confermato, che si scrive solo rendendo *straniera* la propria lingua. Ecco: una traduzione letteraria è soprattutto un meticoloso processo di intermediazione, perché ogni artista che sia veramente tale ha fatto troppi viaggi, ha visto troppe cose, e non ha mai trovato una *patria*, nemmeno l'angolo di terra dove morire (e, difatti, la sua opera fibrilla ancora...). Gli artisti, per come la vedo io, e per fortuna, sono tutti *extracomunitari*.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

È un discorso difficile, se creatività significa aggiungere un *quid* al testo, insomma, una specie di firma, un *proprio* elemento riconoscibile, un tic linguistico, che so, o un tocco stilistico, per limitarsi al solito orologio che batte il tempo del proprio polso. Parlerei allora piuttosto – mi passi il brutto termine – di *ricreatività*, perché se è vero che in un testo letterario da tradurre nulla va aggiunto, è altrettanto vero che bisogna essere in grado di non levargli niente. Troppe sono le traduzioni ridotte a puri scheletri, malgrado quanto le opere letterarie, di loro, siano – per rubare una battuta a Woody Allen – «qualcosa in cui affondare i denti». Il discorso è molto chiaro, credo, quando il testo da tradurre è una poesia, perché esistono dei valori formali che vanno a loro volta condotti da una lingua all'altra, dal momento che, come si sa, non è certo andando a capo che si risolve il problema. Ma anche quando si traduce un romanzo occorre prestare attenzione alle intelaiature ritmiche, malgrado il fatto, incontrovertibile, che la nostra attuale povera lingua letteraria, pur di fingersi standard (l'italiano è ancora, nella realtà, cioè fuori dalle pagine degli autori di successo, un verminaio di italiani), si sia abi-

tuata da tempo a fare a meno di ogni possibile inarcatura. Quando leggi un testo letterario scritto in una qualsiasi altra lingua, te ne accorgi: improvvisi gabbie metriche, figure poetiche di ogni tipo (rime, assonanze, consonanze, ecc.), calchi stilistici più o meno riconoscibili... Insomma, di roba come questa ce n'è sempre tanta, e il traduttore non può permettersi il lusso di ignorare questo ingrediente del testo. Il più delle volte sarà allora necessario essere *ricreativi*, non tentare mai il calco (che suona sempre come una corda troppo tesa), ma ricorrere a espedienti affini. Farò un esempio facile, e significativo (perché lo tratto da un autore accreditato alla *science fiction*, e dunque considerato *di genere*, e pertanto, secondo una certa vulgata, stilisticamente poco curato, se non sciatto). Il primo fulminante periodo del romanzo di Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, suona (è il caso di dire): «Once a man stood all day shaking bugs in his hair». Bene, è un tetrametro giambico da poesia epica, fortemente assonanzato: «One a mán Stood all dáy Shaking búgs In his háir». Quando si è trattato di tradurlo, dopo varie soluzioni alternative, ho optato per: «Una volta un tizio stette tutto il giorno a frugarsi in testa cercando pidocchi». Due senari doppi consonanzati, e l'ineluttabilità dell'incipit, ingabbiata nella sua struttura versale, poteva ritenersi soddisfatta. Come anche, credo, il piacere della lettura: quando si traduce, si tratta di far iscrivere il lettore a un autentico circolo ricreativo.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Con un doppio movimento, che riconduca tutto alla lingua d'arrivo, nel momento stesso in cui questa viene, per così dire, aggredita dall'originale. Una buona traduzione procede sempre da una doppia aggressione: quella sull'originale, per piegarlo alle esigenze della lingua d'arrivo, e quella che inevitabilmente porterà l'originale stesso a *modificare* la lingua che l'ha aggredito. L'errore fondamentale in

una traduzione è il tentativo di rendere più semplice il testo nei suoi luoghi più programmaticamente oscuri (si tratta di un'autentica scorciatoia), o magari di aggirare la sua disperante monotonia. E invece, bisogna lasciarsi aggredire, come insegnano le migliori tecniche di difesa. Ogni traduzione, a mio parere, dovrebbe assumersi la responsabilità di far capire che anche ogni lingua d'arrivo è un porto, dove si carica e scarica merce. Ed è ovvio che in un porto gli abitanti dell'entroterra, se mai di qualche bella valle chiusa da altissimi monti, si sentano in una specie di terra di nessuno, che è invece una terra di tutti. Rendere, etimologicamente parlando, *idiota* l'autore di un'altra lingua, trasformarlo rapidamente in uno di noi, assorbirlo, familiarizzarlo, se non addirittura edipizzarlo, è un male. È di gran lunga meglio rendere *unheimlich* quanto ci è familiare. La traduzione è andare su e giù una linea di confine; ed è un bene, perché è solo a patto di correre quella stessa linea che s'incontrano, in perenne transito, gli extracomunitari, cioè tutti coloro che fanno arte.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Ritengo che uno scrittore, se ha un minimo di competenza della lingua d'arrivo, dovrebbe sempre rivedere le traduzioni dei suoi testi. Il suo apporto può essere decisivo per un traduttore, anche se si tratterà poi di scartare il suo suggerimento. Ho avuto la fortuna, fra il 1984 e il 1988, di corrispondere un po' con Beckett, e ricordo di avergli sottoposto tutto quello di suo che all'epoca avevo tradotto (per me, naturalmente), cioè essenzialmente poesie (*Cascando*, *Roundelay*, le *mirlitonnades*), ma anche una delle sue prose più complesse, *Worward Ho* (apparsa nel 1983 e, caso sostanzialmente unico, mai tradotta in francese... ci ha pensato successivamente Edith Fournier, che, a quanto ne so, qualche dritta dal nostro pure la ebbe). Quest'ultima tra-

duzione non è ancora apparsa in Italia (il titolo scelto era *Peggio tutta*), così come non ha ancora visto la luce la mia versione di *Company* (per non parlare di *Stirrings Still/Fremiti fermi*). Per quanto conosco attualmente la situazione editoriale, e per i chiari di luna di cui sopra, potrebbero pure restarmi nel cassetto... e non è che ci sia tanto da stupirsi: Beckett, da noi, non è che sia tanto apprezzato (anzi, potrei dire che siamo l'unica nazione al mondo completamente *sorda* all'opera beckettiana). Beckett era perfettamente in grado di leggere l'italiano (né si era formato sulla *Commedia* di Dante a caso), e si sottoponeva con pazienza (era un uomo di una cortesia straordinaria) alla noia di un lavoro di revisione, anche se a chiederglielo era un giovanotto del tutto sconosciuto, e che non si sapeva per chi, perché, o per cosa traducesse. A quanto ne so, credo che Beckett avesse avuto all'inizio della sua notorietà (a metà anni Cinquanta) intenzione di rivedere tutte le traduzioni in italiano della sua opera (un po' come ha fatto per il tedesco), ma mi pare sia stato scoraggiato dalla revisione della prima traduzione di *Molloy*. Una grande occasione persa, per la nostra cultura.

Esiste una traduzione esemplare?

No, se s'intende per *esemplare* qualcosa come una *traduzione-modello*, insomma un prototipo, o magari la traduzione di tutte le traduzioni. Potrei dire piuttosto, per fare un facile gioco di parole, che ogni traduzione è solo un esemplare del processo di traducibilità infinita, e alla fin fine il modello tipologico-culturale di coordinate spazio-temporali diverse da quelle modellizzate dall'originale. Se un'opera d'arte è un modello tipologico-culturale forte delle coordinate spazio-temporali che ha piegato alle sue esigenze, diciamo pure una loro immagine fatta ad arte, cioè un dipinto, o una fotografia, il modello tipologico-culturale di una traduzione è invece debole, deperibile, sosti-

tuibile, perché è solo uno specchio che riflette l'immagine di questo dipinto, o fotografia; ma uno specchio che non solo *inverte*, per *convertire*, ma che risulta sempre un po' più grande dell'originale riflesso, e che finisce così col mostrare anche le mani di chi, davanti allo specchio, si è preso il compito di reggere il dipinto, o la foto, e persino un po' d'ambiente dove questo signore si trova: uno spigolo del tavolo di lavoro, la spalliera di una sedia... E questi riflessi *in aggiunta* non sono mai neutri: uno scrittoio, o un qualsiasi altro elemento di arredamento, denuncia sempre uno *stile* che rimanda a un luogo e a un tempo precisi, che non hanno nulla a che fare con il luogo e il tempo rappresentati nell'immagine del dipinto, o della foto. Ogni traduzione, lo si sa, per quanto magistralmente condotta, non possiede l'aura dell'originale, quella che fa sì che un'opera, malgrado sia diventata col tempo poco trasparente, riaffermi costantemente il suo diritto a permanere, sia pure nell'infittirsi di segni e apporti critici. Se dunque un originale può permanere malgrado quanto la sua lingua diventi con il tempo opaca, e le sue coordinate tipologico-culturali necessitano ogni volta di più di qualcosa che le chiarisca, la traduzione dovrà col tempo essere aggiornata... andranno insomma eliminati gli elementi in aggiunta. Mi spiego: esiste un processo di progressiva occupazione della pagina che segnala la perdita di trasparenza di un originale, per così dire *in patria*. Il tempo passa, si sa, mutano lingua e coordinate tipologico-culturali, e il povero testo verrà a mano a mano respinto verso la parte alta della pagina, bruttato da un corredo di note sempre più invasive ma necessarie. La fine di questo processo coinciderà con il testo tornato nuovamente libero, perché oramai talmente tanto opaco che non ci sarà più nota che tenga; il testo tornerà a occupare l'interezza della sua pagina quando... ci sarà un testo a fronte, oppure si presupporrà l'uso di altri testi di accompagnamento (vocabolari, grammatiche, commenti). Questo, a pensarci bene, è il paradosso delle tra-

duzioni: un classico, diciamo così, risulta sempre più opaco in patria che in terra straniera, dove si succederanno liberamente le traduzioni che, portate a rivestire l'opera con una lingua d'uso (ogni veste è sempre in aggiunta), finiranno con l'aggiornarla. È un po' come la differenza che corre fra l'attività critica e l'uso del commento. Ogni testo divenuto con il tempo opaco abbisogna di un commento, e la pratica del commento, di suo, è virtualmente illimitata (si fondano le religioni sulla necessità di tornare a dire la parola, così come avrebbe dovuto suonare, e non suona drammaticamente più). Ecco: la traduzione è proprio dalla parte del commento, è come se fosse l'originale che ha inglobato un commento. È questa caratteristica di portare nella propria stessa carne il pensiero sul testo che dà a ogni traduzione la pessima fama di un *tradimento*. Nel Vangelo di Giovanni, durante l'ultima cena, Cristo, sconvolto (il verbo usato è proprio *tarasso*), esprime il senso pieno di questa operazione, che nasconde una sua verità: si può far transitare il pensiero, o la parola, soltanto in qualche modo *traviandola*. È la famosa denuncia di Giuda: «*eis ex ymòn paradòsei me*», che il buon Girolamo rendeva con: «*unus ex vobis tradet me*», «uno di voi mi tradirà». Ma il verbo *paradidomi* vuol dire in verità un'altra cosa, anzi un paio di altre cose: significa «consegnare», e anche nel senso di «consegnare alla giustizia», «consegnare ai nemici», ma vuol dire anche «affidare», «trasmettere» e persino «trasmettere oralmente», «trasmettere alla memoria». Una traduzione, in definitiva, può essere esemplare solo nel senso in cui si dice che una punizione lo è; nello stesso momento in cui consegna un testo ai nemici, o alla giustizia, deve trasmetterlo alla memoria.

L'editore interviene nella traduzione?

Non credo che gli editori ne abbiano il tempo, né la voglia; e il più delle volte nemmeno le competenze. Quanto al di-

scorso dell'editing (nel suo senso forte), ci troviamo di fronte a una divertente contraddizione. Se l'autore è particolarmente affermato e il traduttore, come suo studioso, lo è a sua volta, gli editori tendono a fidarsi, e addio editing. Dove troverebbero, del resto, un altro in grado di rifare l'intero lavoro? E se mai lo trovassero, non sarebbe allora stato meglio affidare direttamente a costui la traduzione? Se poi si parla di traduzioni *in velocità*, beh, allora l'editing diventa necessario... ma impossibile (addio velocità, altrimenti... a meno che non si tratti di un editing in velocità: come dire, guasto su guasto).

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Sì, è colui il quale, nel momento stesso in cui decide di consegnare il testo al suo pubblico *altro*, si *ammanetta* all'originale. Occorre sempre tradurre il prigioniero da un penitenziario all'altro, e non vi è modo più sicuro per impedire fughe indesiderate che ammanettarsi a lui, mettersi insomma mano contro mano, e poco importa che l'una sia destra e l'altra inevitabilmente sinistra. Il traduttore ideale deve atteggiarsi come un Giano bifronte (ecco perché è un anfibio), deve insomma sviluppare due facce, quella arcigna e severa con cui dovrà sempre fronteggiare l'originale (è la faccia arcigna dello studioso, quella che testimonia del suo sforzo per comprendere), e quell'altra serena e amichevole che dovrà invece rivolgere al suo lettore, per fargli capire che *suo* non lo è per niente... se mai dell'*altro*. Lo sforzo critico, insomma, non dovrà mai venire in superficie, e roba da sala-macchine, mentre magari sul ponte si balla il ragtime, iceberg o non iceberg. Il traduttore ideale, insomma, non mostra i muscoli, ma riveste soltanto il corpo perfetto del suo autore. Gli unici traduttori *ideali* sono coloro che amano infinitamente l'opera tradotta (per questo la baciano, come Giuda). Quando tradurre è saldare un

debito contratto con un autore letto e riletto con passione, ho l'impressione che le traduzioni vengano molto bene.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Sì. Penso sicuramente al lettore che in quel momento è *mio*, ma che vorrei fosse dell'*altro*; penso a come farlo diventare un *suo* lettore. È roba un po' da pervertiti, tradurre. Ecco perché sono molto attento alle clausole di tipo formale, perché penso che se voglio dare un lettore al *mio* autore, devo metterlo in condizione di godere degli stessi vantaggi del lettore dell'originale. Se l'autore, in un momento della sua opera, ha voluto far sobbalzare il suo lettore, ebbene anche il *mio* dovrà farlo. Quando Beckett gioca con le parole, io faccio altrettanto, anche se si tratta di *ricreare* un *pun* intraducibile. Riformulo a mio modo il gioco, e poi ci piazco una bella nota (con frasette del tipo: «si rimedia così», «si rende in questo modo») dove riporto l'originale, la traduzione letterale, e i vari passaggi logici che hanno condotto alla *ricreazione* (in tutti i sensi).

Beckett: un autore difficile, sia per la sua statura letteraria, sia per la presenza, in alcune sue opere, di un doppio testo in lingue diverse (inglese, francese) di suo pugno. Come dovrebbe porsi il traduttore di fronte a questo bivio del testo originale?

Innanzitutto occorre conoscere bene la storia del testo, perché non tutte le autotraduzioni beckettiane hanno lo stesso valore. Prendiamo il caso di due romanzi come *Murphy* e *Watt*, scritti in inglese e tradotti, successivamente, in francese, ma il primo in coppia con Alfred Péron e l'altro insieme ai coniugi Janvier. In tal caso, è chiaro che il francese, cioè la L2, può servire soltanto per cercare di capire come risolvere passi particolarmente difficili in inglese.

se, ma non a molto di più. E nemmeno a questo, in verità, perché Beckett ha in entrambi i casi usato un metodo tutto suo per risolvere i luoghi più intraducibili degli originali: si è limitato a espungerli... Era l'autore, poteva farlo... o no? Anche se, occorre dirlo, qui e là ha invece aggiunto qualcosa, una nota beffarda, una precisazione, e persino un po' di sana autoironia. E allora? A mio parere, tutto ciò che è di mano dell'autore va riportato, e se vi è un'aggiunta in L2, ci dovrà sempre essere pronta una nota per accoglierla. Ogni edizione di un testo di un autore equilingue, lo dicevo prima, non può che essere in qualche modo *critica*: il testo in L2 dovrà dunque sostare costantemente sul tavolo di lavoro del traduttore. Ben diverso è il caso di opere scritte in L1 e tradotte immediatamente in L2, ancor prima di rivedere l'originale stesso, così che alcune soluzioni del testo tradotto sono state poi incorporate nell'originale. È questo il caso di *Company/Compagnie*, scritta e tradotta fra il 1977 e il 1980 (ma si potrebbe fare anche l'esempio di *Mal vu mal dit/Il/Seen Ill Said*, dove l'originale è invece in francese). Per fare un esempio, basti pensare all'incipit dell'opera: «A voice comes to one in the dark. Imagine», che la versione francese rende con: «Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer». Ora, a parte il problema della traduzione dell'imperativo inglese in una sorta di infinito conativo francese, naturalmente per evitare la marca personale, sarà interessante far notare che, come mostrano i vari manoscritti e dattiloscritti dell'opera (in L1 e in L2), proprio la scelta dell'azione da richiedere (al lettore, come all'autore e allo stesso personaggio) sia stata particolarmente sofferta. In un primo momento Beckett aveva optato per *develop* (insomma il nostro «svolgi» da compitino in classe), per poi passare al beffardo *belie* (beh, ogni autore, lo si sa, racconta frottole) e giungere infine al più retorico *confute*. E *imagine*? Ecco, *imagine*, che pure è un termine così importante per le prose beckettiane degli anni Sessanta, giunge direttamente per influsso della versione francese, che dopo un'ini-

ziale *réfuter* si stabilizzò immediatamente in *imaginer*. In casi come questi, la necessità della, chiamiamola pure così, *edizione critica* appare evidente, e per il semplice motivo che un tale intreccio compositivo fra il testo in L1 e quello in L2 non solo darà vita, mi si passi il termine, a una serie di *varianti adiafore*, ma finirà addirittura col rendere quanto meno ambiguo il concetto stesso di originale. Siamo dunque al limite del paradosso di un'opera con due originali? Magari sì, con un bel corollario, su cui si è argutamente soffermato uno studioso francese, Bruno Clément: se ci sono due originali, allora si tratta di due falsi. Comunque, quanto a me, in questi casi procedo così: lavoro sul testo in L1, ma con quello in L2 non sullo scrittoio, come nel caso precedente, ma addirittura, per così dire, sullo stesso leggìo in cui adagio l'opera da tradurre, dal momento che, a mio modo di vedere, ogni variante significativa va opportunamente segnalata. Se, ad esempio, il procedere del personaggio di *Company* nel testo viene definito in due occasioni *withershins*, vale a dire secondo un moto contrario al corso del sole, «sinistrorso» proprio come il senso di marcia di Dante nell'*Inferno*, e poi lo si ritrova reso in *Compagnie* con, nel primo caso, «dans le non-sens des aiguilles» [«nel senso contrario alle lancette»], e nel secondo (che suona: «withershins on account of the heart» [«a man manca a causa del cuore»]) con «senestrorsum à cause du cœur», e in entrambi i casi con l'aggiunta esplicativa (del modello dantesco) «comme aux enfers»... non segnalarlo penso sia un bell'esempio di miopia critica. Insomma, bisogna essere strabici, oltre che pervertiti, per tradurre un autore equilingue.

La letteratura di fantascienza è spesso etichettata come «letteratura di genere», viene cioè privilegiato il contenuto rispetto alla forma. È questo il caso dei testi di Philip K. Dick, di cui ha tradotto Un oscuro scrutare (1993). In questo ca-

so, della fantascienza appunto, quali sono le isotopie privilegiate per riversare il testo in un'altra lingua?

In realtà *A Scanner Darkly* è un romanzo molto diverso dalla precedente produzione dickiana, e prelude all'ultima fase dell'opera di questo autore, quella che si potrebbe definire *teologica* (penso essenzialmente alla cosiddetta «trilogia di Valis»). Dick, che era un autore disordinato, ma disordinatamente colto e politico, puntava molto su questo romanzo, che definì «l'unico capolavoro» della sua vasta produzione; e aveva ragione. La prosa di *Un oscuro scrutare* è particolarmente lavorata, come credo sia chiaro dall'esempio stesso del suo incipit. Se a questo si aggiungono i vari piani linguistici, che vanno dai dialoghi fra tossici in pieno sballo al monologo interiore più trascicante (con tanto di Lettere di san Paolo in filigrana), si può comprendere quanto la traduzione di quel testo abbia obbedito agli stessi criteri che adotto solitamente per le più complesse opere beckettiane. Ritengo che tutta la *science fiction* dopo Dick, o dopo Lem, sia divenuta più consapevole della necessità di un livello formale adeguato, perché la forma è il modo in cui l'autore si rende memorabile, e serve pertanto a informare il lettore, cioè a raggiungerlo e a contagiarlo. Come dice lo stesso Dick nel suo ultimo romanzo, *The Transmigration of Timothy Archer*, le parole sono una trappola, un richiamo per gli uccelli, un inganno..., ma è solo attraverso questo inganno che si può offrire al proprio lettore un sandwich, qualcosa insomma che lo possa sfamare. Dick non ha mai pensato di scrivere per far trascorrere un po' di tempo al suo lettore, o per ingannargli l'attesa fra una fermata della metro e l'altra. Dick voleva soffiargli dentro un pensiero strano, o, come dice lui, un'«idea polivalente». Come tutti i fondatori di *chiese* (anche Dick, ahimè, ha oramai la sua chiesa), Dick era un paranoico, e i paranoici solitamente si esprimono con uno stile assai ricercato.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Certo: *Watt*, perché tradurre *Watt* è stato per me l'avverarsi di un sogno. La prima volta che lessi questo romanzo, da adolescente, e in traduzione (non era mica male la traduzione precedente, e se c'erano errori, erano di quelli all'epoca inevitabili), ho trascorso giorni bellissimi, e letteralmente accartocciato dalle risate. Me li ricordo ancora quei giorni, mi ricordo quello che stavo facendo e quello che pensavo, le pagine, gli odori, la stanza... Uno sballo, o un autentico fenomeno di conversione. Poi, prima ancora di tradurlo (quando naturalmente ho dovuto rileggerlo, e ho fatto i conti per la prima volta con la versione francese), credo di averlo riletto per lo meno altre tre volte, una prima perché avevo finalmente cominciato a leggere in inglese, e le altre perché in due occasioni ho avuto la fortuna di occuparmene criticamente. E poi *Watt* è stato il pretesto con il quale ho cominciato a corrispondere con Beckett... già, perché gli scrissi nel 1984 una letterina nella quale mi lamentavo di non riuscire a trovare l'originale inglese... e lui prima mi rispose e poi me lo mandò. Che meraviglia! Non c'è romanzo per me che sprigioni tanta intelligenza, e affetto, affetto per il lettore dico, che s'invita a ridere, dalla prima pagina all'ultima, ma solo perché con il fiato che si è costretti a portare dentro per fare esplodere una sonora risata, con quel fiato, in quel fiato, passa sempre tanto senso. Perché, come avrebbe detto Deleuze, il senso si rivela solo come paradosso, dove al buon senso, alla *doxa* imperante che spinge a seguire sempre la stessa piega (è l'etimologia di *semplīce*), si contrappone non già l'altra direzione (il non-senso) ma la contemporaneità delle due direzioni, «nello spazio aperto tra le coscienze». È proprio lì, solitamente, in quello spazio, che un autore invita a chiudere per un momento il libro (perché questo dovrebbe essere l'invito di ogni opera d'arte), e a consumare il sandwich.

Jean-Pierre Lefebvre

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Fu attraverso l'intermediario del mio professore dell'École Normale Supérieure, lui stesso traduttore, cui si rivolse un editore in cerca di traduttori. Fu quella la prima mediazione, e si trattava degli *Écrits sur le cinéma* di Brecht. Anch'io sono professore adesso, e ho fatto la stessa cosa con i miei studenti. Allo stesso modo, ne ho lanciati molti nella professione di traduttore.

Cosa vuol dire, per Lei tradurre?

Con lo stesso spirito con cui Brecht aveva chiesto al suo editore, tradurre significa riprodurre innanzitutto il senso e, in seguito, gli effetti. Insisto sul senso in quanto, molto spesso, i difetti delle traduzioni non sono difetti di scrittura, ma di comprensione del testo e i difetti di scrittura, o di effetto, sono la conseguenza dei difetti di comprensione del testo. Le cose mal comprese danno luogo ad un cattivo francese, ad un cattivo testo.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Essa implica una prima interpretazione. La difficoltà consiste nel fatto che vi sono sempre sorprese, cose che sem-

brano volute dall'autore, mirate dall'autore, e che il traduttore non ritrova facilmente. Quindi, la difficoltà della traduzione letteraria consiste in un lavoro supplementare, di analisi e di interpretazione del testo, che non comporta un testo giornalistico. Poi, c'è la difficoltà classica di trovare il tempo adeguato, diffidare degli anacronismi – quando si traducono testi antichi – e cercare di evitare che il testo porti pesantemente – nel caso del tedesco – la traccia della lingua iniziale che tende a caricare la lingua nella traduzione.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

C'è un margine, ma questa invenzione è piuttosto tecnica, un'invenzione di soluzioni, appunto. Ma, non si può avere invenzione di senso e anche di effetti. Le invenzioni devono essere fatte sotto il vincolo del senso e degli effetti del testo. Ad esempio, in presenza di un'interruzione forte in un testo, bisogna conservarla nella traduzione, ma all'interno di una frase, si può giocare molto sulla punteggiatura. Ad esempio, a volte si sopprime una proposizione che inizia con *Ma*, in tedesco «aber» o «sondern»; in francese, ci si ferma, si mettono i due punti seguiti dal resto della frase, e il carattere avversativo di *ma* sarà reso soltanto dal confronto tra le due metà.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Quando si traduce un testo c'è un algoritmo della familiarità, una strategia, forse, che obbliga ad andare piano all'inizio, dopodiché, si familiarizza progressivamente il lettore con l'estraneità del testo. Si può verificare che non si attacchi subito dalla prima frase con le singolarità. Non vedo altri modi, se non un progressivo innesto.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Io ho avuto buoni rapporti con lo scrittore vivente che ho tradotto, Christoph Ransmayr. Talvolta, agli scrittori non piace frequentare i loro traduttori in quanto questa frequentazione è occasione o fonte di problemi. La traduzione genera rapporti impliciti con gli scrittori viventi, ma non necessariamente rapporti diretti.

Esiste una traduzione esemplare?

Sì, esistono *delle* traduzioni esemplari che si possono raccomandare come modelli a giovani traduttori.

L'editore interviene nella traduzione?

No, per quel che mi riguarda, salvo per i titoli.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Ideale, no, ma *preferibile*, cioè «che ha affinità». Ad esempio, penso che per testi umoristici o testi relativi al linguaggio, vi siano certi spiriti migliori di altri.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

No. Mai. Sono io il primo lettore. Non penso mai al lettore. Si scrive, innanzitutto, per sé. E il lettore, ad ogni modo, non lo si conosce bene, è variabile.

Quali sono state le difficoltà incontrate nella traduzione delle poesie di Celan, «une personne d'une culture encyclopédique fabuleuse» come Lei sostiene in un'intervista rilasciata al journal «l'Humanité» dell'11.11.2004?

La difficoltà principale è quella di capire le sue intenzioni in alcuni testi molto criptici, opachi. Poi, le difficoltà sono

quelle classiche, ma identificare un'intenzione, una direzione, è questo il problema in Celan, il fatto che giochi con la molteplicità delle direzioni. Quindi, bisogna anche cercare la pluralità delle direzioni e, spesso, è problematico trovarla. È questo il lavoro intorno al poema. Ad esempio, in una poesia c'era l'espressione *der Faden des Herzens* che significa, letteralmente, «il filo del cuore». Per molto tempo, mi sono chiesto se non vi fosse un'allusione alla cardiologia. Ho cercato a lungo e, su Internet, ho trovato, in alcuni racconti, che vecchi emigrati della Germania, che vivono negli Stati Uniti, facevano una riunione in cui rievocavano i loro ricordi. Nel 1933, giusto prima di partire, di lasciare la Germania, c'era una sorta di cerimonia a scuola in cui si metteva un piccolo filo rosso sul cuore per non dimenticare i compagni. Ho impiegato giornate intere per trovare questo. E alla fine, ho tradotto «par le fil du cœur». Ignorando completamente questa storia, avrei potuto tradurre quasi correttamente, ma senza sapere. Non mi piace tradurre senza sapere. La difficoltà incontrata nelle traduzioni di Celan consisteva proprio nello sforzo di tradurre, cercando di sapere il massimo per non tradurre senza sapere.

Nella traduzione poetica, Lei fa molta attenzione alla cadenza, al ritmo, ad una sorta di «cammino del tempo» sul quale si «cerca di calcare il proprio». Questa attenzione al ritmo e quel movimento non inibiscono la restituzione del senso?

No, mai. Il ritmo non è mai contraddittorio rispetto alla restituzione del senso, salvo che il numero dei piedi in un verso limiti quantitativamente il verso e, talvolta, si avrebbe bisogno di maggior spazio per liberare *tutto* il senso. Allora, bisogna operare delle contrazioni. Quindi, da questo punto di vista, sì, questo può dar fastidio, ma non in quanto ritmo, bensì come quantità totale, dal momento che vincola la posizione.

Quali sono gli insegnamenti che ha tratto dalla lezione di Celan, da questa sua idea di «coabitazione, [questo] lungo cammino in compagnia dell'autore che si traduce»?

Per tradurre questo genere di testo, bisogna portare a lungo la poesia in sé, e poi, si riflette, si cerca... Un giorno, arriva. È questo l'insegnamento di Celan. È il solo modo per ottenere il meglio, non necessariamente l'*ideale*, ma il *meglio*. Camminare a lungo in compagnia dell'autore, significa porgli delle domande *in petto*.

Quando ha la sensazione di aver tradotto bene?

È variabile. Credo di aver tradotto bene *La phénoménologie de l'esprit*. E poi, qualche volta, delle brevi poesie di Heine, in cui sono riuscito a trovare il tempo della canzone. Ma occorre che sia breve. In una traduzione poetica un po' lunga ci sono sempre due o tre cose di cui non si è mai contenti. Delle poesie di Celan, non posso mai dire di avere la sensazione di aver tradotto bene. C'è sempre un dubbio. Si tratta, comunque, di una sensazione che non si ha spesso!

Valerio Magrelli

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Un po' per scelta, un po' per caso. C'era una disponibilità che sollecitava, in qualche modo, delle offerte. In quel periodo, stavo terminando il dottorato di ricerca, e un piccolo editore di Roma, Theoria – che poi crebbe e il cui magnifico catalogo è confluito in parte nella Einaudi –, mi offrì la possibilità di tradurre *L'idée fixe* di Valéry, corredata da bibliografia, biografia, e tutti i vari apparati. Ricordo che, paradossalmente, stavo terminando una borsa di studio di due mesi, in Germania, a Brema. Studiavo tedesco, la mattina, e traducevo dal francese, il pomeriggio, muovendomi in un universo linguistico completamente estraneo, alienato, rispetto a quello tedesco. Fu così che ebbi l'occasione della mia prima pubblicazione in volume.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Tradurre vuol dire veramente *sintonizzarsi* sul testo, capire il testo, decidere, soprattutto, quali punti del testo privilegiare. Tendenzialmente, la traduzione è un atto critico; si tratta di conoscere il testo e di presceglierne le dorsali – penso a quei disegni della medicina omeopatica che trac-

ciano le linee dell'energia –, di individuare i punti di forza cui attenersi nella traduzione. Ma sostanzialmente, il primo atto è quello di una selezione e individuazione di luoghi privilegiati cui attenersi, visto che su tutto il resto si potrà cedere terreno. Si tratta di scegliere i capisaldi, i punti strategici da conquistare per rendere, poi, la struttura di un'opera.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

A differenza delle altre, la traduzione letteraria deve tenere conto di ogni possibile espressività del testo. Quando traduciamo una poesia, ad esempio, diventano cruciali gli spazi, i bianchi, la punteggiatura, il carattere, nel caso di Mallarmé, o addirittura, il corpo tipografico, tutti elementi che, in altri tipi di traduzione, scompaiono completamente. La traduzione letteraria è quella nella quale ogni fattore diventa, oppure per meglio dire *può* diventare, significativo.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Penso ad un'altra immagine. La differenza tra la traduzione di un testo non letterario e quella di un testo letterario è paragonabile al passaggio, nei giochi da tavolo, dalla dama agli scacchi. Nella traduzione letteraria, cioè, si moltiplica il numero di regole e di elementi significativi da seguire, e quindi, si moltiplica anche la possibilità di soluzioni creative. Porto sempre come esempio la traduzione di un calligramma dall'arabo che affrontai molti anni fa a quattro mani con un'amica orientalista. Individuai dei punti che consentivano al traduttore un'enorme possibilità di movimento. Però, a mio parere, si dovrebbe ricorrere a queste forme di invenzione solo e soltanto nei luoghi che davvero la richiedono (e che, tra l'altro, non sono pochi). La chiamerei una sorta di invenzione *gregaria*; c'è bisogno

di una grande capacità creativa, ma sempre al servizio di un testo preesistente.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Ho avuto poche esperienze. Però, in quei casi, sono sempre stato combattuto. Da una parte, trovo che il testo – questo è un insegnamento di Valéry – sia un veicolo che appartiene a chi se ne impossessa, quindi, a rigore, non mi interessa neanche conoscere le indicazioni autoriali, esterne ad esso. D'altra parte, è anche vero che la tentazione è forte; talvolta mi è capitato di utilizzare delle indicazioni riguardanti l'autore. In linea di massima, tenderei a considerare il testo come un dato di partenza a sé stante.

Esiste una traduzione esemplare?

Può esistere, anche se si tratta di *traduzioni*, dunque, di prodotti destinati al decadimento cronologico. La traduzione, per definizione, *cade*. Anche le migliori. Certo, però, che quando penso a *Limericks* di Edward Lear tradotti da Ottavio Fatica, con un gioco di reinvenzione delle rime assolutamente unico, quando cioè, penso a soluzioni di questo tipo, si può parlare di operazioni *esemplari*, anche se inevitabilmente destinate ad essere sostituite nel corso del tempo.

L'editore interviene nella traduzione?

Mi è capitato di recente in una ristampa. Avevo pubblicato quasi vent'anni fa un libro di Debussy, *Monsieur Croche*, per un editore di Pordenone. Poi, il libro è riuscito da Adelphi, e in quella occasione, c'è stato un lavoro di redazione attentissimo che ho molto apprezzato. Dunque, sono favorevole a questo tipo di collaborazione; per il resto,

quando si tratta di un traduttore sperimentato, che ha già lavorato spesso con un editore, in linea di massima sono contrario a forme di controllo troppo fiscali. In genere, un occhio in più, tanto meglio se si tratta di un occhio allenato come quello dei traduttori editoriali, non può che giovare alla resa. Quindi, sono aperto e disponibile a questa forma di contrattazione, ma sempre a partire dal massimo rispetto e dalla massima autonomia che, a mio parere, dovrebbe avere un traduttore.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Il traduttore ideale deve conoscere bene la lingua di arrivo, la lingua di partenza, la letteratura su cui lavora. Poi, certo, esistono delle forme di *consentaneità*, di empatia che possono far prediligere alcuni accostamenti, ma credo che la sua capacità di spostarsi da un registro all'altro, da un autore all'altro, debba far parte del bagaglio del traduttore. Certo, alcune scelte sono dovute a un fatto d'elezione. Pensiamo a Calvino su Queneau. In alcuni casi, la traduzione è addirittura, un atto di omaggio.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

In un certo senso, tutta l'opera della traduzione è un gesto che esiste solo iscrivendosi nella figura del lettore, cui il traduttore decide di offrire quel che reputa essere il nucleo radiante di un'opera. Visto che, per definizione – ero addirittura arrivato ad ipotizzare una specie di algoritmo – la traduzione è *un testo meno uno*, cioè quella operazione che prevede almeno il sacrificio di un elemento, visto che ciò appartiene al significato stesso del tradurre, dovremmo scegliere cosa *trattenere* e cosa *sacrificare*. E tutto questo lo facciamo soltanto nell'interesse del lettore. Il lettore è l'oggetto stesso di quel progetto che si chiama *traduzione*.

Come si interroga un poeta sulla traduzione poetica? Quali aspetti Lei ha privilegiato nelle sue traduzioni di Mallarmé, Valéry?

Ho un rispetto quasi sacrale nei riguardi della lettera, quindi, volta per volta, ho cercato di trattenere, di rispettare, quel che ritenevo rispettabile. In certi casi, ho cercato di rendere il metro, in altri, la rima, in altri casi, degli elementi apparentemente secondari, come il deittico – c'è tutto un gioco di pronomi e di aggettivi in una poesia di Artaud che, secondo me, era fondamentale. In altri casi – parliamo di fenomeni estremi come Perec – il lipogramma richiede che si sacrifichi un elemento: in quel caso, la *disparition* riguardava la lettera *e*. Questi sono casi limite, unici, ma dobbiamo tarare la nostra traduzione più ovvia proprio su di essi. Quindi, volta per volta, bisognerà fare attenzione a una figura retorica, e magari sacrificare tutto pur di mantenere quella. Penso a un sonetto di Baudelaire, al cui interno diventa imprescindibile il genere grammaticale: insomma, si può tradurre quel sonetto in qualsiasi maniera, purché *la douleur* venga tradotta al femminile. Sono contrario a quei traduttori che traducono *la douleur* con «il dolore» maschile. Volta per volta, è il testo stesso ad indicare e a richiedere i luoghi su cui concentrare l'attenzione.

Poeta, traduttore, Lei, professor Magrelli, è anche un accademico. Come si pone l'accademico nei confronti della traduzione e, in particolar modo, della traduzione poetica? C'è uno scarto nella restituzione della lingua?

Da questo punto di vista, non c'è stata alcuna difficoltà, alcuna esigenza di ricorrere a un doppio linguaggio. Ho sempre cercato di far passare nello studio, come nella didattica, lo stesso tipo di passione per la letteratura che ho come autore e come traduttore. Quel che mi piace dell'atteggiamento accademico è un certo rigore, per cui è necessario

organizzare un discorso, presentarlo in forma coerente e corretta attraverso alcuni codici riconosciuti e un certo numero di competenze. Questo sembra ovvio, ma in realtà non lo è. Faccio solo un esempio che mi lasciò stupefatto. Si trattava di un traduttore, tra l'altro bravo, che aveva tradotto dal francese l'opera di uno scrittore sulla quale stavo lavorando. Mi domandai se quest'opera, nella lingua originale, fosse, a sua volta, l'adattamento di un originale inglese. Telefonai a questo traduttore e scoprii che non si era neanche posto la questione: aveva cioè tradotto dal francese un'opera che, probabilmente, era a sua volta una traduzione, senza minimamente chiedersi quale fosse la natura del testo che stava trattando. Quel che talvolta manca, a mio parere, a chi deve sottostare a una certa serie di verifiche, è proprio l'abitudine universitaria a un linguaggio che appartiene a una collettività, e che perciò dev'essere condiviso e rispettato. È quasi una forma di deontologia che spesso manca, e che invece mi piacerebbe ci fosse sempre.

Che differenza c'è, secondo Lei, tra la traduzione della prosa e quella della poesia? E tra un testo classico ed uno contemporaneo?

È difficile dirlo. Tra prosa e poesia ci dovrebbe essere il meno di differenza possibile. Esistono delle prose più o meno poetiche. A questo proposito, ritengo magistrale la lezione di Milan Kundera nei *Testamenti traditi* dove, traducendo Kafka, spiega l'importanza di evitare i sinonimi, di rispettare le ripetizioni o il corpo tipografico, di fare attenzione alla divisione in paragrafi, tutti elementi che, in prosa, si sarebbe tentati di trascurare. Kundera, viceversa, ci esorta a tradurre la prosa con lo stesso religioso scrupolo con il quale affrontiamo la poesia. Quanto alla differenza di traduzione tra un testo classico ed uno contemporaneo, la vera differenza è quella della letteratura che si è ac-

cumulata nel frattempo. La traduzione di un classico deve tener conto della stratificazione formatasi nella nostra coscienza di lettori, perciò sarà tanto più complessa.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Non saprei... Mi sembra di aver tradotto molto, ma da autori diversi, appartenenti a epoche e generi molto diversi. Certamente, dinanzi a determinate soluzioni, si resta stupefatti. La differenza tra lettore e traduttore è che il traduttore deve *addentrarsi* in un'opera, quindi, può toccare con mano la qualità, la forma e l'energia di certe scritture. Da questo punto di vista, la prosa di Mallarmé ha rappresentato, per me, un incontro impressionante...

Ena Marchi

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per caso e per passione, direi: un amico francese mi fece conoscere Roberto Calasso, allora direttore editoriale, ma non ancora presidente, dell'Adelphi, il quale mi propose di tradurre un libro. Il mio saggio venne implacabilmente bocciato da Piero Bertolucci (che si occupava di tutto il settore delle traduzioni) e fu proprio riflettendo sulle sue osservazioni che cominciai a capire che cosa voleva dire tradurre.

Cosa vuol dire tradurre?

Dare parole nella propria lingua a chi le ha scritte in un'altra lingua, avere, cioè, la tracotante umiltà (l'ossimoro è voluto) di fare un'operazione di mimesi con la scrittura di un'altra persona. Tenendo sempre ben presenti, naturalmente, gli aspetti linguistici ed extralinguistici di un certo testo.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Nella traduzione letteraria l'attenzione è concentrata sulla forma. Se si sta traducendo uno scrittore fortemente consapevole del suo stile, poniamo un Thomas Bernhard, è in-

dispensabile rendere *quella* forma, rispettandone rigorosamente tutte le particolarità stilistiche. Ogni scelta dev'essere ponderata, anche laddove si decida semplicemente di mettere una virgola al posto di un punto e virgola o viceversa.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Massima creatività e anche libertà di azione, ma zero arbitrarietà. Rendere nella propria lingua lo stile di uno scrittore, cercando di capire le sue scelte, il perché di quello stile in quel momento, perché fa parlare o fa scrivere un personaggio in un certo modo. Prenda Simenon. Lui stesso ha sempre dichiarato di usare un lessico relativamente povero, duemila parole in tutto, ma sempre di un'estrema precisione nelle sfumature: aspirava a usare solo *mots-matière*, cioè parole che dessero immediatamente il senso di una percezione olfattiva, sensoriale, tattile, sonora, percettiva della realtà. Il traduttore deve dunque evitare di sostituire una parola di Simenon con una parola più bella, più letteraria, che però sia estranea al registro linguistico che è il suo. Dopodiché, rimanendo all'interno di quel registro linguistico, può e deve esercitare il massimo di creatività possibile.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Come ben sappiamo, i teorici della traduzione si dilaniano da secoli fra due posizioni solo apparentemente opposte: quella che vorrebbe una traduzione orientata sul testo di partenza, in cui si sceglie di far percepire nella lingua di arrivo l'alterità del testo di partenza, e quella che auspica invece una traduzione orientata sul lettore, sulla lingua d'arrivo, in cui si preferisce quindi diminuire il tasso di alterità per aumentare quello di familiarità. Io non credo che esista una risposta definitiva, né che una delle due opzioni sia

a priori migliore dell'altra. Penso che ogni traduttore intelligente, così come ogni editor intelligente – nel senso che conosca bene il suo mestiere –, debba capire con quale genere di testo abbia a che fare. Se, cioè, si tratta di un testo in cui il contenuto è lo stile, il contenuto è la forma, quella che dev'essere trasmessa è questa forma in tutta la sua eventuale alterità. Se invece non si ha a che fare con uno scrittore particolarmente attento alla forma, ma concentrato sul plot, sulla storia che sta raccontando, a me sembra lecito – ma altri sarebbero in disaccordo – cercare di smussare l'alterità per rendere il contenuto più familiare, leggibile, rapido, fluido. Quanto al come, posso solo dire che si tratta sempre di un compromesso, come ci ha ben spiegato Umberto Eco: si tratta di dire «quasi la stessa cosa», appunto, sapendo che ci sono casi in cui vince l'alterità ed altri in cui, secondo me, vince la familiarità, la necessità di avvicinare il testo al lettore. Un buon traduttore è esattamente questo: chi non sbaglia nelle sue scelte, chi fa, per così dire, i compromessi giusti al momento giusto.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Ho avuto due esperienze antitetiche, Milan Kundera e Dai Sijie. Per alcuni anni, con Kundera ho avuto un rapporto eccellente, poi lui, che è attento alle traduzioni in modo ossessivo (e anche facilmente influenzabile dai giudizi di persone che non sempre sanno a loro volta che cosa significhi veramente tradurre), ha ritenuto che io avessi, diciamo così, usato della mia arbitrarietà a sproposito. Da allora non l'ho più tradotto. Ma Kundera è un caso particolare, ha un'idea tutta sua di cosa sia la traduzione. Invece, con Dai Sijie, uno scrittore cinese che scrive in francese, tutto è andato liscio: non conoscendo affatto l'italiano, non si è mai permesso, in alcun caso, di interferire. Il guaio è proprio quando gli scrittori *credono* di conoscere la lingua del tra-

duttore: nella maggioranza dei casi ne hanno una conoscenza solo superficiale (ignorano, per esempio, i livelli idiomatici) e la loro aspirazione è essere tradotti alla lettera. Il che, come si sa, sarebbe una catastrofe.

Esiste una traduzione esemplare?

Sicuramente. La traduzione di *Lolita* di Giulia Arborio Mella, tanto per fare un esempio, è *esemplare* perché rispetta i registri linguistici, restituisce in italiano lo stile, l'ironia, il tono, il ritmo, la respirazione dell'originale, fa in modo da rendere i giochi di parole e le espressioni idiomatiche. Ma, appunto, soltanto valutando caso per caso si può dire che una certa traduzione è esemplare. Una traduzione esemplare, per dirne una, è quella che non sinonimizza laddove l'autore non ha sinonimizzato o che rispetta al massimo la punteggiatura dello scrittore, tranne quando questa non strida con le abitudini di punteggiatura della lingua di arrivo che, come sappiamo, sono anch'esse idiomatiche, ossia specifiche di una certa lingua e non di un'altra.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Sì e no. In genere quando assegniamo una traduzione, in Adelphi, chiediamo un capitolo di *assaggio* anche ai traduttori che hanno già lavorato per noi: un certo testo può risultare più o meno congeniale a un traduttore dato. È anche vero, però, che un buon traduttore spesso recita un *rôle de composition*, come dicono i francesi, cioè una parte che non gli è affatto congeniale, che deve *costruire*, ma che, proprio per questo, richiede tutta la sua attenzione. Anzi, talvolta, quando il traduttore si sente troppo affine a un certo testo tende a invadere il testo medesimo, cioè ad attribuire allo scrittore stilemi e formule che non appartengono a lui, ma al traduttore medesimo. È ovvio, però, che è anche una questione di buon senso, perché ad un tra-

duttore che abbia una grande affinità e pratica con il francese contemporaneo o con lo slang americano e che non abbia una preparazione di letture né di studi, di ricerca né di affinità con la lingua ottocentesca, non so se affiderei la traduzione di *Madame Bovary* o di *David Copperfield*. Una delle competenze di un buon editor è proprio quella di sapere a chi assegnare una certa traduzione.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Credo di sì. Ricordo una bellissima frase di Rubinstein, che pressappoco diceva: «guardate che se io entro in una sala da concerto, la Salle Pleyel o la Salle Gaveau mettiamo, gremita da due o tremila persone, non suono per tutti, ma individuo quella certa signora seduta in prima o in seconda fila, quella che abbia un certo sguardo o un certo vestito, e suono solo per lei». Allo stesso modo molti scrittori hanno in mente un lettore ideale che, qualche volta, è una persona precisa (capita anche che alcuni scrivano *contro* qualcuno invece che *per* qualcuno). Sì, secondo me, il traduttore ha presente un lettore o un certo tipo di lettore.

Cosa significa fare una revisione? E come mantenere lo stile di un altro dentro il proprio?

Ripercorrere tutto il testo, interrogandosi sistematicamente sulle scelte lessicali e sintattiche del traduttore; controllando la tenuta dello stile e del registro linguistico. Com'è ovvio, la quantità degli interventi del revisore varia a seconda della qualità della traduzione. Credo che un buon traduttore, come scrisse molti anni fa Saverio Vertone, sia «uno scrittore che non ha niente da raccontare» – e, come abbiamo già detto, che non ha un *suo* stile, cioè uno scrittore pronto a mettersi nella pelle, e nello stile, di un altro scrittore. Pensi a un grande falsario. Sì, un traduttore dev'essere come un grande falsario, di quelli che riescono

a copiare i quadri di un Vermeer. Un traduttore troppo consapevole del suo stile tenderà a imporlo al testo che va traducendo. Immagini un traduttore che possenga uno stile fiorito, ricercato, aulico e si trovi a dover tradurre uno scrittore che, invece, ha uno stile basso, popolare e familiare: o riesce a *spogliarsi* dei propri vezzi linguistici oppure il risultato sarà un vero e proprio tradimento del testo di partenza. Personalmente, ad esempio, diffido degli scrittori che si mettono a tradurre. È molto difficile per uno scrittore spogliarsi del proprio stile per aderire totalmente allo stile di un *altro*. Un buon traduttore dev'essere invece, come ha scritto Cesare Garboli, un attore: un grande attore è capace di vivere sulla scena, il tempo di una *pièce*, una vita non sua, dimenticandosi totalmente di se stesso.

Gli editori si differenziano anche in base ai traduttori? Esiste, cioè, un traduttore ideale per un certo editore?

Non credo. Certo, è chiaro che un editore che pubblica essenzialmente best seller americani e vuole che vengano tradotti in un mese, ha bisogno di traduttori rapidi, che traducano venti o anche trenta pagine al giorno in maniera accettabile. E siano anche disposti, aggiungo, a essere pagati poco. L'Adelphi punta sulla qualità, tant'è che dedica molto tempo non solo alle traduzioni, ma anche ai traduttori, nel senso che ogni editor, nei limiti del possibile, dedica del tempo ai traduttori con i quali lavora. Certo è difficile che in Adelphi lavorino traduttori alle prime armi, ma può capitare. Comunque non arriverei ad affermare che esista un traduttore ideale per una certa casa editrice.

Com'è iniziata la sua avventura nell'universo di Simenon?

Adelphi ha ripreso i diritti dei cosiddetti *romanzi duri* di Simenon nel 1985, e nel 1993 anche quelli dei Maigret. Da più di dodici anni mi occupo della cura editoriale di tutti i

romanzi senza Maigret e, insieme con Giorgio Pinotti, anche dei Maigret. Il che significa che il *laboratorio Simenon* è sempre in attività. Ad oggi i Maigret pubblicati sono più di quaranta, e una trentina i romanzi.

Quali sono le caratteristiche della sua lingua e qual è, secondo Lei, l'ingrediente segreto del suo genio letterario?

Un'apparente, assoluta leggibilità. Simenon scriveva in fretta, un capitolo al giorno, soprattutto i Maigret. Non solo, ma scriveva in una lingua fatta di immagini e di sensazioni. La cosa importante, per lui, era far vedere e far sentire. Quindi, le parole importanti sono quelle che danno al lettore la possibilità di vedere e sentire, di *vedere* gli atteggiamenti delle persone, le loro espressioni, il tipo di luce in una certa giornata a Parigi, nel Sud della Francia, in uno Stato americano o nel Gabon. In questo consiste quella che è stata definita «l'atmosfera» simenoniana: il tipo di rumori che si sentono, mettiamo, in un certo momento della giornata, in un condominio, voci che arrivano attraverso i muri, qualcuno che suona il pianoforte, un bambino che piange, una donna che parla, una ninnananna, e insieme la consistenza della luce, e gli odori che aleggiano per le scale... Simenon usa *parole-materia*, come dicevamo, che bisogna tradurre con grande precisione. Così come molto importanti sono i dialoghi, quella specie di lingua bassa, una sorta di parlato letterario, di finzione, che lui mette in bocca a molti dei suoi personaggi. Il suo è, comunque, sempre uno stile estremamente asciutto, in apparenza assolutamente leggibile, trasparente, neutro – ma proprio per questo assai difficile da riprodurre in italiano. Per altro, la sua scrittura non è mai né letteraria né argotica, in compenso, è ricca di espressioni idiomatiche. Simenon è un grande narratore di storie, nelle quali riutilizza la sua incredibile memoria di fatti, di persone, di luoghi. Non racconta mai cose che non ha visto. Se parla del Gabon è per-

ché c'è stato, se parla della East Coast americana è perché ci ha vissuto, se parla della Rochelle è perché conosce bene quella provincia francese e i suoi abitanti. Nel momento in cui crea un personaggio, cerca di sapere tutto di lui, prende appunti anche di cose che poi non mette nei romanzi, il tipo di infanzia e di educazione che ha avuto, com'era la sua famiglia, com'è cresciuto, il tipo di gusti, di passioni, di frustrazioni e di sogni. Una volta trovato un personaggio, lo mette in una situazione che lo porti ai limiti di se stesso; e per tutto il tempo in cui scrive Simenon vive letteralmente nella pelle del protagonista. Forse il suo segreto è in questa totale identificazione: come se lo scrittore condividesse con il suo personaggio tutte le sensazioni, le percezioni, i pensieri, i ricordi, i flashback – e finanche, non di rado, le ossessioni, le pulsioni omicide, il delirio, la follia...

C'è un testo che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Jules et Jim, in modo straordinario...

Yasmina Melaouah

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Un po' per caso, per quanto fossi nell'ambito. Volevo lavorare nell'editoria, ma non pensavo al traduttore. Avevo iniziato a fare delle letture di narrativa per Feltrinelli e, da una lettura mi hanno proposto di tradurre un libro. Quando si leggono i libri stranieri, ci sono le schede di lettura e il comitato di redazione valuta se far tradurre o meno questi testi. Mi era piaciuto molto un romanzo di Hector Bianciotti; avevo fatto una scheda particolareggiata, dettagliata ed entusiasta e il direttore editoriale mi ha proposto di tradurlo. Accettai. È iniziata così.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Per me, al di là di tutte le teorie, è come mettere insieme due passioni, la lettura e la scrittura. Un traduttore è, prima di tutto, un lettore, quando affronta il testo, lo interpreta, vi entra dentro, poi, una sorta di controfigura dell'autore. È come giocare con questi due ruoli, con tutti i limiti che impongono. Ci si misura con la scrittura, ma bisogna aver ben chiaro che non si fa il traduttore per sfogare le proprie velleità di scrittore mancato, perciò è anche una sfida di umiltà perché devi misurarti con la tua capacità di scrittura, ma il

testo non è tuo, cioè, lo è fino ad un certo punto. Tradurre, dunque, tra la passione e l'umiltà, la passione per le letture e per la scrittura, ma anche la consapevolezza di essere al servizio di un lettore e di uno scrittore.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Cogliere la cifra unica di ogni autore, cioè quell'intervento personalissimo che egli fa sulla lingua, e riprodurlo, cercando di capire dove finisce la norma linguistica e dove comincia la trasgressione.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Certo, ci sono casi in cui si deve inventare, come per quegli scrittori che hanno una carica inventiva basata sui giochi di parole, sui registri. D'altro canto, però, mi inquietano quei traduttori, un po' scrittori mancati, che ci mettono troppo del proprio, dimenticando che stanno facendo un lavoro in cui è indispensabile avere l'umiltà di fare come da *controfigura*, perché il lettore dovrà leggere Smail, Pennac e non il loro traduttore.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Nell'ultimo saggio di Eco sulla traduzione, si affronta un concetto interessante, la «negoziatura», per cui qualsiasi scelta, qualsiasi scoglio della traduzione si risolve con la negoziazione. E proprio di questo si tratta, di negoziare, di vedere in che modo si riesce a portare l'alterità, la diversità nel proprio. Poi, di volta in volta, dinanzi alla singola pagina, credo che ognuno inventi le sue strategie. Faccio fatica a pensare ad un principio generale. Per me è sacro il rispetto dell'alterità, anche a costo di affaticare il lettore. Si sacrificano cose non essenziali all'intenzione del testo. C'è un

dato fondamentale che mi ha insegnato questo primo autore che ho tradotto, Bianciotti, e che mi raccomandava «La cadence, c'est tout». Mi è rimasto impresso perché credo che quel che debba tornare sia il ritmo. Dentro un ritmo che funziona, credo che anche l'alterità e la diversità trovino casa in modo più accessibile anche per il lettore italiano.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Dipende. Ho avuto dei casi, come Pennac, che ho tradotto di più. Tradurre i suoi libri ha significato un rapporto di conoscenza, di amicizia, di confidenza, quindi anche di scambio, di confronto. Ci sono, poi, autori volutamente irraggiungibili, da cui è impossibile persino avere una risposta ad una decina di dubbi, alla fine del lavoro. Gli autori defunti, nel senso di *classici*, mi mettono molta soggezione ma, per distanza temporale...

Esiste una traduzione esemplare?

La traduzione esemplare è quella di là da venire, quella sempre un passo più in là rispetto all'ultima versione che abbiamo messo a punto. Esiste, probabilmente, come una meta segreta, un'idea di traduzione, cui silenziosamente tendiamo nei nostri tentativi di dire l'*altro* con parole nostre. È quella in cui si compie il miracolo di una impossibile coincidenza, di una impossibile sovrapposizione tra due testi, tra due lingue, tra due culture, quella in cui non dico *quasi* la stessa cosa (per riprendere il titolo del saggio di Eco) ma «proprio la stessa cosa», quella in cui lo *straniero* si trova a casa, accolto in un luogo che sente proprio. È la traduzione che stana la voce segreta del testo, e la fa parlare con parole altre. Non importa quanto sia utopica, la traduzione esemplare, poiché occorre che rimanga una meta, la bussola che guida e segretamente organizza il no-

stro lavoro, che allevia la nostra fatica, che sorregge i nostri sforzi, è la meta da raggiungere, quando quel che conta, come sanno tanti viaggiatori, non è arrivare, ma essere in cammino. E guai ai traduttori che sentono di essere arrivati, che non hanno più i momenti di stanchezza e di sconforto, ma anche l'euforia e gli entusiasmi dei viaggiatori instancabili. La meta serve a dare senso al viaggio, che è poi quello che conta. In questo senso, personalmente, vedo la traduzione esemplare.

L'editore interviene nella traduzione?

Di solito, l'editore tenta di intervenire... Io mi ritengo fortunata, perché spesso sento parlare di traduzioni riviste, anche in maniera pesante, e non sottoposte al traduttore. L'editore ha sempre paura per le cose poco leggibili, poco vendibili; l'idea fissa è «qui deve essere scorrevole, devi sciogliere perché dev'esser chiaro». È un braccio di ferro tra il traduttore, che difende la causa dell'autore, del rispetto filologico del testo, e l'editore che, invece, ha il fatturato davanti.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

È un lettore attento, appassionato e umile, al tempo stesso, e soprattutto, che sente il testo da tradurre nelle sue corde. Non c'è traduzione peggiore, sia come lavoro che come resa finale, della traduzione di un testo che non ci piace. Raramente ho faticato come per tradurre testi che non mi piacevano, che non sentivo; quindi, penso sia fondamentale trovarsi dinanzi a un testo che si capisce, che si ama. Poi, occorre considerare i dati oggettivi, conoscere bene l'autore, il francese, il contesto culturale, ma principalmente, la sintonia con un testo, altrimenti c'è il rischio di volerli intervenire. Mi è capitato, con i testi che non mi piacevano, di non esser d'accordo con l'autore, mi chiedevo perché

avesse scelto un aggettivo piuttosto che un altro. Allora si fa fatica a fare una buona traduzione perché, istintivamente, nel tradurlo, verrebbe da cambiare, fare altre scelte.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Adesso sì. Magari, i primi tempi, meno e, forse, era meglio perché mi prendevo più libertà. Adesso, invece, ci penso. Posso pensare alla persona che rivede le mie traduzioni come mio lettore, ma recentemente mi è capitato, traducendo un romanzo, di pensare ad un'amica che ama molto quell'autore e che, sapevo, l'avrebbe letto con attenzione. Era lei il mio lettore ideale. Credo sia utile immaginare che vi sia un lettore che non conosca il francese, la sua cultura...

Com'è iniziata questa avventura nell'universo di Pennac?

Per caso. Avevo già tradotto con successo un romanzo per Feltrinelli, che aveva appena preso i diritti del *Paradiso degli orchii* di Pennac, all'epoca non ancora particolarmente conosciuto in Francia. Me lo hanno proposto dicendomi che era nuovo, spiritoso, simpatico. L'ho letto, ma ero terrorizzata per i problemi di lingua, stile, tono, *argot*. Mi ci son messa ed è andata. Col secondo libro, ero già a casa.

Quali le difficoltà nella traduzione di Pennac e come le ha restituite nella traduzione?

Le difficoltà maggiori le ho avute con i primi romanzi, prima di tutto perché erano i primi. Ho dovuto affrontare un tipo di scrittura con cui avevo poca dimestichezza. Era un universo nuovo che mi si apriva. I primi romanzi erano densi di difficoltà legate al gergo, ai registri bassi, che, in un secondo tempo, hanno ceduto il posto a problemi dovuti ad una maggior raffinatezza stilistica. Per me, forse, è stato meglio tradurre questi primi romanzi quando ero ab-

bastanza innocente, quando pensavo poco al lettore e non conoscevo alcuna teoria della traduzione. Erano tempi felici. Ho capito che dovevo ricorrere il più possibile alla creatività per tentare di restituire questo tono molto colloquiale, informale, e adesso, mi rendo conto che l'ho fatto con grande libertà e anche con grande divertimento, senza elaborarmi una strategia a tavolino. Cercavo di inventarmi delle soluzioni e, poi, mi rendevo conto che, magari, molte di quelle funzionavano. Mi sono sentita libera, quindi, di attingere a tutto l'italiano, anche pseudo-dialettale che conoscevo e di cui potevo disporre, le espressioni gergali, poi ho messo a punto certe cose nella rilettura della traduzione. Era un autore che mi piaceva molto e non avevo alcuna intenzione di sovrapporgli le mie scelte. Il problema grosso è quello dei gerghi, perché in italiano si scivola spesso verso i regionalismi o le soluzioni legate a varietà dialettali. Quel rischio l'avevo sempre presente e ho sempre cercato di stare attenta a non esagerare con modi di dire, espressioni o lessico troppo settentrionale. Pur navigando a vista, ero attenta a non dare una connotazione troppo regionale per non restare chiusa in una dimensione troppo locale. Un po' ci sono caduta...

Qual è, a Suo avviso, la ragione del successo di Pennac, soprattutto in Italia?

Credo che funzioni il suo spirito, al di là di tutti gli sforzi che possa aver fatto per cercare di tradurlo nel modo migliore. Credo che funzioni bene, anche rispetto ad altri paesi europei, perché funzionano bene i suoi temi, i suoi personaggi, perché sono così tremendamente latini, mediterranei. Credo sia una questione di sintonia con certi temi, con certi ambienti che lui descrive.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Ci sono due pagine. Una del *Signor Malaussène*, che ricordo come una sponda in un periodo difficile della mia vita. La seconda è il famoso decalogo dei diritti del lettore di *Come un romanzo*, un libro, per me come lettrice, fondamentale, che si tende a dimenticare nel quadro della produzione narrativa, ma che invece, ha incoraggiato molti ad avere un rapporto più leggero con la lettura.

Ida Porfido

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Sono diventata traduttrice per caso, sei anni fa, nel 2001, e sarò sempre grata a Francesco Fiorentino, professore ordinario di Letteratura francese a Bari, nonché direttore di collana presso Marsilio, per avermi offerto questa grande opportunità. È stato lui, infatti, a chiedermi di tradurre i *Contes en prose* di Perrault per l'editore veneziano, a rileggere pazientemente le mie versioni del testo e a placare la mia ansia crescente. Immaginate un po': muovere i primi passi nel mondo tanto seducente quanto inquietante della traduzione letteraria, presentando un grande classico del Seicento e per giunta in un'edizione bilingue!

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Tradurre per me vuole dire provare con dolore che le parole mancano continuamente, definitivamente, ma anche, a volte, assaporare una gioia senza pari, in grado di cancellare le tribolazioni di tante giornate faticose. Questa è la strana vita che mi sembra di condurre da qualche anno a questa parte: oscillo tra stati d'animo opposti – croce e delizia – a seconda di quanto mi senta privilegiata o deprivata nell'appartenere con passione a due lingue e a due culture.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Tradurre opere letterarie significa innanzitutto saperle leggere. Il traduttore letterario, infatti, è colui che, nel silenzio assorto della lettura, si mette in ascolto di un *altro* prima di apprestarsi a dargli voce nella propria lingua. In un celebre saggio dedicato al genio grammaticale di Flaubert – a mio modesto avviso, vero e proprio modello di lettura dell’oggetto artistico –, Proust fornisce una definizione non intenzionale, eppure davvero efficace, della postura del traduttore letterario: «notre voix intérieure a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d’un Balzac, d’un Flaubert, et voudrait continuer à parler comme eux». Proprio così, nel disporsi a interpretare-eseguire speciali partiture, il traduttore letterario si sforza strenuamente di decifrarle nei dettagli, così da meglio renderne l’inconfondibile melodia, l’intrinseca visione del mondo (soprattutto, com’è ovvio, se traduce per il teatro). Ma, se è vero che una traduzione non consiste mai in un’operazione neutra e indipendente – è sempre frutto di un processo decisionale, risultato di una congettura interpretativa, esito di una scommessa – l’aspetto più spinoso del testo letterario rimane proprio la sua *letterarietà*, nozione tanto imprescindibile quanto difficile (impossibile?) da definire, e che rimanda alle peculiarità stilistiche, alle qualità formali del testo stesso. Avviene così che, a furia di ricercare e studiare i tratti distintivi dell’opera, il traduttore finisca per considerare queste deviazioni dalla norma linguistica veri e propri nuclei di originalità, focolai di creatività, cifre di una scrittura. In altri termini, componenti preziosissime da salvaguardare nel corso del suo lavoro di ri-creazione.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Non esistono regole del gioco. La grande sfida del tradut-

tore letterario è tutta qui (come dicevo poco fa, la sua croce e al tempo stesso la sua delizia), perché ogni volta che si misura con un testo d'autore è costretto a ritarare le sue minuscole bilance di precisione e, al pari di un novello Arlecchino, a rinegoziare con i suoi due temibili padroni il proprio contratto di servitù.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Come scrive Sylvie Durastanti nel suo *Éloge de la trahison* (Le Passage, 2002), senza peraltro fornire, com'è giusto che sia, nessuna ricetta in grado di risolvere i problemi legati alla prassi quotidiana, ogni qualvolta si traduce un'opera letteraria bisognerebbe tendere ad una «acclimatation tempérée d'excentricité». Il che equivale a esprimere un auspicio, disegnare una linea di condotta, abbozzare un gesto, ma non certo a fornire un decalogo di comandi da seguire alla lettera.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

La mia esperienza personale, peraltro assai limitata, mi spinge a credere che tra un autore vivente e il traduttore (soprattutto, immagino, se con gli anni diventa il *suo* traduttore, colui che ha il privilegio esclusivo di diffondere il Verbo in un'altra cultura) si crei inevitabilmente un legame di grande fiducia, speciale intimità, reciproca gratitudine, tutte qualità indispensabili a stabilire un rapporto di amicizia e collaborazione (anche nel caso in cui lo scrittore non abbia alcuna padronanza della cosiddetta lingua d'arrivo). Va detto, però, che non sempre l'incontro tra queste due figure è così idilliaco, e le vicissitudini editoriali vissute da alcuni romanzi di Milan Kundera lo testimoniano ampiamente.

Esiste una traduzione esemplare?

Prima di rispondere a questa domanda, forse bisognerebbe intendersi sul senso da dare al termine *esemplare*. Non c'è dubbio che alcune traduzioni abbiano segnato un'epoca e un gusto, per audacia o fedeltà, bellezza o letteralità (e quindi possano essere state considerate esemplari dai loro contemporanei e dalle generazioni che li hanno immediatamente seguiti), ma, come ben si sa, tutte le traduzioni invecchiano e perdono il loro smalto. Perciò non credo, ed è tanto meglio così, oserei dire, che esista un'esemplarità fuori dal tempo, immutabile e normativa al pari della *doxa*. Ogni traduzione è esemplare e nessuna lo è...

L'editore interviene nella traduzione?

Gli editori hanno un grande potere d'intervento, e non solo nello stabilire i tempi di consegna del testo tradotto, o nel fissare il compenso da corrispondere al traduttore. Ecco perché auspicherei un intervento più competente e mirato da parte del revisore che, quando esiste nell'organico di una casa editrice e fa il proprio lavoro con coscienza, è una figura preziosissima per la buona riuscita dell'intera operazione editoriale.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

La prassi traduttiva, improntata ai principi di massima appena abbozzati nelle risposte precedenti rimane, a mio avviso, l'unico banco di prova possibile. Gli a priori virtuali non hanno alcun senso ai miei occhi di *artigiana* molto poco idealista.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Sì, credo che inconsciamente ogni traduttore pensi a una sorta di lettore ideale, anche se il primo lettore, e forse an-

che il più esigente, rimane se stesso. Secondo me, però, la vera questione che, per il momento, non ha trovato risposta in ambito traduttologico è quella legata all'elasticità di una lingua, alla sua capacità di deformazione in nome dell'accoglienza dell'*altro*. D'altro canto, non potrebbe essere diversamente, visto che il problema dell'ospitalità si pone per ciascun autore. Molto spesso, infatti, uno scrittore lavora contro la propria lingua per crearsi una lingua propria. Se così stanno le cose, quante forzature è in grado di sopportare una lingua per tener fede a un principio di permeabilità nei confronti della diversità, prima di diventare irricevibile, inintelligibile, agli occhi di un lettore (peraltro, generalmente pronto a puntare il dito contro il traduttore)?

Dalle Favole di Perrault ad Anima motrix di Bertina: quali le differenze e le problematiche fra la traduzione di un testo classico e quella di un romanzo dell'extrême contemporain?

Al di là delle considerazioni più ovvie che si possono fare in argomento (profonde mutazioni della lingua nel tempo, sotto il profilo sintattico, semantico, ecc., impossibilità di acquisire una competenza linguistica diacronica, nonostante l'ausilio di dizionari e lessici del francese seicentesco e ottocentesco), rimane il fatto che ogni autore, se davvero tale, si costruisce una lingua specifica all'interno della Lingua comune, piegando il proprio verbo a usi diversi da quelli della tribù. Perciò tradurre rimane sempre, invariabilmente, un corpo a corpo appassionante con un testo, poco importa se scritto quattro secoli fa o nell'anno in corso. Se mai, quando il testo su cui lavora è scritto da un contemporaneo vivente, a volte il traduttore ha la grande fortuna (privilegio?) di poter discutere con l'autore dei problemi incontrati, d'instaurare con lui un dialogo proficuo a maggior gloria dell'opera di entrambi.

L'infusione di Pauline Sales è la prima esperienza traduttiva per la scena. Ce ne parla?

Tradurre testi drammaturgici è un'esperienza molto diversa dal tradurre prosa, perché la parola teatrale è pluridimensionale e chiama in causa soprattutto il corpo degli attori. È carne, ritmo, voce, e presuppone l'ottenimento di una pronunciabilità scenica, oltre che di un'assoluta plausibilità. Non solo, quindi, *L'infusione* di P. Sales è stata la mia prima traduzione di questo tipo, ma, per di più, è stata la mia prima esperienza di traduzione collettiva, di gruppo (il che mi ha permesso, anche se soltanto per qualche mese, di sfuggire alla travagliata solitudine nella quale solitamente nasce ogni traduzione). *L'infusione*, infatti, è il risultato di un laboratorio di traduzione teatrale, da me animato nel 2005 sotto la doppia egida del Dipartimento in cui lavoro e dell'Ambasciata di Francia in Italia, cui hanno preso parte alcuni studenti o giovani laureati interessati tanto alla traduzione letteraria quanto al teatro. Il progetto TERI (Traduzione, Edizione, Rappresentazione, Italia), all'interno del quale s'inscriveva il seminario in questione, oggi è alla sua seconda edizione e continua a perseguire un doppio obiettivo: approntare la traduzione italiana di un testo drammaturgico francese contemporaneo, per poi seguirne le diverse fasi di lavorazione-trasformazione fino alla sua messinscena finale e alla sua pubblicazione in un'edizione bilingue. A esperienza conclusa, posso dire che per me è stato un momento per alcuni versi indimenticabile, sia per la qualità delle discussioni sul testo scritto, sia per la collaborazione costruttiva con il mondo del teatro (registi e attori). Un autentico arricchimento.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Sì, alcune pagine, complice la lettura ad alta voce, nel mio

ricordo, sono legate a momenti di autentica grazia. Mi riferisco a quegli istanti fugaci in cui ho avuto la netta sensazione che il mio testo vibrasse in armonia con l'originale, risuonasse quasi come lui e fluisse secondo il suo ritmo. Istanti impagabili, ineffabili. Ahimè, un po' troppo rari...

Antonio Prete

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per scelta e, all'inizio, direi, per passione: nel senso che mi sono trovato dinanzi ad alcuni testi che mi intrigavano moltissimo e, per capirli meglio, ho pensato che fosse necessario tradurli. Sin da ragazzo, soprattutto studiando le lingue straniere, ho provato a tradurre dal tedesco, dal francese qualche poesia. Era un modo per imparare la lingua. Mi è sembrato che nel tradurre una poesia da una lingua straniera nella mia lingua ci fosse una proiezione e una sorta di trascrizione di quella poesia nel mio mondo, nella mia vita. Così, ho cominciato a tradurre. Quindi, per me, all'inizio, la traduzione è stata una relazione proprio con la lingua *altra*, una relazione che cercava, al di là della grammatica, della sintassi, qualcosa di più vivo.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Tradurre vuol dire *ospitare* qualcuno, uno straniero, nella propria casa. Uso spesso questa figura dell'ospitalità, una figura antropologica che ha a che fare col nomadismo e con la mediterraneità: i nomadi accoglievano nella tenda coloro che erano di passaggio. L'ospitalità nomade suppone il non radicamento in un luogo. È così anche per la tradu-

zione. Chi ritiene che la lingua sia un luogo che ci appartiene nella parzialità (perché le lingue sono plurali), è maggiormente disposto ad accogliere un'altra lingua nella casa della propria lingua.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Le difficoltà sono molteplici: di volta in volta, in relazione ai singoli testi. La difficoltà maggiore è trovare un'equivalenza nei confronti del testo originale, un'equivalenza che restituisca al massimo delle possibilità tutto ciò che della prima lingua è abbattuto, tutti quegli istituti linguistici di una lingua – dalla metrica alla sintassi, dal lessico alle figure, dagli stessi suoni ai timbri – che vengono cancellati: tutto deve essere restituito, compensato, remunerato nella nuova lingua. La difficoltà sta nel trovare le equivalenze che siano alla stessa altezza del primo testo, quanto ad armonia musicale, a ritmi, risonanze, strutture sintattiche, modi espressivi, forme. Quindi, la difficoltà sta nel ricostruire con il massimo di corrispondenza ciò che si perde.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

A mio parere, il margine di creatività è dato, di volta in volta, dalla natura del testo che si traduce. Se si tratta di una poesia, dovendo sostituire movimenti interni alla frase poetica, alcune metafore, alcune similitudini, scatta necessariamente l'invenzione. Inoltre, il grado di invenzione e di creatività dipende da colui che traduce. Se egli si sente in grado di disporsi dinanzi al testo da tradurre in posizione mimetica, allora diventa più creativo. Se, invece, si pone in posizione di subalternità o di servizio, la sua traduzione diventa più grigia. Dipende anche dal testo che si traduce, dal suo genere, dalla sua forma. Nel mio caso, traducendo *i Fiori del male*, ho cercato di muovermi su diversi piani da

questo punto di vista. Per certi testi poetici, ho avuto un atteggiamento mimetico, ho tentato la via della imitazione poetica, per altri testi, invece, mi sono attenuto a una fedeltà minuziosa nei confronti delle parole, dei suoni, delle immagini.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Disponendo la propria lingua, i suoi strumenti, la sua posizione, per l'accoglienza dell'*altro*, in modo che l'*altro*, da *straniero*, si trovi a suo agio e colui che ospita apprenda dall'altro modi, costumi, forme, storie...

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

La traduzione di scrittori viventi è molto diversa dalla traduzione dei classici, perché accade che, nel tradurre, si entri in rapporto quasi sempre con l'autore vivente. La traduzione può diventare anche un'occasione di amicizia, di scambio e, allora, nel momento della traduzione, c'è una presenza dell'autore che viene tradotto, una presenza che è quasi una sorta di *sorveglianza*, che viene interiorizzata. È un effetto positivo perché si è come sorvegliati da quella identità, da quel timbro, da quella fisionomia dell'autore che si conosce, dal suo carattere, dal suo volto, dalla sua parola. Questo può ridurre, in alcuni momenti, la libertà, l'invenzione del tradurre, ma può costituire un guadagno per il fatto che si traduce un testo avendo come riferimento la presenza viva dell'autore. E questo non è secondario.

Esiste una traduzione esemplare?

No, direi che le traduzioni sono *sulla via* di una traduzione esemplare senza raggiungerla mai. Nessuna traduzione è esemplare perché nessuna traduzione è fissa. La tradu-

zione è *in cammino verso* una traduzione perfetta che non ci sarà mai.

L'editore interviene nella traduzione?

A me non è accaduto mai, forse è accaduto solo per qualche svista, di carattere esteriore, qualche ripetizione. Può succedere che ci siano dei refusi, che ci sia la dimenticanza di un verso in una traduzione lunga, di una parola. Ma in genere, nel mio caso, non ho trovato controlli di questo tipo.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Il traduttore ideale è colui che ha un rapporto profondo col testo che traduce, un rapporto che va al di là della lingua, un rapporto per il quale, in qualche modo, ha già vissuto una corrispondenza di idee, di poetiche, di stili, di risonanze interiori con l'autore. A quel punto, il traduttore si pone in una posizione ottimale. Baudelaire che traduce Poe è un traduttore ideale, poiché di Poe ha conosciuto l'intimo, l'esperienza di vita, si è appassionato al personaggio, partecipando emotivamente anche alla sua vicenda umana. E, comunque, ha portato nella propria poetica la poesia e l'avventura intellettuale e fantastica di Poe.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Visto che la traduzione è scrittura, una forma di scrittura tra le tante, come il saggio, la narrazione, la poesia, è chiaro che c'è un rapporto col lettore, un rapporto implicito col lettore, col possibile lettore.

Poeta, Antonio Prete, nella traduzione poetica si trova costantemente a far i conti con una «scrittura che nasce all'ombra di un'altra scrittura» – come spiega nella nota sulla Sua

traduzione a Les fleurs du mal. Quali i problemi della traduzione di un testo poetico rispetto al testo in prosa da parte di un traduttore-poeta?

Il traduttore-poeta ha una relazione di fedeltà nei confronti del testo originale, ma anche nei confronti della propria lingua, della propria tradizione poetica, perché si traduce un testo poetico in una lingua che ha una sua tradizione poetica, ovvero delle figure, delle forme, delle risonanze. Quindi, la responsabilità è doppia. Una responsabilità nei confronti del testo originale in modo da non lasciar cadere il timbro proprio, il carattere proprio di quell'autore, di quel poeta, per cui quel poeta diviene riconoscibile e dev'essere riconoscibile anche nella nuova lingua in cui è tradotto. E una responsabilità nei confronti della lingua d'arrivo, della lingua propria del traduttore, una lingua che deve fare i conti con la sua tradizione poetica. Quando si traduce in versi italiani un poeta straniero, il traduttore ha in mente la poesia italiana: ma deve stare attento a non far sentire, per esempio, in un verso tradotto, la presenza esplicita di un poeta italiano, una eco di Foscolo o di Leopardi, di Pascoli o di D'Annunzio. A volte, però, queste presenze sono ineliminabili, persino necessarie; è importante, allora, alludere, non farle sentire in maniera troppo forte, altrimenti si attenua il timbro proprio dell'autore originale che si traduce. Ci sono stati dei traduttori italiani che hanno avuto, soprattutto negli anni Trenta-Quaranta, l'idea di tradurre in italiano facendo sentire delle risonanze molto forti della poesia di Foscolo o di Leopardi. Questa è una scelta che tende, secondo me, a privare l'autore tradotto del suo timbro proprio. Certo, traducendo può accadere che si traduca un verso di un poeta straniero evocando un verso di Dante, di Petrarca, di Leopardi o di Tasso. Ma, questa non può essere una regola, ma solo una risonanza, o una voluta citazione (per ragioni di poetica della traduzione).

Traduttore, tra gli altri di Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry, Rilke, Jouve, Char, Bonnefoy, autore di una nuova traduzione de Les fleurs du mal, che differenza c'è, secondo Lei, nel tradurre un classico e un testo molto contemporaneo?

Il testo classico ha una storia temporale che si frappona tra il tempo dell'autore e il tempo del traduttore, per cui il traduttore può attingere a una tradizione linguistica. Il testo contemporaneo, al contrario, è privo di questo spessore temporale, di questa storia frapposta. Questa differenza è rilevante, secondo me: nel rapporto col classico, il traduttore sente nella lingua una tradizione più forte: echi di questa tradizione possono farsi presenti mentre si traduce. Certo, anche un contemporaneo ha la sua tradizione poetica, ma il suo testo non ha fatto ancora tradizione, non è passato attraverso altre letture e interpretazioni, ha insomma meno storia su di sé. Così anche la propria tradizione poetica, per chi traduce un contemporaneo, ha meno storia, e questo in certo senso però induce a una maggiore libertà. Traducendo un contemporaneo si è, necessariamente, più scoperti: a volte, si tratta di scegliere una lingua, una nuova lingua, senza l'ombra della tradizione poetica dell'autore e di colui che traduce. Se, cioè, traduco un poeta francese contemporaneo, come Jabès o Char, non posso ricorrere a certe risonanze della poesia italiana tra Ottocento e primo Novecento, ma devo cercare, semmai, dei riferimenti a una lingua della poesia italiana *contemporanea* a questi autori. Trovare una lingua adeguata.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Ci sono delle illuminazioni poetiche che un traduttore sente prossime, dei passaggi che sente, a volte, come se gli appartenessero perché li aveva pensati anche lui, oppure si tratta di immagini o idee che lo sorprendono e scuotono e

appassionano. Tradurre è un continuo confronto con l'autore, talvolta ci si imbatte traducendo in momenti di identificazione, in momenti di sorpresa, e succede che ci siano delle pagine che possano colpire profondamente: in questo caso si va al di là della traduzione, del compito del traduttore: quelle pagine entrano nella propria vita. La traduzione è un passaggio per questa appropriazione. Quasi un dovere di gratitudine nei confronti dell'originale. Questo accade con un poeta di cui si traducono molte poesie. Ad un certo punto, per le poesie alle quali si aderisce di più, forse, si desidera una traduzione che sia all'altezza dell'originale, o almeno prossima ad esso. In Baudelaire, ci sono *poèmes* che ho amato sempre: traducendoli mi accorgevo che l'impegno era maggiore, quasi una sfida, ma in fondo si trattava di un dialogo. Tra questi, *L'albatros*, *La vie antérieure*, *Harmonie du soir*, *Un voyage à Cythère*, *À une passante*. Quando ho iniziato a tradurre, l'atto stesso della traduzione ha acquistato una qualità, una vita tutta particolare. Traducendo, accade di scoprire molte cose... A volte, capita di leggere un autore senza la volontà di tradurlo, poi, quando se ne inizia la traduzione, si scoprono delle pagine, dei passaggi che non avresti pensato. L'autore si rivela. Tradurre è far rivelare, ma anche rinnovare, dare in certo senso una nuova vita.

Fabio Scotto

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Ho iniziato con una proposta editoriale accolta. È stata anche la conseguenza della pubblicazione del mio primo libro di poesie. Sono nato alla scrittura come poeta attorno al 1988 e, subito dopo, mi è stata affidata la cura di un libro di poesie di un autore poco noto, ma ostico, il traduttore francese di Montale, Patrice Dyerval (*Notazioni*), raffinatissimo e colto collega francese che rimane a tutt'oggi uno dei miei migliori amici. Si trattava di una poesia colta, piena di allusioni che, come debutto, fu un buon banco di prova. Era il 1990. Ne sono seguite molte altre fino ad oggi, con una certa continuità.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Per me, tradurre è scrivere. Può sembrare una banalità, ma non lo è se si considera che, per molti anni, il lavoro del traduttore è stato considerato un'operazione meccanica, automatica, una produzione minore rispetto all'originale; soprattutto chi si è confrontato con la traduzione poetica sa bene che non si può tradurre una poesia se non con qualcosa di non inferiore alla poesia. Credo che questo stesso discorso – la nozione di *poesia* essendosi allargata nella

scrittura contemporanea – coinvolga tutto ciò che si traduce, anche quando si tratta di prosa poetica, perché occorre una capacità stilistica costante che richiede al traduttore di abitare, per così dire, lo stile del testo originale. Il tono non può essere uguale per tutti gli autori che si traducono. Il traduttore deve inventarsi ogni volta la voce per quel testo, per quella poetica, quindi, deve avere una sorta di aderenza camaleontica che non è mai una perdita di lucidità, ma un *avvenire lucidamente*, mantenendo questo sottile, necessario rapporto tra adesione e distacco. Lo scorso anno, dovevo dare un contributo sul mio lavoro per un volume francese, apparso in Corsica (Baratti, Albiana, Ajaccio 2003), di studi sulla traduzione poetica, e trovai questa formula che ha finito per essere il titolo del mio intervento, *se traduire en l'autre*. Per me, la traduzione non è solo tradurre, ma *tradursi nell'altro*, procedimento in cui è in gioco l'imprescindibilità della presenza del soggetto, un soggetto che, nel momento in cui scrive nella traduzione, mette la propria capacità di scrittura al servizio del mondo dell'*altro*. Quindi, l'*altro* diventa prioritario rispetto al sé, ma il sé ci dev'essere comunque, altrimenti non può esserci neanche quel chiamare l'*altro* dentro la propria lingua. È in questa dialettica fra il sé e l'*altro* che si gioca il discorso del tradurre.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

È essenziale, anzitutto, conoscere il testo che si traduce. Non ci si può affidare solo all'estro, all'eclettismo e ad una sorta di impressionismo. È un lavoro che richiede una propeutica e che è infinito; in qualche modo, ha una sua carica di inesauribilità. Bisogna, pertanto, preservare lo statuto di scrittura a ciò che si fa, quindi, non la mera riproduzione del senso, ma prestare attenzione a quel che Meschonnic definisce la «forma-senso», che ci fa riflettere sul fatto che la scrittura letteraria è, prima di tutto, una *forma*

e che, da essa, non si può prescindere. Poi, esiste la distanza più o meno maggiore tra le lingue, la tradotta e la traducevole. Nel passaggio dal francese all'italiano, il ceppo filologico affine consente una maggiore aderenza, anche fonica in molti casi, anche se non sempre funziona perché la sintassi del francese è molto più rigida nell'ordine progressivo rispetto alla sintassi italiana, che consente di spostare i soggetti e varie altre parti del discorso all'inizio o alla fine della frase. Allo stesso modo, se c'è la rima, l'effetto rimico spesso si perde perché in francese bisogna mettere il soggetto davanti. Insomma, credo che le difficoltà siano molteplici, che siano soprattutto di *resa* della forma. Credo che lì si giochi buona parte dell'esito della traduzione, dando per scontata l'esattezza dell'interpretazione, ma non basta capire, interpretare, perché, poi, bisogna riscrivere. E, se non c'è un risultato di scrittura adeguato, anche una buona comprensione, una buona interpretazione non produce una traduzione efficace.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

Tornando al saggio di cui parlavo poc'anzi, per me, il traduttore gode di una libertà limitata nel senso che non può usare l'*altro* per scrivere una propria poesia, per portarlo sul proprio terreno facendolo somigliare a se stesso, cioè prendendo lo spunto dall'*altro* per poi condurlo nel suo campo stilistico, dargli la propria forma espressiva, facendone diventare il testo quasi una propria poesia scritta.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

Credo che per un traduttore sia molto importante essere poeta, cercare di dispiegare il proprio stile in piena libertà e mettere al servizio di questo stile ciò che serve, che è funzionale all'*altro*, perché somigli a *quel qualcosa* dell'*altro*.

Poi, c'è la questione della scelta del testo da tradurre. Di solito, si sceglie qualcosa con cui si ha un *con-sentire*, nel senso che si *sentono* le stesse cose, con cui ci sia un'affinità, almeno qualcosa in comune, altrimenti difficilmente funziona. È come quando, a volte, ci si mette alla prova, per sfida, con qualcosa d'opposto o, comunque, di distante da noi. Io cerco sempre un minimo di affinità con ciò che traduco e credo sia una buona premessa per avere qualche risultato efficace.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Ho parlato, in questi casi, di una *maieutica reciproca*. Penso agli autori con cui lavoro e su cui finora ho lavorato di più, Bernard Noël e Yves Bonnefoy, con i quali si è instaurato un rapporto ormai continuo. In generale, si tratta di un rapporto molto legato all'autore da tradurre, alla sua personalità e al suo carattere. Gli scrittori che ho citato sono anche traduttori, quindi, hanno acquisito una consapevolezza del lavoro che si trovano a veder fare dagli altri su se stessi provandolo prima sulla loro pelle. Conoscendo la complessità del ruolo del traduttore, hanno anche la capacità di prevedere i problemi, di affrontarli col traduttore perché hanno l'abitudine, la *forma mentis* che consente loro di farlo. Il che non vuol dire che coincidano le poetiche. Bonnefoy, ad esempio, che lavora con lingue distanti, l'inglese, il francese, tende ad avere una poetica della traduzione possibilista, nel senso che parla di ospitare nella propria lingua l'*altro*, di farlo parlare come avrebbe parlato se fosse stato francese. Riflessione, questa, che condivido poco perché sono sempre governato da questa idea dell'alterità che fa sì che l'*altro* debba restare *altro* e suonare *altro* anche in una lingua d'arrivo. È un modo per dire che non esiste *una* idea comune della traduzione, ma dei *punti comuni*, soprattutto etici, sui quali ci ritroviamo, anche quan-

do non sono pienamente d'accordo con la poetica della traduzione di Bonnefoy. È chiaro che un poeta che abbia un pensiero forte, che vede come la poesia sia inconciliabile con la disperazione, tenda ad attenuare questa disperazione e a vedervi, magari, solo una patina dietro la quale si nasconde, comunque, una speranza, condizione *sine qua non* per lui di esistenza della poesia, ma ciò rientra in una scelta di poetica (è il caso dell'idea che ha Bonnefoy di Leopardi). Quindi, anche quando non c'è questa coincidenza, esistono dei punti comuni, etici, quali il rispetto dell'*altro* – che Bonnefoy stesso ribadisce nella sua poetica della traduzione –, dell'apertura alla differenza, del voler scrivere, di essere attento a tutti gli aspetti della forma, tutti elementi che fanno sì che egli apprezzi il mio lavoro. Mi ha fatto molto piacere che a Parigi, all'Istituto Italiano di Cultura, il 17 dicembre 2003, in una giornata d'omaggio nell'ambito dell'anno del suo 80° compleanno, dove si presentavano due suoi *livres d'artiste* curati da me (*Nove pietre*, *La casa natale*), Bonnefoy abbia detto – pare per la prima volta, a sentire chi, come Michèle Finck, conosce bene da vari anni il suo rapporto con i suoi molti traduttori in varie lingue – che «nella mia traduzione si vede come in uno specchio», cioè che, leggendosi in italiano, riesce a identificarsi, a risentire la propria voce nell'altra lingua senza che si sia perso quasi nulla. Questo mi ha confortato perché è il segno di un rapporto intenso, benché relativamente recente, iniziato intorno al 1998, un rapporto di grande amicizia e stima, ci si sente spesso, c'è un carteggio molto fitto, che spesso è un carteggio su punti controversi di traduzione o di scrittura a margine dei rispettivi dattiloscritti. Gli faccio leggere tutto, compresi gli apparati critici, le introduzioni, perché vi sia sempre una piena approvazione dell'autore che, raramente, interviene. Talvolta, attraverso i miei quesiti di traduzione, Bonnefoy si accorgeva che c'erano alcuni nodi sintattici irrisolti in francese e tornava sull'originale già pubblicato, proponendosi, nella

edizione originale successiva, di aggiungere, ad esempio, una virgola. Al tempo stesso, Bonnefoy mi ha rivelato delle cose della mia lingua; è come se, paradossalmente, ridessi a lui, francese, qualcosa del francese che, passando dall'italiano, gli era sfuggito. È quel che reciprocamente accade a me quando, nello spiegarmi cosa vuol dire per lui davvero una certa parola, mi costringe ad andare a fondo nella mia lingua più di quanto io sarei portato a fare. Questa è una maieutica fervida. Essendo ambedue poeti, è certo che, alla lunga, la frequentazione della poesia altrà e delle sue traduzioni possa lasciare delle tracce anche in una poetica, quindi anche nella mia. Rispetto a quella di Bonnefoy, la mia è però piuttosto una poetica del corpo, nella sua c'è una maggiore tendenza alla sublimazione dell'erotismo in una dimensione, forse, più mitica, ma il mito ce l'ho sempre avuto dentro anch'io, come l'amore per i luoghi del paesaggio e della natura, quindi, qualcosa ci chiamava all'incontro. Ci sono tanti ponti...

Esiste una traduzione esemplare?

In ambito teorico, Meschonnic lo teorizza quando parla della possibilità, in qualche modo, di una traduzione definitiva (la *traduzione-testo*), una volta che riesce a soddisfare tutte quelle esigenze di poetica sulle quali si è edificata. Io, però, sono più propenso a credere, come Friedmar Apel nel *Movimento del linguaggio* (1997), che tutti gli elementi siano dialetticamente in evoluzione nella traduzione, dalla lingua del lettore a quella del traduttore alla ricezione dell'opera. La traduzione è deperibile, per cui, a distanza di anni, anche lo stesso traduttore è costretto ad intervenire, magari a rifarla; lui stesso, a distanza di vent'anni, la riscriverebbe se ne avesse il tempo, ma difficilmente può farlo, perché vent'anni dopo, sta traducendo altro o non ha più la sufficiente empatia col testo che tradusse anni addietro per poter riaffrontarlo: è come l'amore, ha i

suoi picchi e le sue fasi discendenti, e forse l'istante magico è per sempre passato, inutile ricrearlo artificialmente con la sola forza della volontà, perché è un fatto di passione. Finisce, quindi, per affetto e memoria del proprio passato, per coerenza con la storia della propria vita, a sentire suonargli bene anche una traduzione di vent'anni prima, a parte qualche ritocchino, ma, bisogna vedere se questo, al di là del suo rapporto tra sé e la sua opera, vale anche per i suoi lettori. Ho la sensazione, a volte, che alcune traduzioni abbiano una sorta di *definitività*, ma unicamente per il mio stretto sentire, perché se esco da questa dimensione narcisistica e individualistica, e guardo al mondo in cui il libro si trova, la traduzione, le persone, i fruitori, sono costretto a una maggiore umiltà e prudenza. In ogni caso, nella storia, si è continuato a ritradurre le opere. Ho infatti appena fatto una ennesima traduzione del romanzo *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo (La Biblioteca di Repubblica, 2003), mi è stata chiesta una traduzione inedita. Nell'uso dei classici, c'è una sorta di inesauribilità per cui un testo può essere riscritto all'infinito...

L'editore interviene nella traduzione?

Nei libri di Noël, credo non siano mai intervenuti. Nel caso di Bonnefoy, nove volte su dieci no. Nell'ultimo caso, con Nicola Crocetti, editore raffinato, ma anche raffinato traduttore dal greco, ho discusso due o tre punti su poco meno di trecento pagine. Siamo arrivati ad una nuova soluzione, anche attraverso l'allargamento di un dialogo ad un triangolo. In generale, non ho mai subito particolari ingerenze, censure o modifiche senza che siano state prima sottoposte alla mia approvazione. Un po' più delicata è la questione dei risvolti di copertina e delle prefazioni. A tal proposito, una volta, un editore approvò una quarta che mi aveva chiesto e che era anche fuori dal contratto pattuito, insomma un mio gesto di generosità; mi disse che andava

bene, mi diede due giri di bozze e diedi il «visto si stampi», poi dopo un mese e più mi telefonò per dirmi che l'aveva cambiata con una redazionale e che me la leggeva al telefono perché l'approvassi... Può immaginare quale sia stata la mia reazione. Purtroppo, c'è anche un modo poco corretto di comportarsi, ma nella mia vita, per fortuna, questo sgradevole episodio è stato un'eccezione.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Non lo escluderei. Il problema è come trovarlo. È la casualità, a volte, all'inizio, a governare queste cose. Magari, non si conosce il testo da tradurre che viene proposto, ma se, per un qualunque caso, non fosse stato proposto a lui, bensì ad un altro e lui, per tante ragioni imponderabili, era il traduttore ideale, questo incontro ideale tra testo e il suo ideale traduttore sarebbe stato perduto per sempre. D'altronde, non è neanche pensabile immaginare d'introdurre i dati in un PC che li elabora, con le mie caratteristiche, il mio stile e trova chimicamente una formula per cui esce dall'altra parte della macchina il magico responso del mio nome ideale per tradurre Bonnefoy, ad esempio. Penso che non sia un'equazione, ma che vi sia molta casualità, e che, poi, attraverso le pratiche e gli esiti di queste pratiche, nel novero di quella che è la storia di un testo, delle traduzioni possibili di quel testo, come di fatto la casualità le ha rese esistenti, si possa, forse a posteriori, vedere quale traduttore sia il più vicino a questa soglia di idealità, fermo restando che ci sarà magari uno migliore di tutti quelli che hanno tradotto che, però, non conosce quel che doveva tradurre oppure ne è rimasto un traduttore *in potenza*, perché magari non ha i mezzi linguistici per cimentarvisi. La traduzione non è una ipotesi, ma un *atto di scrittura* che richiede una serie di competenze che non si improvvisano: la conoscenza della lingua, la pratica della scrittura, un background di esercizio per la traduzione. La presenza di

queste potenzialità rende il traduttore pronto a tradurre, anche se potenzialmente sarà *sua* non subito, ma fra dieci anni, quando avrà già tradotto altri dieci libri per allenarsi ad affrontare le difficoltà che dovrà incontrare.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Molto, ma dipende anche dal tipo di proposta editoriale. Se parliamo di scrittura poetica, sappiamo che ci rivolgiamo sempre a un pubblico da mille a diecimila persone, nella migliore delle ipotesi, che ha già una certa formazione, un interesse per questo linguaggio specifico della letteratura, di solito, letta in prevalenza dagli addetti ai lavori. Questo consente una maggiore libertà espressiva e di non curarsi tanto della *leggibilità*. Invece, quando ci si rivolge – come nel caso di *Notre-Dame de Paris* – ad un milione e duecentomila persone (è stato il numero di copie della mia traduzione del libro venduto), è chiaro che tra queste centinaia di migliaia di persone ci sia solo una minima parte che legge poesia, la maggior parte, di cultura medio-bassa, è arrivata al libro per altre ragioni, perché ha visto il film o ascoltato il music-hall, o è stata incuriosita dalla massiccia campagna pubblicitaria sui media, ma non ha un background culturale tale da cogliere certe sfumature dello stile di Victor Hugo. In tali casi, siamo però nella prosa narrativa, bisogna cercare di mantenere il registro medio che tenga conto anche di queste esigenze editoriali. Ma, devo dire che, nel caso specifico di questo classico, la divulgazione è stata di alto profilo perché la Collana ha voluto essere una collana nobile con molti apparati critici, addirittura con una Nota del traduttore, tra l'altro posta all'inizio del volume, molto tecnica, che non mi è stata cambiata di una virgola. L'approccio e la leggibilità, fatta eccezione per questi due estremi, i pochi e i tanti lettori, non deve mai diventare un condizionamento alla libertà espressiva dello scrittore e del traduttore. Credo che semplificare il com-

plesso per renderlo leggibile sia in qualche modo un'opera di cattiva traduzione. Bisogna trovare l'equilibrio tra queste due dimensioni. L'ideale è che chi legge sia messo in condizione di cogliere la complessità dell'autore, quando c'è, che si tratti di tanti o di pochi lettori, che sia poesia o prosa. La complessità non va sciolta, parafrasata, spiegata, ma ricreata, resa. Se, poi, ci sono dei grumi, non sarà per tutto il testo, ma è bene che, se l'originale è complesso, resti tale, altrimenti non è più quel testo, ma una sorta di adattamento che, non solo fa perdere il fascino dell'opera, ma diventa un'operazione arbitraria e gratuita.

Quali difficoltà comporta la traduzione di testi poetici?

Il modo di tradurre varia anche in base allo stile, all'autore da tradurre, quindi, non si può applicare una griglia uguale per tutti. Ogni traduttore propone, per il suo stile, per il suo modo di esprimersi e di costruire la propria poesia, delle difficoltà che altri non presentano e viceversa. È qui la soggettività dell'atto poetico, di scrittura, lo *scarto* che rende unica la parola poetica che, in qualche modo, è anche creatrice di lingua. Credo che dopo l'iniziale lavoro di preparazione e di conoscenza dell'opera specifica da tradurre – conoscenza del pensiero, dell'opera completa dell'autore, possibilmente della bibliografia critica –, per tradurre un'opera nella sua integralità ed affrontarne i problemi, occorra molta cultura. Se non si sa che Bernard Noël è un poeta ateo, materialista, e, trovandosi di fronte alla parola *esprit* la si traduce col termine «spirito» anziché con «mente», pur facendo esattamente ciò che la lingua consente (perché nella polisemia di *esprit* c'è anche quello), si è già tradita una poetica. In Noël è manifesta questa teoresi del *mentale* e non dello *spirituale*. Nel caso di Bonnefoy, la complessità del pensiero è tale – la matrice mitica, la cultura antica, l'impronta virgiliana del mondo bucolico, il barocco, la filosofia (il rapporto conflittuale con

Platone, la presenza di Plotino, le figure mitologiche che vengono continuamente citate) – da costituire una sorta di magma intertestuale che, se non si possiedono gli strumenti, le conoscenze, anche di tipo nozionale, sulla materia che si traduce, si rischia facilmente di sbagliare, o di prendere qualche cantonata. Sul piano specifico della lingua, ritengo che il traduttore debba conformarsi allo stile dell'originale. In tal senso, il mio caso di poeta-traduttore di Bonnefoy è molto eloquente. Io sono un poeta che tende a scrivere quasi senza punteggiatura per dare l'idea di una scansione respiratoria nell'oralità dello scritto, mentre Bonnefoy diffida di chi scrive in poesia senza punteggiatura. Se, quindi, io dessi il mio stile a Bonnefoy, dovrei eliminare tutta la punteggiatura e sarebbe un arbitrio. Al contrario, nella traduzione ripropongo scrupolosamente la sua punteggiatura, che è anche un modo di modularsi del pensiero, con una sua piena ragione, e che si ha il dovere di mantenere. Non bisogna semplificare il lessico, se ci sono delle parole rare vanno rese con parole rare. Nel mio caso, inoltre, c'è la ricerca di una forma di riproposizione della rima – quando c'è – tra francese e italiano, ma anche di tutti gli elementi fonici, in prosa come in poesia, che risponde anche a un'idea del ritmo non proprio metrica, e quindi, nella poesia un certo elemento caratteristico ha una sua predominanza espressiva anche quando l'autore non ne è pienamente consapevole.

Tra gli altri, Lei ha tradotto molto Bonnefoy: quali le caratteristiche della sua poesia e come le ha restituite nella traduzione?

In Bonnefoy, uno dei problemi fondamentali è quello della *petite phrase* e della *longue phrase*, cioè la coesistenza di sintagmi lunghi e di sintagmi brevi, non solo all'interno dello stesso libro, ma spesso anche dello stesso testo, che richiede la capacità da parte del traduttore di uniformarsi

alle contrazioni e dilatazioni dell'originale, come deve, a mio modesto avviso, fare, ad esempio, il traduttore di Proust, che giustamente ripropone le ventidue righe senza un punto dell'originale. Se Proust ha scritto ventidue righe senza un punto c'è una ragione, il desiderio di questa scansione che dà la lunga frase e che va tradotta con lunghe frasi, mentre le frasi brevi vanno tradotte con frasi brevi. Tornando a Bonnefoy, nella sua poetica è evidente questo rapporto di chiarezza/oscurità. Nell'insieme, il testo continua a mantenere un'oscurità, un fascino del mistero, dell'ambiguità che richiede un lavoro filologico particolare. C'è tutta una serie di infiniti sostantivati che ho tradotto in italiano, forzandolo un po', con altrettanti infiniti sostantivati. Quando, a Parigi, leggevamo nel gennaio 2004 gomito a gomito questa traduzione (mi riferisco a *Il disordine. Frammenti*, 2004), Bonnefoy mi diceva che gli sarebbe piaciuta in certi frangenti una traduzione che suonasse *leopardiana*. Aveva rifatto dei sintagmi come degli iperbati perché c'era la volontà, da parte sua, di modellarsi sullo stile di un poeta che sentiva a lui vicino e che anche ha tradotto. Erano degli stilemi leopardiani che avrebbe gradito io rifacessi nella lingua di Leopardi ed io, nella *Prefazione*, ho giustificato queste scelte. Questo significa tradurre i viventi, poter avere accesso all'intenzione che sta alla base dello scritto e che non sempre lo scritto di per sé rivela.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Sono particolarmente legato a due poesie di questi due autori che ho tradotto di più, *Bouches/Bocche* di Bernard Noël, una poesia breve, finita ormai fra i classici contemporanei della poesia francese, perché mi sembra una sorta di riassunto, in pochi versi, di un'intera poetica, quella del corpo, della parola che passa attraverso il corpo e risale faticosamente alle labbra, per uscire come in una sorta di par-

to, da un viaggio nello spazio-corpo, luogo della dominazione e che sono riuscito a riscrivere attraverso un lavoro fonico-rimico particolare. La frase finale l'ho resa con «polvere d'esilio sulle nostre labbra» (l'originale dice «nos lèvres s'empoussièrent d'exil») facendo una nominalizzazione, una trasposizione, in termine tecnico, ma mi sono venute delle soluzioni che sentivo al tempo stesso rispondere al testo, e che erano, al contempo, spazi di libertà creativa. Le poesie che ho finito col preferire sono state questa e un'altra di Yves Bonnefoy, ovvero le poesie di questi autori considerate dagli autori stessi – e queste sono le gioie che fanno la felicità di un poeta-traduttore – più belle, a loro dire, in traduzione italiana che nell'originale, e che gli stessi autori avrebbero voluto riscrivere sul modello di quello che erano diventate nella traduzione. Noël preferiva questa «polvere d'esilio». In realtà, io ho semplicemente pensato che tradurre *tel quel* quel verso lungo in italiano sarebbe risultato terribilmente piatto. Ma non sempre funziona, molte volte si cerca e, qualche volta, si trova. L'altra è una delle tante *Pierres* di Bonnefoy, nella fattispecie quella dedicata a Octavio Paz e che egli scrisse di getto nell'apprendere della sua morte («Une pierre», ne *Les planches courbes*, 2001). Octavio Paz era un poeta che Bonnefoy sentiva e sente molto vicino. Sono legato affettivamente a questi poeti e alle loro attestazioni, ma a prescindere da esse, io sentivo già, alla fine della traduzione, che c'era stato qualcosa di magico, che non sempre accade. Ci sono pagine che vengono meglio di altre, forse, perché lì avviene l'incontro con qualcosa di noi che, inspiegabilmente, ci chiama e ci porta, forse, segretamente ad andare oltre noi stessi.

Jean-Charles Vegliante

Traduttore: per scelta o per caso? Come ha avuto il primo libro da tradurre?

Per scelta mia. Ho tradotto sempre per libera scelta. Mi è capitato anche di tradurre qualcosa dietro commissione per un editore, ma piuttosto raro. In genere, traduco poesia e traduco quel che mi pare. Se posso, poi, far scoprire una voce nuova, o dimenticata (come, qualche anno fa, il D'Annunzio poeta), meglio ancora.

Cosa vuol dire, per Lei, tradurre?

Tradurre significa permettere a chi non sa nulla o poco, o male, di un'altra lingua, di un'altra letteratura, di avere la possibilità di godere, di approfittare, di un testo che, altrimenti, sarebbe stato male o per niente conosciuto. È soprattutto questo, il tradurre, se si pensa alla ricezione. Personalmente, è un piacere, un appropriarsi, in un certo qual modo, di un testo altrui, di farlo proprio, ma lasciandolo *altro*. Insomma, un rapporto molto complesso. Ed è, ovviamente, anche scrivere.

Quali sono le difficoltà della traduzione letteraria?

Dal punto di vista teorico, sono convinto che ci sia un solo tipo di traduzione, e che talvolta questo *unico* tipo di

venti molto degradato e funzionale ad un uso limitato della lingua, ma credo che i procedimenti fondamentali siano sempre uguali. Per tradurre, come molti hanno detto soprattutto in Italia – penso a Benvenuto Terracini – la priorità non è quella del confronto con un testo, ma la scelta di un soggetto parlante più o meno bilingue. Dunque, la base fondamentale è la competenza del soggetto che traduce e la volontà di tradurre. A partire da questa base, bilinguismo o apertura bilingue e libera scelta del desiderio di tradurre, la traduzione letteraria è solo un *exemplum* particolarmente complesso, e quindi, interessante, che non vuol dire *difficile*. Al contrario, a volte è più difficile tradurre un articolo scritto male con un metalinguaggio settoriale rispetto ad un testo letterario con regole metriche, ritmiche, retoriche che, a coloro che amano, a coloro che scrivono letteratura, risulta più traducibile. Tradurre un testo letterario è un arricchimento.

Qual è il margine di creatività consentito nella traduzione di un testo letterario?

La libertà è totale perché la traduzione significa *trasformazione*, comunque. La regola fondamentale è trasmettere un dato testo in un'altra letteratura, in un'altra cultura, in un'altra enciclopedia, in un'altra possibilità di lettura dei rimandi, delle citazioni, delle intertestualità, delle allusioni metriche, retoriche, letterarie che si possono trovare in un testo letterario appena complesso, nella situazione, completamente diversa, di un altro ambiente, di un'altra lingua-cultura, in cui si deve cambiare tutto. E si cambia tutto con una libertà totale entro le possibilità di una certa epoca e di una certa cultura. Tradurre un testo letterario antico, per esempio, cercando di recuperare un falso antico nell'altra lingua-cultura non è possibile. Si deve necessariamente avere questo margine di libertà che fa sì che il testo si ritrovi in un'altra enciclopedia, in un altro ambiente culturale.

Chi traduce qualcosa da un'altra epoca, da un'altra lingua-cultura, senza conoscere – perché non gli interessa – non può restituire un testo, può solo dare una specie di copia con tutti i pericoli di caricatura, di sfasamento, di spiazzamento o di non coerenza testuale, distrugge le reti lessicali, non capisce l'isotopia, non restituisce le allusioni retoriche, distrugge completamente l'oggetto.

Come rendere familiare lo straniero rispettandone l'alterità?

È vero che da una trentina di anni, soprattutto in Italia, in Francia, nei paesi cui siamo più vicini, c'è quasi una moda dell'alterità, del rispetto dell'alterità in quanto tale. Si arriva, in nome di questa moda, a delle cose un po' strambe, cioè a volere far sentire, echeggiare almeno, la lingua straniera nella propria lingua e cose del genere. Sono belle parole, ma quando si va a vedere i testi, è estremamente difficile, cioè quando è consentito far vibrare appena un minimo di armonica straniera, va benissimo. Se viceversa, bisogna cercare di far capire al lettore che il testo che sta leggendo, in realtà, viene dall'italiano particolare parlato nell'Alto Adige, a contatto con il bilinguismo tedesco, diventa una cosa assurda perché o si cerca di trasporre in un *patois* – non parlo dei vernacoli rustici che non esistono più in francese – o, ad esempio (ma neanche), nella parlata di Lione – a Lione ci sono delle sopravvivenze lessicali scomparse altrove, in Francia. Quindi, cercare di restituire una specie di eco locale per rispettare l'alterità, è una illusione. Quel che resta è una scelta che deve farsi a livello di sintassi; in una poesia, ad esempio, si può cercare al massimo di mettere come accento forte d'attacco un predicato che, in francese, è praticamente impossibile. «Entra un fanciullo», recita una poesia di Saba. Impossibile, in francese, tradurre «Entre» perché significa anche «tra». Quindi, è estremamente difficile cercare di dare una leggera sfasatu-

ra rispetto alla lingua corrente d'uso spettacolare, mediatico. È già molto se si arriva a questo. Poi, ci sono i nomi propri che nessuno pensa di tradurre. Non dico *Piazza Santa Maria Novella* che si lascia tale e quale, ma parole più complesse – mettiamo *Bocca* o *Ugolini* –, o anche appellativi, titoli, ecc., per esempio, se in un romanzo si trova *la signora* è un vero problema. Può venir lasciata tale e quale perché *signora* non è «madame», vuol dire ben altro, come tutti sanno. Dunque, ci sono margini ristretti a livello lessicale. Credo la cosa più importante sia la *forma mentis*, la sintassi, la retorica, e lì, bisogna cercare di rispettare, non dico lo *straniero*, ma semplicemente l'*altro*, l'*altro* in quanto tale. L'*altro* non è identico. Dunque, c'è un rapporto complesso, un rapporto tra soggetti, il soggetto autore del testo di origine e il soggetto traduttore del testo di arrivo, soggetti che devono non illudersi di mescolarsi, ma rispettarsi allo scopo, almeno, di far capire a chi vuol leggere – pensando a un lettore ideale, che non sempre, purtroppo, esiste –, di far sentire questa specie di armonica diversa, non direi neanche l'eco straniera, piuttosto un *pensiero* della lingua che è diverso dal pensiero della lingua alla quale siamo abituati nella nostra lingua materna.

Che tipo di rapporto la traduzione genera con gli scrittori viventi?

Dipende molto dalle epoche. In un dialogo con Raboni si parlava proprio di questo, dell'arricchimento che ha portato, nelle lettere italiane, una certa letteratura vicina o anche parallela alle traduzioni dell'immediato dopoguerra. Si è tradotto molto, anche in reazione al relativo silenzio durato per tutto il Ventennio e vi è stata addirittura una specie di stile letterario da traduzione. Sembrava che alcuni scrittori fossero in proprio dei traduttori di nessuno o di se stessi, ma con uno stile non nazionale. Questo è un apporto prezioso in una certa epoca, quella dell'uscita dal fasci-

smo. Oggi è ben diverso. Siamo praticamente all'opposto. Tutto si somiglia, i cinesi sfilano con il cartello con su scritto *Love*, che è preoccupante perché, di questo passo, non ci sarà più nulla da tradurre. C'è una specie di parificazione mondiale, dunque non siamo in una richiesta vitale di traduzioni nuove. La traduzione nuova capita ogni tanto. Sarebbe più utile ritradurre i classici, spesso mal tradotti, per farli leggere a chi non conosce la lingua di origine. C'è un bisogno traduttivo sempre rinnovato, ma di tipo diverso. Gli scrittori, i poeti, non hanno più bisogno di questa apertura dell'immediato secondo dopoguerra, sono in cerca di altro, per esempio, di possibilità nella propria lingua di qualcosa che non sia il discorso che si senta in giro nel 90% delle comunicazioni interumane. È una lingua estremamente impoverita, omologata, la nostra. È difficile riuscire a dare una parola *vera*, e il fatto di dover affrontare un'espressione *altra* con delle difficoltà – quando si traduce o da lingue troppo vicine o troppo lontane (in entrambi i casi, il rischio è alto) – può portare, forse, alla possibilità di guardare alla propria lingua con uno sguardo appena rinnovato. L'espressione che viene spontaneamente non dovrebbe essere data per scontato. Si deve cercare di esprimere quel che si *vuole* esprimere. La lingua che ognuno di noi usa tutti i giorni è una lingua che limita l'espressione e che la riduce ad una semplice, stanca conversazione. Forse la traduzione può ancora servire a questo.

Esiste una traduzione esemplare?

La traduzione esemplare è quella traduzione che riesce, per una specie di miracolo, di caso o di incontro tra caso e miracolo, a funzionare come un testo a tutti gli effetti nella lingua di arrivo, con la sua coerenza, le sue possibilità di riletture diverse da parte di dieci, venti, cento persone che siano veri lettori ossia dei critici. Allora, sì, è una traduzione esemplare.

L'editore interviene nella traduzione?

I problemi esistono sin dalla scelta della copertina. Quando ho proposto la mia traduzione dantesca all'Imprimerie Nationale ho dovuto discutere sul nome dell'autore, addirittura, perché in Francia si scrive «DANTE», a lettere enormi. Ho ribadito che si scrive in lettere normali, ma «Dante Alighieri». Ne è nata una discussione: nel catalogo si mette alla D o alla A? Se lo si mette alla A non lo riconosce nessuno, quindi non si vende, se lo si mette alla D, non ha senso perché è un nome. Il titolo, poi, per tutti, è *La Divine Comédie*. Io seguì il testo della vulgata, edizione Petrocchi, che si intitola *La Commedia*. Quanto all'illustrazione in copertina, di solito, si mette Botticelli, Michelangelo, la Cappella Sistina, Signorelli o un affresco anonimo sull'aldilà. Io, invece, volevo un'illustrazione francese perché il testo diventasse un testo francese, dunque ho dovuto cercarmi una miniatura inedita di un francese dei primi anni del Quattrocento. Infine, il problema delle note. In genere, si mettono le note, io non le metto. Alla fine, l'editore si è rassegnato a tutto questo.

Esiste un traduttore ideale per un certo testo?

Sicuramente sì. Anche qui, si tratta di un incrocio tra caso e miracolo. C'è per ogni testo, ad una certa epoca – non per sempre –, un traduttore ideale. Come l'incontro tra due persone. Quanti incontri non succedono mai e, per definizione, nessuno ne sa nulla. Prendiamo Fortini e Brecht. Non sono capace di giudicare, ma sicuramente, la traduzione di Ruth Leiser e Franco Fortini era stupenda. Quella di Raboni, *Les fleurs du mal*, mi sembra molto bella anche perché non è sempre sistematicamente regolare – e questa è la cosa straordinaria –, ma *regolata*, cioè l'alexandrino non viene tradotto sempre da un martelliano che, in italiano, risulta un po' pesante, né da versi sciolti, liberi.

C'è una regola, ma questa regola è un po' liberata, un po' variata. Una soluzione molto elegante, molto interessante.

Pensa al lettore, al Suo lettore, mentre traduce?

Sì e no. Come quando scrivo, so bene che non sto scrivendo per me, so bene che sto scrivendo, come diceva Mallarmé, per almeno un individuo, ma nello stesso tempo, non si cambia mai una virgola, pensando a questo lettore. È una specie di comunicazione astratta con qualcuno, non con se stessi – il procedimento non è autistico, la poesia è comunicazione comunque – e, nello stesso tempo, non si scrive per qualcuno. Quando si traduce è la stessa cosa. Non si traduce per sé. Io ho bisogno di tradurre non per leggere, perché il testo lo leggo nella lingua di origine, eppure ho bisogno di tradurre, anche per me stesso, perché è una forma di lettura particolare né critica né di puro godimento-divertimento. È una lettura-scrittura. In quanto lettura, è profonda, più intima, interna di ogni altra lettura critica, geneticamente adatta ai meandri particolari del testo in tutte le direzioni. Ed è insieme una scrittura, cioè una trasformazione, una trasmissione in un altro corpo linguistico, in un'altra materia linguistica. La traduzione è un procedimento *materialistico*. Dunque, ci penso al lettore, ma non faccio le cose *per* lui.

Nato a Roma e residente a Parigi, direttore del CIRCE, editore degli inediti italo-francesi De Chirico, Ungaretti, Rossetti, nonché di una corrispondenza tra Ungaretti e Paulhan, ponte tra la Francia e l'Italia, Lei, professor Vegliante, scrive in italiano e in francese. Dov'è la Sua identità letteraria?

Non saprei. È complicato. Intanto, in italiano, scrivo soprattutto testi di tipo saggistico, in francese, sia testi di critica universitaria sia poesia, ma scrivo poesie anche in italiano. E non è la stessa poesia. Spesso mi accade di scrive-

re più in francese, quando mi trovo in Italia, e viceversa. La molla che fa scattare l'operazione di scrittura è la componente nostalgica. Le possibilità ritmiche, melodiche date dall'italiano e quelle del francese sono diverse. Viceversa, il fatto che il francese abbia infinite vocali che l'italiano non ha, per non parlare della *e* francese muta (o mutola). Tutta l'armonia del verso francese poggia sulla *e*, perno fragilissimo. In un mio titolo *Les oubliés*, la *e* non si sente. Sembrerebbe «dimenticanza», invece, l'*oublié* è un'ostia. È nella parola stessa il fenomeno di scomparsa di questa *e* muta e questa scomparsa è la figura della nostalgia e del fatto che queste *oubliés* fossero delle ostie di un tempo passato «dimenticato», *oublié* appunto. Inoltre, sono delle ostie letterarie perché *les oubliés*, non le ho mai mangiate. Non esistono più. Le *oubliés* è una parola che si trova in Chateaubriand, in Rousseau che vede queste ragazzine povere, orfane, che guardano un *marchand d'oubliés*, dolci molto semplici di pane azimo chiamate *oubliés*. Nelle *oubliés* c'è, dunque, tutto questo, l'omaggio ad un mondo scomparso, il mondo delle orfanelle visto da Jean-Jacques Rousseau e da Chateaubriand, in un altro testo. Insomma, è praticamente impossibile rendere in italiano questa possibilità, salvo, forse, giocando su alcune possibilità dei dialetti inventati.

Traduttore di Montale, Sereni, Fortini, Raboni, ma anche di Dante. Quali differenze fra tradurre i classici e tradurre i contemporanei?

La distanza storica, temporale, culturale è una possibilità di arricchimento maggiore. Più il testo è alto per il tasso di novità, di espressività – Dante, *La Commedia* o *La vita Nuova* –, più è lontano. La scrittura di Dante è una scrittura teologale. Io sono un laico. Quando traduco l'*Inno alla Vergine*, «Vergine, madre, figlia di tuo figlio» per prima

cosa, non penso al mistero dell'incarnazione, la prima reazione è di commuovermi in quanto laico del XXI secolo, perché, secondo me, ogni madre, a un certo punto della sua vita, invecchiando soprattutto, diventa figlia di suo figlio, se ha avuto un figlio. Questo è di una profondità umana, affettiva, intersoggettiva. Si produce, cioè, quella scintilla di vera comunicazione che è la comunicazione letteraria. A me interessa questo; c'è poi, il discorso teologale, molto difficile, con il quale devo però fare i conti. A tutto ciò non aggiunge quella *distanziamento*, quella possibilità di arricchimento a partire da qualcosa di veramente altro e di altissimo livello. Dante è molto lontano da noi da ogni punto di vista, e dunque, ancora più traducibile, potrei, cioè, tradurlo ancora tra dieci anni perché è infinitamente ritraducibile. Un contemporaneo, per noi, non è ritraducibile, lo sarà tra dieci, venti, quarant'anni, ma per noi, nella nostra contemporaneità, i contemporanei sono fratelli. Fortini, Raboni o altri, posso tradurli una volta – se posso chiedergli di aiutarmi, di collaborare nella traduzione, ancora meglio –, ma non sono ritraducibili prima di una certa distanza temporale. Tradurre i contemporanei, soprattutto se vicini sul piano ideologico, e tradurre Dante o Petrarca, è veramente molto diverso, è come tradurre da due lingue diverse.

Saggista, critico militante, «poeta-traduttore», così come si autodefinisce, Lei, professor Vegliante, è anche un accademico. Come si pone l'universitario nei confronti della traduzione e, in particolar modo, della traduzione poetica? C'è uno scarto nella restituzione della lingua?

La traduzione è un'operazione pratica e teorica insieme. La difficoltà per l'accademico è piuttosto di osare la pratica, cioè il rischio, la messa in discussione, la possibilità di scarto, il pericolo di scrivere una cosa brutta. È molto fa-

cile trincerarsi dietro un linguaggio critico, filologico, accademico dove il rischio è minimo e non esiste il giudizio estetico. Invece, nella traduzione di un testo letterario, il testo di arrivo può essere brutto e a quanti accademici succede di produrre delle traduzioni brutte, ma eccellenti sul piano del significato. È qui il problema. Non so se si tratta di scarto o piuttosto, di una rimessa in gioco delle proprie capacità. Il professore *sa* la lingua di partenza, la lingua originale, la conosce, è il suo mestiere, ma non conosce il risultato concreto nella lingua di arrivo. È sempre un azzardo per lui. Per questo, il procedimento traduttivo, anche nella riflessione traduttologica, deve essere di pratica-teoria. L'atteggiamento professorale davanti al testo poetico, in genere, è catastrofico, anche nel migliore dei casi. Professore al Collège de France, Pézard, uno dei più grandi italianisti che abbia avuto la Francia dal primo Novecento a oggi, ha prodotto dei versi bellissimi nella sua traduzione, dei *décasyllabes* perfetti, eppure in molti passi, in molti nodi – difficili, sicuramente, anche per lui –, non è riuscito a produrre un testo francese leggibile. La nota supprime, ma non cambia l'oggettiva illeggibilità in un determinato punto; l'eccesso di fedeltà accademica, legittima sul piano della critica, è una catastrofe sul piano della scrittura. Pézard inventa parole che non esistono in francese. Per tornare all'*Inno alla Vergine*, canto 33 del *Paradiso*, Pézard ha tradotto *facteur* con «*facture*», ma *facteur* significa «postino», e *facture* significa «cambiale firmata per una fattura». Non si può inventare così, con il pretesto di essere fedelissimi al significato filologico. Pur raffinato, Pézard è troppo accademico in certi brani e troppo poco immerso nella scrittura poetica del suo tempo, gli anni Cinquanta. Impegnato a tenere il suo corso al Collège de France, Pézard non leggeva la poesia degli anni Cinquanta, l'epoca dei poeti francesi come René Char e altri, che avrebbero potuto suggerire delle soluzioni.

C'è un testo o una pagina che, nella traduzione, ha sentito più vicino a sé?

Traduco solo testi che sento molto vicini. L'unico romanzo che abbia tradotto, che tra l'altro non si è venduto molto, è un libro di Sebastiano Vassalli, *L'oro del mondo*. Mi sentivo molto vicino, per quella nostalgia sulla fine di un mondo, prima dell'omologazione, e sull'uscita dal fascismo – epoca che non ho conosciuto, come Vassalli, ma che mi interessava molto –, un romanzo aperto senza una trama unica, senza un narratore unico, con dei capitoli di visuali diverse. A tutte le mie traduzioni, da Dante a De Signoribus, uno dei più giovani che abbia tradotto, mi sento molto vicino. È sempre una scelta. Nelle scelte, non li sento tutti simili a quel che vorrei fare io. Al contrario, sono tutti dissimili tra di loro e da me. Però, ogni volta, c'è una fibra comune, una eco che mi aiuta ad andare avanti senza assimilare né parificare nulla.

Note biobibliografiche

Gilles Authier conosce circa quindici lingue ed è specialista di lingue orientali (russo e lingue caucasiche, arabo, persiano, turco). Ha conseguito una *maîtrise* in lettere classiche ed una in studi iraniani, nonché un'*agrégation* di grammatica. È stato addetto culturale a Tashkent, in Uzbekistan, e addetto di cooperazione linguistica ad Istanbul e Catania. Ha tradotto dal turco *Mon Nom est Rouge* di Orhan Pamuk (Gallimard, Paris 2001), che ha ricevuto il Prix du meilleur livre étranger 2002. Si sta occupando della traduzione dal persiano di *Trente poèmes de Saadi*. Ha tradotto dall'arabo il primo romanzo di Betool Khedairi, *Un ciel si proche*, pubblicato nel 2006 da Gallimard.

Françoise Brun, membro dell'ATLF (Association des Traducteurs Littéraires de France) dal 1976, ha tradotto in francese più di cento opere italiane soprattutto di narrativa contemporanea, ma si è occupata anche di saggistica (storia dell'arte e architettura) e letteratura per bambini. È la voce francese di Rosetta Loy, Alessandro Baricco, Paola Capriolo, Gianni Riotta e di autori di gialli come Michele Giuttari e Margherita Oggero, e una delle voci di Stefano Benni, Aldo Busi, Mario Brelich, Luca Cavalli-Sforza, Maria Antonietta Macciocchi, Claudio Magris, Pier Maria Pasinetti, Elisabetta Rasy, Francesca Sanvitale, Andrea Vitali e altri. Ha ricevuto il Prix de Littérature étrangère del Salone del Libro di Bordeaux nel 1996 per le sue traduzioni dell'opera di Pier Maria Pasinetti, e la sua traduzione di *Oceano mare* di A. Baricco è stata scelta dal Centre National des Lettres per rappresentare la Francia al Prix Européen de Traduction littéraire Aristeion nel 1998. Per la sua traduzione di *Novecento*, monologo teatrale di A. Baricco, ha avuto la nomina ai Molière 2001. È stata membro della Commission de Littéra-

ture étrangère presso il Ministère de la Culture dal 1999 al 2002 e membro del Consiglio d'amministrazione di ATLAS (Assises de la Traduction Littéraire en Arles) dal 2000 al 2006. Dal 2004 fa parte del Comitato di redazione della rivista «TransLittérature», copubblicata da ATLF/ATLAS. Ha anche pubblicato racconti e poesie in diverse riviste francesi. Vive e lavora a Pisa.

Poeta e traduttore, **Franco Buffoni** è professore ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cassino. Come poeta, esordisce nel 1978 con tre testi pubblicati nel n. 346 di «Paragone/Letteratura». Nel quinto volume collettivo dei «Quaderni della Fenice», curati da Giovanni Raboni, esce la prima silloge *Nell'acqua degli occhi* (Guanda, Milano 1979), cui seguono altre raccolte, come *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda, Milano 1997, Premio Montale), *Songs of Spring* (Marcos y Marcos, Milano 1999, Premio Mondello), *Il profilo del Rosa* (Mondadori, Milano 2000, Premio Batocchi), *Del Maestro in bottega* (Empiria, Roma 2002, Premio Pascoli), *Lager* (D'If, Napoli 2004), *Guerra* (Mondadori, Milano 2005). Molte sue poesie sono tradotte in inglese, francese, tedesco e spagnolo. Come traduttore, ha curato i due volumi dei *Poeti romantici inglesi* per Bompiani e la trilogia delle ballate dell'Ottocento inglese per Mondadori (Coleridge, Wilde, Kipling). Dal 1988 dirige il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria «Testo a fronte» edito da Marcos y Marcos e cura i «Quaderni di poesia contemporanea», svolgendo un ruolo attivo nella promozione dei giovani poeti. Ultima fatica è il saggio *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti* per Interlinea, nel 2007.

Poeta e traduttore, **Gianni D'Elia** è libero docente, tiene corsi e seminari di Letteratura italiana e francese. Esordisce con *Non per chi va* (Savelli, Roma 1980), cui seguono altre raccolte poetiche, *Interludio*, *Febbraio*, *Città d'inverno e di mare*, *Segreta*, *Notte privata*, *Congedo della vecchia Olivetti*, *Sulla riva dell'epoca*. Premio Carducci nel 1993, ha fondato e diretto dal 1982 al 1994 la rivista «Lingua», collaborando come critico a numerosi quotidiani e riviste. Ha tradotto poeti simbolisti e surrealisti nel *Taccuino francese* per Barabluè e, per Einaudi, *I nutrimenti terrestri* di Gide e *Lo spleen di Parigi* di Baudelaire. Nel 2005 esce la traduzione francese del *Congedo della vecchia Olivetti* a cura di Bernard Simeone. Tra le sue ultime fatiche, ricordiamo *L'eresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi* (Effigie, Milano 2005), riletture totali della

figura di Pasolini, e *Trovatori* (Einaudi, Torino 2007), raccolta di «varie voci parlano in un sogno», da Leopardi a Pascoli, Pasolini, Roversi, Fortini, Giulio Einaudi e molti altri, che tracciano insieme una specie di necrologio collettivo, omaggio appassionato alla fine di un'epoca migliore di questa per ideali e impegno civile.

Jean-Luc Defromont ha insegnato francese e inglese in università inglesi (King's College, Londra), francesi (Università di Caen, IUFM di Parigi) e italiane (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Bari) e ha esercitato le funzioni di *attaché de coopération* dell'Ambasciata di Francia in Italia per sei anni. Ha tradotto diversi saggi e testi letterari dall'inglese e dall'italiano in francese: per l'editore Liana Levi, *La fin des classes moyennes* di Massimo Gaggi e Edoardo Narduzzi (2006), *Jésus lave plus blanc* di Bruno Ballardini (2006), *Le Futur du classique* di Salvatore Settis (2005), *L'homme de Shanghai* di Bo Caldwell (2005), *Blue Hotel* di Stephen Crane (2003), *J'ai tout entendu* di G. Dan Gearino (1999); per Verdier un romanzo dello scrittore italiano Vitaliano Trevisan, *Les Quinze mille pas* (2006), e una raccolta di novelle dello stesso autore, *Bic and Shorts*, di prossima pubblicazione. Per l'editore italiano Jaca Book, ha tradotto in francese un'opera monografica su san Benedetto che sarà pubblicata in Francia da Le Cerf nel 2008. Attualmente è impegnato nella traduzione del racconto del giornalista Fabrizio Gatti, *Bilal. Il mio viaggio clandestino nel mercato dei nuovi schiavi*, che sarà pubblicato in Francia da Liana Levi. Traduce anche articoli per la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari, libretti e CD per la casa discografica Dad-Records, e testi tecnici per lo studio di stile e design A+A Milano.

Poeta, saggista, romanziere, **Gabriele Frasca** insegna Letterature comparate all'Università per Stranieri di Siena. Ha pubblicato raccolte di versi, *Rame* (Corpo 10, Milano 1984 e Zona, Arezzo 1999), *Lime* (Einaudi, Torino 1995) e *Rive* (Einaudi, Torino 2001); i romanzi *Il fermo volere* (Corpo 10, Milano 1987) e *Santa Mira* (Cronopio, Napoli 2001); la raccolta di testi teatrali *Tele. Cinque tragedie seguite da due radiocomiche* (Cronopio, Napoli 1998); i saggi *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett* (Liguori, Napoli 1988), *La furia della sintassi. La sestina in Italia* (Bibliopolis, Napoli 1992) e *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale* (Costa & Nolan, Milano 1996); e, con il suo gruppo musicale (i ResiDante), il CD *Il fronte interno* (2003). Ha tradotto Philip K. Dick (*Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma 1998) e Samuel Beckett (*Watt*, Einaudi, Tori-

no 1998; *Le poesie*, Einaudi, Torino 1999; *Murphy*, Einaudi, Torino 2003). Ha collaborato con RadioRai come regista, programmatista e conduttore. Dirige con Pinotto Fava, per Luca Sossella Editore, la collana di testi fonografici «Audiobox». Tra i suoi lavori più recenti, il saggio *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale* (Meltemi, Roma 2005) sull'intreccio tra media e arte del discorso, e *Santa Mira. Con CD Audio* (Le Lettere, Firenze 2006) in cui tornano, rivisitati, corretti e in stretta relazione, il romanzo *Santa Mira* e la suite fonografica *Il fronte interno*. È uscito nel 2007, per Meltemi, il saggio *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*.

Professore di Letteratura tedesca all'École Normale Supérieure (ENS) di Parigi, **Jean-Pierre Lefebvre** ha tradotto in francese G.W.F. Hegel, Rainer Maria Rilke e Paul Celan. È stato allievo di Paul Celan all'ENS-Ulm e ha fondato L'unité de Recherche Paul Celan che si occupa di continuare il lavoro di pubblicazione della opera di Celan in Francia, di stampare il catalogo ragionato delle sue annotazioni nelle opere della biblioteca del poeta tedesco e di sostenere gli studi, non soltanto universitari, nel campo della ricerca su Celan.

Valerio Magrelli insegna Letteratura francese presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Cassino. Dopo aver diretto per alcuni anni la collana di poesia per Guanda, dirige attualmente per le edizioni Einaudi, la serie trilingue della collana «Scrittori tradotti da scrittori». Collabora alle pagine culturali de «Il Messaggero», «l'Unità», «Diario». Ha pubblicato tre raccolte di versi, *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, Milano 1980), *Nature e venature* (Mondadori, Milano 1987), *Esercizi di tiptologia* (Mondadori, Milano 1992) riunite in un volume unico dal titolo *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi, Torino 1996). Tra i suoi lavori critici, ricordiamo lo studio *Profilo del dada* (Laterza, Roma-Bari 1990) e la monografia *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert* (Pacini, Pisa 1995). È autore dell'antologia *Poeti francesi del Novecento* (Lucarini, Roma 1991) oltre che di alcune traduzioni da Valéry, Mallarmé, Debussy, Verlaine. Tra i suoi titoli più recenti, segnaliamo i romanzi *Nel condominio di carne* (Einaudi, Torino 2003), *Sopralluoghi* (Fazi, Roma 2005), in cui Magrelli presenta i suoi momenti poetici significativi attraverso il video di Filippo Carli, e *Disturbi del sistema binario* (Einaudi, Torino 2006).

Ena Marchi lavora dal 1990 presso la casa editrice Adelphi come editor per la narrativa francese e italiana. Ha tradotto e curato, tra

gli altri, testi di Antonin Artaud, Vivant Denon, Milan Kundera (*La lentezza*, 1999; *I testamenti traditi*, 2000; *L'identità*, 2001), Henri-Pierre Roché (*Le due inglesi e il continente*, 1997; *Jules et Jim*, 1994), Dai Sijie (*Balzac e la piccola sarta cinese*, 2003). Con Giorgio Pinotti ha curato, sempre per Adelphi, le traduzioni di Georges Simenon. Da diversi anni tiene seminari sulla traduzione e sul lavoro redazionale.

Yasmina Melaouah è la traduttrice italiana di tutte le opere di Penac pubblicate da Feltrinelli. Recentemente ha tradotto anche Paul Smaïl (*Alì il magnifico*, 2002), Yasmine Ghata (*La notte dei calligrafi*, 2005), Fred Vargas (*Sotto i venti di Nettuno*, 2005 e *L'uomo a rovescio*, 2006). Insegna traduzione francese alla Scuola Superiore di Interpreti e Traduttori di Milano. Nel 1990 ha collaborato al progetto di aggiornamento dell'Enciclopedia Europea Garzanti in qualità di francesista, è stata redattrice per la realizzazione del Nuovo Dizionario Garzanti di francese (1992) e ha collaborato, inoltre, con le case editrici Mondadori e Hoepli per la cura editoriale di testi di grammatica francese.

Ida Porfido è ricercatrice di Letteratura francese presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari. Per l'editore veneziano Marsilio ha tradotto e curato l'edizione bilingue delle *Favole* di Charles Perrault (2002) e la trilogia pseudoautobiografica di Octave Mirbeau (*Il reverendo Jules*, 2003; *Sébastien Roch*, 2006; *Il calvario*, in corso di stampa), mentre per la Biblioteca di Repubblica ha tradotto *Germinale* di Émile Zola («I classici dell'Ottocento», 2004). Altre sue traduzioni sono state pubblicate in questa nostra collana: il *Contro Balzac* di Sainte-Beuve (Bari 2007) e i testi teatrali *L'infusione* di Pauline Sales (Bari 2006) e *Questo figlio* di Joël Pommerat (Bari 2007). Attualmente, sta lavorando alla traduzione del romanzo francese contemporaneo, *Anima motrix* di Arno Bertina, per l'editore ravennate Fernandel.

Antonio Prete insegna Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Siena. Tra i suoi campi di ricerca lo studio del linguaggio poetico, delle sue forme, delle sue tecniche, delle sue relazioni con gli altri linguaggi e la traduzione (teorie, storia, interpretazioni), in particolare, la traduzione della poesia. È autore di saggi, prose, racconti, raccolte di frammenti, tra cui ricordiamo *Trenta gradi all'ombra* (Nottetempo, Roma 2004). Ha partecipato, come redattore o assiduo collaboratore, a riviste filosofiche e letterarie,

tra cui «Per la critica», «Aut Aut», «Il piccolo Hans». Dirige, dal 1989, la rivista «Il gallo silvestre», che pubblica traduzioni di testi poetici da diverse lingue e dedica numeri monografici a temi che riguardano il rapporto tra la letteratura e l'etnografia, tra la poesia e gli altri linguaggi. Tra i suoi ultimi libri, *L'imperfezione della luna* (Feltrinelli, Milano 2000), *Sottovento. Critica e scrittura* (Manni, Lecce 2001). Ha pubblicato di recente la traduzione poetica de *I fiori del male* (Feltrinelli, Milano 2002). *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi* (Feltrinelli, Milano 2006) chiude la triade di studi su Leopardi, iniziata con *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia* (Bruno Mondadori Editore, Milano 1998) e proseguita con *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi* (Donzelli, Roma 2004). Per i tipi della Donzelli ha pubblicato nel 2007 un saggio a tutto campo su Baudelaire, *I Fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade* e la raccolta di versi *Menhir*.

Fabio Scotto insegna Letteratura francese all'Università IULM di Milano. Tra le sue opere ricordiamo le raccolte *Il grido viola* (Edizioni del Leone, Venezia 1988, Premio Menzione Ungaretti 1988), *Il bosco di Velate* (Edizioni del Leone, Venezia 1991, targa P. Mignosi 1994), *La dolce ferita* (Caramanica, Latina 1999) e, in Germania, l'antologia trilingue *Piume/Plumes/Federn* (Verlag Im Wald, Rimbach 1997), *Genetliaco* (Passigli, Firenze 2000), i saggi *Le Neveu de Rameau di Denis Diderot* (Coopli IULM, Milano 1992) e *Bernard Noël: il corpo del verbo* (Crocetti, Milano 1995) e numerosi altri studi sulla letteratura francese fra Settecento e Novecento, le traduzioni di testi poetici di autori francesi otto-novecenteschi, tra i quali Mallarmé, Michaux, Éluard, Bénézet, Suied, Michon, e di saggi di Etkind, Berman, Ladmiral, Meschonnic. Coordina la sezione italiana della rivista spagnola di poesia internazionale «Serta» (Uned-Madrid) e collabora a «Testo a fronte», «Semicerchio», «Hortus», «Studi di estetica», «Poesia», «Poiesis», «Il Segnale», «Bloc Notes», «Anterem». Ha diretto, tra giugno e luglio 2003, il Cahier Yves Bonnefoy della rivista «Europe» e ha organizzato, nel luglio 2005, a Cerisy-la-Salle un convegno internazionale su Bernard Noël, i cui atti sono in uscita presso ENS éditions, Lyon 2008. Ha vinto i Premi Civitanova Poesia 1998 e Achille Marazza 2004 per la traduzione poetica. Sue poesie sono state tradotte in francese e tedesco e sono in corso di traduzione in inglese, arabo, greco ed ebraico. *Le corps du sable* (L'Amourier, Coaraze 2006) è un'antologia di poesie di Scotto tradotte in francese, dal 1999, da diversi traduttori (Claude Held, Bernard Noël, Jean-Baptiste Para, Ber-

nard Simeone, Patrick Vighetti). Tra le sue ultime pubblicazioni, *L'intoccabile* (Passigli, Firenze 2004) e *Unha escuma de voz*, edizione bilingue italiano-galiziano (Espiral Maior Auliga, Galicia 2005). Sta infine curando l'edizione critica alla traduzione del volume di Yves Bonnefoy, *Tutte le poesie*, per i Meridiani Mondadori, che sarà pubblicato nel 2009.

Italianista, docente universitario, saggista e traduttore, **Jean-Charles Vegliante** è inoltre uno dei protagonisti della nuova poesia francese. Scrive sia in italiano (per lo più critica-saggistica) che in francese (recensioni, teoria della traduzione, poesia), e collabora a «Europe», «Po&sie», «Le Nouveau Recueil» e altre riviste. Ha pubblicato numerose opere di poesia, tra cui *Les oublies* (Obsidiane, Sens 1996) e *Rien commun* (Belin, Paris 2000). Nel 2004 ha pubblicato per Einaudi il primo volume antologico, *Nel lutto della luce*, un compendio organico e rappresentativo del suo lavoro, nel quale coesistono la tradizione post-surrealista francese e la grande poesia italiana da Dante sino a Montale, a Sereni, a Fortini. Direttore del Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la Culture des Échanges (CIRCE), Vegliante è stato editore di inediti italo-francesi (De Chirico, Ungaretti, Amelia Rosselli) e di un'ampia corrispondenza fra Ungaretti e Paulhan. Tra i suoi lavori, nel quadro del CIRCE, segnaliamo *D'écrire la traduction* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1991), *La traduction-migration* (L'Harmattan, Paris 2000), *Traduire, une pratique-théorie* (Paris III, 2004). Ultima sua pubblicazione è *De la prose au cœur de la poésie*, per le Presses de la Sorbonne Nouvelle, nel 2007. È di prossima uscita, per l'Imprimerie Nationale, l'ultimo volume della sua versione metrica della *Commedia* dantesca.