

L'ASCOLTO PLURALE

di Valerio Magrelli



Bernardo Strozzi, *Vecchia allo specchio*.

Questa mattina, entrando all'università, sono stato colpito da un manifesto che annunciava l'inizio di un convegno dal titolo: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Mentre stavo osservandolo, sono stato avvicinato da uno studente che mi ha chiesto se per caso fossi stato invitato a quell'incontro. Forse sì, gli ho risposto. In effetti, mi è venuto da pensare, la relazione fra traduttore e tradotto non potrebbe trovare una definizione migliore di quella: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Ma cosa vuol dire «comprendersi»? cosa significa «relazione»? cosa intendiamo per «coppia»? Nell'impossibilità di imbastire anche solo una minima risposta a queste domande, vorrei lasciare da parte ogni riflessione di taglio teorico, per limitarmi ad alcuni rilievi desunti dalle mie esperienze di traduttore, insegnante di traduzione, direttore di una collana di traduzione e infine autore tradotto. A queste note sarà dunque completamente estranea ogni teoria della traduzione. Tutto nasce, cioè, dalla pratica, o meglio, per usare un termine suggerito da Antoine Berman nel saggio *L'auberge du lointain*, dall'esperienza.

I. Per quanto riguarda la poesia (tralasciando perciò saggistica e narrativa), ho tradotto per lo più dal francese, ma vorrei soffermarmi sul caso di un unico scrittore, ossia Perec. Ho lavorato in particolare sulla traduzione di lipogrammi. Il lipogramma è quel procedimento compositivo in base al quale l'autore decide di sottoporsi volontariamente a una *contrainte*, a un obbligo, a una costrizione, asportando un elemento del proprio universo verbale. Naturalmente tale operazione può risultare più o meno significativa. Potrei dire, ad esempio, che fino a questo momento tutto il mio discorso è stato un lipogramma in «x», visto che non ho ancora mai pronunciato questa consonante. Così facendo, però, non avrei realizzato nulla di particolarmente impegnativo. Diverso invece è notare (come è stato fatto) che nell'opera di Kafka non esiste l'aggettivo «ebreo». Davanti a una affermazione del genere, vediamo che la restrizione lipogrammatica diventa senz'altro più interessante. Per effettuare un lipogramma soddisfacente, si tratterà pertanto di sottrarre dal discorso un elemento nevralgico.

Perec ha scritto un romanzo di oltre 300 pagine che si

intitola *La Disparition*, ossia *La scomparsa*, e racconta una serie di omicidi. Il libro fu recepito come un giallo ed ebbe recensioni, più o meno favorevoli, che facevano notare la presenza di una lingua un po' barocca e artificiale, sostenendo che il plot era piuttosto debole. Finché qualcuno riuscì a cogliere nel segno, e mostrò che la vera scomparsa riguardava la lettera «e». In questo testo, infatti, non troviamo neanche una volta quella lettera che, nella lingua francese risulta essere la vocale usata con maggiore frequenza. Ecco perché l'atto del toglierla, se poi a toglierla è un autore che si chiama Georges Perec, inizia a provocare effetti curiosi e significativi. Ma mi devo fermare. Aggiungerò soltanto che questa «e» ha una storia assai più lunga di quanto potrebbe sembrare.

Ad ogni modo, sul piano della traduzione, come tradurre un lipogramma? In Italia il traduttore Piero Falchetta è riuscito in quest'opera. Alcuni capitoli dello stesso romanzo sono stati tradotti senza la «e» anche da Gianni Celati. Io ho lavorato sul loro confronto, notando che mentre Celati evita la «e» in una direzione di aulicizzazione del discorso (che diventa molto alto, molto più colto e nobile dell'originale), Falchetta trova al contrario soluzioni in cui possiamo rintracciare forme di plurilinguismo o colloquialità, magari introducendo marche di oggetti specifici. Perec stesso, del resto, pur di non dire «montre», cioè orologio, dice «swatch», e per evitare «musique» scrive «jazz». Io ho tradotto un sonetto di Perec in italiano. E con il sonetto la questione diventa ancora più interessante, perché Perec lo aveva in realtà tradotto dal francese.

Siamo di fronte a un caso che a me sta molto a cuore: un caso che ho chiamato di «tautotraduzione», cioè la traduzione di un testo da una lingua alla stessa lingua. Sembra un po' il Pierre Menard di Borges, che traspose il testo del *Don Chisciotte* dallo spagnolo allo spagnolo. In Perec abbiamo una traduzione vera e propria *nella stessa lingua*. Alcuni sonetti di Baudelaire e di Hugo vengono lipogrammati. Quindi sono di fatto tradotti. Da qui, ho cominciato a seguire la parabola del sonetto, scoprendo un'altra lunga serie di peripezie. L'ho trovato ad esempio citato in *Finale di Partita* di Beckett, l'ho rintracciato in *Viaggio al termine della notte* di Céline e in una pagina

di *Lolita* di Nabokov. Per me è diventato una specie di ossessione. Forse sono io che finisco per trovarlo un po' da tutte le parti. Questo per spiegare come, a fianco di un semplice lavoro di traduzione, si possa sviluppare un aspetto inatteso di commento e di caccia al testo.

II. Da quanto ho detto spero si capisca che, da un punto di vista empirico, ciò che più mi interessa è soprattutto la plurivocità del concetto di fedeltà. Non esiste la fedeltà a un testo: ogni volta che traduciamo, e parlo di poesia, ad esempio di un sonetto, dobbiamo decidere a quali delle non infinite ma numerosissime funzioni di quel testo vogliamo essere fedeli. Mi riferisco ovviamente all'espressione che ha accompagnato sin dalla sua nascita il moderno dibattito sulla traduzione: l'endiadi bellezza-infedeltà. «Belle infedeli» è formula coniata in pieno Seicento da Gilles Ménage per indicare le traduzioni in grado di rispettare la qualità dell'originale, di contro a quelle che, a causa di un malinteso senso di letteralità, finirebbero per sfigurarla. Associando linguaggio ed erotismo, viene in tal modo segnalata l'impossibilità di una versione ideale capace d'essere una moglie-amante tanto devota quanto seducente.

Quella di Ménage, che Georges Mounin prima e Roger Zuber poi scelsero come titolo di due celebri saggi, rappresenta soltanto una tra le diverse similitudini cui si è ricorso per illustrare il meccanismo della traduzione, e indubbiamente non la più riuscita. Pure, col tempo, essa ha finito per tramutarsi in un tenace luogo comune. Ebbene, è appunto contro la sua fortuna irresistibile e insieme immeritata che mi sono sempre battuto. Il perché è presto detto: assai di rado un'immagine, scelta in base a criteri paradigmatici, ha maggiormente distorto e franteso il modello che intendeva rispecchiare.

«Belle infedeli»: il segreto di questa figura risiede nella sua capacità di collegare fallacia e verità in maniera inestricabile. Tra i due termini della coppia, è nel secondo che si cela l'inganno, poiché l'idea di fedeltà finisce per investire il testo con una potente ventata antropomorfa. Noi diciamo «fedele a una persona», «fedele a una promessa», «fedele alla parola data». In tutti e tre i casi, è la singolarità del legame ad attestarne la forza. Siamo cioè fedeli a una e soltanto ad una persona, promessa o parola. Da qui l'altra espressione: «Non conosco che una sola parola» – quella appunto che mi impegna in forma assoluta.

L'idea di poter tenere fede alla parola del testo, però, è profondamente ingenua. Infatti, la sua promessa non si rivolge a una semplice parola, bensì a un sistema di relazioni composto da parole. Per quanto possa sembrare ovvio, chiunque si ostini a parlare di fedeltà ad un testo, opera un'evidente ipostatizzazione, riducendo indebitamente la varietà a unità. Se l'idea di fedeltà comporta inestricabilmente quella di singolarità, come pensare d'essere fedeli a qualcosa che si definisce appunto sulla base della propria pluralità costitutiva, ossia di una molteplicità fondante e statutaria? Un testo letterario (tanto più se portato al suo massimo grado di codificazione, come nel

caso della poesia) non è un oggetto statico, ma un processo dinamico, un concorso di spinte contrapposte, un insieme di forze in equilibrio. Questa, e nient'altro, è la dantesca «cosa per legame musaico armonizzata».

Ogni poesia si presenta come un nodo di informazioni sintattiche, lessicali, metriche, rimiche, retoriche, e così via. Anzi, per meglio dire, *corrisponde a quel nodo* e non ai vari capi che lo formano, nella stessa maniera in cui una treccia non preesiste al gesto che la serra, ma in quel gesto consiste. Di conseguenza, il traduttore potrà tutt'al più cercare d'essere «fedele» (posto che questo termine venga poi definito in modo più adeguato) a qualche singolo elemento, non certo al loro insieme. Se il sistema dei versi verrà correttamente considerato come un fascio di funzioni coordinate, nel passaggio da una lingua all'altra sarà già molto riuscire a riprodurne alcune. Qualora cercassi di mantenere l'impianto prosodico, per esempio, dovrei rinunciare a una perfetta aderenza rispetto all'apparato terminologico, e così via, dato che l'unico modo di mantenere immutate tutte le istanze presenti nell'originale consisterebbe nella tautologia ipotizzata da Borges nel suo *Pierre Menard*: tradurre un'opera nella sua stessa lingua.

A questo punto, la questione si ribalta: scegliere a cosa essere fedele significa, al contempo, decidere a cosa *non* esserlo. Dal che potremmo forse trarre la regola generale che recita: in ogni traduzione, la fedeltà ad un criterio compositivo implica sempre *almeno* un'infedeltà verso un altro. Ovvero, tradurre vuol dire riorganizzare il testo in base ad un ristretto numero di priorità.

Alla fine di questo percorso, la generica idea di fedeltà da cui avevamo preso le mosse si ripresenta piuttosto alterata. Nello sterminato campo gravitazionale del testo di partenza, il traduttore potrà infatti scegliere unicamente poche linee di forza cui attenersi. Il problema preliminare, quindi, non sarà tanto *come* tradurre, ma *che cosa*.

A mo' di conclusione, vale forse la pena ricordare un brillante motto dell'abate Galiani. Il noto letterato tentò a lungo di tradurre il linguaggio dei gatti. La nostra citazione, tuttavia, non viene dalle testimonianze che egli ci lasciò a tale riguardo, bensì da una lettera contenente alcune osservazioni di natura politica. Siamo nell'orbita di quei *Moralisti classici* indagata da Giovanni Macchia, ed è appunto sulla scia di un pensiero votato alla dissimulazione e all'arte del buon governo di sé, che Galiani inserisce questa breve considerazione: «Nel fare una profonda riverenza a qualcuno, si voltano sempre le spalle a qualche altro».

Ecco a che cosa portano le nostre «belle infedeli». Partiti da un'errata nozione totalizzante, approdiamo a una concezione del testo multipla e diversificata, centrata sulla necessità di precisare la sfera di adeguazione da privilegiare. L'immagine iniziale si è infranta definitivamente, il quadro metaforico è cambiato. La maliziosa ma rassicurante cornice di *bienséances* tracciata da Ménage, ha ormai lasciato il passo all'oculato controllo dei poteri raccomandato da Torquato Accetto o Baltasar Gracian. Di fronte alla brulicante ricchezza della pagina, il tradutto-

re-cortigiano non potrà più illudersi di poter praticare una vaga, sommaria professione di fedeltà. Al contrario, nello scegliere a cosa porgere i propri omaggi, egli dovrà decidere, in maniera altrettanto irrevocabile, che cos'altro ignorare, offendere, ferire.

III. Ho parlato della traduzione del lipogramma. Tra le poesie che ho affrontato, ce n'è una, tradotta dall'arabo, che ha a che fare piuttosto con il concetto di calligramma. Andiamo con ordine. Anche se mi è capitato di tradurre dall'inglese, dal tedesco, dallo spagnolo e dal portoghese, ho avuto solo tre esperienze di traduzione con lingue che conoscevo in modo davvero insoddisfacente: il latino, il greco, l'arabo. In questi casi ho fatto delle traduzioni a quattro mani. Con l'arabo, in particolare, si è trattato di una vera follia, perché per tradurre due poesie ho impiegato circa sei mesi. Dopo molti incontri con un'amica orientalista, Francesca Corrao, ho cominciato praticamente a studiare quella lingua. Mi venne spiegato il sistema metrico e il frequente ricorso alle annominazioni. La teoria della Corrao è che, sin dalla nascita della poesia italiana alla corte di Federico II, lo sviluppo di testi basati sul poliptoto (uso di forme differenti della stessa parola), ossia sulla ripresa di un termine e sulla sua variazione, fosse un'eredità proveniente dall'arabo.

In questi casi, mi sono trovato proprio come un cieco portato per mano in terra straniera. Il mio lavoro è stato quello di riunire, di risistemare, di mettere ordine nelle nozioni che ricevevo, però sulla base di competenze che i traduttori che mi avevano preceduto evidentemente non avevano; perché non c'era mai stato un lavoro di ordine metrico, né c'era stata una riflessione su simili questioni. Basti dire che, nella traduzione, le ripetizioni venivano regolarmente tralasciate.

Restava però qualcosa di ancor più interessante, poiché una fra le poesie tradotte aveva al suo interno un calligramma. Essa cioè giocava sull'aspetto di alcune lettere arabe (Lam e Nun) che unite fra loro formano la negazione «no». Tradotta letteralmente, una composizione simile diventa evidentemente incomprensibile. Io ho cercato, invece, di riprodurre il suo senso visivo. Non so come sia andata, ma ho almeno tentato di creare un altro calligramma dotato di una propria autonomia iconica. Arrampicandomi sugli specchi, ho proposto questa soluzione: «Le tue sopracciglia assomigliano a due n ondulate» (grosso modo, in corsivo, la n ha qualcosa in comune con la lettera araba in questione), «e le tue guance» (non potevo certo paragonarle a due «o», perché altrimenti sarebbe venuta fuori l'immagine di un pagliaccio) «assomigliano a due parentesi». Da qui il finale: «Quando ti ho chiesto se mi amavi, mi hai risposto N()». Il gioco consiste quindi nel rendere la «o» con le parentesi giustapposte. Nel momento in cui ci troviamo a saltare da un alfabeto all'altro, dobbiamo quindi farci carico non tanto della resa letterale, ma del progetto visivo, complessivo a cui tende il testo. Il testo voleva dire: arrangiati! L'importante è che il «N()», in qualunque lingua tu lo dica, possa avere dei

riferimenti grafici tali da suggerire l'aspetto di un volto umano (uno scherzo su cui lo stesso Dante avrà peraltro modo di tornare).

IV. Ma vorrei terminare con due casi che mi toccano da vicino. Il primo riguarda un'esperienza di traduzione collettiva. Parlo di un sistema di collaborazione fra centri culturali avviato in Europa da qualche anno, una specie di Rete europea (c'è la Grecia, la Francia, l'Irlanda, l'Italia ecc.). Io ho partecipato a due incontri: in Portogallo e in Francia. Viene invitato un poeta che, per una settimana circa, incontra altri poeti, una decina grosso modo, con i quali traduce collettivamente i propri testi. È stata un'esperienza molto singolare.

Due italianisti facevano da interfaccia, aiutando il passaggio con gli altri poeti che non conoscevano lingua italiana. Con i francesi, anche perché insegno la loro letteratura, c'era un forte contatto, ma il portoghese per me è una lingua mirabilmente estranea, perché in apparenza vicina all'italiano, ma nel parlato pressoché incomprensibile. Con il portoghese ho toccato veramente con mano quanto fosse difficile lavorare insieme. Ci mettevamo intorno a un tavolo e davamo avvio una sorta di seduta spiritica. Due conduttori, due medium, nel vero senso della parola... La cosa più singolare è che alla fine venivano fuori dei risultati notevolissimi. Da un lato c'era qualcosa di medianico, dall'altro mi tornava in mente la storia delle équipes di matematici che firmavano i loro lavori con un nome collettivo (credo fosse Nicholas Bourbaki). Le traduzioni collettive escono con il nome della fondazione che le promuove, quindi non c'è un traduttore: c'è l'accordo tra voci diverse che talvolta riescono a trovare una sintonia, fino ad allinearsi. Un'esperienza esaltante.

Assai diverso fu invece il laboratorio tenuto a Londra da Jamie McKendrick. Anche qui c'era un gruppo di critici, poeti, letterati, più o meno a conoscenza dell'italiano, chiamati a tradurre i miei testi. Esisteva però la figura di un supervisore che, nella sua doppia veste di poeta e traduttore, fungeva allo stesso tempo da regista e direttore dei lavori. Ebbene, paragonando le due esperienze, mi è venuto spontaneo rilevare un interessante paradosso. In Portogallo, cioè in un paese profondamente cattolico, si lavorava senza un officiante autorizzato, vale a dire in un clima di scambio orizzontale, di tipo protestante. Come ho spiegato, gli italianisti avevano infatti un ruolo molto sfumato e interlocutorio. In Gran Bretagna, viceversa, ci si è trovati all'interno di un quadro che potremmo definire di matrice cattolica, ossia segnato dalla presenza di un «sacerdote» della lingua, padrone delle chiavi del testo, chiamato a fare da mediatore e guida, anche se estremamente aperto all'ascolto dei «fedeli».

Miracoli e misteri del tradurre. Qui tocchiamo con mano la straordinaria, inquietante ricchezza di questa pratica. D'altronde non dobbiamo dimenticare che, come osservò magistralmente I. A. Richards, la traduzione «may very probably be the most complex type of event yet produced in the evolution of the cosmos».