

necessario sviluppare in modo sistematico una didattica della traduzione che ha comunque lo stesso valore di qualsiasi altro approccio all'interno delle scienze della traduzione e dell'interpretazione.

Fatte salve queste considerazioni preliminari si passerà prima a quelle più propriamente legate alla traduzione come momento critico della comunicazione in generale e quindi a quei momenti linguistico-culturali che da sempre sono problematici nella traduzione (e non soltanto in essa), che sono stati affrontati in innumerevoli studi e che si vorrebbe raccogliere in queste pagine in modo da fornire un utile ausilio in particolare ai traduttori semiprofessionisti.

L. Rega.

2. *Il tradurre tra riformulazione nella lingua d'arrivo e fascino della lingua di partenza*

In un suo fondamentale articolo sulla traduzione Eugen Coseriu poneva in modo estremamente chiaro il problema che continua a rimanere alla base di ogni traduzione: «Die Aufgabe der Übersetzung ist es nun, in sprachlicher Hinsicht, nicht die gleiche Bedeutung, sondern die gleiche Bezeichnung und den gleichen Sinn durch die Mittel (d.h. eigentlich durch die Bedeutungen) einer anderen Sprache wiederzugeben. Wir wollen dieses Problem zunächst von der Seite des Unterschieds Bedeutung-Bezeichnung her betrachten. Das Problem beim Übersetzen ist in dieser Hinsicht das Problem der identischen Bezeichnung mit verschiedenen Sprachmitteln, d.h. nicht etwa "Wie übersetzt man diese oder jene Bedeutung dieser Sprache?", sondern "Wie nennt man den gleichen Sachverhalt bzw. Tatbestand in einer anderen Sprache in der gleichen Situation?". Der Übersetzer geht also zuerst (beim Verstehen der Bezeichnung im Originaltext) semasiologisch und dann (bei der Feststellung der Entsprechung in einer anderen Sprache) onomasiologisch vor. Übersetzung ist implizite Semasiologie und Onomasiologie, jedoch Semasiologie und Onomasiologie der Texte, nicht der Sprachen»<sup>1</sup> (Coseriu, 1978, p. 33).

<sup>1</sup> [Da un punto di vista linguistico la traduzione deve ridare non lo stesso significato, bensì la stessa denominazione e lo stesso senso grazie agli strumenti (dunque in realtà attraverso i significati) di un'altra lingua. Considereremo questo problema innanzitutto sulla scorta della differen-

Coseriu sottolinea dunque l'importanza di procedere prima alla comprensione metalinguistica del testo nel suo insieme (livello semasiologico) e quindi alla riformulazione di esso nella lingua di arrivo (livello onomasiologico). Tuttavia, il processo non è in realtà così lineare, altrimenti la traduzione si configurerebbe semplicemente come un processo di commutazione di codice<sup>2</sup>. E lo stesso Coseriu affronta in un altro suo saggio (Coseriu, 1997) il problema dell'associazione mentale, che scatta nel momento in cui si ha a che fare con più lingue e culture, come ben sa ogni traduttore.

Fermo restando dunque che la prima riflessione di Coseriu dev'essere alla base di ogni strategia traduttiva, si ritiene tuttavia opportuno considerarla in correlazione con il concetto di associazione in riferimento a tutta una serie di problemi specifici, che sono da sempre punti critici nelle strategie traduttive.

S'intende cioè fare riferimento al fatto che il primo scoglio da superare nel momento in cui ci si appresta a tradurre ogni

za tra significato e denominazione. Da questo punto di vista il problema nel tradurre è quello di giungere a una denominazione uguale con strumenti linguistici differenti: in altre parole non dicendo ad esempio « come si traduce questo o quel significato in un'altra lingua? », bensì « Come si denomina lo stesso caso o fattispecie in un'altra lingua nella stessa situazione? ». Il traduttore procede dunque in un primo momento (comprendendo la denominazione nel testo originale) a livello semasiologico e in un secondo momento (trovando la corrispondenza in un'altra lingua) a livello onomasiologico. La traduzione si configura così come semasiologia e onomasiologia implicita, ma dei testi, non delle lingue.]

<sup>2</sup> Ad esempio sulla scorta di quello proposto da Wilss in uno dei suoi primi testi sulla *Übersetzungswissenschaft*, in cui si cercava di dare una rigorosa base scientifica alla traduzione nel senso di riuscire a schematizzarla in una struttura di fondo. Tale approccio è senza dubbio corretto a livello di base, ma diventa insufficiente non appena ci si allontani da testi pragmatici caratterizzati da una funzione esclusivamente referenziale, anzi è guardato con sospetto dai traduttori che sono consapevoli delle infinite variabili di cui devono tenere conto, anche se – soprattutto nella traduzione dei testi pragmatici – un certo automatismo è innegabile.

tipo di testo (ma forse in particolare quello letterario, vista l'importanza della lingua in sé), è quello della tentazione di cedere al fascino che la lingua straniera, in quanto lingua di cultura in senso lato, esercita sull'individuo. Soprattutto quando il traduttore è semiprofessionista, il processo mentale potrebbe essere paragonato a quello che Franco Biondi descrive nel suo romanzo *In deutschen Küchen*: « Im Wort *Heimlichtuerei* steckte das Wort *Heim* wie damals in Milos Wort *Heimkehr* oder Schindlers *heimzurück* oder Helmut's *Heimzahlung*. Einander so fremde Vorgänge im gleichen Wortstamm. Vielleicht würde mir ein Geheimnis bleiben, warum sich die Sprache sperrte, warum sie Zäune um sich hatte, die das fremde Leben nicht einließen »<sup>3</sup> (Biondi, 1997, p. 213). Non a caso Biondi, con un passato integralmente italiano fino al diciottesimo anno d'età, ha acquisito il tedesco come lingua di cultura subendone il fascino a tal punto che la sua scrittura esclusivamente in questa lingua giunge in molti casi a delle esagerazioni soprattutto nel momento in cui si serve di paragoni e di metafore. Non diversamente da Biondi, un traduttore, soprattutto quando è alle prime armi, posto davanti anche ad un banale *Mondsüchtigkeit*, comincia a chiedersi se tradurlo semplicemente con « sonnambulismo » non sia in realtà una ipotraduzione (*undertranslation*), perché l'immagine mentale è sì quella del noto fenomeno, ma la parola tedesca gli sembra comunicare qualcosa di ancora più incisivo: ovviamente l'effetto di que-

<sup>3</sup> [Nella parola *Heimlichtuerei* (agire di soppiatto) c'era la parola *Heim* (casa), come allora nella parola usata da Milo *Heimkehr* (ritorno a casa) oppure da Schindler *heimzurück* (tornando a casa) o da Helmut *Heimzahlung* (vendetta, ripicca). Cose così estranee tra loro con la stessa radice linguistica. Forse sarebbe restato per me un mistero il motivo per cui la lingua si trincerava in se stessa e aveva costruito dei recinti attorno a sé impedendo l'entrata alla vita straniera.] Si veda al riguardo anche le osservazioni di M. Marfilus, *Franco Biondi*, Tesi di laurea, a.a. 1997/98, Università di Trieste.

sta parola sul parlante nativo tedesco è la stessa di «sonnambulismo» sul parlante nativo italiano: ma le parole straniere esercitano per l'appunto un'attrazione particolare all'interno sia di un ragionamento di tipo analogico sia di volontà di mantenere riferimenti che in realtà nella lingua di partenza non vibrano ormai più.

Il problema è stato trattato per l'appunto in modo chiaro da Coseriu, il quale ricorda come la parola *pipistrello* nelle diverse lingue susciti associazioni completamente diverse, anche se la relazione oggettuale rimane sempre la stessa e afferma che proprio per la neutralità della parola inglese standard *bat* il poeta Tennyson preferì il regionalismo *fluttermouse*. Sempre Coseriu (1997, p. 98) ricorda che la parola italiana suggerisce in sé qualcosa di minuscolo, di mobile.

Si deve inoltre considerare che il fascino della lingua non riguarda soltanto la dimensione lessicale, ma può interessare anche quella sintattica: Pontiggia rileva che lo studente di latino tende a scambiare «l'incomprensibile "costruzione" delle frasi latine per una perversione della mente antica, che anziché disporre soggetto, verbo e complementi in una successione logica, li mescola in un caos in cui lui, dopo due-mila anni, deve ripristinare l'ordine» (Pontiggia, 1998, p. 15). Pontiggia prosegue affermando che allo studente non viene spiegato il motivo della collocazione delle parole consentita dall'intreccio delle desinenze nemmeno nelle formulazioni più semplici. «Eppure il *tua sum*, graffito da una donna in una grotta del Lazio, dopo un imperioso "prendimi" (*cape me*), è evidentemente più potente del "sono tua" corrente [...]. La suspense della costruzione latina più labirintica, che scioglie l'enigma solo alla fine del periodo, conferma l'intuizione di Charles Bally, quando l'aveva definita "lingua dei vincitori": lingua di chi, più che favorire la comprensibilità, la impone. Tacito non era agevole neanche per i suoi contemporanei» (Pontiggia, 1998, p. 15). Ed è un fatto

che, pur sapendo che ogni lingua ha determinati strumenti per esprimere un senso invariato, in particolare attraverso innumerevoli procedure di compensazione, nel traduttore rimane sempre una «nostalgia»<sup>4</sup> per l'originale e il rammarico di non essere un «clone» dell'autore nella lingua e cultura d'arrivo.

Al di là degli esempi riportati che sono interessanti in quanto «il linguaggio funziona mediante e per i parlanti, non per i linguisti» (Coseriu, 1997, p. 98) e che costituiscono un punto non irrilevante per la discussione traduttiva, ma che vanno comunque sempre ridimensionati a livello pratico attenendosi in linea di massima alla prima affermazione di Coseriu<sup>5</sup>, rimane il fatto che il fascino della lingua di cultura è un elemento non sottovalutabile se si considera il problema dell'estraneità che costituisce fra l'altro uno dei temi più importanti della discussione attuale.

Uno tra i primi ad occuparsi della *Fremdheit* (estraneità: è significativo che non sia così semplice trovare un corrispondente in italiano) era stato Friedrich Hölderlin in riferimento al problema del rapporto con i classici: sono infatti gli anni in cui cominciano a sorgere i primi dubbi su di un mondo greco olimpico e si comincia ad avanzare l'ipotesi che in realtà il binomio winckelmanniano «nobile semplicità e serena grandezza» siano proiezioni contemporanee di un mondo

<sup>4</sup> Fortini riprende il termine di «nostalgia» già formulato da Croce riguardo al problema della traduzione: «Croce ha parlato, per la traduzione, di "voce che risuona dentro un'altra voce", di «nostalgia dell'originale». Per quest'ultima, meglio si dovrebbe parlare di tensione tra la memoria dell'originale e l'apprensione del nuovo «originale» ossia della traduzione [...]. Ma non si può avere nostalgia senza riferimento; e la frase di Croce è spia dell'atteggiamento signorile di chi legge in traduzione solo dalle lingue che potrebbe anche leggere in originale» (Fortini, 1974, p. 352).

<sup>5</sup> Ovvero il quesito da porsi non è mai: come traduco, bensì come dico nella lingua di arrivo il messaggio contenuto nel testo di partenza.

oscuro e crudele. Nella famosa lettera a Böhlendorff, Hölderlin aveva affermato che nulla è più difficile « als das Nationale frei gebrauchen » [di servirsi liberamente del nazionale] e che « das Eigene muß so gut gelernt sein wie das Fremde » [quanto ci è proprio dev'essere appreso esattamente come quanto ci è estraneo], indicando che l'elemento estraneo è quello che deve forzare l'elemento proprio, nazionale in modo da stimolarlo e valorizzarlo in tutte le sue virtualità. Hölderlin dimostrò praticamente come ciò fosse possibile: da una parte studiò la metrica greca e la ripensò in termini di metrica tedesca creando una poesia nuova, dall'altra applicò strategie traduttive miranti a forzare la lingua di arrivo, nella consapevolezza che solo in tal modo è possibile in realtà comprendere il senso globale non solo dell'opera, ma anche la società in cui questa si situa, come ha finemente evidenziato Steiner: « La "mutazione rappresentativa" (ri-rappresentativa) di Hölderlin del ventesimo verso dell'Antigone (Schadewaldt parla opportunamente di Neusprechen e di Nachsprechen) è la seguente: "Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?" A livello di significato esplicito si tratta di un nonsenso e come tale fu sentito dai primi lettori di Hölderlin. Di fronte ai bruschi presagi da parte di Antigone di una calamità che si avvicina, Ismene chiede: τι δ' ἔστι; δειλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος (Che c'è? Certo qualche notizia, qualche affermazione ti tormenta)... Eppure le intenzioni che stanno alla base della versione di Hölderlin sono inconfondibili e, in misura significativa, legittime. Egli era convinto che il senso antico delle parole, soprattutto nel dramma tragico, possedesse un'aura fisica e un peso materiale assenti nell'epistemologia moderna. Una profezia, un detto oracolare, una formula di anatema recavano con sé nella tragedia greca una fatalità letterale. La parola non sostituiva né descriveva il fatto: *era* il fatto. Antigone non adombra soltanto presagi mentali di minaccia e di sangue: essa oscura, rende

più sanguinose, parole che sono già atti di rivolta e di suicidio. Καλχαίνουσα significa davvero "tingendo di rosso". Una volta espresso – tinto di rosso – l'epos di Antigone è divenuto un gesto fatale, ineluttabile» (Steiner, 1994, p. 392).

Tale interpretazione di questo punto presenta due volti: da una parte la pericolosità comunque insita nella volontà di ripercorrere strade etimologiche: Καλχαίνω presenta ad esempio la stessa radice di Κάλχας (Calcante), che si mantiene inalterato in qualsiasi lingua: per essere coerenti fino all'assurdo si dovrebbe a questo punto tradurre il nome proprio Κάλχας con « Colui che è agitato » o, con Hölderlin, « Colui che dice rosse parole », secondo un ragionamento che porta a tradurre anche i nomi propri da culture molto lontane, come da quella cinese, giapponese, africana, indiana e via dicendo<sup>6</sup>. Dall'altra parte l'interpretazione di Hölderlin è convincente in base alle seguenti considerazioni. Creonte afferma al verso 569: « Ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γούι », impiegando se non una vera e propria formula fissa giuridica<sup>7</sup> greca, almeno una metafora derivata. Ἀρώσ ignifica infatti « aro » e in senso traslato « fecondo », « rendo madre »; Fraenkel rileva che l'espressione usata da Creonte era frequente in greco, tanto che Ferrari<sup>8</sup> traduce letteralmente in italiano « Altri solchi potrà fecondare » condividendo quindi l'affermazione di Fraenkel (« Dai moderni è inteso come crudeltà di Creonte. Non è così: mettere da parte la pruderie vittoriana! ») [Ferrari, in Sofocle, 1997, p. 101]. In realtà in

<sup>6</sup> Si vedano le considerazioni sulla traduzione dei nomi propri nel capitolo ad essa riservato.

<sup>7</sup> Nel caso specifico dovrebbe però trattarsi di vera e propria formula fissa giuridica, in quanto lo stesso Ferrari notava che « per l'aratura di figli legittimi » era formula ufficiale dei contratti matrimoniali (Ferrari, in Sofocle, 1997, p. 101, nota 25).

<sup>8</sup> E analogamente si comporta anche G. Lombardo Radice che traduce: « Altre zolle da semina gli restano ».

questo caso il traduttore dovrebbe trovare una formula fissa di rito giuridica nella lingua di arrivo analoga a quella di partenza per ritrovare il medesimo effetto, che non era certo quello di crudezza (se era usuale in Grecia), ma che lo acquista forse ad orecchi moderni scegliendo «altri solchi potrà fecondare» e rendendo così (forse) ancora maggiormente crudele la figura del tiranno Creonte. D'altra parte nei contratti matrimoniali attuali sarà alquanto difficile reperire una formula analoga. Le possibilità che si aprono sono per il traduttore due: o mantenere il livello onomasiologico della lingua di partenza anche in quella di arrivo, contribuendo a richiamare l'attenzione più del necessario sul passo (*over-translation*), oppure ricorrere a una traduzione neutra (*under-translation*) che però certamente non richiama alla mente il «genio» della lingua greca. Hölderlin traduce il verso nel seguente modo: «Von anderen gefallen auch die Weiber» [Piacere potrà trovare anche nelle donne nate in altre case]. Brecht, che riprese la traduzione di Hölderlin relativamente al *καλχαίνουσα*, opta invece in questo caso per la traduzione letterale moderna, forse anche per sottolineare la ferocia del carattere di Creonte.

Anche dando per scontato che comunque Hölderlin difficilmente avesse riconosciuto l'espressione come formula giuridica fissa impiegata nei contratti matrimoniali greci – come è lecito ipotizzare sulla scorta delle conoscenze del greco all'epoca di Hölderlin – il poeta tedesco si trovava davanti a due possibilità: la prima confermerebbe l'idea che Hölderlin avesse sbagliato di tradurre anche *καλχαίνω* non avendo in definitiva capito il testo a livello semasiologico e avendo scelto tra i significati di *καλχαίνω* quello sbagliato nel contesto dato. L'altra ipotesi – e sembra la più probabile – è invece che Hölderlin abbia applicato consapevolmente in questo caso la strategia traduttiva di passare dal livello semasiologico (anche se, in ultima analisi di comprensione errata della

formula di rito) a quello onomasiologico nella lingua di arrivo, traducendo con un'espressione che non dava scandalo e che fu peraltro effettivamente mantenuta anche negli anni seguenti (se si considera quanto detto da Fraenkel). Ciò dimostrerebbe che Hölderlin era consapevole dell'ardire di tradurre *καλχαίνω* con «proferire rosse parole», che cioè – per capire fino in fondo il testo – era necessario forzare la dimensione onomasiologica della lingua di arrivo e farla coincidere con quella di partenza.

Si tratta però di casi estremi, indubbiamente interessanti, ma pericolosi e tali da fuorviare in generale il traduttore nella realtà quotidiana, che dev'essere in grado di riconoscere quando effettivamente il richiamo etimologico è così forte da imporsi, o quando invece si tratta di elementi che non svolgono assolutamente alcun ruolo. È evidente che Hölderlin riteneva corretto tradurre *καλχαίνουσα* nel significato letterale, perché pensava di mediare così l'accesso ad un'interpretazione altra e più profonda dell'*Antigone*: si tratta però di un'eccezione che conferma la regola, in generale valida per il traduttore professionista, di comunicare il testo di partenza nella lingua/cultura di arrivo secondo le modalità in generale offerte da queste ultime. In realtà, come per Stefan George, all'interno del cui cenacolo e in particolare grazie a Norbert Hellingrath, Hölderlin fu riscoperto, la traduzione è mezzo per forgiarsi una lingua propria.

Sulla scorta dell'esempio di Hölderlin è tuttavia possibile considerare come in realtà l'assunto di fondo, ovvero della riformulazione esclusiva in base alle modalità consuete della lingua di arrivo debba essere forse compreso nella sua accezione più profonda, ovvero non soltanto nel senso che – stando in acqua – «qui si tocca» corrisponde esclusivamente a «hier kann man stehen» (Coseriu in Wilss, 1981, p. 32), ma che in realtà le potenzialità di una lingua sono di gran lunga superiori a quanto in generale si pensi e che per tra-

durre è necessario attivarle nel modo più completo possibile. Comunque il fascino della parola e del suo etimo nonché l'idea che la parola, anche come significante non sia soltanto suono e null'altro, ma medi significati inseriti in una rete di relazioni così complessa nella singola lingua di partenza da impedire una comunicazione integrale e da indurre il traduttore a operazioni che in realtà ostacolano la comprensione è presente non soltanto nella lingua letteraria, ma anche ad esempio nella lingua giuridica e addirittura in quella scientifica. Nel primo caso si pensi al termine *Mord*: il corrispondente termine italiano dovrebbe essere «omicidio doloso», ma nella traduzione dello *Strafgesetzbuch*, curata peraltro da giuristi, si è optato per «assassinio» che non è termine usuale nella dimensione giuridica italiana, mentre lo è indubbiamente ad esempio nella lingua comune o letteraria, in quanto parola dotata di una connotazione emotivamente più forte di omicidio. L'assassinio è infatti un omicidio perpetrato con particolare violenza o crudeltà, ed è effettivamente a questo che corrisponde la definizione data dallo *Strafgesetzbuch*<sup>9</sup>; ciò non toglie che questa connotazione del *Mord* è parte integrante anche del campo semantico dell'«omicidio» e che pertanto come tale avrebbe dovuto essere tradotto. Tuttavia, anche in questa dimensione, dove in realtà le parole dovrebbero essere termini, ovvero essere caratterizzate da un alto grado di univocità a livello endolingvistico e di biunivocità a quello interlinguistico, ci si scontra con l'idea che anche il termine entra in una rete di relazioni

<sup>9</sup> Si veda § 211 dello *Strafgesetzbuch*: «Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen heimtückisch oder grausam [...] einen Menschen tötet.» Traduzione italiana: «È assassino colui che per desiderio di uccidere, per la soddisfazione di un istinto sessuale, per avidità o altrimenti per bassi motivi, perfidamente o crudelmente [...] uccide un uomo» (*Il Codice Penale Tedesco*, 1994, Cedam, Padova).

semantiche più complessa di quanto si pensi. Se questo ragionamento è già interessante e comprensibile nella dimensione giuridica, dove più che in altri ambiti può essere la parola a creare una realtà fattuale (ad esempio un'azione può diventare reato se è la legge a definirla tale, tant'è che può esserlo in uno Stato e in un altro no), più interessante ancora esso diventa nel settore delle scienze naturali, anche se l'esempio che segue è più lontano nel tempo e oggi reso obsoleto anche per l'oggettivo predominio dell'inglese come lingua franca della scienza e della tecnologia. Silvia Morgana (1999) ha infatti rilevato come Alessandro Volta fosse affascinato da una traduzione letterale dei termini scientifici, anche se il significante in questo caso stava in un rapporto di assoluta biunivocità con il referente e il significato<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Effettivamente A. Volta, traducendo l'operetta dello Svezese Scheele, impiega il termine aria del fuoco spiegando poi che equivale in italiano a aria deflogisticata: «L'aria così raccolta fu non altrimenti che negli altri processi [...] l'aria del fuoco». Con questo termine intende di disegnare l'aria di cui il fuoco ha bisogno per vivere, anzi quella parte d'aria più pura, che nell'aria comune serve alla vita del fuoco, che è poi la nostra aria deflogisticata» (a Marsilio Landriani, 11 ottobre 1778). È interessante notare come il termine tedesco continui ad affascinare Volta anche negli anni successivi e come tale atteggiamento possa essere fra l'altro anche considerato spia della riflessione sul termine scientifico: «È pur notevole e sorprendente al sommo, che i Gas ossigeno, l'Aria vitale, chiamata anche non male Aria del fuoco, tanto favorevole alla combustione» (a Padre Raccagni intorno ad alcune sperienze sul fosforo, 16 marzo 1796).

### 3. Il problema della lingua letteraria

Le precisazioni necessarie riguardo alla riformulazione s'incrociano con un altro punto fondamentale per la traduzione letteraria, ovvero quello di cosa s'intenda per lingua letteraria. Tale problema si situa in realtà a monte della traduzione letteraria stessa, anche se in queste pagine – vista la complessità dell'argomento in generale – lo si affronterà soltanto in relazione alla dimensione traduttiva. Rispetto al traduttore tecnico, quello letterario si trova in prima istanza davanti alla difficoltà data dall'impossibilità di individuare delle regolarità ad esempio di tipo morfosintattico o lessicale all'interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca; regolarità che possano costituire dei punti di riferimento per il traduttore, esattamente come i testi paralleli – soprattutto quando sono altamente standardizzati – forniscono dei *points de repérage* fissi nelle diverse lingue: è risaputo che per tradurre una sentenza, una relazione di bilancio e via dicendo il traduttore può fare riferimento ai corrispondenti testi nella lingua di arrivo. Ed è proprio la preclusione di tale possibilità<sup>1</sup>, che deriva peraltro dall'unicità e quindi irripetibilità della singola opera letteraria, a rendere insicuro il traduttore – soprattutto quando è semiprofessionista – nelle sue scelte.

<sup>1</sup> Anzi, soprattutto l'uso di determinati lessemi divenuti particolarmente noti grazie ad un autore (si pensi ad esempio a «ermo» in Leopardi), se usati nella traduzione letteraria possono comportare fenomeni di non voluta intertestualità.

In un'ottica semiotica Lotman parte dal presupposto che la letteratura ha a che fare « con uno dei tipi di lingue, la lingua naturale » (Lotman, 1985, p. 27). Contemporaneamente Lotman si chiede anche di che tipo sia la corrispondenza tra « lingua della letteratura » e quella lingua naturale nella quale l'opera è scritta, e giunge alla conclusione che « la letteratura d'arte si esprime in una lingua particolare, che viene costruita sopra la lingua naturale come sistema secondario. » (Lotman, 1985, p. 28). La particolarità è data dal fatto che, mentre nella lingua naturale i segni si distinguono nettamente sui piani del contenuto e dell'espressione, fra i quali esiste un rapporto di convenzionalità storica, nel testo artistico letterario, come nell'arte in generale, essi hanno un carattere iconico, rappresentativo. Grazie alle particolari interrelazioni che s'instaurano tra le varie componenti del testo (lessico, sintassi, interpunzione stessa e via dicendo) – interrelazioni che sono alla base del valore estetico dell'opera letteraria -, si verifica una semantizzazione di ogni elemento. Tale fatto comporta la seguente situazione: « Dire: tutti gli elementi del testo sono elementi semantici, significa: il concetto di testo nel caso dato è identico al concetto di segno. Il testo è un segno integrale e tutti i segni distinti del testo della lingua comune sono ridotti in esso al livello di elementi del segno. In tal modo ogni testo artistico è creato come unico, costruito ad hoc, come un segno di particolare contenuto » (Lotman, 1985, p. 29). Lotman ricorda poi che, mentre l'autore ha a sua disposizione numerose varianti (e prova ne sono le diverse redazioni ed emendamenti del testo), per il lettore (e, quindi, si potrebbe aggiungere per il traduttore) non esistono sinonimi. È evidente l'importanza del ragionamento di Lotman per la traduzione letteraria che deve considerare ogni singolo testo letterario come un *unicum* dove *tout se tient*, per cui ogni singola decisione traduttiva dovrebbe rientrare in una strategia di base coerente che sia al fondo

della traduzione, esattamente come coerente – anche se è difficile dire fino a che punto in modo consapevole – è stata la strategia compositiva alla base dell'opera originale.

Il fatto di dichiarare la lingua letteraria un sistema secondario costruito sopra la lingua naturale non deve però far dimenticare una caratteristica fondamentale della lingua letteraria che è stata rilevata con forza da Coseriu. Questi prende le distanze dalla linguistica dello scarto, pur ribadendo l'esistenza di differenze significative tra i procedimenti del parlare poetico e quelli del parlare quotidiano, e contesta l'idea che il linguaggio quotidiano rappresenti un modo « normale » di parlare e che quello poetico rappresenti un « modo non-normale », giungendo ad affermare che « nel linguaggio poetico, a prescindere dalla dimensione dell'alterità, viene realizzato il complesso delle funzioni del parlare, e che altre forme dell'uso linguistico contengono, rispetto ad esso, deattualizzazioni o automatizzazioni » (Coseriu, 1997, p. 150). Precisando il fatto che la lingua letteraria è quella dove la lingua sviluppa veramente tutte le sue potenzialità si possono capire meglio due problemi ricorrenti nella traduzione letteraria, ma difficili da evidenziare in modo chiaro. Da una parte si spiega il motivo per cui in realtà è forse più difficile tradurre gli enunciati che sono o sembrano più semplici e dall'altra il conseguente imbarazzo, inconsapevole, da parte del traduttore semiprofessionista, ben chiaro invece a quello esperto. Fortini, traduttore del *Faust* di Goethe arriva ad affermare che i dubbi del traduttore non vengono dall'incerto. « Vengono proprio da quel che sembra chiaro e semplice e si esprime con tanta precisione da non lasciare ombre, da pretendere il calco » (Fortini, in Goethe, 1990, p. LVXXVI). Nella stessa direzione vanno anche le osservazioni di Pontiggia riguardo alla traduzione di « cape me; tua sum » riportate nelle pagine precedenti, ed anche l'esempio citato da Macheiner (1995, p. 238), ovvero l'incipit del racconto *Vor dem*



*Gesetz* e del penultimo capitolo di *Der Prozeß* (*Il processo*) di Kafka. Macheiner dimostra come la traduzione (obbligata per ragioni idiolinguistiche) in inglese<sup>2</sup>, con l'inserimento di *there* comporti un indebolimento del testo al quale la lingua originale consente una rigorosità impossibile da recuperare nella lingua d'arrivo.

Né diversamente pensava E. Staiger (in Virgilio, 1981, pp. 390-391) nel momento in cui – parlando della traduzione dei versi 461-62 (Libro I) dell'*Eneide* a cura di R.A. Schroeder – affermava che la ripetizione di *hier* (*hic*) introduceva un elemento di determinazione spazio-temporale contraria alla direzione intesa da Virgilio<sup>3</sup>.

Rispetto a queste posizioni che tutto sommato conducono all'idea di una irrecuperabilità di fondo di un testo in un'altra lingua, v'è l'analisi più sfumata di Coseriu che individua due diverse situazioni: da una parte vi sono testi in cui la lingua svolge un ruolo talmente preponderante che è difficile recuperare il senso globale di un testo in un'altra lingua: Coseriu porta ad esempio una strofa di Saffo, il cui senso globale si basa sull'opposizione di *μὲν* e *δέ*, e il *Cantico di Frate Sole* di Francesco d'Assisi, il cui senso globale dipende in forte misura dalla preposizione «per». In questi casi è molto difficile riuscire a recuperare, compensare in un'altra lingua tali fatti specificamente idiolinguistici: si deve infatti optare per soluzioni sì corrette da un punto di vista semantico,

<sup>2</sup> «Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande» – «Before the law stands a doorkeeper. To this doorkeeper there comes a man from the country.»

<sup>3</sup> «En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudī, / Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt». «Schau doch Priam: sein Recht ward hier dem Ruhme, man zollt ihm / Tränen auch hier; auch hier rührt sterblich Schicksal die Herzen» (Schröder). «Fehlt es an Tränen doch nie! Was menschlich ist, rührt die Gemüter.» (Staiger) «E le pene hanno lagrime, toccan le cose degli uomini l'animo» (Calzecchi Onesti, in Virgilio, 1976).

ma stilisticamente non felici («da una parte» e «dall'altra») oppure per un'interpretazione a scapito di altre<sup>4</sup>. L'altra situazione individuata dal linguista rumeno è quella di Kafka o di Cervantes, nei quali il ruolo della lingua è subordinato, se si considera che la «lingua in cui sono scritte queste due opere contribuisce al senso solo sulla base di una caratteristica universale di *tutte* le lingue, ovverossia sulla base del fatto che in ogni lingua ci si può riferire a ciò che non è linguistico. Il *Don Chisciotte* e l'opera complessiva di Kafka possono perciò venire facilmente tradotti in altre lingua perché i fattori linguistici particolarmente importanti per la costruzione del senso in queste opere, la «incertezza dei nomi», il «linguaggio del resoconto», ovvero il «linguaggio amministrativo», non sono legati ad una determinata lingua» (Coseriu, 1997, pp. 180-181).

Per quanto riguarda Kafka, sembra che il ragionamento di Coseriu sia contrario a quello di Macheiner. Si ritiene che in realtà i due momenti possano coesistere: infatti si parte dal presupposto, forse apodittico, ma difficilmente contestabile, che i problemi idiolinguistici pesano comunque in misura superiore nella lirica e che pertanto è qui che l'effetto da essi mediato è difficilmente compensabile. Resta il fatto che ciò poi si verifica anche nel momento in cui si procede ad un'analisi specialistica di microlivello nella prosa, ma in questo caso è generalmente il lettore specialista, difficilmente il lettore medio, a rendersene consapevolmente conto, ed

<sup>4</sup> Nella fattispecie Coseriu dimostra come la contrapposizione assoluta, raggiunta grazie all'uso di due particelle apparentemente insignificanti come *μὲν* e *δέ* indichi la differenza tra terra e cielo, e più in particolare tra la solitudine immota di Saffo e un moto celeste continuo che diventa misura della solitudine stessa (Coseriu, 1997, p. 167). Per il *Cantico* viene ripresa un'analisi di Antonino Pagliaro che aveva dimostrato come le diverse possibilità d'interpretare la preposizione «per» possano portare ad un'interpretazione «agostiniana» del testo (Coseriu, 1997, p. 180).

è questo il motivo per cui questi finisce per avere talvolta l'impressione che la traduzione sia « inadeguata » rispetto all'originale. Se si considera il racconto *La tana* di Kafka (1923-24) – per il quale proprio Coseriu ha dimostrato come l'uso delle particelle connettive sia inscindibilmente legato alle riflessioni straordinariamente prudenti dell'animale (e si potrebbe aggiungere alla razionalizzazione estrema dell'individuo moderno che tutto soppesa fino a soffocare la vita nel suo delirio di razionalizzazione) – si può vedere che esse vengono mantenute senza problemi anche in italiano<sup>5</sup>.

Fra l'altro, ritornando alle considerazioni fatte qualche riga sopra relative ai vari tipi di lingua, si spiega anche il motivo per cui il traduttore deve possedere una conoscenza della lingua in tutte le sue varietà, da quelle specialistiche a quelle dialettali, lingua che l'autore rivive di volta in volta nella dimensione letteraria (basti pensare all'importanza della lingua del diritto per Kafka oppure al problema del dialetto, del pastiche linguistico in Gadda) e che il traduttore deve consapevolmente sforzarsi di recuperare, anche se di fronte al pastiche linguistico e al dialetto l'impresa è praticamente impossibile.

Fatta salva l'idea che la lingua letteraria è la lingua per eccellenza (Coseriu), che essa si realizza semantizzando ogni suo elemento creando un *unicum* concluso in sé (Lotman) è adesso opportuno ricordare come il concetto di lingua letteraria sia indissolubilmente legato a quello di stile individuale di scrittura, ovvero delle scelte operate dal singolo

<sup>5</sup> L'esempio estremo di questa scrittura riportato da Coseriu: « Aber vielleicht doch nicht gar so sehr » è riformulato dal traduttore Ervino Pocar con « Ma forse anche non tanto » (Kafka, 1970). Ci si chiede comunque se non si sarebbe forse potuto inserire anche un « così », un « comunque », un « poi » proprio perché il testo non mira tanto a una fluida scorrevolezza, quanto – in questo passo preciso – alla volontà di sottolineare il tormento dell'incertezza che non lascia vivere.

autore all'interno di una lingua in modo che il testo risulti però poi strumento di conoscenza di una data società in un dato momento, ma anche dell'uomo in generale e fornisca nel contempo un piacere estetico che continua a mantenersi inalterato nel tempo. Crystal nota che l'analisi stilistica, e quindi in quest'ottica quegli studi che si preoccupano di evidenziare i fenomeni per cui la lingua comune diventa letteraria, si è concentrata in particolare sul testo poetico: « La lingua poetica, più concisa e soggetta a restrizioni, tende a svelare al critico stilistico i segreti della propria architettura interna più di quanto non faccia la lingua delle opere teatrali e dei romanzi, in cui il processo di strutturazione è meno evidente e il dialogo e la forma narrativa si adeguano spesso alle norme della lingua quotidiana » (Crystal, 1993, p. 71). Ed effettivamente Lotman riporta essenzialmente esempi di poesia e non di prosa, mentre Coseriu, proprio grazie al riconoscimento che la lingua letteraria è la lingua per eccellenza, dispiegata in tutte le sue potenzialità, può superare questo impasse più agevolmente<sup>6</sup>, anche se poi, come dimostrato dall'esempio di Kafka e di Saffo, è nella lirica che i fattori idiolinguistici svolgono un ruolo più difficilmente recuperabile nella traduzione.

Fatta salva questa premessa, si può peraltro affermare che non si può parlare di lingua letteraria come se si trattasse di una dimensione unitaria, anche se è risaputo che ogni epoca (o parti di essa) ha sviluppato al suo interno lingue letterarie caratterizzate da elementi comuni ad autori diversi. Tuttavia, come già si diceva, la difficoltà per la traduzione letteraria consiste nel fatto che, mentre tutte le altre lingue e discipline (a meno che queste ultime non siano così innovative da non avere ancora corrispondenti nelle altre culture) hanno

<sup>6</sup> Si confrontino al riguardo le pagine dedicate a *Ein Bericht für die Akademie* di Franz Kafka (Coseriu, 1997, pp. 159-162).

in ogni lingua testi paralleli più o meno corrispondenti, per cui il traduttore ha sempre dei punti di riferimento cui richiamarsi, la lingua letteraria e la letteratura sviluppano sempre delle opere uniche accomunabili già con una certa difficoltà all'interno della propria cultura. In realtà, anche in questo caso, il ragionamento può farsi più sottile nel momento in cui si consideri che pure all'interno dello stesso momento temporale la lingua dei diversi autori può essere più o meno arcaicizzante: s'intende dire che è molto complesso fare risaltare ad esempio il gusto estetico antiquato di August Platen-Hallermünde (1796-1835) in opposizione all'estrema modernità linguistica di Heinrich Heine (1797-1856). Lo scarto – che è comunque parzialmente recuperabile attraverso l'uso di registri diversi (più pomposo il primo, più – in realtà falsamente – semplice il secondo) continua a sussistere, perché il lettore, nato secoli dopo e privo di informazioni storico-letterarie, può benissimo pensare che Platen sia vissuto assai prima di Heine. In altre parole se da una parte è giusto tenere presente l'idea di fondo che tradurre significa dire in una lingua gli stessi contenuti presenti nel testo di partenza, dall'altra è inevitabile scontrarsi con fatti idiolinguistici (e ovviamente culturali) di tale complessità da rendere necessarie scelte traduttive che nella maggior parte dei casi lasciano comunque insoddisfatti. Tuttavia è proprio nel momento dello scacco subito che la traduzione si rivela essere una forma dinamica per eccellenza, un momento d'interpretazione e riformulazione continua del testo che così continua a vivere non solo inalterato nella sua lingua e cultura originale, ma anche in vesti sempre nuove in quella di arrivo.

Uno dei pochi punti di riferimento del traduttore letterario potrebbe essere dato dal genere, in quanto è proprio all'interno di questa categoria che sono accomunabili determinate opere di autori diversi che costituiscono quindi un *uni-*

*cum*. Tuttavia, fornita la definizione di genere<sup>7</sup>, Crystal immediatamente ne prende le distanze, ricordando come la moderna teoria letteraria, dal romanticismo in poi, tenda « a rifiutare la distinzione tra prosa e poesia [...] e [...] a suddividere la letteratura di fantasia in narrativa (romanzo, racconto, epica), dramma (sia in prosa che in versi) e poesia (che corrisponde sostanzialmente all'antica "poesia lirica") » (Crystal, 1992, p. 73). Tale assunto è condivisibile *in toto*, in particolare se si considera non soltanto l'attenzione dedicata al problema dei generi in particolare da Friedrich Schlegel e da tutti i romantici tedeschi a livello sia teorico sia pratico, ma anche se si analizza ad esempio lo stesso *Faust* di Goethe, che si configurava come un'opera di difficile comprensione per i contemporanei proprio per le difficoltà d'inquadramento che essa presentava all'epoca (si vedano al riguardo nelle pagine seguenti le considerazioni sulle conseguenze di tale fatto per la traduzione).

Più fruttuoso per la traduzione letteraria appare forse essere il concetto di letterarietà e il problema più generale di come esso si modifichi nel corso del tempo: non è detto infatti che lo stesso testo sia considerato letterario, oppure soltanto tale, in tutte le epoche, in quanto esso può racchiudere in sé funzioni diverse. È risaputo come tale fatto comporti conseguenze importanti per la traduzione che orienterà la propria strategia di fondo e anche le scelte di microlivello a seconda di come considererà il testo. L'esempio più clamoroso è la Bibbia che oggi è sì ancora un testo religioso, ma anche letterario; ma si pensi anche al *De rerum natura* di Lu-

<sup>7</sup> « Il genere letterario può essere definito come una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, e inoltre tra le varie componenti che formano i due piani [...]. Ogni testo si iscrive idealmente in una categoria testuale che lo rende immediatamente riconoscibile a un'udienza, alle cui attese il testo risponde » (F. Brioschi, C. Di Girolamo, in Crystal, 1993, p. 73).

crezio, poema scientifico oggi letto quasi esclusivamente come testo letterario e, in tempi più recenti, a *L'uomo senza qualità* di Robert Musil con ampie pagine di discussione filosofica. Ma tale discorso può valere anche per molti testi che al momento scientifico uniscono una scrittura tale da procurare un piacere estetico e che proprio grazie a tale connubio danno un'idea ben precisa della loro epoca: si pensi a due opere come *La politica come professione* e *La scienza come professione* di Max Weber. In altre parole si fa riferimento al fatto che non è solo l'opera di *fiction* a poter essere considerata letteraria e quindi un *unicum*, ma anche numerosi altri testi che mediano un quadro completo del reale anche all'interno di discipline non specificamente letterarie e che per farlo si servono anche di una lingua che non è quella strettamente speciale della loro disciplina, ma che si apre a orizzonti di più ampio respiro, a quelli della lingua letteraria, dunque della lingua in tutte le sue potenzialità.

#### 4. Lontananza spazio-temporale

Già nelle righe precedenti si è accennato all'importanza del concetto di estraneità per la traduzione, ed effettivamente negli ultimi anni si è fatto spesso ricorso ad esso all'interno delle scienze della traduzione e dell'interpretazione. Tale sviluppo è del resto logico se si considera l'importanza di questo tema per il dibattito culturale in senso lato già iniziato qualche tempo fa, ma ancora di grande attualità<sup>1</sup>. In queste righe si parte comunque dall'assunto che l'estraneità che emana da un testo dovrebbe essere per quanto possibile mantenuta, pena un livellamento che non contribuisce certo a far conoscere (ed apprezzare) qualcosa di nuovo, ma soltanto a volere dimostrare che la cultura di arrivo già conosce tutto ed è in grado d'incamerare ogni elemento nuovo. Si precisa fin d'ora che tale idea non coinvolge affatto il livello linguistico superficiale in quanto tale (non vi sono semplicemente altre possibilità di riformulare se non con «Pittura fresca» l'enunciato *Frisch angestrichen* riportato da Newmark (1988, p. 105) come esempio di traduzione comunicativa). Essa coinvolge in realtà il momento culturale in senso lato: Albrecht (1998, p. 79) riportava l'esempio della tendenza dei Francesi ad assimilare in passato la realtà estranea

<sup>1</sup> Basti pensare a Berman (1997) oppure alla filosofia di fondo che guida i *Göttinger Beiträge*, raccolta periodica di saggi che mettono in particolare risalto l'importanza della traduzione nell'interculturalità.

alla propria: così le vestali romane diventavano *religieuses*, religiose.

Il concetto di estraneità è tuttavia molto ampio, forse troppo per un testo come il presente, che si prefigge anche degli obiettivi di descrizione di casi traduttivi concreti. Estraneo non è soltanto qualcuno o qualcosa di cui non conosciamo abitudini, lingua, modo di vivere, ad esempio molto lontano nello spazio (un aborigeno dell'Australia o dell'Amazzonia), ma può essere anche un individuo di cui si capisce benissimo la lingua, anzi addirittura il dialetto, come dimostra ad esempio Fontane in *Vor dem Sturm*, dove l'elemento estraneo per eccellenza è incarnato proprio da due personaggi che parlano l'una il dialetto del luogo (Hoppenmarieken) e l'altra il tedesco standard (Marie), ma che sono considerate estranee per nascita, abitudini, forze innate. Al limite, estranee tra loro sono tre legislazioni scritte nella stessa lingua (il tedesco dell'Austria, della Germania, della Svizzera), ma diverse per contenuti e via dicendo.

È questo il motivo per cui – pur tenendo presente il concetto dell'estraneità per l'intero discorso – si ritiene più opportuno per un approccio più pragmatico (qual è quello delineato in questo testo) impiegare la categoria di lontananza spazio-temporale.

In realtà, nella situazione attuale, anche quest'ultima ha forse bisogno di alcune precisazioni: la lontananza temporale sembra infatti essere la categoria avente il maggior grado di oggettività, essere cioè misurabile in relazione ad ogni individuo. La distanza spaziale deve ovviamente rimanere tale, in quanto è espressa da elementi costitutivi dell'opera: al livello più banale una giungla non può trasformarsi in un bosco, né una savana in una semplice distesa erbosa, l'Enciclopedia Britannica non può trasformarsi nella Treccani (come accade nella versione doppiata dei *Peccatori di Peyton Place*). Oggi lo spazio si presenta come una dimensione, almeno

superficialmente, molto più nota di un tempo: non è aumentata soltanto la possibilità di viaggiare, ma, grazie ai mezzi di telecomunicazione audiovisiva, praticamente chiunque nel mondo può conoscere (almeno superficialmente) realtà molto lontane nello spazio e disporre così già di un'immagine mentale di esse in cui collocare il testo tradotto, aiutandosi così più o meno consapevolmente nella comprensione, anche se si tratta comunque di una comprensione limitata, nel senso che il mezzo audiovisivo comporta in ogni caso una conoscenza del mondo che è mediata da coloro che lo riprendono. Va peraltro anche detto che lo stesso problema dello spazio è collegato con quello del tempo nel senso che possiamo conoscere determinati paesaggi, abitudini di vita lontani come essi si presentano oggi, ma non come si presentavano un tempo.

In base a queste considerazioni di ordine assolutamente generale si preferisce dunque impostare il discorso partendo innanzitutto dal problema della lontananza temporale, anche se ci si rende conto che esso ha grande importanza nella traduzione letteraria, molto meno per altri tipi di traduzione che riguardano realtà contemporanee.

Il primo problema concreto con cui si trova confrontato il traduttore nel momento in cui deve affrontare un testo lontano nel tempo è quello della lontananza cronologica della lingua d'arrivo rispetto a quella dell'originale che in molti casi s'identifica con una lingua morta. Segre ricorda che il libro è definitivo, «è fissato *ne varietur* alla sua espressione discorsiva, meccanismo perfetto e per sempre immobile. L'emittente non ci parla, ci ha parlato; libertà resta solo a noi riceventi, di capire e interpretare sempre più a fondo» (Segre, 1974, p. 5). Ed è chiaro che la ricezione del testo varia non solo e non tanto da individuo a individuo (il che è poco interessante per la traduzione, in quanto tale relativizzazione porterebbe a un numero infinito di traduzioni), ma soprat-

tutto da individui che vivono in un'epoca a individui che vivono in altre epoche. Nella sua volontà mimetica il traduttore vorrebbe conservare non soltanto la funzione estetica immanente al testo e quindi l'effetto che quest'ultimo aveva esplicitato sul lettore dell'epoca di redazione del testo, ma anche l'effetto di scarto temporale, vorrebbe riformulare il testo in una lingua d'arrivo cronologicamente corrispondente a quella di partenza.

È evidente che si tratta di un'impresa impossibile anche quando ci si muove all'interno della stessa dimensione linguistica più o meno antica (ad esempio l'italiano, l'inglese, il tedesco e via dicendo) nelle varie fasi di sviluppo cronologico, e non di lingue morte. In realtà la lontananza temporale non può essere affatto restituita dall'attribuzione di una patina antica alla lingua che non potrebbe mai riuscire a evidenziare realmente le stratificazioni linguistiche.

Ciò è dimostrabile se si prendono in esame testi appartenenti non soltanto all'evo moderno, ma anche a epoche remote. *Gilgamesh*<sup>2</sup>, risalente al terzo millennio a.C., è forse l'esempio limite della lontananza temporale di un testo che i moderni considerano la prima testimonianza letteraria in assoluto (almeno fino ad ora). Senza volere ovviamente entrare nel merito delle problematiche sottese a questo testo, si ricorda soltanto che in questo caso non è più possibile considerare il concetto di autore individuale secondo parametri moderni, per cui vengono a cadere anche le considerazioni relative allo stile individuale dell'autore. Esiste sì una redazione meglio conservata e più completa, il cui autore è individuato nel sacerdote-esorcista Sinlequiunnini, tuttavia anch'egli probabilmente si limitò a raccogliere (colla-

<sup>2</sup> Si ricorda che i titoli, come *L'epopea di Gilgamesh*, *La saga di Gilgamesh* sono titoli moderni; il testo – come sembra fosse consuetudine nell'antichità – non recava titolo di sorta.

zionare) una materia già esistente fra l'altro in parallelo a livello non solo scritto, ma anche orale. Della storia di Gilgamesh, suddivisa in tavolette (ovviamente anche molto lacunose in alcuni punti, visto il loro carattere remoto), esistono più redazioni, perlopiù in versi, (soltanto quella ittita, di cui peraltro si conservano brevi frammenti, è in prosa). Ne discende che il traduttore già deve decidere ad esempio per quali tavolette optare, se e come integrare il testo indicando o meno i passi ove ciò venga fatto e via dicendo. In italiano esistono tre versioni di Gilgamesh: una, ad opera di Giovanni Pettinato, è particolarmente completa e contiene tutte le redazioni; un'altra, di Franco D'Agostino, è basata sull'epopea classica di Sinlequiunnini, non è tradotta integralmente, ma soltanto nelle sue parti più importanti, mentre gli altri passi sono parafrasati, per cui si configura più come un'opera di critica che di traduzione vera e propria; la terza è una versione che si basa in realtà sul testo inglese di N.K. Sandars che opta per un collazionamento delle varie redazioni motivandolo da una parte con l'esempio di Sinlequiunnini che, a sua volta, aveva risistemato la materia esistente, e dall'altra con la volontà di fornire al lettore comune una pagina che non assomigliasse a un cruciverba lasciato a metà (Sandars, 1998, p. 70)<sup>3</sup>. Si affiancano a questa decisione quelle di redigere il testo in prosa (fra l'altro basandosi su traduzioni già esistenti) e di eliminare i passi piuttosto

<sup>3</sup> Così ad esempio, nel momento in cui Gilgamesh e Enkidu decidono di recarsi nella Foresta dei Cedri ad uccidere Khubaba, v'è nell'epopea classica una lacuna di 19 righe che Pettinato segnala integrandola con una spiegazione; Sandars (1998, pp. 96-97) inserisce invece direttamente, secondo il principio del collazionamento, il testo dell'epopea paleo-babilonese (Tavoletta di Yale). È ovvio che il testo di Sandars è più immediatamente leggibile, anche se dà l'impressione dell'esistenza di un testo originale integrale, e quindi smussa l'effetto di lontananza temporale.

sto lunghi narrativi o di dialogo ripetuti parola per parola, dove questi si susseguono molto vicini senza giustificazione narrativa o emotiva<sup>4</sup>.

Va detto che entrambe le versioni non sono redatte in una lingua che risuona anticata, ma in un italiano che definiremmo standard (ovviamente nel pieno sfruttamento di tutte le sue possibilità, com'è tipico della lingua letteraria, elemento, questo, di cui si è ampiamente parlato riferendosi a Coseriu nelle pagine precedenti). Un elemento che mitiga la lontananza temporale è dato dalla scelta d'integrare sempre e comunque il testo originale senza neppure segnalarlo. Alla motivazione di rendere accessibile il testo al lettore comune si potrebbe comunque rispondere che anche la scelta di Pettinato è stata premiata da un pubblico piuttosto vasto: già solo tra il settembre 1992, anno della prima edizione, e il febbraio 1993 vi sono state infatti quattro edizioni; il testo di Sandars registra tra il settembre 1986 (prima edizione) e il marzo 1998 nove edizioni. La lontananza temporale è comunque data anche da altri elementi che non hanno nulla a che fare con una lingua anticata che potrebbe risuonare soltanto falsa: fra di essi si potrebbero ricordare già solo i nomi geografici e di persone, come Uruk, Gilgamesh, Ishtar, Khubaba, che – almeno in una dimensione europea – suscitano un senso di lontananza remota; il modo stesso in cui è portata avanti l'azione e le situazioni; la divisione in tavole; l'uso di metafore remote, come quella che definisce Rimat-Ninsun

<sup>4</sup> Sandars ad esempio riassume in poche parole il seguente passo relativo alla lavorazione di un'ascia, qui riportato nella versione di Pettinato (1993, p. 142):

«Gli artigiani sederono e rifletterono sul {000};  
Essi forgiarono una grande bipenne,  
un'ascia-*pashu* dal peso di un talento di bronzo fo{rgiarono},  
le loro spade ciascuna dal peso di un talento fo{rgiarono},  
le loro guaine (pesano) ciascuna un talento,  
*hepi eshsu* (=rottura recente).»

un'«eccelsa vacca», Gilgamesh uno «scalpitante toro selvaggio», il grido di Khubaba è «il diluvio». Il problema riguarda semmai la scelta a favore dei versi o della prosa; quest'ultima è effettivamente un tratto che riduce lo scarto temporale: la versione di Sandars potrebbe al limite essere recepita da un lettore medio, che non disponesse delle necessarie informazioni, anche come un'avventura del ciclo di *Conan* di Robert E. Howard<sup>5</sup>: anche se tale ipotesi è alquanto improbabile, tuttavia la prosa – effettivamente più vicina alle modalità di scrittura contemporanea per l'epica – riduce lo scarto temporale. È comunque vero che in tal modo si rende il testo più immediatamente godibile e si consegue così parzialmente l'effetto del piacere provato nel leggere delle avventure simile a quello provato dagli ascoltatori contemporanei al testo di partenza.

Una soluzione analoga a quella di Pettinato, ma più lontana dal lettore comune era stata operata nella versione di Hecker<sup>6</sup>. Una soluzione di compromesso è quella di una traduzione più antica di Albert Schott del 1934 (ripubblicato in Schott, 1997), poi integrata dopo la morte di Schott medesimo nei soli punti dove la ricerca era progredita grazie a nuove scoperte. Si tratta di un compromesso, soprattutto nel senso che dove c'era la possibilità di avere un testo migliore da un'altra versione, si è fatto diretto ricorso a questa. La traduzione, ancora disponibile sul mercato nel Reclam evidenzia poche note, segnala sia dove manchino dei versi, sia dove ci siano delle aggiunte. Si tratta di una traduzione

<sup>5</sup> E soprattutto negli ultimi anni, in cui le avventure di questo eroe sono state trasposte a livello cinematografico raggiungendo così il pubblico di massa (*Conan il barbaro* del 1981, regia di J. Milius e *Conan il distruttore* del 1984, regia di R. Fleischer).

<sup>6</sup> «(Sie sitz)en und beraten über {.....}/ Eine Axt gossen sie, {eine große}/ Ein Beil {certigten sie}, 1 Talent war {sein Gewicht}/ Ihre Schwerter {certigten sie}, 1 Talent war {ihr Gewicht}/ neuer Bruch, neuer Bruch -;» (Hecker, 1994, p. 685).

che non raggiunge certamente il rigore scientifico di Hecker e di Pettinato, ma affidabile e godibile nel contempo<sup>7</sup>.

Un effetto di maggiore lontananza temporale anche nella lingua si potrebbe riscontrare forse nell'*Odissea* risalente all'VIII-VII secolo a.C. Si considerino ad esempio i seguenti versi<sup>8</sup>: «E quando giunsero alla corrente del fiume, bellissima, / dov'erano i lavatoi perenni, molt'acqua / bella sgorgava, da lavare anche vesti assai sporche, / allora le mule sciolsero, dal carro staccandole, e lungo il fiume vorticoso le spinsero / a brucar dolce gramigna; e loro dal carro le vesti / sulle braccia prendevano e le portavano nell'acqua bruna, / le calpestavano velocemente nei botri, sfidandosi a gara» (VI, 85-92). L'affermazione fatta qualche riga più sopra è stata formulata con cautela, in quanto risulta difficile dire che si tratti di una consapevole anticizzazione della lingua: sembra piuttosto che Calzecchi Onesti propenda per una traduzione che cerchi di seguire non solo il singolo verso originale, ma anche per quanto possibile la disposizione delle parole e sintagmi al suo interno. Ciò crea un effetto di lingua poetica nel senso che si opta per una marcatura che mette in rilievo determinate parole («bella» messa tra due virgole alla fine del verso

<sup>7</sup> Il passo delle note 4 e 6 è stato ad esempio tratto dalla Tavoletta di Yale meglio conservata in questo punto: «Da saßen die Meister, pflögen Rats, / Beile, große, gossen sie, / Äxte zu drei Talenten gossen sie / Schwerter, große, gossen sie-» (Schott, von Soden, 1997, p. 32). Lo stesso fa anche il testo francese: «Les artisans étaient assis, il discutèrent, / Ils fondirent des cognées de grande taille, / il fondirent des haches de trois talents (87 kg) chacune, / ils fondirent des épées de grande taille» (Tournay, Shaffer, 1994, p. 89). Tuttavia, in questo caso, l'apparato di note è di gran lunga più corposo di quello di Schott, von Soden.

<sup>8</sup> «Αἱ δ' ὅτε δὴ ποταμοῖο ῥόον περικαλλέ' ἴκοντο, / ἔνθ' ἦ τοι πλῆνοι ἦσαν ἐπητανοί, πολὺ δ' ὕδωρ / καλὸν ὑπεκπρορέει μάλα περ ῥυπόωντα καθῆραι, / ἔνθ' αἱ γ' ἡμίονους μὲν ὑπεκπροέλυσαν ἀπήνης, / καὶ τὰς μὲν σεῦαν ποταμὸν πάρα δινῆεντα / τρώγειν ἄγρωστιν μεληιδέα τὰ δ' ἀπήνης / εἶματα χερσὶν ἔλοντο καὶ ἐσφόρεον μέλαν ὕδωρ, / στεῖβρον δ' ἐν βόθροισι θοῶς ἔριδα προφέρουσαι.»

in parallelo al καλὸν all'inizio del verso successivo; «da lavare» privato del «tanto» che avrebbe reso il verso più chiaro, ma meno marcato), per un uso molto particolare dell'epiteto, tipico di Omero, ripreso in generale avvicinandosi alla struttura morfologica greca che crea un effetto di straniamento, effetto che è però oramai anche assorbito dalla tradizione culturale italiana: si pensi così a Nausicaa braccio bianco-λευκόλευκος, a Atena occhio azzurro-γλαυκῶπις, a Aurora dita rosate-ῥοδοδάκτυλος; Aurora bel trono-εὐθρονος<sup>9</sup>.

Tuttavia, a mano a mano che le traduzioni si fanno più vicine agli anni novanta, tanto più marcata diventa la tendenza a prendere le distanze dalla morfosintassi del testo di partenza, come già si vede dalla versione di Privitera (1) e, in modo assolutamente chiaro, da quella di Ciani (2). «Quando arrivarono al bellissimo corso del fiume / dove erano i lavatoi perenni e tanta acqua sgorga bella, da lavare anche panni assai sporchi, allora esse sciolsero dal carro le mule. / E lungo il fiume vorticoso le spinsero a pascolare l'erba dolcissima: presero dal carro / sulle braccia le vesti e le portarono nell'acqua scura, / le calcarono sveltamente nei botri provocandosi a gara» (1). «Ma quando alle belle acque del fiume furono giunte, dov'erano i lavatoi perenni, e molta limpida acqua scorreva, tanta da ripulire anche vesti assai sporche, allora sciolsero dal carro le mule e verso il fiume impetuoso le spinsero, a pascolare l'erba dolcissima» (2). Già la versione di Privitera del 1982 è caratterizzata da una maggiore scioltezza: si consideri ad esempio l'uso della congiunzione «e» (perenni e tanta acqua); oppure il rispetto della sequenza Verbo-Complemento oggetto (sciolsero le mule). Tale tendenza si fa ancora più marcata in Ciani che opta per una versione

<sup>9</sup> F. Manzoni notava però come allo scrupolo filologico della Calzecchi Onesti si accompagnasse un minore risultato poetico (Manzoni, 1989, p. 237).



in prosa, di una prosa molto fluida, tale da mediare comunque l'idea della poesia, pur rendendo il testo comprensibile senza alcuna difficoltà: si consideri solo l'aggiunta del « tanta » (da ripulire). Anche gli epiteti sono riformulati secondo le modalità della morfosintassi italiana. Se Privitera parla ancora di Atena glaucopide in omaggio alla tradizione, ma comunque non esita a tradurre ῥοδοδάκτυλος con « dalle dita rosate », λευκώλενος con « dalle bianche braccia e via dicendo, Ciani – oltre a optare per queste soluzioni – fa diventare Atena la dea « dagli occhi azzurri ».

Lo stesso sviluppo è riscontrabile anche nella traduzione dell'*Eneide*. In Calzecchi Onesti (1) essa risulta più lontana nel tempo per la volontà di seguire la morfosintassi latina, e questo fin dai primissimi versi, rispetto alla versione di Ramous (2). Si considerino i seguenti versi<sup>10</sup>: « Armi canto e l'uomo che primo dai lidi di Troia/ venne in Italia fuggiasco per fato e alle spiagge/ lavinie, e molto in terra e sul mare fu preda/ di forze divine, per l'ira ostinata della crudele Giunone » (1). « Le armi canto e l'uomo che per primo dalla terra di Troia/ esule raggiunse l'Italia e i lidi di Lavinio, spinto/ dal fato e flagellato in terra e in mare dall'ostilità/ degli dei, dall'ira implacabile dell'atroce Giunone » (2). Del resto anche una versione in prosa di Carena (3) risulta addirittura più straniante della versione di Calzecchi Onesti per il tentativo di attenersi ad ogni costo alla scansione morfosintattica latina: « Le armi e l'uomo io celebri che da Troia per primo, dalle sponde all'Italia, per destino esulando, e di Lavinio venne alle spiagge. Molto egli fra terre sbattuto e nell'alto del mare per il duro volere dei celesti, per la ferocia ostinata di Giunone e per l'ira; molto anche soffrì combattendo » (3).

<sup>10</sup> « Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam fato profugus laviniaque venit/ Litora, multum ille et terris iactatus et alto/ Vi superum saevae memorem Iunonis ob iram. »

Considerando questi tre esempi, si può affermare che la traduzione più recente è anche quella che segue comunque un andamento sintattico più vicino a quello dell'italiano standard contemporaneo: si veda ad esempio « dai lidi di Troia venne in Italia fuggiasco per fato e alle spiagge lavinie » (1) e « dalle sponde all'Italia, per destino esulando, e di Lavinio venne alle spiagge » (3) rispetto a « dalla terra di Troia esule raggiunse l'Italia e i lidi di Lavinio » (2). La scelta di Ramous, di non attenersi alla scansione morfosintattica latina è adeguata nel senso che la versione italiana non comunica l'irrequietezza che si riscontra invece nelle altre due versioni, irrequietezza data proprio da costruzioni stravaganti per l'italiano contemporaneo e che è proprio al polo opposto del senso di fondo dell'*Eneide*, come rilevava Staiger (si vedano le considerazioni di quest'ultimo riportate nelle righe seguenti). Adeguandosi nella misura del possibile all'andamento sintattico dell'italiano contemporaneo, Ramous ha però contestualmente optato per un verso che è una sorta di fusione tra metrica latina (quantitativa) e italiana (sillabica-accentuativa): « Un verso quindi costituito [...] dalla giunzione di due o più versi della nostra tradizione metrica, ma con l'accortezza che la loro somma desse sempre nell'uscita piena un numero dispari » (Ramous, in Virgilio, 1998, p. 63).

Il problema della distanza cronologica nelle traduzioni è stato individuato con incisività da W. Schadewaldt e da E. Staiger. Il primo, facendo riferimento a una riflessione di Goethe sull'opportunità di tradurre in prosa l'*Odissea*, sceglie per l'appunto questa soluzione, in quanto anche il filologo tedesco ritiene che sia impossibile recuperare con una versione in esametri in tedesco quell'« außerordentlicher Laconismus » [straordinario laconismo], quella « Keuschheit, Sparsamkeit, beinahe Kargheit in der Darstellung » [purezza, parsimonia, quasi povertà nella rappresentazione], che Goethe attribuiva all'amato Omero. La rinuncia all'esame-

tro, a un ritmo unitario comporta indubbiamente una perdita di quello splendore tipico dell'originale, splendore che però nella versione tedesca diventa soltanto un «falscher Glanz» (Schadewaldt, in Omero, 1966; pp. 435-436). E parlando di «falso splendore» Schadewaldt ha forse presente la storia moderna dell'esametro tedesco che, da metro vitale rinnovato da Klopstock, portato a raffinata perfezione da Goethe, si era tutto sommato banalizzato in Hebbel (*Mutter und Kind*). Per mantenere la distanza temporale Schadewaldt non rifugge anche da quelle che definisce *leidige Übersetzungswörter* (calchi traduttivi penosi: *Salzflut* in cooccorrenza con *See e hohes, offenes Meer*) per evidenziare la peculiare immagine mentale del mare nel greco antico. Ma è proprio la scelta della prosa (e di una prosa che non ha nulla a che vedere con le stravaganti costruzioni di Carena) che gli consente di recuperare la narrazione epica fornita da un narratore onnisciente com'era tipico dei primordi e ormai impensabile ai nostri giorni, un narratore che posa il suo sguardo sicuro su un mondo di solide certezze.

L'effetto di patinatura antica ottenuto seguendo la disposizione delle parole latine è criticato anche da Emil Staiger, autore di una delle relativamente rare traduzioni dell'*Eneide* in tedesco<sup>11</sup>, ritenuta intraducibile ad esempio da Curtius che Staiger stesso cita a questo proposito per confutare quello che ritiene comunque un luogo comune. Per quanto ri-

<sup>11</sup> Non si vuole entrare qui nel merito dei motivi alla base di questa situazione: a prescindere dal maggiore o minore valore artistico dell'opera omerica in rapporto a quella virgiliana, ci si limita a ricordare che il mondo tedesco, in particolare da Winckelmann in poi, si trova all'insegna della dicotomia mondo greco-mondo latino, che esso privilegiava il primo in quanto vi ritrovava un'immagine speculare della propria frammentazione politica che salvaguardava le varie identità regionali a scapito dell'opera di centralizzazione romana, e che vedeva nella sua immagine ideale di grecità un'ideale infanzia dello spirito, per cui Roma appariva già «sentimentale» rispetto a una Grecia «ingenua».

guarda la distanza temporale, il filologo svizzero afferma che hanno soltanto evocato nebbie cimmeriche i traduttori che si sono lasciati sedurre dalla tentazione di compensare il rigido ordine della parole in tedesco con scelte lessicali particolari, inserendo vocaboli obsoleti oppure espressioni arcaiche (Staiger, in Virgilio, 1981, p. 389). In questo modo in realtà si è soltanto conferito al testo una *Unruhe*, un'inquietudine, che è proprio all'opposto dello spirito che anima l'opera di Virgilio, la cui peculiarità è data da una *Stille*, una quiete, che a sua volta è una caratteristica tipica della condizione del mondo romano. Secondo Staiger proprio questo, la *monumentale Ruhe der Schwermut* (quiete monumentale della malinconia) è impossibile da recuperare nella traduzione di questo testo risalente alla fine del I secolo a.C. Staiger traduce l'*Eneide* in esametri, senza però nulla sacrificare ad un tedesco moderno e comprensibile. Si consideri ad esempio la cesura col punto e l'uso del connettivo «denn» che guida il lettore ad una più immediata comprensione del testo: «Waffen sing ich und Mann, der, am Anfang, von troischer/ Küste,/ Flüchtig durch Götterspruch nach Italien kam zu Laviniums/ Ufer. Weit über Länder und Meere verschlugen ihn hohe/ Mächte. Denn seiner gedachte der Zorn der herrischen Juno».

Molto interessante per la riflessione sulla distanza temporale nella traduzione appare il caso particolare della versione-rifacimento del *Satyricon* ad opera di Canali. Di quest'opera probabilmente di Petronio Arbitro, scritta nella prima metà del I secolo d.C. e giunta frammentaria, esistevano già ad esempio due versioni molto moderne, una di Piero Chiara e l'altra di Edoardo Sanguineti (come si può vedere dagli esempi riportati per l'appunto in nota)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> C'è però da dire che ci si muove in una dimensione completamente diversa da quella dell'*Eneide*, ovvero in quella del romanzo satiri-

L'operazione di Canali è interessante in quanto egli scrive un testo che vuole presentare il *Satyricon* come se Petronio Arbitro l'avesse scritto oggi, annullando cioè ogni distanza temporale; giustamente però il testo non ha più come autore Petronio Arbitro, bensì Luca Canali, come si può vedere dagli esempi sempre riportati alla nota 12.

co che da un punto di vista del registro linguistico rivendica una corpora sapidità espressiva, quella che può essere ancora oggi la peculiarità dei Romani odierni.

«Non tam iactura me movet – inquit – quam negligentia nequissimi servi. Vestimenta mea cubitoria perdidit, quae mihi natali meo cliens quidam donaverat, Tyria sine dubio, sed iam semel lota» (30.10-12); «Dies – inquit – nihil est. Dum versas te, nox fit. Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire. Et mundum frigus habuimus. Vix me balneus calfecit. Tamen calda potio vestiarius est. Staminatas duxi, et plane matus sum. Vinus mihi in cerebrum abiit» (41.10-13).

Si riporta anche una versione filologica di Ciaffi: «Non è tanto – dice – per il danno che me la prendo quanto per l'incuria di quel manigoldo. È andato a perdersi un abito da tavola, che a me un cliente aveva donato per il mio compleanno, roba di Tiro, non si discute, ma già lavata una volta» (Petronio, 1967, p. 35). «Il giorno – disse – va via come niente. Mentre ti volti, fa notte. Allora non c'è niente di meglio che andar diritto dal letto alla tavola. E abbiamo avuto un bel freddo. A mala pena mi ha scaldato il bagno. Però una bevanda calda ti veste a dovere. Io ne ho infilato una serie e sono proprio sbronzo. Il vino mi ha dato alla testa» (Petronio, 1967, pp. 49-51).

«Non è tanto per il danno che m'incazzo, quanto per la sventatezza di quel cretino, per colpa del quale ho perduto l'abito da pranzo che un cliente mi aveva regalato il giorno del mio compleanno: un vestito di vera porpora di Tiro, benché già lavato una volta» (Petronio Arbitro, 1971, p. 24) (Chiara); «Ma non è mica il mio danno, che mi fa la mia rabbia, a me, ma è che è tanto trascurato, questo schiavo che non mi vale niente. Mi ha perduto il mio abito da sera, che un cliente me lo aveva regalato per il mio compleanno, e che era una roba di porpora di Tiro, è vero, ma che l'avevo già data a lavare una volta però» (Petronio Arbitro, 1993, p. 33) (Sanguineti).

«Il giorno non dura un accidenti. Mentre ti giri si fa notte. Per cui non c'è nulla di meglio che passare dal letto alla tavola. Però, faceva un bel freddo! Ci è voluto un bagno per scaldarmi. Una bevanda calda vale un vestito. Ne ho prese tante che sono ubriaco. Il vino mi è andato

Nel primo esempio la differenza è individuabile fondamentalmente a livello linguistico: il testo di Chiara è forse quello più semplice, ma meno felice nella riformulazione, soprattutto nel passo «ne ho prese tante», che risulta oscuro; la traduzione di Sanguineti non rispecchia soltanto la volontà di rendere godibile un classico, ma è anche un esercizio di scrittura personale di Sanguineti: «Quella traduzione, impostata, se così posso dire, *à la manière de moi-même*, proiettava infatti, sistematicamente, sopra quel testo meraviglioso, estremizzandole, certe soluzioni di scrittura, per nulla ortodosse, che avevo sperimentato, in particolare, nel 1963, nel mio *Capriccio*, e che avevo anche cercato di descrivere, a quel tempo, discorrendo di un «lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide», articolato «entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente.» (Sanguineti, in Petronio Arbitro, 1993, p. 203). Il testo di Canali è più chiaramente comprensibile e ha una riformulazione più adeguata al testo di partenza anche in riferimento al registro impiegato, ma tutti e tre i passi po-

alla testa (VIII)» (Petronio, 1971, p. 35) (Chiara). «Ah, che non ci dura niente, a noi il giorno! Che tu ti giri, che è già la notte, ormai. E così è il meglio, questo, che ce ne andiamo diretti, noi, dal letto alla tavola. E che freddo con i fiocchi che ci abbiamo avuto, che il bagno mi ha riscaldato appena appena, a me. Ma bere caldo bisogna che è questo poi che ci veste pesante. E io mi sono messo tutta una cantina, proprio, qui addosso, che sono sbronzo, adesso, davvero, e che ci ho il vino nel mio cervello, dentro» (Petronio Arbitro, 1993, p. 46) (Sanguineti).

«Non è tanto il danno a turbarmi, quanto la trascuratezza di questo minchione. Ha smarrito proprio il mio completo da desinare che mi aveva donato un cliente nel mio genetliaco, un capo di vestiario inglese, senza dubbio, anche se usato e smacchiato varie volte» (Canali, 2000, p. 60).

«Il giorno [...] è un niente. Mentre ti volti s'è già fatto notte. E dunque non c'è meglio cosa che passare direttamente dal letto alla tavola. Abbiamo avuto un freddo cane. Quasi neanche il bagno m'ha riscaldato. Ma una bevuta è meglio d'un vestito. Io ne ho infilate parecchie una dopo l'altra, di bevute, e ho preso una gran sbornia. Il vino se n'è andato tutto nel cervello» (Canali, 200, p. 69).

trebbero essere considerati testi rispettosi della distanza temporale. Nel secondo caso Canali annulla veramente quest'ultima introducendo al posto della porpora di Tiro una stoffa inglese, operando cioè a livello temporale quello che Nida individuava come il metodo più corretto per la traduzione della Bibbia alle popolazioni che dell'ambiente biblico non avevano alcuna idea. Canali comunica il messaggio di fondo, sacrificando ovviamente la conoscenza di una specificità di un mondo molto lontano nel tempo. Si tratta di un'operazione interessante, estrema, per avvicinare l'uomo contemporaneo a testi oramai remoti, ma è ovvio che in questo caso non si è più davanti a una traduzione, bensì a un rifacimento, che coinvolge sì il livello linguistico, ma soprattutto quello culturale in senso lato. Canali porta alle estreme conseguenze quella che Newmark definisce una traduzione comunicativa e House una *covert translation*, a questi livelli si tratta tuttavia di un'operazione che è comunque più corretto definire rifacimento *tout court*: in alcuni settori, come quello letterario essa è generalmente successiva alla traduzione filologica, nel senso che si vuole ad esempio fare conoscere un testo a un pubblico più vasto possibile (ed è questa per l'appunto l'operazione di Canali), oppure si vuole mettere in scena un testo più o meno lontano nel tempo in modo da farlo rivivere in un'interpretazione nuova (ed è quello che accade generalmente quando si mette in scena un autore non solo straniero lontano nel tempo: si pensi all'*Antigone* messa in scena da Brecht, dove all'inizio si prospetta una situazione inserita nel nazionalsocialismo), e via dicendo. Si tratta, tuttavia, di situazioni estreme, nelle quali generalmente il traduttore opera di comune accordo con il suo committente, o in cui si lavora addirittura soltanto sul testo tradotto filologicamente, senza neppure ricorrere all'originale.

L'uso di una lingua corrente tra il pubblico per cui l'opera viene tradotta è l'intenzione programmatica anche della tra-

dottrice dei *Nibelunghi* che si è effettivamente attenuta a questo principio. Mancinelli mantiene la divisione originale in quartine senza la cesura, e ad ogni verso tedesco fa corrispondere un verso italiano: «Era degna d'essere amata, la fanciulla leggiadra. La desideravano prodi guerrieri, nessuno l'era nemico./ La sua nobile persona era bella oltre misura,/ la cortesia della fanciulla, ornamento d'ogni donna»<sup>13</sup>. La traduzione di questo testo, che si situa nel XIII secolo, presenta tutta una serie di problemi interessanti e, tutto sommato, insolubili: nella sua introduzione al testo Mancinelli dedica ampio spazio alla questione della lingua, in particolare allo sforzo del poeta di conferire una patina arcaica al proprio testo. A questo punto alla traduttrice si poteva aprire la possibilità di arcaicizzare il testo per l'appunto in considerazione del tentativo di arcaicizzazione dell'autore medesimo. Mancinelli è però dell'idea che l'autore «scrive per un certo pubblico e quel pubblico deve poter capire e apprezzare quel che gli si racconta (Mancinelli, in *I Nibelunghi*, 1995, p. LIX)». Ne discende che questo assunto dev'essere valido anche per il pubblico attuale (fra l'altro diverso, se non altro per l'ampiezza, da quello medievale) e Mancinelli rinuncia alle possibilità di stendere una patina antica sul testo italiano nella consapevolezza che una falsa antichizzazione avrebbe tutt'al più contribuito a dare una patina ottocentesca, molto difficilmente duecentesca, ad un testo che si caratterizza per un'aristocraticità che è difficile individuare dove si annidi, «tanto è cosa sottile e impalpabile» (Mancinelli, in *I Nibelunghi*, 1995, p. LXI), un'aristocraticità tipica di un mondo oramai definitivamente scomparso, che non è possibile

<sup>13</sup> «Der minneclîchen meide triuten wol gezam.  
ir muoten küene recken, niemen was ir gram.  
âne mâzen schoene sô was ir edel lip.  
der juncvrouwen tugende zierten ânderiu wîp.»

recuperare con l'uso di una lingua falsamente antica, ma soltanto con l'uso di un italiano di buon livello che comunichi situazioni, perifrasi, ripetizioni di epiteti che rimangono sempre uguali, elementi, questi tipici di un tempo lontano che la nostra enciclopedia ci fa collocare nel Medioevo. Ne discende ovviamente la rinuncia alla riproduzione della patina antica voluta dall'autore, ma anche in questo caso sarebbe stato problematico riprodurre il medesimo effetto, che non sarebbe stato forse quello di raffinatezza come nell'originale, ma semplicemente di segnalazione che il testo è stato prodotto in un passato alquanto vago.

È questo l'assunto cui si attiene anche de Boor, uno dei curatori-traduttori più importanti del *Nibelungenlied* in tedesco. Egli afferma che l'inadeguatezza che è in generale sottesa ad ogni traduzione aumenta quando si traspone un'opera stilata in medio-alto-tedesco nel tedesco contemporaneo. Ciò è dovuto proprio all'affinità, al sentir risuonare come familiare una lingua che in realtà non esiste più, esattamente come non esiste più la società che la parlava, la capiva e la scriveva. De Boor opta per una lingua assolutamente contemporanea e prende così le distanze da Carl Simrock, che nella sua fortunatissima traduzione (1827), lodata fra l'altro da Goethe, non rinunciò a far trasparire il medio-alto-tedesco nel tedesco a lui contemporaneo. Si tratta di una strategia che va nella direzione del giudizio sui *Nibelunghi* dato nel 1835-36 da Heine nella *Romantische Schule* («Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gerahmte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor wie Blutstropfen, oder zieht sich der lange Epheu herunter, wie grüne Tränen») (Heine, 1981, p. 455)<sup>14</sup>. De Boor

<sup>14</sup> [È una lingua di pietra, e i versi sono per così dire quadroni incorniciati. Qua e là, dalle fessure, spuntano fiori rossi come gocce di sangue, oppure ricadono tralci di edera simili a lagrime verdi.]

indubbiamente riesce a mantenere qualche parola arcaica, come *Recke*, ma in generale per il resto opta per una lingua moderna a livello sia sintattico evitando costruzioni devianti, sia lessicale evitando l'uso di parole ricalcate sul medio-alto-tedesco, elementi, questi, che non sono peraltro prerogativa solo di Simrock (1802-1876) (la cui traduzione ha avuto dal 1827 al 1992 quarantasei ristampe (Sowinski, in *Das Nibelungenlied*, 1997, p. 405), ma anche ad esempio di Genzmer che tradusse il *Nibelungenlied* nel 1965 e che si pose nella scia di Simrock<sup>15</sup>. Si consideri ad esempio il secondo verso per la sintassi (de Boor: «Manch kühner Recke hätte sie gern zum Weib begehrt» e quella di Genzmer: «Viel Recken sie beehrten») e in generale l'uso di *miniglich* e di *Maid* per il lessico, uso evitato da de Boor.

Va comunque detto che alle volte il traduttore opta per una patinatura antica, non tanto per ricordare continuamente al lettore lo scarto temporale tra lui e il testo, quanto per riprodurre un effetto d'ironia, come ad esempio si può vedere considerando il seguente esempio tratto da *Tristram Shandy* (1768) di Sterne: «E così, con questa morale, piaccia alle vostre altezze e riverenze, mi congedo da voi e vi do appuntamento per oggi a un anno, quando, a meno che questa ignobile tosse non mi abbia ucciso nel frattempo, vi rive-

Traduzione (sempre della quartina riportata alla nota 13) di Simrock: «Die Minnigliche lieben brachte keinem Scham./ Um die viel Recken warben, niemand war ihr gram./ Schön war ohne Maßen die edle Maid zu schau;/ Der Jungfrau höffsche Sitte wär eine Zier allen Fraun.»

Traduzione di de Boor: «Verlangen zu erwecken war wohl die Jungfrau wert, Manch kühner Recke hätte sie gern zum Weib begehrt./ Der Liebreiz ihres Leibes wurde noch verschönt/ Durch ihrer Seele Adel. In ihr war ihr Geschlecht gekrönt.»

<sup>15</sup> «Geliebt zu werden ziemte der minniglichen Maid./ Viel Recken sie beehrten; keinem war sie leid./ Schön ohne Maßen, so war ihr schmucker Leib./ Der Jungfrau edle Sitten wären eine Zier für jedes Weib.»

lerò una storia che nemmeno sognate» (Sterne, 1987, p. 303)<sup>16</sup>.

In realtà, in generale, l'effetto è quasi sempre quello di una lingua dal registro alto, in quanto per la sensibilità moderna termini e costruzioni più o meno obsolete suonano come afferenti ad un registro linguistico alto. Il tentativo di anticizzazione vera e propria della lingua era comunque prerogativa di un modo di tradurre che arriva fino circa agli Anni Sessanta: è da quel momento in poi, forse anche grazie ad una maggiore diffusione delle lingue straniere, ad un più stretto contatto con l'estraneo, allo sviluppo di dizionari e di materiale ausiliario sempre più approfondito, alla discussione sulle scienze della traduzione e dell'interpretazione, che si opta sempre più decisamente verso una lingua corrente tra il pubblico per il quale si traduce. Si sono visti gli esempi da *Gilgamesh*, dall'*Eneide* e dall'*Odissea*, e anche dai *Nibelunghi*, che sono però talmente lontani nel tempo da essere estremi. Sarà opportuno pertanto esaminare qualche esempio comunque relativamente più vicino nel tempo: Si considerino ad esempio queste tre traduzioni dei *Canterbury Tales*, che Chaucer scrisse tra il 1386 e il 1394<sup>17</sup>, di cui le prime due in prosa, l'una risalente al 1949, l'altra al 1981,

<sup>16</sup> «And so, with this moral for the presente, may it please yourworships and your reverences, I take mi leave of you till this time twelve month, when (unless this vile cough kills me in the mean time) I'll have another pluck at your beards, and lay open a story to the world you little dream of.»

<sup>17</sup> «Whan that Aprill with his shoures soote/ The droghte of March hath perced to the roote./ And bathed every veyne in swich licour/ Of which vertu engendred is the flour;/ Whan Zephirus eck with his sweete breath/ Inspired hath in every holt and heeth/ The tendre croppes, and the yonge sonne/ Hath in the Ram his halfs cours yronne./ And smale foweles maken melodye,/ That slepen al the nyght with open ye/ (So pricketh hem nature in hir corages);/ Thanne longen folk to goon on pilgrimages, / And palmeres for to seken straunge strondes,/ To ferne halwes, kowthe in sondry londes.»

e la terza al 2000 in endecasillabi e decasillabi rimati secondo lo schema AA BB CC ...

1. «Quando Aprile con le dolci pioggette ha penetrata fino alle radici l'arsura di marzo e adacquata ogni vena dell'umore dalla cui virtù s'ingenerano i fiori: quando zefiro pure col molle suo soffio ingemma i teneri germogli in ogni bosco e brughiera, e il giovane sole ha percorso il suo mezzo tragitto in Ariete e fan melodia gli uccelletti che dormon la notte con occhi socchiusi, tanto li punge in cuore natura, allor brama la gente d'andar pellegrina e i palmieri di cercare strani lidi e santuari lontani» (Chaucer, 1949, p. 39).
2. «Quando Aprile con le sue dolci piogge ha penetrato fino alla radice la siccità di Marzo, impregnando ogni vena di quell'umore che ha la virtù di dar vita ai fiori, quando anche Zeffiro col suo dolce fiato ha rianimato per ogni bosco e ogni brughiera i teneri germogli, e il nuovo sole ha percorso metà del suo cammino in Ariete, e cantano melodiosi gli uccelletti che dormono tutta la notte a occhi aperti (tanto li punge in cuore la natura), la gente allora è presa dal desiderio di mettersi in pellegrinaggio e d'andare per contrade forestiere alla ricerca di lontani santuari variamente noti» (Chaucer, 1986, p. 5).
3. «Quando pioggia d'aprile ha penetrata/ l'aridità di marzo e impregnata/ ogni radice e vena dell'umore/ la cui virtù ravviva foglia e fiore;/ e in folto di brughiere e boschi spogli/ Zeffiro ingemma teneri germogli/ con mite soffio, e metà del corso/ il sole nell'Ariete ha già percorso,/ e quando gli uccelletti fan concerto/ e tengono di notte l'occhio aperto,/ così com'essi lor natura inclina,/ allor la gente viaggia pellegrina/ e vanno a santuari, quei palmieri,/ in lidi anche remoti e forestieri» (Chaucer, 2000, p. 793).

A parte gli ovvi punti in comune fra le tre versioni, vi sono delle caratteristiche anche molto diverse: la traduzione del 1949 è forse la più datata, anche se non certo nel senso che essa voglia imitare la lingua italiana del Trecento-Quattrocento, quanto semplicemente perché l'orecchio attuale sente lo scarto rispetto alla prosa attuale, probabilmente dovuto all'uso di alcune parole inconsuete, come *adacquare*, *ingenerarsi*; tuttavia, la prosa dell'esempio 1. non risulta essere così rigorosamente geometrizzante come la versione del 1981 che nulla concede al raffinato gioco dei versi dell'originale (si consideri ad esempio «*allor brama la gente d'andar pellegrina e i palmieri di cercare strani lidi e santuari lontani...*» vs «*la gente è presa dal desiderio di mettersi in pellegrinaggio e d'andare per contrade forestiere alla ricerca di lontani santuari variamente noti*»; si consideri inoltre la decisione di evitare preziosismi come /*palmieri*/, ripreso invece nella versione più recente di *La Gioia*). La versione in versi e in rima di *La Gioia* è la più interessante in quanto riesce a recuperare la raffinata levità dell'originale senza apparire antiquata: la lettura non è affatto resa più difficile dal verso né tanto meno dalla rima. Essa è anzi molto più agile da affrontare delle fitte righe della prosa delle prime due versioni: verso dopo verso, il lettore è guidato a arrestarsi senza difficoltà nei punti più opportuni per non rendere impervio il flusso della comprensione; tale scorrevolezza è conseguita proprio con l'andamento dei versi, in cui in generale si impiegano costruzioni sintattiche non molto diverse da quelle della prosa, tali quindi da non imporre al lettore una maggiore riflessione: si tratta di costruzioni di semplice raffinatezza che, quando tendono a allungarsi troppo, vengono interrotte ad esempio da segni d'interpunzione (si consideri il punto e virgola al quarto verso, che – come nell'originale – impedisce al lettore di perdersi nella sequenza delle temporali). A livello lessicale non si evitano preziosismi, come /*palmieri*/, /*lidi*/, /*in-*

*clinare*/ usato transitivamente. Tuttavia, l'effetto finale è quello non già di una falsa patina antica, ma di un sapiente equilibrio fra passato e presente, che consente di godere appieno di una narrazione in versi anche al lettore contemporaneo.

Il problema del conferimento di una patina antica alla lingua oppure del rispetto della scansione morfosintattica del testo di partenza si collega con quello del miglioramento del testo, come ricorda ad esempio Fortini. Egli afferma infatti parlando della sua traduzione del *Faust*: «*Dovevo dunque stare in guardia dal nemico dei letterati e dei traduttori, il buon gusto, la cadenza estetistica, quella che secondo Puškin aveva spinto l'abate Delille a «migliorare spietatamente» Virgilio. La falsa poeticità tanto più mi minacciava quanto più era stata per Goethe uno degli ingredienti di quella vera e sua*» (Fortini, in Goethe, 1990, p. LXXVII).

Il problema dell'anticazione della lingua nel tentativo di riformulare un testo antico con una lingua che ricordi lo scarto cronologico rispetto a quella di partenza è in realtà legato a quello molto più generale del rapporto con i classici. E comunque è interessante notare che il processo di anticazione finisce per riguardare forse maggiormente i classici dell'evo moderno che quelli dell'evo antico: si consideri l'epopea di Gilgamesh che costituisce il primo documento letterario dell'umanità. Il problema presenta in realtà due aspetti: 1. la lontananza è così remota da rendere inutile l'anticazione; 2. la lingua è così essenziale da rendere forse difficile un'operazione di questo tipo.

In realtà, più che la patinatura antica, è la capacità di trovare registri linguistici tali da produrre sul lettore d'arrivo effetti *in linea di massima* analoghi a quelli prodotti dal testo originale, a costituire una strategia atta a salvaguardare la vita del testo nel corso dei secoli in una cultura/lingua straniera. Ad esempio Magris nella sua traduzione del *Woyzeck* di

Büchner afferma: «Ad evitare che queste espressioni possano acquistare una patina di arcaico o di desueto anziché semplicemente conservare il senso della loro e nostra mortalità, interviene un uso idealmente dialettale del linguaggio stesso. In questo ambito rientra anche l'uso di certe espressioni che in qualche modo risalgono indirettamente al dialetto (in questo caso, al dialetto triestino o meglio alla koiné veneta) e che, pur ovviamente trasferite nell'italiano, dovrebbero conservare l'aura familiare e l'immediata fisicità della loro origine vernacola» (Magris, in Büchner, 1988, p. 21).

Se si è comunque sicuri che è impossibile ottenere un effetto di patinatura antica della lingua attenendosi alla scansione morfosintattica dell'originale – tentativo, questo, che porta soltanto ad un effetto di straniamento, come dimostrato ad esempio nella traduzione di Calzecchi Onesti – è più problematico accettare questo assunto per il livello lessicale, di cui si parlerà più diffusamente nelle pagine seguenti. Per il momento si ricordi soltanto che davanti a un avvicinamento integrale del testo alla lingua corrente del pubblico per cui si traduce, si ritrae anche Fortini. Sintomatico al riguardo l'esempio della traduzione di *Die drei Gewaltigen*<sup>18</sup> in *Faust* per la quale il traduttore ha voluto «evitare tanto il forcing linguistico del brutalismo informale quanto il cerimonioso falso-ottocentesco di fresca moda» (Fortini, in Goethe, 1990, p. LXVI). In altre parole, tra le due soluzioni di Cases, che fu il consulente di Fortini per questa traduzione e che proponeva o il rifugiarsi nel falsetto di un passato remoto con «I tre bravacci»/ «I tre ribaldi» oppure, al polo opposto, la fuga nel futuro con «i tre supermen»/ «i tre killers» (questa ultima soluzione si era prospettata in realtà al solo Forti-

<sup>18</sup> Per inciso si ricorda che Goethe segnalò di essersi richiamato alla Bibbia, *Sam* II 23,8, anche se in senso opposto: qui i tre personaggi sono affatto positivi, sono tre eroi.

ni), perché l'equivalenza funzionale sarebbe questa per l'appunto, Fortini optò per «I Tre Uomini Forti», che rappresenta una soluzione di compromesso, come spesso avviene comunque nella traduzione. Casalegno opterà successivamente per «I tre violenti», che suona indubbiamente più vicino al nostro sentire linguistico, pur senza spingersi a forzature come *killer* o *superman*<sup>19</sup>.

E comunque non è affatto detto che la vicinanza temporale del traduttore all'autore sia una garanzia di qualità della traduzione, e questo per due motivi: in primo luogo se così fosse, oggi si leggerebbero ad esempio *I Dolori del giovane Werther* soltanto nelle traduzioni dell'epoca, mentre in generale, a parte alcune eccezioni, si prova un senso di fastidio nel leggere traduzioni contemporanee all'opera e, inoltre, molto spesso il traduttore contemporaneo all'autore finisce per travisare in modo anche pesante l'opera: si pensi alla traduzione del *Faust* di Maffei. Il *Faust* viene definito da Goethe *eine Tragödie*, tradizionalmente quindi un genere drammatico caratterizzato da un registro alto, dalla presenza di personaggi altolocati, appartenenti cioè al grande mondo del mito o della storia e da una fine luttuosa. Negli anni del suo sodalizio con Schiller Goethe discute i problemi dell'epoca e del dramma e nel 1797 si dichiara incapace di scrivere una tragedia perché il tragico in sé lo avrebbe annientato («Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte»<sup>20</sup> (Goethe, 1949, XX, p. 464). Eppure, alla fine del-

<sup>19</sup> Al riguardo si veda anche il capitolo sulla traduzione dei nomi propri.

<sup>20</sup> [Non mi conosco abbastanza per sapere se potrei scrivere una tragedia autentica; ma il solo pensarvi mi spaventa, e sono pressoché convinto che potrei uscirne distrutto già solo se tentassi.]



la sua esistenza, ritiene di avere scritto una tragedia, termine, questo, che va considerato non solo alla luce di categorie contenutistiche, ma anche di genere testuale. Schiller, che aveva peraltro individuato in molte opere di Goethe la presenza del tragico, sostenendo che gli mancavano solo la capacità di dare vita ad un'azione assolutamente lineare com'è richiesto dalla tragedia ed anche ad una certa dose di moralizzazione, nella sua *Poesia ingenua e sentimentale* (1795-96) aveva affermato che il poeta sentimentale è satirico, « quando prende come suo oggetto l'allontanamento dalla natura e il contrasto con l'ideale » (Schiller, 1993, p. 59), e che « nel momento in cui attua quest'idea in modo serio scrive una satira riprensiva o patetica » (Schiller, p. 60); Schiller si riferisce così evidentemente alla tragedia moderna. Non solo: sempre nello stesso testo egli afferma anche che « nelle mani dei poeti sentimentali (anche dei migliori) neppure un genere di poesia è rimasto quello che era presso gli antichi, e che sotto l'antico nome si sono spesso svolti generi nuovissimi » (Schiller, p. 92).

Sulla scorta di queste osservazioni si potrebbe affermare che sotto questa etichetta antica di *Tragödie* Goethe dà effettivamente vita a un genere nuovo caratterizzato dalla compresenza di elementi antichi, ma contemporaneamente anche nuovi a livello sia formale sia contenutistico: formalmente, ad esempio, i personaggi non sono certamente solo più altolocati, con la conseguenza che si assiste all'impiego di registri linguistici molto diversi ed anche di metri molto differenti tra loro che in teoria non potrebbero essere livellati su di un unico metro nella traduzione, in quanto ognuno è funzionale a caratterizzare un personaggio e una situazione diversi. Da un punto di vista dei contenuti la novità è data dal fatto che anche Faust è sì condotto tra « gli dèi », come Edipo dopo avere lottato contro il suo destino umano che è quello della limitatezza e avere così peccato di *hybris* mo-

strandosi però uomo libero in questa sua lotta: facendo il punto sulla tragedia e, implicitamente, respingendo la ricerca di un effetto a priori nell'opera d'arte Goethe tratteggia nel 1827 un'immagine dell'*Edipo* di Sofocle che ricorda il suo Faust: « Ferner bemerken wir, daß die Griechen ihre Trilogie zu solchem Zweck benutzt denn es gibt wohl keine höhere Katharsis als der *Oedipus von Colonus*, wo ein halb-schuldiger Verbrecher, ein Mann der durch dämische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort übereilte Tatausübung, den ewig unerforscherlichen, unbegreiflich-folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste unherstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes wert, erhoben wird » (Goethe, 1949, XIV, p. 711)<sup>21</sup>. Tuttavia, Faust è sì assunto al Cielo, ma in un modo che è certamente agli antipodi della serietà tragica: la sua anima è rapita dagli angeli che distruggono Mefistofele provocando in lui un impulso omoerotico, come notò Thomas Mann.

Fu probabilmente proprio la compresenza di questi elementi nuovissimi e stranianti in un testo definito tragedia che lo rese incomprensibile ai suoi contemporanei che non

<sup>21</sup> « D'altra parte constatiamo che i greci utilizzano a tal fine la trilogia. È fuor di dubbio che non esiste alcun esempio di catarsi più elevato di quello che ha luogo nell'*Edipo a Colono*: un criminale colpevole a metà, un uomo che a causa della sua costituzione demoniaca, dell'oscura violenza della sua esistenza, della grandezza stessa del suo carattere e del suo continuo agire a precipizio, si getta nelle mani di potenze eternamente impenetrabili, ed incomprensibili nella loro coerenza. Quest'uomo precipita sé e i suoi nella sventura più profonda e irrimediabile e tuttavia, alla fine, riconciliato e riconciliante, viene elevato al rango di parente degli dèi e di genio tutelare d'un paese che lo venera con sacrifici peculiari » (Goethe, 1992, p. 267).

riconobbero in esso un genere nuovo e che si lasciarono fuorviare dall'idea tradizionale della tragedia che, anche se all'epoca delle prime traduzioni italiane del *Faust* era già in declino, era comunque caratterizzata da un registro linguistico sempre molto alto. I traduttori furono abbastanza pronti a recepire i cambiamenti di registro, ma non sempre ad accettare un linguaggio troppo crudo per una tragedia, fino addirittura a mettere in versi – come fece il Maffei – l'unica parte lasciata programmaticamente in prosa da Goethe: «Questa scena fu scritta dal Göthe in prosa, forse perché volendo nel suo poema raccogliere e intrecciare ogni forma di bellezza letteraria, non amò fosse escluso un brano di prosa. Io avrei dovuto, anche per reverenza all'autore, tradurla egualmente in prosa; ma nel voltare in italiano quelle idee sì mirabili e piene di poesia, m'accadde che, quasi senz'accorgermi, le vidi ripigliare, come propria veste, quelle forme poetiche che l'autore tedesco aveva loro negate, e mi trovai i versi già fatti. Non seppi, tanto più che questa scena di sì schietta e potente poesia teneva dietro a quella più intricata e nebbiosa della Notte di Santa Valburga, e dovea parere al traduttore, come certo parrà ai lettori, una specie di riposo.» (Maffei, in Goethe, 1878, p. 313). Maffei non riuscì a capire la problematica di un genere nuovo che si esprimeva anche nel fatto che in quella scena il tragico aveva raggiunto un tale grado d'intensità da impedire a Goethe di trattarla in versi per il timore che una veste estetica troppo gradevole avrebbe potuto rendere accettabile la situazione al lettore. La consapevolezza del problema del genere testuale s'imporrà col tempo, ma ancora nel 1962 un altro traduttore del *Faust*, Buoso, affermava: «È stato fatto il possibile per dare all'opera una traduzione che fosse, insieme, ritmica nella forma e aderente nel testo, con l'unico scopo di conservare la piana e classica linearità del pensiero goethiano» (Buoso, in Goethe, 1962, *Avvertenza*).

Riassumendo, si può affermare che – come già detto – la tendenza attuale è quella di non stendere una patina antica sulla lingua a livello morfo-sintattico, compensando piuttosto a livello lessicale e mantenendo così l'effetto di lontananza temporale dal testo di partenza, nella consapevolezza comunque che vi sono altri elementi che contribuiscono a mediare lo scarto cronologico, come ricorda Staiger per Virgilio (1981, p. 389): «Übersetzbar ist zweifellos der Gang der Handlung, sind die Motive und Bilder, der Inhalt der Gespräche, sogar die Präzision der Gleichnisse oder der Kampf- und Wettspielszenen»<sup>22</sup>. È invece impossibile riprodurre la particolare posizione delle parole, carenza questa tanto più grave se si considera che nel caso specifico di Virgilio l'effetto artistico è conseguito più con la disposizione delle parole che con la scelta di parole particolari. Ed in questo Staiger ricorda l'idea di Goethe che in un'opera vi sono *Stoff, Gehalt und Form*<sup>23</sup>. *Stoff* e *Gehalt* sono sempre traducibili: il problema è il terzo punto.

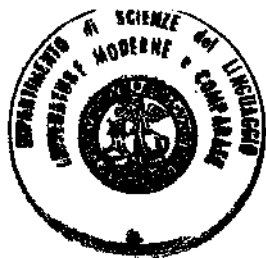
<sup>22</sup> [Traducibili sono senza dubbio l'andamento dell'azione, i temi e le immagini, il contenuto dei discorsi, perfino la precisione delle similitudini oppure le scene di lotta e di duello.]

<sup>23</sup> Ad esempio, nell'*Entwurf zu einem Volksbuch historischen Inhalts* (1808) Goethe afferma: «Alle ungebildeten Menschen werden durch den Stoff, nicht durch die Behandlung interessiert. Daher muß der Stoff eines solchen Werkes bedeutend sein. Man müßte ihn durchaus schon Gehalt nennen können. Er müßte einen selbständigen Wert haben, ja schon geformt sein, seine Form mit sich bringen» [L'interesse delle persone incolte è rivolto all'argomento, non a come esso è trattato. Per questo l'argomento di un'opera di questo tipo dovrebbe essere significativo. Si dovrebbe poterlo definire già contenuto strutturato. Dovrebbe avere un valore autonomo, anzi essere già formato, avere in sé la propria forma.] (Goethe, 1949, XIV, p. 463). La stessa idea si ritrova anche nelle *Maximen und Reflexionen*: «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form bleibt ein Geheimnis den meisten» [Il contenuto è visto da chiunque, il contenuto strutturato soltanto da chi deve occuparsene, la forma rimane un mistero per la maggioranza delle persone.] (1949, XIII, p. 982).

L. Regia, La traduzione nelle letterature. Aspetti e problemi, Torino Utet 2001.  
(intorno cap.)

elementi meno importanti o comunque in smorzano, a meno che la proposizione non continui con un'altra proposizione. Tale fatto consente una chiusa anche brusca della prima proposizione, in quanto essa viene compensata all'interno dell'economia del periodo. Ed è quanto si è osservato negli esempi manzoniani e nelle traduzioni di Fontane in italiano. Va detto però che, mentre la sintassi di Manzoni è dominata magistralmente anche sul lunghissimo periodo, essa non riesce sempre a mantenere questo respiro nelle traduzioni. E questo accade non solo a due traduttori tedeschi, ma anche a quello inglese; evidentemente le strutture superficiali del francese consentono invece di seguire il ritmo italiano *in toto*.

È a partire da questa base che il traduttore potrà giudicare poi se il ritmo sintattico di altri testi risulterà più nervoso, e quindi più rapido, oppure più lento e disteso e regolarsi di conseguenza. La difficoltà consiste però poi proprio nel prendere le distanze da questa media, nel sapere scrivere con *Sprachsinn* e non soltanto con *Sprachgefühl* (come in definitiva cerca di fare Kroeber nella sua operazione di mimesi in tedesco della sintassi italiana) in particolare nella traduzione letteraria, in quanto la scrittura del testo di partenza è stata per l'appunto governata dallo *Sprachsinn*.



## 8. Problemi di lessico in un'ottica traduttiva

Pur ricordando le parole di Beccaria per il quale «il come tradurre una parola è meno importante di come tradurre la frase e il suo ritmo» (Beccaria, 1993, p. 277), è comunque un fatto che anche la dimensione lessicale *lato sensu* presenta notevoli difficoltà per il traduttore, in particolare per quello letterario: e questo già solo perché si tratta del livello in cui i problemi sono quantitativamente più numerosi. In altre parole, la strategia traduttiva che si sceglie in riferimento al momento stilistico-sintattico rimane in generale più omogenea per tutta la durata del testo; per contro, il livello lessicale propone in continuazione una serie ininterrotta di problemi di difficile sistematizzazione, in quanto le soluzioni che si propongono nella dimensione lessicale sono in linea di massima ancora più numerose di quelle che si offrono a livello sintattico: e di tale circostanza è prova anche il fatto che si tratta dei problemi in generale più discussi nel momento in cui si affronta il problema della traduzione e del tradurre in un'ottica sia teorica sia pratica. Si ritiene che ciò sia dovuto da una parte alla densità semantica che investe la parola in sé, densità che è certamente il risultato di tutta una serie di rapporti endo- ed extra-testuali, ma che impone comunque una propria, fortissima presenza al destinatario del messaggio. Dall'altra parte ciò è dovuto proprio anche al fatto che il lessico si scopre essere la dimensione per eccellenza in cui la lingua è protei-

Se ne discosta decisamente Casalegno, il quale impiega la moderna /angoscia/, motivando la sua soluzione col fatto che /cura/ è parola antiquata e colta, troppo per *Sorge* che è invece di uso anche quotidiano. /Cura/ è effettivamente usato da Fortini che impiega peraltro – sempre in un'ottica di lessico molto colto – anche per *Not* il biblico /distretta/.

Un esempio di risemantizzazione in ambito traduttivo è *unpolitisch*, una parola fondamentale per tutto il testo in cui compare nel titolo, le *Betrachtungen eines Unpolitischen* di Thomas Mann, che preferì servirsi di questa parola e non di *apolitisch* che esiste in tedesco con più o meno lo stesso significato. Se si consultano alcuni dizionari correnti, come il Brockhaus-Wahrig oppure il Duden si trova che *unpolitisch* è definito come «nicht politisch (interessiert), apolitisch, ohne politisches Engagement» (non interessato alla politica, apolitico, senza impegno politico); *apolitisch* è definito come «gleichgültig, ohne Interesse gegenüber politischem Geschehen, unpolitisch» (indifferente, privo d'interesse per la politica). In italiano, scorrendo lo Zingarelli oppure il Devoto-Oli /apolitico/ è definito come «estraneo alla politica, che non professa o non aderisce ad alcuna fede o opinione politica, indipendente rispetto alle manifestazioni o agli interessi della vita politica militante»; /impolitico/ ha invece come significato di base l'accezione di «politicamente poco accorto (mossa impolitica)» e, in seconda battuta, l'accezione di «qualsiasi atto, discorso, comportamento che riveli scarsa accortezza, e sia quindi inopportuno, controproducente». Valutando le conoscenze lessicali acquisite, il termine che offriva il lessico corrente era dunque quello di /apolitico/. Marianelli considerò invece che /apolitico/ non riusciva a rendere quella dimensione profondamente politica insita nella posizione di chi come Thomas Mann si professava non interessato alla politica: la scelta risemantizzante è

stata particolarmente felice, tanto da essere stata mantenuta anche in una ristampa molto recente<sup>3</sup>.

Da questi pochi esempi si vede come il momento lessicale sia sottoposto a molte variabili che rientrano certo in alcuni schemi di fondo proposti dalle scienze della traduzione, ma che sono anche in continuazione sottoposti a una serie tale di componenti soggettive da diventare un momento impossibile da oggettivare completamente.

Di seguito si daranno alcuni esempi in cui la dimensione lessicale è preponderante pur senza essere totalizzante e in cui è possibile forse tentare una sistematizzazione di fondo in base a scelte traduttive già operate. Ci si riferisce in particolare al problema della traduzione dei titoli, della metafora, dei nomi propri e comuni stranieri, della coniazione ininterrotta di neologismi, e via dicendo. Per il livello lessicale si sono scelti questi argomenti ed esempi, poiché si tratta di punti sempre critici in un testo, in quanto in più di un caso pertengono a quello che è il genio della lingua: in altre parole, è chiaro ad esempio che per il livello lessicale è di vitale importanza il registro; è però anche vero che ciò costituisce un ostacolo per così dire relativo per il traduttore, in quanto egli dispone generalmente nella propria lingua di tutta una serie di registri linguistici da cui poter attingere e in cui trovare delle corrispondenze adeguate; è invece più complesso dovere risolvere problemi che impongono decisioni assolutamente originali come nei casi presentati, rese fra l'altro più

<sup>3</sup> «Sono aumentate anche troppo in questi anni le ragioni per cui preferimmo tradurre "unpolitisch", anziché con "apolitico", con "impolitico". Allora non sapevamo che questo termine avrebbe avuto tanta ambigua fortuna nella borsa dei valori. Chi non si occupa di politica, pensammo, non scrive centinaia di pagine contro la politica [...]. A parte la favola dell'"innocenza", basta oggi uscire dal bosco delle *Considerazioni* fra la gente, per restare quasi abbagliati da tanta impolitica politica» (Marianelli, in Mann, 1997, pp. 26-27).

di teatro austriaco del Settecento, tradotto da R. Caruzzi con *Cuor di coniglio*. In questo caso non si può neppure parlare di un'overtranslation. La scelta riproduce esattamente lo stato d'animo di un codardo colto da un tremore mediato addirittura dalla fricativa /f/ in tedesco. Soluzioni come *Il pauroso*, *Il codardo* e via dicendo avrebbero certamente veicolato la *Bedeutung*, ma non certamente il *Sinn* globale del testo.

## 8.2 La traduzione della metafora

La metafora è uno dei problemi più interessanti per la traduzione. Non è un caso che Goethe la scelga per discutere nel 1804 concretamente alcuni passi tradotti, proponendo nel contempo le proprie soluzioni. Si citano alla nota 4 due esempi che risultano particolarmente interessanti per la volontà di mantenere ad ogni costo la metafora presente in inglese (lingua fra l'altro bene conosciuta da Goethe)<sup>4</sup>. La cosa

<sup>4</sup> Nel testo originale Goethe (1949, XIV, p. 190-191) dispone i passi sinotticamente proponendo quindi la propria soluzione (viene fornita una traduzione italiana per così dire interlineare unicamente per sottolineare la differenza di resa della metafora):

1. «Mantegna, led by the contemplation of the antique, fragments of which he ambitiously scattered over his Works. – Mantegna hielt sich an das Studium der Antike, von welcher er seinen Werken überall Spuren einzuverleiben sich eifrig bestrebt» [Mantegna si attenne allo studio dell'antichità, tracce della quale cercò di inserire con zelo in tutte le sue opere] – «Mantegna, geleitet durch die Betrachtung der Antike, deren Bruchstücke er mit Anmaßung über seine Werke zerstreute» [Mantegna, guidato dalla sua osservazione dell'antichità, frammenti della quale disseminò ambiziosamente nelle sue opere.]

2. «Hence in this figures of dignity or beauty we see not only the meagre forms of common models, but even their defects tacked to ideal Torsos. – Daher sehen wir in seinen Figuren von Würde und Schönheit nicht nur die magern Formen gemeiner Urbilder, sondern selbst ihre Fehler an idealischen Torsos angebracht» [Per questo non vediamo soltanto le magre forme di modelli comuni riportate nelle sue figure di di-

interessante è che Goethe – grazie al suo *Sprachsinn* – non teme di riprendere la metafora originale, che il primo traduttore tende invece a smussare nel timore di offendere in qualche modo lo *Sprachgefühl* generale e finisce per comunicare un'immagine diversa del Mantegna da quella che l'autore originale voleva fornire.

Sempre nello stesso scritto Goethe afferma che la parola metaforica ha sempre qualcosa di torbido (*etwas Trübes*): «Metaphorische Redensarten und Perioden laufen noch größere Gefahr, den Gegenstand zu entstellen, und wenn bei Gleichnisreden vielleicht Subjekt, Prädikat, Zeitwort, Partikel in einer Sprache geschickt zusammentreffen, so wird man es doch in vielen Fällen für unmöglich erklären, eine solche Stelle in fremde Sprachen genau zu übersetzen. Denn indem sich der Übersetzer bemüht, seine Metapher der Originalmetapher anzunähern, welche doch nur eine Annäherung zum Gegenstande oder Gedanken war, so entsteht aus dieser doppelten Annäherung gewöhnlich eine Entfernung, die nur dann vermieden werden kann, wenn der Übersetzer ebensogut Herr der Materie ist als der Verfasser»<sup>5</sup> (Goethe, 1949, XIV, pp. 189-190). E Goethe evi-

gnità e di bellezza, ma anche i loro difetti riportati in torsi ideali] – «Daher sehen wir an seinen Figuren, welche Schönheit oder Würde darstellen sollen, nicht allein die magern Formen gemeiner Urbilder, sondern selbst ihre Fehler an idealische Torsos angeflückt» [Per questo vediamo ricucite nelle sue figure, che devono rappresentare la bellezza o la dignità, non solo le magre forme di modelli comuni, ma anche i loro difetti in torsi ideali.]

<sup>5</sup> [Le espressioni e i periodi metaforici rischiano ancora di più di travisare l'oggetto, e se nelle similitudini forse il soggetto, il predicato, il verbo, le particelle si combinano abilmente in una lingua, in molti casi si deve semplicemente dire che è impossibile tradurre esattamente passi di questo tipo in un'altra lingua. Infatti, mentre il traduttore si sforza di avvicinare la sua metafora a quella originale, che era comunque solo un avvicinamento all'oggetto o al pensiero, da questo doppio avvicinamento si genera spesso un allontanamento che può essere evitato solo se il traduttore padroneggia la materia come l'autore.]

Più complesso può diventare il problema della metafore spenta per le quali non sempre esiste una metafora spenta esattamente corrispondente nella lingua di arrivo, nel senso che essa è riportata tale e quale nei dizionari. Si pensi ad esempio a *der Abend des Lebens* o *der Herbst des Lebens*<sup>9</sup> comunemente registrate in tutti i dizionari monolingui tedeschi, anche in quelli non particolarmente ampi, per indicare la vecchiaia. Il dizionario bilingue Sansoni tedesco-italiano riporta però come traducevole non già /la sera della vita/, ma /il declino della vita/. Ne deriva che il lessicografo ha ritenuto che /la sera della vita/ non può essere considerata una metafora morta (per quanto poetica) in italiano. D'altra parte l'immagine della /sera/ per indicare la vecchiaia è senza dubbio un'immagine che si ritrova in italiano, ma evidentemente solo nella lingua poetica, mentre nella lingua comune è meno frequente che in tedesco e in generale compare solo con la parola sera senza la vita: «I' so' colei che ti diè tanta guerra E compìe mia giornata innanzi sera» (Petrarca); «Questi non vide mai l'ultima sera» (Dante). L'effetto che si ha in traduzione è quindi quello di una maggiore creatività del testo: Goethe impiega ad esempio questa espressione metaforica parlando di Lord Hamilton<sup>10</sup> nell'*Italienische Reise* (1817-1829) e mantiene un registro sì alto, ma comunque all'interno di un uso formalizzato. La traduzione italiana – proprio perché conosce l'immagine nella lingua poetica, ma non possiede la corrispondente metafora spenta in quanto tale – è costretta a verbalizzare: «si è costruito qui il suo bel nido e se lo gode, ora che la sua vita è giunta a sera» (Za-

<sup>9</sup> Si considerino al riguardo le riflessioni al riguardo di Pirazzini che ricorda come «la vecchiezza è la sera della vita» sia l'esempio scelto da Aristotele per illustrare il problema della metafora nella *Poetica* (Pirazzini, 1997, pp. 34-46).

<sup>10</sup> «So hat sich Hamilton eine schöne Existenz gemacht und genießt sie nun am Abend seines Lebens» (Goethe, 1988, p. 217).

niboni); «Hamilton, ...e s'è fatto qui un gran bel nido e ne gode sul declinare dei suoi giorni» (Castellani) (E non ad esempio: ora che è giunto alla sera della sua vita). Più interessante ancora si fa il problema quando la metafora spenta consente combinazioni diverse: si pensi a «am Abend seiner Tage»<sup>11</sup>, dove l'italiano è costretto a ricorrere a una *undertranslation*, (alla fine dei suoi giorni) e non riesce quindi a proseguire l'idea del naturale «organischer Kreislauf des Lebens» [circolo organico della vita]. Certo, tale fatto non è decisivo per il testo in sé, che non è letterario, ma politico-sociale: tuttavia è innegabile che proprio in un autore come Max Weber – che è stato uno dei massimi rappresentanti non solo della sociologia classica, ma anche uno degli ultimi grandi intellettuali della borghesia tedesca dei primi decenni del XX secolo – anche la scrittura in sé, e non solo il momento referenziale, dovrebbe essere per quanto possibile salvaguardata anche nella lingua di arrivo, soprattutto in un testo ricco di pathos e richiami culturali come *Wissenschaft als Beruf* (1917).

Ancora più interessante è il problema della metafora morta che si rivitalizza assumendo due significati: si pensi a «Es ist noch nicht aller Tage Abend». Schemann (1993) la considera un'espressione idiomatica (e quindi anche una metafora spenta) connotata pateticamente. Il dizionario bilingue Sansoni la considera un vero e proprio proverbio (la sera d'ogni di' non è ancora giunta). Il problema è però

<sup>11</sup> «Abraham oder irgendein Bauer der alten Zeiten starb, "alt und lebensgesättigt", weil er im organischen Kreislauf des Lebens stand, weil sein Leben auch seinem Sinne nach ihm am Abend seiner Tage gebracht hatte, was es bieten konnte» (Weber, 1930, p. 18). La traduzione italiana è poco interessante da questo punto di vista, in quanto non si è riconosciuta l'espressione idiomatica: «Abramo o un qualsiasi contadino dei tempi antichi moriva "vecchio e sazio" della vita perché si trovava nell'ambito della vita organica, perché la sua vita, anche per il suo significato, alla sera della sua giornata gli aveva portato» (Weber, 1976, p. 20).

rato con le due proposte di traduzione semantica. Si ritiene che ciò avvenga in entrambi i casi: infatti sia Reiss e Vermeer sia Pocar optano in realtà per il mantenimento della diversità, e non per un appiattimento come accade nel caso di *Ochse*, laddove in italiano però – come si è visto – *bue/bove* sarebbe comunque una traduzione adeguata ai fini del mantenimento della funzione di questa parola e quindi del senso. Si ritiene del resto che una traduzione prevalentemente semantica sia quella maggiormente seguita dai traduttori nell'ambito lessicale dei *Realia*. Tale strategia è in linea con l'idea che il testo letterario rientra sì nell'ambito della *Weltliteratur*, ma che è bene che il lettore nella lingua di arrivo sia consapevole della diversità che può conoscere anche grazie a questi elementi del testo.

In ultima analisi, per tradurre le parole che denominano referenti inesistenti nella realtà della lingua di arrivo – analogamente a quanto accade nel settore della terminologia – tre sono le possibilità che si offrono al traduttore: mantenere inalterata la parola (eventualmente accompagnata da una nota); operare un calco, assumendo il rischio dell'incomprensibilità o di effetti talvolta comici; individuazione di un referente più o meno affine nella lingua di arrivo. In quest'ambito si procede in letteratura in modo parzialmente diverso da quanto è generalmente auspicato nella traduzione dei testi specialistici che mirano in linea di massima alla conoscenza precisa dell'elemento straniero<sup>14</sup> anche a costo di produrre effetti che sono ovviamente estranei al testo di partenza. I

<sup>13</sup> Sulla differenza fra traduzione semantica e comunicativa si veda Newmark, 1988.

<sup>14</sup> È risaputo che ad esempio il giurista è interessato a un testo di arrivo che risulti per quanto possibile aderente al testo di partenza anche a livello di strutture superficiali e che adotti prestiti o calchi a livello terminologico, ove non esistano i referenti esattamente uguali nella lingua di arrivo. Si veda ad esempio Sacco (1994, pp. 40-41).

traduttori letterari cercano comunque di evitare per quanto possibile il ricorso al prestito seguito da nota a piè di pagina, nella consapevolezza che tale procedimento interrompe effettivamente il flusso della lettura che è uno degli elementi importanti nella dimensione letteraria. Da questo punto di vista la traduzione del testo letterario si discosta da quella del testo specialistico: in altre parole *attorney* deve rimanere tale in un testo giuridico, ma deve essere tradotto ad esempio con «pubblico ministero» ad esempio in un romanzo giallo<sup>15</sup>. Del resto in quest'ottica si muove qualsiasi specialista: ad esempio il germanista italiano preferisce mantenere in molti casi il termine originale: si pensi ad esempio a *Neue Sachlichkeit*, che nelle storie della letteratura tedesca o viene citato soltanto come tale con la definizione oppure è tradotto, ma seguito dal termine originale in parentesi.

Per quanto riguarda il problema delle parole straniere nel testo originale, si tende a mantenerle inalterate anche nella lingua di arrivo partendo dall'assunto che esse irradiano così lo stesso effetto in entrambe le lingue: così in *Hiob* (*Giobbe*) di J. Roth (1930), si trova il russo (*sotnia; urjadnik; rubaschka; pogrom; sidaj; samogonkapolubil ja tibia za twoju krasotu*) e l'inglese (*well; lunch-room; my dear boy; college boy; breakfast*) mantenuti inalterati anche nella traduzione italiana che, però, li evidenzia graficamente, come in generale si opera per le parole straniere, con l'effetto però di enfatizzarle in italiano, mentre nel testo originale esse mantengono la grafia di tutto il testo. Va rilevato che all'interno di questo testo – che è all'insegna della problematica ebraica – non compare l'ebraico: l'unica parola che lo ricorda è *Torarollen*, sempre peraltro nella grafia normale nel testo tedesco, in corsivo in italiano /i rotoli della *Torah*. Roth usa inoltre parole tedesche (*Gebetriemen e Gebetmantel*) per indicare due oggetti di cul-

<sup>15</sup> Si veda al riguardo sempre Sacco (1994, pp. 41-41).

### 8.5 La traduzione dei nomi propri



Si tratta di un problema che non riguarda soltanto la traduzione letteraria, ma che investe anche altri ambiti, da quello della critica d'arte, della storia della letteratura, per non parlare poi dell'ambito pubblicitario, in cui però le strategie traduttive sono tanto particolari da arrivare alla riscrittura del testo.

In generale, in letteratura, si nota che negli ultimi decenni si tende a mantenere in linea di massima nomi propri inalterati nella lingua di arrivo. In altre parole, la scelta di Maffei di impiegare Fausto al posto di Faust si presenta oggi come inaccettabile. Tuttavia, Casalegno opta per Greta e Fortini per Gretchen (tutti e due traducono però Margarete con Margherita). Comunque, fare una generalizzazione in questo campo è praticamente impossibile: sono infatti così numerosi i fattori che entrano in gioco, da imporre delle scelte valide di volta in volta. Si pensi ad esempio a tutte quelle opere dove si opta per soluzioni miste: nei *Nibelunghi* si tende in generale a lasciare inalterati i nomi propri per i quali non esiste un corrispondente (corrente) nella lingua di arrivo e a tradurre invece quelli per i quali esso esiste: così si trova Gunther e Gernot, ma Sigfrido, Crimilde e via dicendo. Certo è che – quanto più nota è l'opera e quanto più noto è l'autore – tanto maggiore sarà la probabilità di mantenere i nomi propri inalterati<sup>16</sup>.

Il problema dei nomi in ambito traduttivo dipende in

<sup>16</sup> Si tratta del resto di un argomento che è molto spesso oggetto di polemiche: è del 4 gennaio 2000 un articolo del Corriere della Sera che riportava la notizia della protesta di un italiano davanti a un quadro del Tiziano alla National Gallery, che traduceva il nome del pittore (Titian). La National Gallery ha dato ragione all'italiano, anche se il Corriere della Sera rilevava poi che sul sito Internet della National Gallery Raffaello veniva indicato come «Raphael, noto anche come Raphael Santi».

realtà da molteplici fattori. Il caso più semplice è quello in cui i nomi hanno un corrispondente nelle varie lingue europee, tanto che la loro riformulazione comporta in realtà soltanto la volontà o meno di rendere il testo di partenza più aderente alla lingua di arrivo, di fargli perdere quell'elemento esotico naturalmente presente se si usano i nomi stranieri inalterati. E comunque, anche in questo caso che è il più semplice, vi sono in realtà dei problemi che riguardano innanzitutto la frequenza d'uso di un nome in un Paese e in un determinato momento storico: Geneviève è nome alquanto frequente in francese, mantenuto inalterato in italiano risulta esotico (tipicamente francese) e gradevole anche da un punto di vista fonico grazie all'affricata palato-alveolare sonora /k/ iniziale, alla fricativa labiodentale sonora/v/ e al dittongo /ie/; Genoveffa è praticamente inesistente in italiano, e in più risulta alquanto ridicolo se scatta l'associazione con le sorelle di Cenerentola.

Ancora diverso risulta il caso di nomi che hanno un esatto corrispondente nelle varie lingue europee e che hanno lo stesso grado di frequenza d'uso e che non evocano associazioni mentali particolari: si pensi a Clyde e Claudio. A questo punto si tratta veramente soltanto di decidere se conservare o meno l'elemento estraneo. Ma anche in questo caso si tende a mantenere il nome proprio inalterato (si veda l'esempio di Faust-Fausto riportato qualche riga prima).

Molto più complesso, ma anche più interessante è il problema dei nomi propri parlanti. Leggendo oggi il nome di Calcante – che rappresenta per l'uomo moderno la personificazione dell'indovino – non ci si rende conto che in realtà il nome stesso presenta la particolarità dell'individuo. Calcante è in stretta correlazione con il verbo *καλχαίνω*, che indica quanto meno colui che è agitato, che ha profondi pensieri, se non addirittura nell'interpretazione del verbo da parte di Hölderlin (si veda il capitolo 2, pp. 44-45), colui che pro-



ne reso con Johannes Nissùn (Droste-Hülshoff, 1987, p. 57). Pochi sono i casi in cui c'è una corrispondenza funzionale così felice fra il nome proprio di partenza e quello di arrivo come in *Krähwinkel*, nome di luogo divenuto famoso con Kotzebue (*Die deutschen Kleinstädter*, 1803) e quindi con Nestroy (*Freiheit in Krähwinkel* 1848) tradotto in quest'ultimo caso con Roccacannuccia, che indica in italiano l'immagine della cittadina di provincia ridicola e filistea, esattamente come *Krähwinkel* in ambito germanico. E perfino in questo caso c'è l'insoddisfazione per non riuscire a rendere il suono e l'immagine di *krähen/Krähe*. Da notare che poi nel resto del testo i nomi parlanti dei personaggi sono rimasti gli stessi con note in fondo al testo: ad esempio il traduttore avverte che *Reazkerl von Zopfen* potrebbe essere tradotto con /Reazionarietto Codini/ e via dicendo<sup>20</sup>.

In altri casi si tende invece a tradurre i nomi parlanti in modo che essi si comunichino direttamente al pubblico della lingua di arrivo. Ciò avviene ad esempio con i nomi dei tre *Gewaltige* del *Faust*: *Raufebald*, *Habebald*, *Haltefest*. Per inciso, visto che si è nell'ambito lessicale, si nota la difficoltà già

114). Si riporta un unico esempio assieme alla traduzione successiva del 1998:

« "Niemand?" wiederholte sie; "da nimm, nimm!" fügte sie heftig hinzu; "du heißt Niemand, und niemand sorgt für dich! Das sei Gott geklagt! ».

« Tè! Tè! Ciapa, ciapa! Ti it ciam Nissùn e r' la nissun ca pensa per ti? Oh, S'gnur de la misericordia! » (1987).

« "Nessuno?" ripeté lei; "allora prendi, prendi pure!" aggiunse con impeto, "ti chiami Nessuno e nessuno si occupa di te? Misericordia di Dio! » (1998).

A prescindere dalla valutazione del caso in questione, che è molto particolare in quanto si traduce in dialetto quanto nell'originale non lo era, è un fatto invece che la traduzione di testi scritti originalmente in dialetto è un problema praticamente insolubile: si pensi a Goldoni nelle altre lingue.

<sup>20</sup> Si veda Chiusano, in Nestroy (1974, p. 535).

di tradurre *Gewaltige*, per i quali Fortini proponeva una soluzione particolarmente moderna, ovvero/i tre killers/, soluzione che poi scartò per un più classico / I Tre Uomini Forti/<sup>21</sup>. La traduzione di questa parola oscilla da soluzioni neutrali (compagni) a quelle con reminiscenze letterarie manzoniiane intese in senso peggiorativo (bravacci) a altre ancora che mettono in risalto il momento della forza (forti, giganti) oppure quello della violenza (violenti). Nell'ottica della funzione che essi hanno all'interno del testo (quella di essere dei servitori di Mefistofele e di procurare in ogni modo a Faust ciò che questi desidera, è certamente l'ultima soluzione, quella che pone l'accento sul loro carattere violento, ad essere la più adeguata (Allason e Casalegno). Per quanto riguarda i loro nomi, i traduttori si sono attenuti in generale a calchi (più o meno moderni), a parte Fortini che opta per una

<sup>21</sup> I tre valorosi: sono poi riportati i nomi originali con una nota tratta da Düntzer: « Queste tre figure allegoriche significano i tre rozzi elementi della guerra. Raufebold l'attacco furioso, indisciplinato, Habebald la cupidigia del bottino, Haltefest la ferma resistenza » (Maffei);

I tre compagni violenti: Fierassalto, Tostacchiappo, Fortetengo (Buoso);

I tre bravacci: i nomi rimangono invariati nel corpo del testo e sono spiegati in una nota (Manacorda);

I tre ribaldi: Assaltamondo, Arraffalesto, Serrastretto (Errante);

I Tre Giganti: Attaccabrighe, Pigliapresto, Tieniforte (Scalero);

I Tre Violenti: Attaccabrighe, Arraffatosto, Tiensaldo (Allason);

I tre bravacci: i nomi rimangono invariati nel corpo del testo e sono spiegati in una nota (Amoretti);

I Tre Falchi: non c'è traduzione dei nomi che, evidentemente, non gli serviva per la messa in scena vera e propria (Strehler);

I tre forzuti: i nomi sono invariati, ma vengono accompagnati da una proposta di traduzione che li spiega: l'Attaccabrighe, l'Arraffatutto, l'Accaparratore (Hausbrandt);

I Tre Uomini Forti: i nomi rimangono invariati, ma sono accompagnati, in parentesi, da una proposta di traduzione (il Dài, l'Arraffa, il Tieniduro) (Fortini);

I Tre Violenti: Attaccabrighe, Mettiasacco, Tienistretto (Casalegno).

Affermando ciò non s'intende affatto riprendere la tesi proposta da Walter Benjamin nel suo testo sul compito del traduttore: la traduzione viene infatti qui riconosciuta come una forma atta a far convergere sempre più le singole lingue verso quella lingua adamica precedente anche alla scissione tra Dio e l'uomo. Il traduttore non deve affatto andare contro la lingua d'arrivo, spezzarne i confini, ma cercare di sfruttarne al contrario tutte le possibilità come già aveva fatto l'autore originale con la propria lingua, muoversi insomma liberamente all'interno di confini comunque esistenti e tali da dovere essere accettati, per così dire secondo l'idea goethiana di sapere produrre liberamente senza però alcun arbitrio, di riuscire a essere come Raffaello che sa creare all'interno dei vincoli oggettivi impostigli dallo spazio architettonico<sup>23</sup>. È all'interno dei confini posti dal testo che il traduttore potrà rendere operante la sua creatività che peraltro si caratterizza come un concetto vago all'interno della traduzione, tanto che – come afferma Wilss (1996, p. 53) – si potrebbe giungere ad affermare che la creatività traduttiva è in contraddizione con la natura stessa del tradurre, il cui fine ultimo è la riproduzione di un testo di partenza in una lingua di arrivo. Tuttavia, per fornire un punto di riferimento a questo concetto sì vago, ma piuttosto diffuso negli scritti sulla traduzione (in particolare letteraria), Wilss definisce la creatività traduttiva una caratteristica che ci si può aspettare di trovare in un traduttore di vasta esperienza di cui egli si può servire in modo adeguato nei vari casi (Wilss, p. 52).

<sup>23</sup> Ci si riferisce in particolare al passo in cui nel *Viaggio in Italia* Goethe contesta il giudizio negativo sulle Sibille di Raffaello che per alcuni critici patirebbero dei vincoli imposti dallo spazio architettonico: «In queste Sibille ciò che predomina è l'arcana, sommamente geniale simmetria, assunto primario d'ogni composizione; non altrimenti che nell'organarsi della natura, anche nell'arte la più perfetta espressione della vita si manifesta nel rispetto del limite più tassativo» (Goethe, 1983, p. 510).

In realtà, anche questa affermazione è problematica, in quanto spesso è il traduttore non professionista, ma con ampie conoscenze culturali in generale (e non soltanto dunque del proprio mondo di vita e di quello del testo di partenza) a sviluppare soluzioni traduttive nuove, talvolta così ardite da suscitare proteste nel momento storico a lui contemporaneo, ma proprio per questo creative. Più concretamente, un traduttore creativo può essere definito colui che sa andare con passo sicuro per il difficile percorso in cresta fra due culture in modo da far capire e da far conoscere quanto è espresso non solo e non tanto in un'altra lingua, ma soprattutto in un'altra cultura. Soltanto così saprà contemporaneamente sviluppare nel lettore il desiderio di conoscere direttamente il testo originale e la cultura estranea che da esso traspare, sarà cioè stimolato a portare avanti quella comparazione spazio-temporale che Nietzsche auspicava già nella *Gaia scienza*<sup>24</sup> e che sola può contribuire all'arricchimento degli individui in epoche e in luoghi diversi.

<sup>24</sup> Si fa riferimento in particolare al capitolo 7, libro primo, in cui Nietzsche rileva la mancanza di lavori di comparazione ad ogni livello, da quella del diritto a quella della suddivisione della giornata, dei costumi del dotti, degli artisti, degli artigiani e via dicendo. È evidente che un tradurre che miri non soltanto a far capire, ma anche a far conoscere può costituire una tappa importante in questo processo.