

bale in direzione di quest'ultima. Come qualsiasi contenuto di verità è estromesso dalla narrazione letteraria, così questa si esaurisce tutta nel suo stesso narrare, è contenuto e contenente, luogo che possiede la sola esistenza verbale. Che qua e là si accenda un'immagine nella mente di chi legge non pregiudica la natura essenzialmente verbale della lettura: l'immagine torna sempre a far capo alla parola, è questa che muove l'occhio e commuove la mente del lettore.

Capitolo settimo

Leggere romanzi tradotti. Che cosa si può e che cosa non si può tradurre.

La letteratura è ormai, in ogni senso, universale. Quello che Goethe intravedeva negli ultimi anni della sua vita, una *Weltliteratur*¹ in cui ogni nazione conoscesse i prodotti letterari delle altre, è oggi sicuramente, almeno per le letterature maggiori, realtà. Ma che cosa esattamente si conosce di un'opera tradotta? Perché, è inutile ingannarci, leggere letteratura straniera vuol dire quasi sempre leggere letteratura tradotta.

Tutto il discorso di questo mio saggio viene a dire che un romanzo è fatto esclusivamente di parole; che è un movimento di parole. Ma quali parole, se quelle che leggiamo non sono le stesse scritte dall'autore? quale movimento, se i suoni, le flessioni, i costrutti sono cambiati? Per quanta fiducia possiamo avere nel traduttore e per quanto abile egli sia, la sua opera di mediazione ha confini insormontabili, che sono i confini stessi tra una lingua e l'altra. Indubbiamente due diverse lingue, considerate come sistemi concettuali ed espressivi, grossomodo si equivalgono e pertanto dev'essere sempre possibile dire nell'una ciò che si dice nell'altra: si potrà ugualmente bene descrivere un fatto o esporre un'idea. Ma in un romanzo solo apparentemen-

¹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Entwurf zur vorstehenden Einleitung*, 1830: "...die allgemeine Weltliteratur..., daß die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennen lernen, und so wird es auch nicht fehlen, daß jede in der andern etwas Annehmliches und etwas zu Meidendes antreffen wird" (*Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, 12^a ed. riveduta 1994, vol. XII, p. 364).

Aus: Cesare De Marchi, *Romanzi. Leggerli, scriverli*, Feltrinelli, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 143-159.

ciò, è tempo ormai di partire, ma effettivamente si parte soltanto *perché* il vento è favorevole: Celio ha aspettato il favor del vento per salpare. Si potevano rispettare senso e sintassi, di più: intonazione fabulatoria, e tradurre fedelmente, per esempio dicendo: "E così, giunto il tempo di partire ed essendo favorevole il vento...".

Non basta ancora: la traduzione, che per il resto amplifica inutilmente l'originale, qui omette di tradurre l'espressione "y con una pieza de leva". *Pieza de leva* era la cannonata che si sparava al salpar della nave, ed era qui un particolare acustico che si aggiungeva gioiosamente al resto animando la descrizione e inoltre contrastando con la mesta constatazione successiva, che Celio in realtà si allontanava anziché appressarsi all'amata, constatazione a sua volta ridimensionata dal pensiero conclusivo sull'effetto benefico, nonostante tutto, delle speranze.

"Si spinse in mare aperto" è di nuovo una libertà inutile, che trasmette un'impressione di azzardo, mentre "se alargó al mar" respira della vastità marina e delle speranze impazienti di Celio. *Alargarse* è un sinonimo poco usato di *alejarse*, che segue subito dopo: l'italiano può ricorrere al disusato "dilungarsi", serbandolo naturalmente per il secondo verbo il comune "allontanarsi". L'apertura sintattica della frase spagnola risulta contratta, anzi mutilata nella traduzione, che nuovamente rinuncia al gerundio a vantaggio di un'altra, e superflua, principale (*Celio si allontanava*). L'ultima frase italiana completa il guasto: "la speranza di ottenere alla fine qualcosa di buono" non traduce affatto "las esperanzas de cobrar el bien", che significa semplicemente "le speranze di conseguire il bene". *Qualcosa di buono* è vago e banale, *il bene* è un concetto morale chiaro e univoco; inoltre non c'è traccia di *alla fine* nel testo di Lope: chi ha tradotto ha voluto, chissà perché, sfumare un pensiero preciso espresso in modo preciso. Peggio ancora il conclusivo "dà uno scopo alla vita", che è un semplice errore di traduzione, dal momento che "entretienen la vida" significa che serbano, mantengono la vita, che insomma

tengono in vita colui che spera. Lo scopo di Celio è di raggiungere Diana, la speranza che lo anima però è illusoria dal momento che egli si sta allontanando da lei; se lo sapesse, verrebbe sopraffatto dalla disperazione: così invece, sperando invano, conserva la propria vita. Infine "traditrice" non è "engañososa", che vale piuttosto "ingannevole" o "fallace". ("Ameni inganni", si ricorderà, chiama Leopardi le speranze.)

Ho indugiato su queste poche righe prese ad esempio, ma credo di aver mostrato quanto sia pericoloso trattare un testo letterario come se fosse un'informazione fattuale, e quanto severa e rigorosa sia l'arte narrativa nonostante la sua apparenza impalpabile. Ma penso anche di aver dimostrato che una traduzione inutilmente libera (del testo, s'intende, di un grande narratore e non di un pasticciere) non sia soltanto infedele nel lessico, nell'intonazione e nell'articolazione sintattica, ma anche inattendibile nella riproduzione del contenuto concettuale: a conferma che in letteratura è impossibile separare ogni forma dal proprio contenuto e ogni contenuto dalla propria forma.

È vero, formalmente una narrazione romanzesca potrebbe essere una descrizione fattuale, tanto più che i romanzieri insistono spesso su dettagli materiali e storici: col che tuttavia non vogliono dare a intendere che stanno narrando fatti reali, ma cercano piuttosto di "disciplinare la libertà assoluta con cui immaginano vicende e personaggi" (cfr. capitolo I, p. 14). La sostanza della narrazione non sono fatti reali né fatti verosimili; in essa, come ha visto acutamente Benjamin, il cui curioso misticismo lo ha portato per il resto a conclusioni mal condivisibili, "l'essenziale non è comunicazione, non è enunciato. Nondimeno quella traduzione che volesse trasmettere, non potrebbe trasmettere se non la comunicazione, e quindi l'inessenziale".³ L'ab-

³ WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923: "Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches" (tr. it.

sintattica è possibile con molti limiti e approssimazioni, riprodurre le parole costringe a un lavoro paziente e minuzioso di sinonimizzazione; e dal momento che sinonimi perfetti non ne esistono o sono rarissimi, la nuova veste linguistica rimarrà sempre sensibilmente lontana, e in ogni caso più della sintassi, dall'originale. Un testo, ripetiamo ancora, è un movimento di parole: sostituendo parola a parola e frase a frase, anche col più grande scrupolo di fedeltà e buon gusto, si offuscherà pur sempre il timbro e il colore delle voci, il respiro e le vibrazioni interne della pagina, il suo tenore inconfondibile. Anche una prosa che parrebbe tutta concettuale come il passo seguente dello *Zibaldone*, ha nella progressione martellante delle sue frasi una veemenza di disperazione, un crescendo ritmico e sonoro, che molto a fatica una traduzione riuscirebbe ad avvicinare:

Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.⁷

L'emozione di queste righe non sta nel loro pessimismo cosmico, che manifestato in altra forma potrebbe anche, per la sua estrema, suscitare sconcerto o ripulsa. Viene invece dal gioco insistito delle contrapposizioni (*non... ma*) e dal climax finale, che è come un'ascesa vertiginosa dello sguardo intellettuale, e che lascia chi legge senza fiato. La parafrasi di uno scolaro, costretto a riformulare lo stesso concetto, non salverebbe nemmeno l'ombra di questa imponente costruzione verbale.

Ma appunto, che altro sono le traduzioni se non parafrasi? La più attenta e scrupolosa di esse cercherà di riprodurre la sintassi originale e di sostituire parola a parola, non sempre riuscendoci, perché la lingua di destinazio-

⁷ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, 22 aprile 1826.

ne manca forse di una parola esattamente corrispondente o rifiuta un costrutto o richiede un verbo passivo dove c'è un attivo.⁸ È un fatto che la traduzione non raggiunge quasi mai la concisione e ricchezza dell'originale, il suo gusto è più sciapo, il colore ovattato, quasi spento. L'effetto complessivo è spesso di una diluizione del dettato, la quale non dipende minimamente dalla maggiore o minore sinteticità di una lingua rispetto all'altra,⁹ ma dal fatto che la traduzione tende sempre a esplicitare l'implicito, è meno audace e quindi meno ellittica dell'ideazione originale.

Come si vede, c'è di che alimentare un forte scetticismo circa l'efficacia di qualunque traduzione possibile. Dunque il lettore dell'opera famosa e celebrata, il lettore di *Guerra e pace* e di *Don Chisciotte* che è ansioso di trovare nella propria lingua l'equivalente dell'originale, è destinato a rimanere deluso? Sembra infatti che debba rassegnarsi ad avere dell'opera un'idea solo approssimativa, arrivando sì a vedere come l'autore ha costruito la trama e svolto la materia, che cosa ha fatto dire e pensare ai personaggi; ma non veramente il concreto muoversi e ttersi delle parole, non il crescere della complessità dal particolare, dell'atmosfera generale dalle unità minime della rappresentazione. E alla fine avrà forse l'impressione che tutto il frutto della sua lettura sia la cosa che in un testo letterario è meno importante, il suo contenuto pseudofattuale.

Contro questo si può chiamare in causa l'esistenza di

⁸ Un'analisi acuta ed emozionante, largamente pragmatica, del lavoro di traduzione è il volume di TIM PARKS, *Translating Style. The English Modernists and Their Italian Translations*, Cassells, London 1996 (tr. it. *Tradurre l'inglese. Questioni di stile*, Strumenti Bompiani, Milano 1998), costruito su sei esempi di traduzione italiana da altrettanti autori inglesi, con un ultimo capitolo in cui si esaminano traduzioni di testi letterari da e in entrambe le lingue. A parte l'ampiezza e l'utilità specifica dei casi discussi, l'autore mette a più riprese in evidenza come la traduzione, che istintivamente (ma non inevitabilmente) tende alla lingua media e dunque appiattisce in maggiore o minor misura l'originale, faccia risaltare per contrasto la ricchezza e profondità di quest'ultimo.

⁹ Tant'è vero che le lamentele dei traduttori tedeschi sulla maggiore sinteticità dell'italiano sono perfettamente speculari a quelle dei loro colleghi italiani, cui pare più sintetico il tedesco.

sibilità sociale presente dagli eventi narrati, o perché nuovi fenomeni e nuovi interessi si sono depositati sopra gli antichi, o perché la lingua in cui sono scritte è troppo remota e troppo cambiata; ma bisogna anche aggiungere che altre volte è proprio la distanza che contribuisce a sottrarre al quotidiano i testi ed a metterli nella giusta luce perché possano essere compresi nel loro valore letterario. Passato un secolo, può diventare più facile isolare un capolavoro dalla folla di altre opere che solo la vicinanza faceva sembrare equivalenti o addirittura superiori ad esso. Questo spiega la frequenza con cui avvengono ricuperi di opere dimenticate e quella ancor maggiore con cui altre opere, già ammirate e famose, cadono nel dimenticatoio.

Ritornando alle traduzioni e al loro rapporto con l'originale, si può qui rilevare il fatto forse curioso che la prosa narrativa presenta al traduttore, per almeno due aspetti, maggiore difficoltà della poesia. L'uno è che il linguaggio poetico è, con poche eccezioni, prevalentemente letterario ed avulso dalla lingua effettivamente parlata: ossia è relativamente uniforme, in sé concluso, molto meno soggetto della prosa ai mutamenti linguistici e dunque, in certo senso, sovratemporale: il traduttore dovrà sì cogliere e riprodurre il timbro particolare della poesia, ma non l'alternanza e l'intreccio di più livelli linguistici. Il secondo aspetto è che la presenza di una prosodia esplicita e regolare nel testo originale rappresenta, nonostante la difficoltà di sinonimizzare in metro e rima, un sostegno non disprezzabile alla traduzione, mentre la prosa narrativa, così sciolta e così libera, mette il traduttore in una libertà tanto più pericolosa in quanto solo apparente. Se è vero infatti che il romanzo si distingue vistosamente dal poema per la rinuncia alla prosodia, ciò non significa che nel primo il ritmo, la disposizione e scelta delle parole sia meno importante che nel secondo; ed è anche falso credere (come abbiamo già dimostrato) che la prosa narrativa, essendo priva di vincoli metrici, retorici e lessicali, sia uno dei tanti modi possibili di trasmettere un contenuto fattuale o pseu-

dofattuale. In realtà ogni grande prosa di romanzo è costruita su un ritmo interno non rigido ma rigoroso, con una concentrazione verbale che riprende e raffina i modi dell'antico racconto orale contemperando lingua alta e parlata, alternando tecniche e stili, creando con la minuziosa accumulazione dei particolari un'atmosfera fabulatoria inconfondibile. Tutto questo, se si vuole, può anche considerarsi la forma particolare che la prosodia assume nella narrazione in prosa; d'altra parte non mancano romanzi composti nella prosodia esplicita della poesia, come l'*Evgenij Onjegin* di Puškin, che rinvia direttamente al *Childe Harold* (definito nel suo frontespizio "a Romaunt") e soprattutto al *Don Juan* di Byron, ma indirettamente all'*Orlando furioso*; ed è noto che nel Cinquecento i poemi di Boiardo e di Ariosto erano chiamati romanzi.¹²

Insomma la libertà del dettato romanzesco è illusoria, e altrettanto illusorio pertanto l'arbitrio di cui godrebbe il traduttore. La sola conseguenza del fatto che il traduttore venga ritenuto e si ritenga più libero di quel che realmente sia, è la mediocre qualità delle traduzioni di romanzo. Ancora una volta ci vediamo ricondotti all'affermazione che un romanzo è identico al movimento delle sue parole, e che i suoi personaggi, le sue descrizioni, il suo stesso svolgimento possono, per effetto di alterazioni verbali anche lievi, perdere ogni ragione d'interesse e di commozione. Senza la sostanza verbale che suscita attenzione e aspettativa, viene meno la tensione che fa perseverare chi legge nella lettura.

Tutte queste considerazioni non mi portano evidentemente a rifiutare le traduzioni come tali né a sostenere che lo scrittore in quanto lettore non possa ricavarne nulla. Ma certamente le traduzioni hanno dei limiti intrinseci di cui bisogna tener conto, e hanno inoltre dei limiti qualitativi empirici, cioè propri della maggior parte delle traduzioni realmente disponibili sul mercato librario. Così stando le

¹² Si veda per esempio GIAMBATTISTA GIRALDI CINTIO, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, 1544.

grande non potrà essere d'aiuto: D'Annunzio, Bacchelli, per quanto inferiori gli siano come narratori, lo saranno di più. E questa, sia detto per inciso, è la ragione per cui è tanto difficile lo svilupparsi di una letteratura nazionale dove non preesista un'importante tradizione autoctona.

Costruire un periodo capace di catturare il lettore, trovare la parola che accenda la fantasia, sono cose che lo scrittore può imparare soltanto sui testi concepiti nella sua stessa lingua. Perciò ha ragione George Steiner di allarmarsi considerando i tanti scrittori costretti "a guadagnarsi da vivere traducendo i loro rivali americani, con un processo che porta all'autodistruzione della loro letteratura".¹⁵ Aggiungo che anche là dove lo scrittore, pur non coincidendo col traduttore, si alimenta principalmente di traduzioni, si espone al rischio di muoversi in un'atmosfera rarefatta di trame e tecniche narrative e di perdere progressivamente la vera sostanza della propria attività, la materia prima verbale: questa, priva degli apporti della lingua viva non solo parlata ma anche e soprattutto scritta, si impoverisce e appiattisce nello spazio asettico delle traduzioni e non ha più l'energia capace di dar corpo a quel gran mondo verbale indipendente che è il romanzo.

Lo ammetto, è uno scenario apocalittico questo, di scrittori che impastano e reimpastano una quantità sempre minore di parole; che rimescolano una lingua d'accatto, nata non da esigenze espressive primarie e originali, ma per dare artificialmente voce a voci straniere. Perfino il parlato italiano di romanzo risente sempre meno del parlato reale degli italiani e sempre più del parlato derivato del doppiaggio cinematografico. In questo, tra l'altro, la sua grande flessibilità è quasi di svantaggio all'italiano, poiché se grazie ad essa si apre qualche volta la via a un'espressione nuova e necessaria, le più volte invece si produce un calco inerte e superfluo della locuzione straniera.

Per essere scrittori occorre essere grandi conoscitori del-

¹⁵ GEORGE STEINER, intervista a "Stilos" del 7 dicembre 2004.

la propria lingua. Scrivere è lavorare sulla lingua, pensarla nuovamente e diversamente, ricrearla per così dire ogni volta. Niente è così errato come la tendenza ad assegnare una posizione privilegiata alla trama e al contenuto ideale o ideologico del romanzo, a quegli elementi cioè che da una traduzione risultano meno compromessi, e a trattare l'opera letteraria quasi come un saggio risolto in narrazione. Questa tendenza, cui forse non è estranea la circostanza che lettori comuni e critici leggono ormai prevalentemente in traduzione, misconosce il senso e la natura della narrazione, ignora che l'opera letteraria è il risultato di un immenso e minuzioso lavoro linguistico che si deposita nel testo (quel lavoro di cui la traduzione, in quanto parafrasi, non è che una rimasticatura); insomma non rende giustizia alla parola. E in letteratura non esiste altro peccato mortale che quello contro la parola.