

Corso di laurea in Lettere

## **LINGUA E TRADUZIONE INGLESE**

a.a. 2014/2015

Letture

Marco Tullio Cicerone, *Qual è il miglior oratore* (ca. 46 a.C.)

Friedrich Schleiermacher, *Sui diversi modi del tradurre* (1813)

Benedetto Croce, *Indivisibilità dell'espressione in nomi o gradi e critica della retorica* (1902)

Benedetto Croce, *L'intraducibilità della rievocazione* (1936)

Giovanni Pascoli, *La mia scuola di grammatica* (1907)

Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori* (1908)

Italo Calvino, *Sul tradurre* (1963)

Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982)

## Conclusioni

Alcuni dei testi che si trovano in questo volume esistono già in altre edizioni italiane: la loro presente pubblicazione non consiste quindi tanto in una loro novità editoriale *in toto*, quanto piuttosto nell'essere stati collocati assieme a fianco di altri testi sullo stesso argomento. Ne sono così facilitati la reperibilità e il confronto.

Nonostante George Steiner sostenga che il numero di persone che "hanno detto qualcosa di fondamentale o di nuovo sulla traduzione" si possa ridurre a dieci, e benché, in questo volume, siamo riusciti a includere quasi la metà di essi,<sup>75</sup> sentiamo pressante il bisogno di scusarci per tutto ciò che è stato escluso. Siamo perfettamente consapevoli del fatto che la selezione qui presentata è incompleta e parziale, anche se abbiamo cercato di supplire con questa introduzione. Del resto – come abbiamo già detto all'inizio – il compito che ci eravamo posti, di rappresentare duemila anni di storia della teoria del tradurre, era impossibile. Speriamo comunque di essere riusciti almeno a dare un piccolo contributo per la costituzione di una storia che nella sua continuità e interezza è ancora da scrivere.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> I dieci di cui parla Steiner sono i seguenti: san Gerolamo, Lutero, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, Valéry, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin e Quine.

<sup>76</sup> Esistono comunque numerosi studi monografici su singoli periodi, come per esempio quello di Folena e come le antologie ricordate nella nota 2. Dalla prima edizione di questo volume nel 1995, sono stati pubblicati molti testi di storia della traduzione. Ricordiamo qui quelli più significativi: J. Delisle e J. Woodsworth (eds), *Translators through History* (1995); M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998); A. Pym, *Method in Translation History* (1998). Si veda inoltre la bibliografia compresa in questo volume, p. 237.

Marco Tullio Cicerone

## QUAL È IL MIGLIOR ORATORE\*

È affermazione comune che l'oratoria si distingua al pari della poesia in generi; ma le cose stanno diversamente; perché soltanto la poesia presenta questa molteplicità. Infatti, la poesia tragica e comica, quella epica, quella lirica,<sup>1</sup> e vi si aggiunga il genere ditirambico – ampiamente trattato dai Latini<sup>2</sup> – hanno ciascuna caratteristiche peculiari proprie, diverse da quelle degli altri generi. Di conseguenza, uno spunto comico nella tragedia ne snatura il genere, come uno spunto tragico nella commedia suona falso.<sup>3</sup> Anche nell'ambito di tutti gli altri generi esiste per ciascuno di loro un'armonia ben definita, e un linguaggio per così dire ben noto a chi lo sa cogliere.

Al contrario, chi si ponesse a distinguere in varia maniera gli oratori – qui gli oratori solenni, ispirati, fioriti, lì quelli semplici, piani, succinti – interponendo tra gli uni e gli altri gli oratori che osservano per così dire una linea intermedia,<sup>4</sup> farebbe parola di uomini e poco di-

\* Titolo originale: "Libellus de optimo genere oratorum" (ca. 46 a.C.).

Tratto da: *Tutte le opere di Cicerone*, a cura di Galeazzo Tissoni, Mondadori, Milano, 1973, vol. 17 pp. 33-35.

<sup>1</sup> L'elenco è esemplato sul passo aristotelico della *Poetica* (1, 1) e ne rispetta approssimativamente la graduatoria imposta dallo Stagirita: dalle forme mimetiche a quelle amimetiche. [N.d.T.]

<sup>2</sup> La presenza di *magis*, costante nella tradizione testuale e da noi accolta, non è chiaramente giustificabile in un contesto storico. [N.d.T.]

<sup>3</sup> Il rifiuto dell'ibridismo è presente anche in Orazio: *versibus exponi tragicis res comica non vult* (*Ep.* 2, 3, 89). [N.d.T.]

<sup>4</sup> Fra gli Asiani e gli Atticisti i cultori della corrente rodia, di cui era rappresentante cospicuo Apollonio Molone. [N.d.T.]

rebbe del "genere" in sé. Perché, mentre nell'ambito del genere si ricerca l'ideale della perfezione, nell'ambito dell'individuo è possibile definire ciò che esso rappresenta. Si può quindi affermare che, con pari diritto, Ennio<sup>5</sup> ha la palma della poesia epica (se così piace), Pacuvio<sup>6</sup> della poesia tragica, Cecilio<sup>7</sup> – forse – quella della poesia comica.

Per l'oratore io non faccio una distinzione per genere: ne ricerco il tipo perfetto. Il genere del perfetto oratore è uno solo, e quelli che non vi rientrano, non differiscono per genere – come nel caso di Terenzio<sup>8</sup> e di Accio<sup>9</sup> – ma nell'ambito del medesimo genere non raggiungono il medesimo livello. L'oratore migliore è quello che con la sua parola sa con pari efficacia persuadere, dilettere, commuovere i suoi ascoltatori: persuadere gli spetta di dovere, dilettere gli conferisce prestigio, commuovere gli è necessario.

Si deve ammettere che questi scopi vengono raggiunti meglio dall'uno più che dall'altro: e questo avviene non per una ragione di "genere" ma per merito individuale. Unico è l'ideale della perfezione: ciò che più gli assomiglia viene subito dopo. È facile quindi rilevare come il valore più basso coincida con ciò che meno assomiglia allo stesso ideale perfetto.

Posto infatti che l'eloquenza consta di parole e di pensieri, il punto da raggiungere è questo: ottenere oltre alla purezza e alla correttezza del dire attenta eleganza di

<sup>5</sup> Di *Rudiae* (239-169 a.C.); i suoi *Annales* in diciotto libri furono considerati fino alla comparsa dell'*Eneide* virgiliana il poema epico nazionale di Roma. [N.d.T.]

<sup>6</sup> Di Brindisi (220-130? a.C.), nipote di Ennio; suo modello preferito fu Sofocle. [N.d.T.]

<sup>7</sup> Insubrè, contemporaneo di Ennio, di cui fu amico; è da notare che sia nei confronti di Marco Pacuvio sia di Cecilio Stazio, Cicerone probabilmente esprime il giudizio corrente nell'età sua, accolto soprattutto dagli Atticisti; la sua opinione nel *Brutus* (74, 258: *male locutus*) e nell'*Epistolario* (*ad Att.* 7, 3, 10: *malus auctor*) è negativa, opposta a quella del contemporaneo Volcacio Sedigito (*Caecilio palman Statio do mimico*). [N.d.T.]

<sup>8</sup> Di Cartagine (195?-159 a.C.); con Plauto il più degno rappresentante della commedia palliata. [N.d.T.]

<sup>9</sup> Di Pesaro (170-90 a.C.), autore di una cinquantina di tragedie coturnate e di due preteste (*Brutus* e *Decius*). [N.d.T.]

termini sia propri sia traslati, col criterio di una scelta veramente tersa per splendore per i primi, di un uso controllato per i traslati, ben aderente a stretta analogia.

Riguardo poi al pensiero, le caratteristiche dei suoi elementi si allineano sulla serie corrispondente dei citati pregi formali. I moduli dei pensieri possono infatti essere l'acutezza per l'ammaestrare, la vivacità – a dir così – per il dilettere, l'elevatezza per il commuovere. Inoltre, da una parte, la struttura dei termini comporta due effetti, il ritmo e la fluidità;<sup>10</sup> dall'altra, i pensieri trovano disposizione propria, una dislocazione fatta per persuadere. Di tutti questi elementi, la "memoria"<sup>11</sup> è quel che negli edifici è il fondamento; il "modo di porgere"<sup>12</sup> il loro splendore.

L'oratore, in cui saranno presenti tutti questi requisiti nel loro grado più alto, sarà veramente perfetto; quello che li possiede in grado comune, mediocre; scadente, quello in cui essi sono in grado minimo. Ma tutti saranno chiamati oratori, come tutti i pittori – pur mediocri – si chiamano pittori; non per "genere" infatti saranno diversi tra loro ma per capacità. E così non c'è oratore che non vorrebbe assomigliare a Demostene;<sup>13</sup> Menan-

<sup>10</sup> Del "ritmo" e dei suoi coefficienti, di cui si dice anche nel *De oratore* (3, 43), la trattazione più puntuale e diffusa è nell'*Orator* (*collocabuntur... verba... ut inter se quam aptissime cohaereant... ut forma ipsa concinnitasque... conficiat orbem suum... ut comprehensio numero et apte cadat*, 149), un terzo del quale ne analizza con rigore effetti ed eleganze. [N.d.T.]

<sup>11</sup> Escogita e consiglia artifici idonei a conservare l'ordine delle idee attraverso quello delle immagini; la prima considerazione della "memoria" è documentata tardivamente, ed è tuttora problematica quella che ne avrebbe fatto Ermagora di Temno nel II sec. a.C.; ma nel secolo successivo la *Rhetorica ad Herennium* comprova senza dubbio la feconda vitalità della mnemotecnica. [N.d.T.]

<sup>12</sup> Si tratta dell'*actio*, in cui affiorano i sentimenti dell'oratore in aderenza alla sua interiorità; si affida al *gestus* e alla *vox*. Aristotele vi accenna appena nella *Rhetorica* (3, 1), Cicerone invece – sulla linea di Demostene e Eschine – le attribuisce nel *De oratore* un ruolo cospicuo e determinante, in quanto essa *in dicendo una dominatur* (3, 56, 213). [N.d.T.]

<sup>13</sup> Del demo di Peania (384-322 a.C.); fu ed è considerato principe dell'arte oratoria del genere deliberativo, al quale affidò la veemente passione del suo pensiero politico avversante l'invasione macedone; nella cinquantina di orazioni che gli sopravvissero spiccano le tre *Filippiche* e le tre *Olinthiache* accanto al discorso *Per la Corona*. [N.d.T.]

dro<sup>14</sup> invece non volle assomigliare ad Omero: diverso ne era il genere. Il che non è tra gli oratori o – anche se avviene che uno ricerchi, rifuggendo dalla semplicità, il tono ispirato, mentre un altro vuole essere più penetrante che fiorito – anche se ciò avviene in un genere medio, senza dubbio non lo è nel migliore, dal momento che l'ideale perfetto è quello che ha tutti i pregi.

Certamente ho trattato questo argomento più brevemente di quanto il tema richiedesse, ma per il nostro assunto non era necessario diffondersi di più; dato che il genere è unico, oggetto della ricerca è quale esso sia. È “quello” che fiorì presso gli Ateniesi, con “quelle” caratteristiche; ne segue che se nota a tutti è la loro fama, non conosciuta è l'essenza stessa degli oratori attici. Infatti molti videro un aspetto – “nulla di difettoso in loro” –, pochi videro l'altro – “molto di lodevole in loro” –. Nel pensiero c'è viziosità, quando vi ricorre l'elemento contraddittorio, distraente, ottuso, quasi banale; nel lessico, quando appare il carattere grossolano, volgare, improprio, inelegante, troppo elaborato.

E questo seppero evitare quasi tutti quelli che si annoverano tra gli Attici<sup>15</sup> o parlano come gli Attici.<sup>16</sup> Ma ci sono quelli che hanno vigore nei limiti dell'esserè sani e schietti, al modo dei frequentatori delle palestre,<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Di Atene (343-202 a.C.): è il rappresentante più notevole della “commedia nuova” la cui caratteristica saliente è data dall'approfondimento psicologico dei caratteri. La tradizione gli attribuisce oltre un centinaio di commedie, di cui ben poco sopravvive; ma la tipologia della sua arte ci è nota attraverso i rifacimenti plautini e terenziani; recenti scoperte papirologiche hanno restituito una commedia intera (*Dyscolos*) che è da allinearsi agli atti e alle scene recuperate nel 1907 col papiro di Afroditopoli. [N.d.T.]

<sup>15</sup> È probabile allusione all'elenco elaborato dai grammatici alessandrini: questo “canone” comprendeva Antifonte di Ramno, Andocide di Atene, Lisia di Atene, Isocrate di Atene, Iseo di Calcide, Licurgo di Atene, Iperide di Atene, Demostene di Atene, Eschine di Atene, Dinarco di Corinto; considerati oratori eminenti su una prospettiva di un secolo e mezzo – dalla seconda metà del secolo V a tutto il secolo IV – e definiti Attici per nascita o formazione culturale. [N.d.T.]

<sup>16</sup> È detto polemicamente dei contemporanei che pretenderebbero di emulare gli antichi e sono disistimati dall'Arpinate. [N.d.T.]

<sup>17</sup> Le palestre ateniesi si aprivano ai cultori dell'educazione fisica generica o premilitare, per una preparazione di base; i “ginnasii” cittadini – in parti-

si che possono essere ammessi nello xysto,<sup>18</sup> non ad aspirare alla corona d'Olimpia. Quelli che, esenti da ogni debolezza ricercano forza, muscoli, ricchezza di sangue, persino bel colorito, non paghi della eccellente prestanza fisica, questi cerchiamo di imitare, se ci riesce; se non è possibile, imitiamo, se mai, quelli che sono di schietta salute, non quelli viziosi da quella curiosità di cui l'Asia ci portò molti campioni.<sup>19</sup>

Se faremo in questo modo – purché ci sia possibile: non è cosa da poco – mettiamoci sulla via di Lisia,<sup>20</sup> anzi soprattutto della sua semplicità; in molti luoghi egli è troppo alto oratore, ma perché ha scritto sia per cause private nella maggior parte dei casi, sia per altri, sia per questioncelle, egli sembra troppo povero quando di proposito si è mortificato nelle angustie di cause minuscole.<sup>21</sup>

Si dica pure che è oratore, ma dei minori, chi così facendo aspiri a maggior ricchezza oratoria e non vi rie-

colare l'Accademia, il Liceo e il Cinosarge – accoglievano invece il fiore degli aspiranti ai grandi giochi pubblici, come le Olimpiadi, in una assidua pratica intesa a soddisfare il perfezionismo dei virtuosi, atleti per definizione. Gli oratori neoattici sono per Cicerone dei “palestriti”, dei principianti che cercano di correggersi dei difetti; non ancora dei campioni tesi a superare se stessi in uno stile che è soltanto loro. [N.d.T.]

<sup>18</sup> Il porticato perimetrale che si affacciava sulle aree destinate agli esercizi fisici; in quelle dei “ginnasii” potevano accedere i palestriti, e solo come spettatori: altro pubblico non vi era ammesso. [N.d.T.]

<sup>19</sup> Da Egesia di Magnesia di Sipilo (IV-III sec. a.C.) in poi, fino ai fratelli Ierocle e Menece di Alabanda di Caria, contemporanei di Cicerone; in Roma nell'età ciceroniana furono cultori dell'“asianesimo”, tra gli altri, Ortasio Ortalo, Cornelio Lentulo Sura, Cecilio Metello Celere, Pompeo Magno in gioventù, e perfino una donna: Ortensia, figlia di Ortensio Ortalo, che patrocinò con successo gli interessi delle matrone romane e il cui discorso, elaborato nello stile paterno, era ancora argomento di discussione ai tempi di Quintiliano nel I sec. d.C. (cfr. Val. Mass. 8, 3, 3; Quintiliano, *Institutionis oratoriae* 1, 1, 6). [N.d.T.]

<sup>20</sup> Di Atene (450?-379? a.C.); compreso nel noto “canone” citato; ne sopravvissero trentacinque discorsi. In quanto *metecio* (il padre era di Siracusa) gli era interdetto di perorare in proprio. Una sola orazione poté pronunciare in tribunale, *Contro Eratostene*, uno dei trenta tiranni, cui imputava la morte del fratello Polemarco. [N.d.T.]

<sup>21</sup> È uno degli aspetti negativi della professione del logografo, a cui Lisia fu vincolato per tutta la vita. Può essere interessante notare come in questo *De optimo genere oratorum* Lisia sia considerato tutt'altro che *alterum paene Demosithenem* come invece viene definito nell'*Orator* (226). [N.d.T.]

sca; peraltro nell'ambito di questo genere di cause, al grande oratore può toccare di doversi esprimere in codesto modo.

E così avviene che Demostene può senza dubbio esprimersi in tono minore mentre Lisia non può forse esprimersi in tono sublime. Ma se credono che abbia giovato alla difesa di Milone<sup>22</sup> l'aver posto delle schiere in armi nel Foro e in tutti i templi che sono intorno al Foro,<sup>23</sup> non diversamente che se avessi dovuto difendere una questione privata di fronte ad un solo giudice, essi misurano il valore dell'eloquenza non dalla sua natura ma dalle sue attitudini.

Perciò, dal momento che si va ripetendo il discorso di taluni che loro soltanto parlano in parte come gli Attici, che nessuno di noi in parte lo fa, lasciamo pur perdere gli altri: perché a costoro basta a rispondere il fatto stesso, di non essere chiamati ad una causa o, se chiamati, d'essere beffati. E se sono motivo di scherno, questo sarebbe proprio degli Attici. Ma quelli che non vogliono esser definiti da noi di gusto attico, ammettono di non essere oratori, se hanno orecchio fine e buon giudizio, proprio come quelli che vengono chiamati a lodare un dipinto anche se ignari del dipingere e del giudicare con competenza.

Se poi pongono la bontà del giudizio in una schizzenosità d'orecchio e nulla loro garba, pur sublime e altissimo, dican pure di voler qualcosa di piano e di tornito, ma di sprezzare ciò che è ispirato e di bellezza adorno; e quindi smettano di affermare che Attici sono soltanto quelli che parlano in modo piano, vale a dire asciutto e schietto.

È invece proprio degli Attici esprimersi sì con schiet-

<sup>22</sup> L'uccisore di Clodio, invano difeso da Cicerone che non poté per le agitate circostanze in cui si svolse il processo esercitare serenamente il patrocinio; il discorso *Pro Milone*, nel testo che possediamo, fu scritto successivamente e fatto pervenire a titolo di consolazione all'interessato, ormai esule rassegnato a Marsiglia. [N.d.T.]

<sup>23</sup> Questa misura di sicurezza era stata presa da Pompeo Magno. [N.d.T.]

tezza, ma con ampiezza, ornamenti, abbondanza. E allora?

C'è da dubitare che la nostra ambizione miri a un discorso che sia soltanto accettabile o sia anche degno di ammirazione? Non è che noi si cerchi, insomma, che sia il "parlare attico", ma quale sia il "parlare ideale".

Per cui si comprende, dato che i più validi oratori greci sono quelli che furono in Atene<sup>24</sup> e che di essi, poi, la voce più alta è Demostene,<sup>25</sup> che chi lo imitasse, parlerebbe in una maniera che è tanto attica quanto la migliore tra tutte; e d'altra parte, visto che ci siamo proposti gli Attici come modello, "parlar bene" sarebbe tutt'uno con "parlar attico"<sup>26</sup>

Poiché peraltro grave errore ricorre a riguardo del carattere di codesto genere del dire, ho creduto d'accollarmi una fatica che per me non è davvero indispensabile, ma torna utile ai cultori della materia.

Io ho infatti tradotto dai due più eloquenti oratori attici due discorsi, notissimi e antitetici,<sup>27</sup> d'Eschine<sup>28</sup> e di Demostene; ho tradotto da oratore, non già da interprete di un testo, con le espressioni stesse del pensiero, con gli stessi modi di rendere questo, con un lessico appro-

<sup>24</sup> Non erano tutti nativi di Atene, ma in Atene si formarono e raggiunsero la fama: cfr. n. 15. [N.d.T.]

<sup>25</sup> Cfr. n. 13.

<sup>26</sup> Qui è la ragione d'essere e la conclusione del *De optimo genere oratorum*, che intende correggere il principio semplicistico dei neoattici, motivandolo invece nel senso che, poiché gli Attici più di ogni altro oratore dell'antichità si approssimarono all'ideale dell'oratoria, eloquenza vera è l'eloquenza attica, e non soltanto perché gli Attici furono privi dei vizi sostanziali e formali degli Asiatici. [N.d.T.]

<sup>27</sup> Per la Corona di Demostene, *Contro Ctesifonte* di Eschine; il *De optimo genere oratorum* costituiva la premessa e la giustificazione di queste traduzioni che non ci sono giunte. Le due orazioni – quantunque definite *contrarias*, il che farebbe pensare a un contraddittorio polemico concluso in breve giro di tempo – furono pronunciate a sei anni di distanza l'una dall'altra: nel 336 quella *Contro Ctesifonte*, nel 330 quella *Per la Corona*. [N.d.T.]

<sup>28</sup> Di Atene (390?-314? a.C.): raggiunse la fama soprattutto con i tre discorsi consacrati dalla tradizione col titolo di "Tre grazie", *Contro Timarco*, per la *falsa ambasceria* e la citata *Contro Ctesifonte*; mente e ispirazione della fazione filomacedone in Atene, trovò il degno antagonista in Demostene (cfr. n. 13), soccombendo al quale si rese esule in Rodi, dove fondò una celebre scuola d'eloquenza. [N.d.T.]

priato all'indole della nostra lingua. In essi non ho creduto di rendere parola con parola, ma ho mantenuto ogni carattere e ogni efficacia espressiva delle parole stesse. Perché non ho pensato più conveniente per il lettore dargli, soldo su soldo, una parola dopo l'altra: piuttosto, sdebitarmene in solido.

La mia fatica consegnerà questo risultato, che la nostra gente comprenda che pretende dagli oratori che vogliono essere "attici" e a quale modulo di eloquenza li richiama. "Verrà fuori Tucidide:<sup>29</sup> taluni ne ammirano l'eloquenza"; e va bene. Ma quell'oratoria che è oggetto della nostra indagine non ha nulla a che vedere con lui. Una cosa è esporre il passato in una narrazione dei fatti, altra è sulla base di prove accusare o vanificare l'accusa; come altro è interessare l'ascoltatore con la narrazione e altro commuovendone l'animo. "E poi parla bene."

Meglio di Platone, dici?<sup>30</sup> All'oratore di cui siamo in cerca tocca risolvere questioni forensi in una forma oratoria idonea a illuminare, dilettere, commuovere.<sup>31</sup>

Quindi, se ci sarà chi dichiara che sosterrà cause con lo stile di Tucidide, questi sarà lontanissimo dal pensiero di lui, giacché si muove nel campo politico e forense; se poi loderà Tucidide, faccia suo il nostro parere.

Anzi io non pongo nel novero degli oratori neppur Isocrate,<sup>32</sup> che quello scrittore divino ch'è Platone fece

<sup>29</sup> Di Atene (460?-400? a.C.); forse il più grande storico dell'antichità greca, autore della *Guerra del Peloponneso*. Cicerone tesse l'elogio del suo stile nel *De oratore* e lo definisce tanto *verbis... aptus et pressus*, per cui *nescias utrum res oratione an verba sententiis illustrentur* (2, 56); peraltro nell'*Orator* polemizza con i suoi imitatori, *novum quoddam imperitorum et inauditum genus* (30; cfr. 32). [N.d.T.]

<sup>30</sup> Cfr. nel *Brutus* un altro giudizio ciceroniano: *quis uberius in dicendo Platone? Iovem sic aiunt philosophi, si Graece loquantur, loqui* (121). [N.d.T.]

<sup>31</sup> È l'eloquenza plastica e viva che adduce necessariamente a convinzione l'ascoltatore, esteticamente e sentimentalmente soddisfatto; cfr. § 3, *docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium*: compiti che l'*optimus orator* assolve alla perfezione. [N.d.T.]

<sup>32</sup> Del demo ateniese di Erchia (436-338 a.C.), appena più anziano di Platone (nato nel 427), annoverato nel "canone" (cfr. n. 15); con il Panegirico e il Panatenaico sigillò la perfezione raggiunta dal genere epidittico; l'Arpinate lo

nel "Fedro"<sup>33</sup> lodare da Socrate in modo mirabile, come suo pari, e che tutti gli studiosi hanno detto altissimo oratore. Perché Isocrate non si batte in campo aperto,<sup>34</sup> anzi il suo parlare è per così dire un esercizio di scherma col bastone. Tanto per un paragone da piccolo a grande, vien fatto avanzare da me Eschine, come un gladiatore dei più celebrati, proprio come Esernino<sup>35</sup> (come dice Lucillo), "non sozzo uomo", ma acuto e sapiente, "egli - senz'altro il migliore degli uomini che furono e sono - vien messo di fronte a Pacideiano"; io penso infatti che non si possa concepire nulla di più divino di quell'oratore.<sup>36</sup>

Due tipi di osservazioni si possono opporre a questa nostra fatica,<sup>37</sup> ecco la prima: "hanno fatto meglio i Greci"; ma si può ribattere, a chi l'ha fatta, che mai di meglio avrebbero potuto fare i Greci stessi in latino. Qui l'altra: "perché legger questi qui, piuttosto che i discorsi nell'originale greco?" Queste stesse persone, l'Andria e i Synefebi,<sup>38</sup> non meno [Terenzio e Cecilio di Menandro<sup>39</sup> leggono, non] l'Andromaca o l'Antiopa o gli Epigoni<sup>40</sup> latini accettano; [peraltro Ennio e Pacuvio e Accio leggono, a preferenza di Euripide e Sofocle]. E allora, che schizzinosità è la loro, per questi discorsi tradotti dal greco, mentre non ne hanno affatto per la poesia?<sup>41</sup>

saluta "padre dell'eloquenza", ma le sue lodi sottolineano piuttosto l'eccellenza del suo magistero e la sua capacità di scrittore. Cfr. *De oratore* 2, 94. [N.d.T.]

<sup>33</sup> In questo celebre dialogo Platone deduce i principi della sua eloquenza dalla sua teoria delle idee. Cfr. *Orator* 41, dove Cicerone traduce il passo in questione del dialogo (279 a.). [N.d.T.]

<sup>34</sup> Per timidezza d'indole e gracilità di fisico evitò l'arengo civile dei dibattiti processuali. [N.d.T.]

<sup>35</sup> Il gladiatore "sannita" contrapposto a Pacideiano nella satira del IV libro di Lucillo, il padre della satira latina (180? a. C.). [N.d.T.]

<sup>36</sup> Cioè di Eschine, il "Pacideiano" invincibile nell'agone oratorio. [N.d.T.]

<sup>37</sup> La traduzione dei due discorsi. [N.d.T.]

<sup>38</sup> Commedie di Terenzio e di Cecilio Stazio; cfr. nn. 7 e 8. [N.d.T.]

<sup>39</sup> Cfr. § 6: ispirò sia Terenzio sia Cecilio. [N.d.T.]

<sup>40</sup> Le tragedie scritte rispettivamente dagli autori citati subito dopo: Euripide ispirò Ennio e Pacuvio ispirò Sofocle Accio. [N.d.T.]

<sup>41</sup> Gli ipercritici, che rigettano le versioni ciceroniane, con quale coerenza allora accolgono il teatro di Terenzio e di Cecilio Stazio, quello di Ennio.

Bisogna ora affrontare l'argomento a cui ci siamo accinti, come è vero che abbiamo esposto l'argomento in discussione. Essendo legge in Atene<sup>42</sup> "che nessuno promovesse plebiscito a che uno ricevesse in dono la corona durante la gestione della magistratura, prima che ne avesse reso conto"; e altra, "che quelli che ricevessero tal dono dal popolo, dovevano ricevere il dono nell'assemblea; se dal senato, in senato", Demostene fu proposto al restauro delle mura e le restaurò a sue spese.<sup>43</sup> Per questo gesto, dunque, Ctesifonte propose che, pur senza alcun rendiconto da parte di lui, egli ricevesse in dono una corona d'oro, e la cerimonia del dono si facesse, convocatovi il popolo, nel teatro,<sup>44</sup> che pur non è il luogo d'una adunanza legittima, e che così venisse proclamato, "ch'egli riceveva il dono a titolo di merito, per la buona disposizione d'animo che dimostrava in favore del popolo di Atene".

Pertanto Eschine citò in giudizio<sup>45</sup> Ctesifonte; in quanto aveva proposto – contro le leggi – che ricevesse in dono la corona prima d'aver reso conto della carica, e ciò nel teatro; in quanto nella proposta aveva scritto dei suoi meriti e della sua buona intenzione falsamente, poiché Demostene non era né un galantuomo né un benemerito della cittadinanza. Questo tipo di causa è davvero estraneo alle pratiche della nostra consuetudine, ma pure è di grande rilievo. Infatti, come presenta una

Pacuvio e Accio, che Cicerone pretende "traduzione dal greco"? Ma l'assunto di Cicerone è scopertamente polemico: che di "traduzione" in senso proprio non si tratta certo. [N.d.T.]

<sup>42</sup> La proposta di Ctesifonte presentata per iscritto alla *Bulé* (cfr. *φήρισμα*) contrastava con questa legge; ma la *Bulé* l'approvò e la presentò a sua volta al popolo (*πρόβουλευμα*). Il testo dello *φήρισμα* ctesifonteo è riportato nell'orazione di Eschine *Per la Corona* (§ 108), ma ne è discussa la genuinità. [N.d.T.]

<sup>43</sup> Dopo Cheronea (338 a.C.) Demostene caldeggiò instancabilmente la ricostruzione delle mura ateniesi e fu delegato a questo fine dalla tribù Pandionide; peraltro i tre talenti che Demostene elargì erano una contribuzione volontaria. [N.d.T.]

<sup>44</sup> Quello di Dionisio; mentre il "luogo di una adunanza legittima" era se mai la *Prnice*, prossima all'*agorà*; altro motivo di opposizione accanto a quello dell'essere Demostene ancora in carica. [N.d.T.]

<sup>45</sup> L'accusa fu presentata nel 337-36; la causa era di competenza dei *tesmoteti*. [N.d.T.]

interpretazione delle leggi abbastanza acuta per entrambi i punti di vista, così induce un conflitto certo importante in ordine ai meriti riguardo allo stato.

Pertanto fu ad Eschine motivo, quando egli fu accusato da Demostene di delitto capitale per aver tradito il suo mandato di ambasciatore,<sup>46</sup> di far intentare un processo, a nome di Ctesifonte, in ordine all'operato e al buon nome di Demostene, per vendicarsi dell'avversario. Infatti non si diffuse tanto sui conti non resi, quanto sulle persone, perché un uomo riprovevole era stato lodato come il migliore dei cittadini.

Eschine intentò questo processo a Ctesifonte quattro anni prima della morte di Filippo il Macedone;<sup>47</sup> esso però si svolse alcuni anni dopo, quando Alessandro<sup>48</sup> era ormai padrone dell'Asia; si racconta che a questo processo intervenne gran concorso di gente da ogni parte della Grecia. Qual spettacolo fu mai tanto interessante a vedersi e ad udirsi quanto lo scontro di quei sommi oratori, reso incandescente da un odio scambievole e predisposto con ogni accorgimento, in una causa del massimo rilievo?

Se, come confido, sarò riuscito a rendere i loro discorsi col ricorso a ogni accorgimento loro, cioè con l'impiego dei loro moduli espressivi del pensiero e della dislocazione lessicale loro propria, ormezzandone i termini ma in una misura che non li renda estranei all'indole della nostra lingua – se poi non appariranno tutti nella traduzione dal greco quelli del testo originale, il

<sup>46</sup> Inviati nel 346 a.C. dagli Ateniesi con altri ambasciatori da Filippo per concludere quella che fu poi detta pace di Filocrate. Demostene ed Eschine, che rappresentavano due posizioni antitetiche in quanto erano rispettivamente antimacedone e filomacedone, ebbero gravi motivi di dissenso; le trattative con Filippo furono lunghe e difficili per l'ostruzionismo di Eschine, e questo avrebbe favorito il Macedone nelle sue pretese territoriali; la responsabilità presuntiva di tale fatto indusse Demostene ad accusare il collega d'ambasceria. Eschine fu assolto con un piccolo margine di voti. Di qui la vendetta di Eschine, fattosi calunniatore di Demostene, in seguito alla proposta di Ctesifonte peraltro senza successo. [N.d.T.]

<sup>47</sup> In realtà Filippo scomparve violentemente nel 336; il processo *Per la Corona* si svolse nell'agosto del 330 (anno terzo dell'Olimpiade 112). [N.d.T.]

<sup>48</sup> Alessandro il Grande, che successe ventenne a Filippo II. [N.d.T.]

nostro sforzo è stato tuttavia che fossero dello stesso valore –, questa sarà la norma a cui vorranno allinearsi i discorsi degli oratori che vorranno esprimersi in modo “attico”. In ordine alle nostre intenzioni, basti questo. Ascoltiamo infine un Eschine,<sup>49</sup> che si esprime in lingua latina.

(Traduzione di Galeazzo Tissoni)

<sup>49</sup> Cicerone avrebbe rispettato nel tradurre la cronologia delle due orazioni. Il problema se Cicerone avesse già condotto le due versioni dopo aver scritto questa introduzione ad esse, o si proponesse soltanto di farlo, è tuttora insoluto. [N.d.T.]

San Gerolamo

## LE LEGGI DI UNA BUONA TRADUZIONE\*

*Epistola 57* (ed. Hilberg, I, 503) a Pammachio<sup>1</sup>

Circa due anni or sono il vescovo Epifanio inviò a Giovanni di Gerusalemme una lettera, nella quale, dopo averlo ripreso per alcuni suoi errori sui dogmi della fede, lo esortava con molta dolcezza a farne penitenza. In tutta la Palestina gli esemplari di questa lettera andarono a ruba; e ciò sia per la reputazione dell'autore, sia per l'eleganza con cui essa era scritta.

Nel nostro monastero viveva allora Eusebio di Cremona, uomo di non piccola fama nella sua patria, il quale, vedendo che di questa lettera si faceva dappertutto un gran parlare, e che era ammirata in pari tempo dalle persone colte e dalle ignoranti, per la dottrina e la purezza della forma, mi cominciò insistentemente a chiedere che gliela traducessi in latino, e gliela rendessi più facilmente intelligibile con una chiara esposizione.

\* Titolo originale: “Liber de optimo genere interpretandi”, *Epistola 57* a Pammachio (ca. 390).

Tratto da: *San Gerolamo*, a cura di Umberto Morrica, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, (2 vol.), s.d., pp. 243-245.

<sup>1</sup> Dopo l'ordinazione di Paoliniano, riprovata dal vescovo di Gerusalemme, Epifanio, nel partirsene per Cipro, scrisse a Giovanni una lettera in cui si sforzava di giustificare il suo operato. Gerolamo, per invito di Eusebio da Cremona, tradusse e postillò questa lettera (*Epistola 51*); ma tale traduzione, dopo circa diciotto mesi, fu trafugata da Betlem per opera di un falso monaco, istigato da Rufino. Questi inviò la lettera a Roma, e, non contento di ciò, accusò Gerolamo di avere, nella sua versione, alterato e falsato l'originale. Gerolamo allora, per difendersi, espose all'amico Pammachio le sue idee circa le regole che ogni buon traduttore deve tenere presenti.

La lettera fu composta fra il 302 e il 395. [N.d.T.]



Friedrich Schleiermacher

**SUI DIVERSI METODI  
DEL TRADURRE\***

*Memoria letta il 24 giugno 1813*

Il fatto della traduzione di un discorso da una lingua in un'altra si incontra di continuo sotto le forme più varie. Se da una parte, in questo modo, possono entrare in contatto persone magari originariamente distanti tra loro quanto la lunghezza del diametro della terra, e in una lingua possono venire accolti i prodotti di un'altra, morta già da parecchi secoli, dall'altra, per incontrare lo stesso fenomeno, non è necessario che usciamo dall'ambito di una medesima lingua. Infatti, non soltanto i dialetti delle varie stirpi di un popolo e i diversi sviluppi della medesima lingua o del medesimo dialetto nel corso di più secoli costituiscono lingue diverse e, non di rado, hanno bisogno di venire reciprocamente tradotti, ma gli stessi contemporanei, non divisi dal dialetto, però di classi sociali differenti e caratterizzate, a causa della scarsità dei contatti, da una formazione culturale assai diversa, sono spesso in grado di comprendersi unicamente attraverso una mediazione del genere. Non siamo anzi spesso costretti a tradurci il discorso di un'altra persona che, per quanto del tutto uguale a noi, ha però un modo di sentire e un temperamento diverso dal nostro? Quando infatti abbiamo la sensazione che le stesse

\* Titolo originale: "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" (1813).

Tratto da: *Etica e ermeneutica*, a cura di Giovanni Moretto, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 85-120.

parole, sulla nostra bocca, hanno un senso diverso o quanto meno un valore ora più forte ora più debole che sulla sua, per cui se volessimo esprimere la stessa cosa da essa pensata dovremmo, a nostro modo, servirci di parole ed espressioni totalmente diverse, noi ci attegghiamo a traduttori nella misura in cui approfondiamo e prendiamo coscienza di questa sensazione. A volte, dopo un certo periodo, abbiamo persino bisogno di tradurci i nostri stessi discorsi, se vogliamo riappropriarci in maniera adeguata. Questa facoltà però non si esercita unicamente trapiantando sul suolo straniero quello che una lingua ha prodotto nel campo delle scienze e delle arti letterarie, ampliando così il cerchio d'influenza di quest'ultime; essa viene esercitata anche nei rapporti di lavoro tra individui di popoli diversi e in quelli diplomatici tra governi autonomi che, per tenersi su un piano di rigorosa parità e non volendo fare ricorso a una lingua morta, sono soliti parlarsi nelle loro rispettive lingue.

Naturalmente nella nostra memoria non possiamo trattare tutta questa vasta gamma di problemi. La necessità di tradurre all'interno della nostra lingua e del nostro stesso dialetto – un bisogno dell'animo più o meno momentaneo – è appunto troppo circoscritta, anche nei suoi effetti, al momento per avere bisogno di una guida diversa da quella del sentimento; se al riguardo si dovessero stabilire delle regole, queste potrebbero essere soltanto tali da infondere nell'uomo, con la loro osservanza, uno stato d'animo squisitamente morale, che permetta al senso di rimanere aperto anche a ciò che gli è meno affine. Se per il momento accantoniamo quest'ordine di problemi e ci soffermiamo anzitutto sulla traduzione da una lingua straniera nella nostra, pure qui dovremo distinguere due campi diversi – certamente non in maniera del tutto definita, cosa che infatti solo di rado è possibile, bensì dentro confini imprecisi, ma sufficientemente chiari, se si tien conto dei punti estremi. L'interprete (*Dolmetscher*) cioè assolve il suo compito nell'ambito dell'attività quotidiana, mentre il

traduttore vero e proprio (*Übersetzer*) lo assolve in quello della scienza e dell'arte. Per quanto questa precisazione semantica risulti arbitraria, giacché ordinariamente per interpretazione (*Dolmetschen*) si intende piuttosto un'attività orale e per traduzione (*Übersetzen*) un'attività di scrittura, la sua utilità per il presente nostro contesto ne consiglia la conservazione, tanto più che le definizioni dei due termini non sono nemmeno molto divergenti. All'ambito dell'arte e della scienza si addice la scrittura, la quale soltanto è in grado di renderne duratura l'opera, mentre invece sarebbe tanto inutile quanto, ci sembra, impossibile, tradurre (*dolmetschen*) di bocca in bocca creazioni scientifiche o artistiche. Negli affari di tutti i giorni invece la scrittura è solo un mezzo meccanico; il modo di trattare originario, in essi, è quello orale, mentre l'interpretazione scritta, in realtà, va considerata soltanto come la registrazione di una interpretazione orale.

A quest'ambito se ne affiancano molto strettamente, sia per spirito sia per natura, altri due, i quali, tuttavia, in ragione della grande varietà del loro contenuto, rappresentano già un passaggio, l'uno all'ambito dell'arte e l'altro a quello della scienza. Ogni discussione cioè, in cui compaia l'interpretazione, è da un lato un fatto che si svolge in due lingue diverse. Ma anche la traduzione di scritti del tipo puramente narrativo o descrittivo, nella quale ci si limita a tradurre in un'altra lingua lo svolgimento già scritto di un fatto, può comportare ancora moltissimo dell'attività dell'interprete. Quanto meno nell'originale si introduce l'autore stesso, il quale invece si limita ad agire come organo di comprensione dell'oggetto e segue l'ordine spazio-temporale, tanto più quello che nella traduzione (*Übertragung*) interessa è una semplice interpretazione (*Dolmetschen*). Così il traduttore di articoli di giornale e di normali resoconti di viaggi si accosta inizialmente all'interprete e potrebbe diventare ridicolo se il suo lavoro avanzasse pretese maggiori e, per esso, egli volesse conquistarsi la reputazione di artista. Quanto più, invece, predomina nel te-

sto il modo di vedere e di connettere caratteristico dell'autore e quanto più questi segue in qualche modo un ordine scelto liberamente o condizionato dall'impressione, tanto più il suo lavoro confina già con il campo superiore dell'arte, e anche il traduttore deve allora far intervenire nel proprio lavoro energie e facoltà nuove e aver con l'autore e la sua lingua una familiarità diversa da quella dell'interprete. D'altro canto, normalmente, ogni discussione, in cui si faccia ricorso all'interprete, è la definizione di un caso particolare in base a determinati rapporti giuridici; la traduzione viene fatta soltanto per i partecipanti alla discussione, ai quali questi rapporti sono sufficientemente noti, mentre le denominazioni dei medesimi, nelle due lingue, sono fissate o dalla legge o dalla consuetudine e dalle reciproche spiegazioni. Diverso è il caso delle discussioni che, per quanto formalmente, assai spesso, del tutto simili a quelle del caso precedente, sono comunque in grado di determinare nuovi rapporti giuridici. Quanto meno questi ultimi possono, a loro volta, venire considerati come un aspetto particolare di un universale sufficientemente noto, tanto più la conoscenza e l'accortezza scientifiche richiedono la formulazione scritta e lo stesso traduttore avrà bisogno, per assolvere il proprio compito, di una conoscenza oggettiva e linguistica. Lungo questa duplice scala, dunque, il traduttore viene accrescendo il proprio distacco dall'interprete, fino a raggiungere il proprio dominio particolare, costituito da quei prodotti spirituali dell'arte e della scienza nei quali, da una parte, la libera facoltà combinatoria, propria dell'autore, e, dall'altra, lo spirito della lingua con il sistema di idee, in essa inscritto, e la sfumatura degli stati d'animo, sono tutto e l'oggetto non è più assolutamente in grado di dominare, ma piuttosto viene dominato dal pensiero e dal sentimento; spesso, anzi, è solo attraverso e insieme al discorso che esso diviene ed esiste.

Ma in che cosa si fonda questa importante distinzione, di cui tutti prendono coscienza nelle zone di confine, ma che salta agli occhi più irresistibile nei casi estre-

mi? Nella vita attiva di tutti i giorni si ha a che fare, per lo più, con oggetti presenti alla vista, quanto meno definiti il più esattamente possibile; tutte le varie operazioni possiedono in certo modo un carattere aritmetico o geometrico – in esse si fa continuamente ricorso al numero e alla misura; e anche in quei concetti che, secondo l'espressione degli antichi, comprendono il più e il meno e vengono designati da una successione di parole, che nella vita comune si bilanciano e controbilanciano per denotare un contenuto indeterminato, si impone presto, per legge o consuetudine, un uso stabile delle singole parole. Se quindi non simula occulte indeterminatezze, al fine di ingannare, o non sbaglia per distrazione, colui che parla è capito senza difficoltà da chiunque conosca l'oggetto in questione e la lingua, e nei singoli casi l'uso della lingua rivela soltanto diversità trascurabili. Ed è appunto per questo che raramente sorge un dubbio insuperabile circa l'espressione della nostra lingua corrispondente all'espressione di una lingua straniera. Perciò il tradurre in questo campo è quasi soltanto una questione meccanica risolvibile da chiunque possieda una mediocre conoscenza delle due lingue; qui infatti, se si evita l'errore manifesto, c'è poca differenza tra una conoscenza migliore e una peggiore. A proposito dei prodotti dell'arte e della scienza, invece, nel caso che debbano venire trapiantati da una lingua in un'altra, interessa doppiamente conoscere il modo in cui il rapporto viene radicalmente mutato. Se cioè, in due lingue, a ogni parola dell'una ne corrispondesse esattamente una dell'altra capace di esprimere lo stesso concetto con la medesima ampiezza; se le loro riflessioni designassero gli stessi rapporti e i loro modi di collegare fossero tra loro perfettamente corrispondenti, così da essere, in pratica, diverse soltanto per l'udito, allora anche nel campo dell'arte e della scienza le varie traduzioni – giacché è solo così che si può divulgare la conoscenza del contenuto di un discorso o di uno scritto – sarebbero altrettanto meccaniche che in quello della vita attiva di tutti i giorni; e di ogni traduzione, se si ec-

cettuano gli effetti prodotti dal suono e dall'accento, si potrebbe dire che in questo modo il lettore straniero viene posto, con l'autore e la sua opera, in un rapporto uguale a quello esistente tra questi e il loro lettore originario. Ora però con tutte le lingue, che non siano così affini da poter essere considerate quasi solo dei dialetti diversi, si verifica esattamente l'opposto e quanto più esse sono distanti tra loro dal punto di vista dell'origine e del tempo, tanto più è difficile che a una parola di una lingua ne corrisponda esattamente una anche in un'altra e che le inflessioni dell'una raccolgano la stessa varietà di casi di relazione presente in un'altra. In quanto, per così esprimermi, pervade tutti gli elementi delle due lingue, questa irrazionalità deve certamente interessare anche il campo delle relazioni sociali. Ma è evidente che qui essa è molto meno pressante e non ha alcuna influenza. Tutte le parole di un qualche rilievo, denotanti oggetti e attività, hanno, per così dire, subito un controllo e se una inutile, ipercauta cavillosità volesse ancora premunirsi contro la possibilità di un diverso significato delle parole, la cosa stessa si incaricherebbe di rimettere subito tutto a posto. Nel campo dell'arte e della scienza invece, e ovunque predomini il pensiero, che forma un tutt'uno con il discorso, in luogo della cosa si ha solo la parola, quale suo segno, magari arbitrario, ma saldamente determinato. Quanto infinitamente difficile e complicato, infatti, diviene il compito del traduttore! Quale esatta conoscenza e quale dominio delle due lingue esso presuppone? E quante volte gli specialisti e i linguisti, unanimemente convinti che non si debba affatto trovare un'espressione equivalente, divergono significativamente tra loro quando vogliono indicare l'espressione più adeguata! Ciò è vero tanto delle vivaci espressioni pittoriche delle opere poetiche quanto di quelle più astratte della scienza suprema, tese a descrivere la dimensione più interiore e universale delle cose.

Il secondo motivo per cui il tradurre vero e proprio diventa un'attività totalmente diversa dal semplice in-

terpretare è il seguente. Ovunque il discorso verta interamente su oggetti e fatti esterni presenti, che esso deve soltanto esprimere, ovunque quindi colui che parla pensi e voglia esprimersi più o meno spontaneamente, egli intrattiene un duplice rapporto con la lingua, e il suo discorso viene compreso rettamente soltanto da chi possieda un'esatta idea di questo rapporto. Da una parte il singolo individuo è in balia della lingua da lui parlata; egli stesso e l'intero suo pensiero ne sono un prodotto. Egli non può pensare con piena determinatezza nulla che stia al di fuori dei confini della lingua; la forma dei suoi concetti, compresi il tipo e i limiti della loro collegabilità, gli è prefissata dalla lingua in cui è nato ed è stato educato; a essa sono legati l'intelletto e la fantasia. Dall'altra, però, ogni individuo, liberamente pensante e intellettualmente autonomo, è a sua volta in grado di plasmare la lingua. Come altrimenti, se non per queste influenze, si sarebbe essa sviluppata, passando dalla primitiva rozza condizione alle forme più perfette della scienza e dell'arte? In questo senso è quindi la forza viva dell'individuo a produrre nella materia plasmabile della lingua – all'inizio soltanto con l'obiettivo momentaneo di comunicare una coscienza passeggera – forme nuove, delle quali però ora più ora meno rimane nella lingua e, accolta da altri, continua a svilupparsi attorno a sé una funzione formatrice. Si può anzi dire che, solo influenzando così sulla lingua, uno merita di avere una risonanza al di là del suo ambito di volta in volta immediato. È fatale che si dilegui presto qualsiasi discorso che migliaia di bocche sono sempre in condizione di fare; può e deve invece sopravvivere più a lungo il discorso che rappresenti un momento nuovo nella vita della lingua stessa. Ora perciò ogni discorso libero e superiore deve venire compreso in un doppio modo: da una parte, muovendo dallo spirito della lingua dei cui elementi si compone, come una rappresentazione vincolata e condizionata da questo spirito e da esso prodotta in maniera vitale in colui che parla; dall'altra, muovendo dall'animo di quest'ultimo,

come sua azione, scaturita proprio così e spiegabile soltanto alla luce della sua natura. Anzi, ogni discorso di questo tipo è compreso nel senso superiore del termine soltanto se queste sue due relazioni vengono colte insieme e nel loro vero rapporto reciproco, così da sapere quale delle due predomini nel tutto o nelle singole parti. Il discorso è compreso anche come azione di colui che parla soltanto se insieme si accerta dove e come questi è stato afferrato dalla forza della lingua, dove, sotto la sua guida, sono guizzati i lampi del pensiero, dove e come nelle sue forme è stata imbrigliata l'irrequieta fantasia.

Il discorso è compreso anche come prodotto della lingua e come manifestazione dello spirito di questa solo se, rendendosi conto, ad esempio, che così poteva pensare e parlare soltanto un greco e che una tale influenza su uno spirito umano poteva esercitarla soltanto questa lingua, si avverte insieme che in greco era in grado di pensare e parlare in questo modo soltanto questo individuo, che lui soltanto poteva impadronirsi e plasmare così la lingua, e che così soltanto si manifesta il suo possesso vivo delle ricchezze della lingua, il suo senso vigile della misura e dell'eufonia, la sua capacità di pensare e di formare. Se ora in questo campo la comprensione è difficile già nella medesima lingua e comporta una penetrazione, profonda e precisa, nello spirito della lingua e nella individualità dello scrittore, non diventerà essa un'arte superiore quando si parla dei prodotti di una lingua straniera e lontana? Chi infatti si è impadronito di quest'arte del comprendere con lo studio più tenace della lingua, con una esatta conoscenza dell'intera vita storica del popolo e con la più vitale attualizzazione di singole opere e dei loro autori, lui, lui soltanto può proporsi di dischiudere un'uguale comprensione dell'arte e della scienza anche ai suoi contemporanei e ai suoi connazionali. Ma le perplessità sono destinate ad aumentare se egli, per voler assolvere più radicalmente il proprio compito, si pone a fissare con maggiore esattezza i suoi obiettivi e tenta un calco-

lo approssimativo dei mezzi necessari al loro conseguimento. Deve egli proporsi di porre due persone, così distanti tra loro come il suo connazionale, che non conosce le lingue straniere, e lo scrittore, in un rapporto diretto come quello esistente tra quest'ultimo e il suo lettore originario? O se anche ai suoi lettori intendesse dischiudere soltanto la comprensione e il godimento, cui egli stesso è pervenuto e che recano impresse le tracce della fatica assieme a un diffuso sentimento di estraneità, come può egli, con i suoi mezzi, ottenere anche solo questo, per non dire nulla di quello? Se vogliono comprendere, i suoi lettori devono cogliere lo spirito della lingua, che era familiare allo scrittore, devono essere in grado di intuirne il particolare modo di pensare e di sentire; e per la realizzazione di queste due esigenze egli non ha da offrire nient'altro che la loro propria lingua, che con la straniera non concorda in nessun punto, e se stesso, vale a dire il modo in cui ha più o meno correttamente compreso il proprio autore, facendolo oggetto di ammirazione e approvazione ora maggiori ora minori. Visto in questa luce, il tradurre non appare un'impresa folle? Perciò, disperando di poter raggiungere questo obiettivo, o, se si preferisce, prima di giungere a porlo chiaramente, sono stati escogitati, non per il vero senso dell'arte e della lingua, bensì per il bisogno spirituale, da una parte, e per l'arte spirituale, dall'altra, due altri modi di fare conoscenza delle opere in lingua straniera, nei quali vengono drasticamente eliminate o prudentemente aggirate alcune delle difficoltà accennate, ma anche interamente sacrificata l'idea di traduzione qui stabilita. Tali modi sono la parafrasi e il rifacimento. La parafrasi si propone di superare l'irrazionalità delle lingue, ma soltanto in maniera meccanica. Essa ritiene che, se anche nella mia lingua non trovo una parola corrispondente a quella della lingua straniera, posso pur sempre tentare, per quanto possibile, di renderne il valore mediante l'aggiunta di specificazioni limitative ed estensive. Essa, quindi, tra molestie e tormenti d'ogni genere, si destreggia con maggiore o minore fatica

in mezzo a un cumulo di sciolti particolari. E se in questo modo può rendere, sia pure con limitata esattezza, il contenuto, deve però rinunciare interamente all'impressione; il discorso vivo infatti va irrimediabilmente perduto, in quanto chiunque si accorge che esso, originariamente, non potrebbe essere scaturito così dall'animo di un uomo. Colui che ricorre alla parafrasi tratta gli elementi delle due lingue come se fossero segni matematici, riducibili allo stesso valore mediante un'operazione di incremento o di riduzione, il che impedisce che venga alla luce tanto lo spirito della lingua trasformata quanto quello della lingua originaria. Se poi, là dove i pensieri sono confusi e tendono a smarrirsi, cerca di marcare psicologicamente le tracce della loro unione mediante proposizioni incidentali, proposte come una specie di segnaletica stradale, di fronte a composizioni difficili la parafrasi tende insieme a trasformarsi in commentario e, quindi, è ancor meno propensa a lasciarsi ridurre sotto il concetto di traduzione. Il rifacimento (*Nachbildung*), invece, si piega all'irrazionalità della lingua; esso riconosce che è impossibile, di un'opera d'arte letteraria, produrre in un'altra lingua una copia, le cui singoli parti corrispondano esattamente a quelle dell'originale, per cui, di fronte alla diversità delle lingue, cui se ne connettono naturalmente tante altre, si rassegna a elaborare una imitazione, un tutto composto di parti visibilmente diverse da quelle del modello, ma i cui effetti, per quanto lo permette la diversità del materiale, sarebbero simili a quelli di quest'ultimo. Ora una tale imitazione non è più certamente l'opera originale né in essa si troverà rappresentato e operante lo spirito della lingua originale, ma piuttosto all'estraneo, prodotto da questo spirito, verrà connesso qualcosa di diverso; eppure, se si tiene conto della diversità della lingua, dei costumi e del tipo di cultura, solo un'opera di questo genere può essere per i propri lettori, nei limiti del possibile, quello che il modello è stato per i suoi lettori originari; qui, per salvare l'uguaglianza dell'impressione, ci si rassegna a perdere l'identità dell'opera. Il ri-

facitore, quindi, non intende affatto unire i due, lo scrittore e il lettore del rifacimento, giacché non ritiene possibile un loro contatto diretto, ma si limita a produrre nel secondo un'impressione simile a quella che i conazionali e i contemporanei del primo ricevono leggendo l'originale. La parafrasi viene praticata soprattutto nel campo delle scienze e il rifacimento in quello delle arti belle; e come ognuno ammette che, con la parafrasi, un'opera d'arte è destinata a perdere il suo timbro particolare, il suo splendore e tutto il suo valore d'arte, così nessuno ha ancora commesso la pazzia di tentare, di un capolavoro scientifico, un rifacimento che ne tratti liberamente il contenuto. I due tipi di procedimento, comunque, non possono bastare a chi, compenetrato del valore di un capolavoro straniero, voglia ampliarne la cerchia d'influenza oltre i suoi destinatari originari e abbia in mente il concetto più rigoroso di traduzione. Su di essi non possiamo qui soffermarci oltre, anche a motivo del loro discostarsi da questo concetto; la loro presenza ha qui il significato di indicazione di confine del campo con cui abbiamo propriamente a che fare.

Quali vie deve allora percorrere il vero traduttore che intende realmente accostare questi due personaggi così separati tra loro, quali sono lo scrittore e il suo lettore, e venire in aiuto di quest'ultimo, senza tuttavia costringerlo a uscire dalla cerchia della lingua materna per poter capire e gustare il primo nella maniera più precisa e completa possibile? A mio avviso, di tali vie ce ne sono soltanto due. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore. Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggiore rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risultati estremamente incerti, con il rischio di smarrire completamente sia lo scrittore sia il lettore. La differenza tra i due metodi e il carattere antitetico del loro rapporto sono di immediata evidenza. Nel pri-

mo caso, con il suo lavoro, il traduttore è impegnato a surrogare, per il lettore, la comprensione della lingua originale, che a questi manca. Egli cerca di partecipare ai lettori l'idea e l'impressione, ottenute mediante la conoscenza della lingua originale dell'opera così com'è, e quindi di muoverli verso uno spazio, quello dell'opera, per essi totalmente nuovo. Se invece vuole, ad esempio, far parlare il suo autore romano così come questi avrebbe parlato e scritto da tedesco per tedeschi, la traduzione non si limita a muovere l'autore fino al luogo del traduttore, poiché neppure a questo egli parla in tedesco, bensì in latino, ma piuttosto lo inserisce direttamente nel mondo dei lettori tedeschi e lo rende simile a essi; questo è, appunto, l'altro caso. Il primo tipo di traduzione sarà perfetto nel suo genere se si può dire che, nel caso avesse imparato così bene il tedesco come il traduttore il latino, l'autore romano non avrebbe tradotto la propria opera, concepita originariamente in latino, diversamente da come ha in realtà fatto il traduttore. Il secondo, invece, che non presenta l'autore nei panni di traduttore, ma piuttosto in quelli di chi, da tedesco, scrive fin dall'inizio in tedesco, ben difficilmente potrebbe trovare un criterio di perfezione migliore della sicurezza che, per l'insieme dei lettori tedeschi che si lasciassero trasformare in conoscenti e contemporanei dell'autore, l'opera non sarebbe potuta risultare diversa da quello che per essi, essendosi l'autore trasformato in un tedesco, è ora la traduzione. Questo metodo è evidentemente preso in considerazione da tutti coloro che si servono della formula: si deve tradurre un autore così come egli stesso avrebbe scritto nella nostra lingua. Da questa contrapposizione emerge chiaramente come il procedimento debba essere sempre diverso nei suoi particolari e come tutto risulti incomprensibile e poco proficuo se, nel medesimo lavoro, si volessero usare indifferentemente più metodi. Vorrei inoltre aggiungere che, oltre a questi due metodi, non può essercene un terzo, capace di prospettare un obiettivo ben definito. Non sono cioè possibili più modi di procedere. Le due parti se-

parate o devono incontrarsi in un punto intermedio, che sarà sempre quello del traduttore, o l'una deve adattarsi interamente all'altra, e di questi due modi solo il primo rientra nell'ambito della traduzione, mentre il secondo vi rientrerebbe se, nel nostro caso, i lettori tedeschi dominassero perfettamente la lingua latina o questa dominasse loro al punto da trasformarli. Quello, quindi, che in genere si dice delle traduzioni alla lettera e a senso, fedeli e libere, o come altrimenti le si voglia denominare, prospettando magari nuovi modi di tradurre, deve potersi ricondurre ai due metodi menzionati; ma se in questo modo devono venire designati difetti e virtù, la fedeltà e l'"a senso" o la troppa letteralità e la troppa libertà di un metodo saranno diversi da quelli dell'altro. È perciò mia intenzione, messi da parte tutti i problemi particolari su questo argomento, già trattati dagli specialisti dell'arte, prendere in considerazione soltanto i caratteri più generali di quei due metodi, in modo da aiutare a vedere in che cosa consistano i particolari vantaggi e le particolari difficoltà di ognuno di essi, per quale via perciò ognuno sia solito raggiungere il fine del tradurre e quali siano i limiti della sua applicabilità. Sulla base di una tale visione generale rimarrebbero poi da affrontare due problemi, ai quali questa memoria può servire solo da introduzione. Per ognuno dei due metodi, infatti, con riferimento ai diversi generi del discorso, si potrebbero offrire delle indicazioni e insieme comparare e valutare i più significativi tentativi compiuti nelle due prospettive, illustrando così maggiormente la cosa. I due problemi però li devo lasciare ad altri o, quanto meno, rimandarli a un'altra occasione.

Il metodo tendente a dare al lettore, attraverso la traduzione, l'impressione che egli, come tedesco, riceverebbe dalla lettura dell'opera nella lingua originale, deve, naturalmente, stabilire prima quale comprensione della lingua originale voglia perseguire. Ce n'è infatti una che esso non deve e un'altra che non può perseguire. La prima è una comprensione scolastica, che si arrabatta ancora a fatica e quasi controvoglia con i partico-

lari, per cui non è in grado di raggiungere una chiara visione del tutto e di fissare in maniera viva il contesto. Fino a quando, nel suo complesso, la parte istruita di un popolo non ha fatto l'esperienza di una più profonda penetrazione nelle lingue straniere, pure coloro, che sono andati più avanti su questa via, possono venire preservati, dal loro buon genio, dall'intraprendere traduzioni di questo tipo. Se, infatti, volessero assumere a criterio la loro propria comprensione, pure essi verrebbero poco compresi e conseguirebbero scarsi risultati; se invece la loro traduzione dovesse rappresentare la comprensione corrente, l'opera zoppicante non potrebbe uscire abbastanza presto di scena. In quel periodo di tempo, quindi, i liberi rifacimenti possono compiere il lavoro previo di suscitare e acuire il gusto della cultura straniera, mentre le parafrasi possono preparare una comprensione più generale, aprendo così la strada alle future traduzioni.<sup>1</sup> C'è però anche un'altra forma di comprensione che nessun traduttore può perseguire. Se pensiamo agli uomini-prodigio che a volte la natura si diverte a produrre, quasi per dimostrare che, in singoli casi, essa può anche abbattere le barriere delle nazioni, agli individui che avvertono una così caratteristica affinità con un'esistenza straniera da vivere e pensare interamente nello spirito di una lingua straniera e delle sue creazioni, e che, presi come sono da un mondo stranie-

<sup>1</sup> Questa, in sostanza, in un tale periodo, è stata anche la situazione dei tedeschi; parlando di essa [in *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Parte III, Libro XI, tr. it. di A. Cori, Torino, UTET, 1957, p. 658, N.d.T.], Goethe ritiene che le traduzioni in prosa delle stesse opere poetiche, traduzioni che, più o meno, devono essere sempre delle parafrasi, siano le più raccomandabili nella formazione della gioventù, e su questo posso essere pienamente d'accordo; in quell'età, infatti, dell'arte poetica straniera si può capire soltanto l'invenzione, non si ha invece ancora una conoscenza del suo valore metrico e musicale. Non posso però pensare che l'Omero di Voss e lo Shakespeare di Schlegel debbano servire unicamente all'intrattenimento dei dotti; credo anzi che pure oggi si dovrebbe poter promuovere una traduzione di Omero in prosa al fine di educare veramente al gusto dell'arte: dovrebbe trattarsi, per i bambini, di un'elaborazione come quella di Becker, e, per gli adulti, giovani e anziani, di una traduzione metrica, quale forse non possediamo ancora. Tra queste due proposte non saprei, per ora, suggerirne un'altra degna di essere incoraggiata.

ro, si rendono del tutto estranei il mondo e la lingua nativi; oppure se pensiamo alle persone predestinate quasi a incarnare la facoltà del linguaggio in tutta la sua estensione, e per le quali tutte le lingue, che in qualche modo possono raggiungere, sono assolutamente uguali, tanto che se le appropriano come se indossassero degli abiti a pannello – queste persone si collocano in un punto in cui il valore del tradurre diventa nullo; nella loro comprensione di opere straniere, infatti, non si nota più nemmeno la minima influenza della lingua materna; pienamente familiarizzate con la lingua originale delle opere, esse comprendono subito, senza percepire la minima incommensurabilità tra il loro pensiero e la lingua in cui leggono – ci rendiamo conto che nessuna traduzione è in grado di raggiungere o rappresentare la loro comprensione. E come equivarrebbe a versar acqua nel mare o addirittura nel vino voler tradurre per persone del genere, così dalla loro altezza esse, non a torto, sono solite ridere di compassione di fronte ai tentativi compiuti in questo campo. Se, infatti, il pubblico per il quale si traduce fosse alla loro altezza non ci sarebbe bisogno di sottoporsi a una simile fatica. Il tradurre ha, quindi, a che fare con una situazione intermedia tra queste due, per cui il traduttore deve proporsi di offrire al proprio lettore un'idea e un godimento come quelli offerti dalla lettura dell'opera nella lingua originale alla persona che, per la sua formazione culturale, usiamo chiamare, nel senso migliore del termine, amatore e intenditore, a una persona cioè che non è più costretta, come gli scolari, a pensare ogni particolare nella propria lingua materna prima di cogliere il tutto, ma che, anche là dove più serenamente gode delle bellezze di un'opera, rimane sempre cosciente della diversità esistente tra la lingua di questa e la propria lingua materna. Eppure, anche dopo queste precisazioni, troviamo che il cerchio d'influenza e la definizione di questo modo di tradurre continuano a rimanerci abbastanza incerti. Vediamo solo che, come la tendenza al tradurre può sorgere unicamente quando si sia diffusa, nella par-



te istruita della nazione, una certa facilità al commercio con le lingue straniere, così l'arte è destinata a svilupparsi e al fine a porsi sempre più in alto a seconda della conoscenza e della passione per le opere spirituali straniere che si diffondono e sviluppano tra quanti, in quella nazione, hanno esercitato e formato il proprio orecchio, ma senza specializzarsi in studi linguistici. Nel contempo però non possiamo ignorare che, quanto più numerosi sono i lettori favorevoli a tali traduzioni, tanto maggiore diventa il cumulo delle difficoltà, in particolare se si tien conto dei prodotti caratteristici dell'arte e della scienza di un popolo, che costituiscono gli oggetti più interessanti per il traduttore. Essendo la lingua una realtà storica, non se ne ha un senso corretto se insieme non si possiede il senso della sua storia. Le lingue non si inventano e ogni attività puramente arbitraria su e in esse è follia; esse vengono piuttosto alla luce in maniera graduale e la scienza e l'arte sono le forze che ne promuovono e realizzano la manifestazione. Ogni spirito eminente, nel quale, in fondo, si organizza, in una delle due forme, una parte delle concezioni del popolo, proprio per questo lavora e agisce in e sulla lingua, e quindi le sue opere devono contenere anche una parte della storia di questa. Al traduttore di opere scientifiche questo fatto procura grandi e, spesso, persino insuperabili difficoltà; a chi, infatti, armato di sufficienti cognizioni, legga nella lingua originale una significativa opera di questo tipo non sfuggirà certamente l'influenza che essa ha sulla lingua. Egli nota le parole e i collegamenti che là compaiono ancora nel primitivo splendore della novità; osserva come essi vengono introdotti silenziosamente nella lingua da un bisogno particolare di quello spirito e dalla sua forza caratteristica; ed è proprio questa presa di coscienza a determinare in maniera molto sostanziale l'impressione da lui ricevuta. È pertanto compito della traduzione trasmettere ciò anche al suo lettore, per il quale, altrimenti, andrebbe perduta una parte, spesso molto importante, di quanto gli è destinato. Ma come assolvere questo compito? In partico-

lare, quanto spesso a un'espressione nuova dello scritto originale corrisponderà nella nostra lingua, come la più adeguata, proprio una parola vecchia e frusta, così che, qualora volesse evidenziare anche in questa il carattere linguisticamente creativo dell'opera, il traduttore dovrebbe sostituirla con un contenuto straniero e, quindi, ripiegare nel campo del rifacimento! Quanto spesso, pure là dove sarebbe possibile rendere un'espressione nuova con un'altra ugualmente nuova, la parola più simile per composizione e radice si rivelerà incapace a rendere fedelmente il senso e il traduttore si vedrà costretto a evocare altre reminiscenze se non vuole sconvolgere il contesto immediato! Egli potrà consolarsi pensando che in altri passi, nei quali l'autore si è servito di parole vecchie e note, ha modo di recuperare quanto ha perduto e, quindi, di conseguire nel complesso quello che non ha potuto ottenere nel singolo caso. Se però si guarda all'intero contesto in cui un maestro forma il proprio vocabolario, se si tiene conto dell'uso che questi fa di parole e radici affini in interi gruppi di scritti tra loro dipendenti, come può qui il traduttore orientarsi in maniera adeguata, una volta constatato che nella sua lingua il sistema dei concetti e dei loro segni è completamente diverso da quello della lingua originale e le radici, invece di coincidere in un moto parallelo, si incrociano nelle direzioni più strane? È perciò impossibile che il linguaggio del traduttore si concateni sempre come quello del suo autore. Qui pertanto egli dovrà accontentarsi di ottenere nel particolare quello che non può ottenere nel tutto. E quindi presupporrà che i suoi lettori, in presenza di uno scritto, non richiamino alla mente, con l'acribia dei lettori originari, anche gli altri scritti, ma piuttosto li trattino ognuno per sé; riterrà anzi che essi lo debbano lodare se, all'interno di singoli scritti o anche solo, come spesso accade, di loro singole parti, è in grado di mantenere, a proposito degli argomenti più importanti, un'uniformità tale da impedire che una sola parola riceva un'infinità di significati totalmente diversi o che nella traduzione domini una vario-

pinta diversità, dove invece nella lingua originale regna una solida omogeneità lessicale. Queste difficoltà emergono soprattutto nel campo della scienza; altre, e non inferiori, si incontrano nel campo della poesia e in quello della prosa con maggiori pretese artistiche, per la quale pure ha grande importanza l'elemento musicale della lingua, identificabile nel ritmo e nella successione dei suoni. Ognuno si rende conto che, se si trascura o distrugge ciò, si perde l'anima più profonda e il fascino più delicato che l'arte infonde nelle sue creazioni più perfette. Il nostro traduttore, pertanto, deve rendere anche ciò che, sotto questo profilo, colpisce il lettore sensibile del testo originale, in quanto caratteristico, intenzionale e influente sul tono e sullo stato d'animo, in quanto decisivo per l'accompagnamento mimico o musicale del discorso. Quanto spesso però — anzi, è già quasi un miracolo il non dover dire: sempre — tra la fedeltà ritmica e melodica e quella dialettica e grammaticale viene in luce un conflitto insanabile! Quant'è difficile che nell'oscillare di qua e di là, sacrificando ora questo ora quello, non si finisca per adottare la soluzione sbagliata! Quant'è pure difficile che il traduttore, là dove l'occasione lo richiede, risarcisca imparzialmente e per davvero quello che ha dovuto sottrarre a ognuno e non finisca vittima, sia pure inconsciamente, di un'ostinata unilateralità, dato che la sua propensione è rivolta più a un elemento artistico che a un altro! Se infatti nelle opere d'arte la sua preferenza va al contenuto etico e alla sua trattazione, egli sarà meno in grado di accorgersi dove avrà fatto torto all'aspetto metrico e musicale della forma e, invece di pensare al risarcimento, si accontenterà di una traduzione di questa mirante sempre più al facile e, per così dire, al parafrastico. Se però capita che sia un musico o uno che se ne intende di metrica, il traduttore tenderà a trascurare l'elemento logico per impadronirsi appieno soltanto di quello musicale; e nella misura in cui si smarrisce sempre più in questa unilateralità, egli sarà costretto a lavorare tanto più a lungo quanto con maggiore insoddisfazione, per cui

se, nel complesso, si confronta la sua traduzione con l'originale si troverà che, senza accorgersene, egli si è venuto sempre più avvicinando a quella banalità scolastica in cui, oltre al particolare, va perduto anche il tutto; se infatti, per salvare la somiglianza materiale dell'accento e del ritmo, si traduce in una lingua con espressioni pesanti e urtanti quello che in un'altra è reso con levità e naturalezza, è evidente che nei due casi si avrà un'impressione del tutto diversa.

Altre difficoltà vengono alla luce appena il traduttore tenga presente il proprio rapporto con la lingua in cui scrive e il rapporto della sua traduzione con le sue altre opere. Se si eccettuano quei maestri-prodigio, che usano indifferentemente più lingue o addirittura praticano con più naturalezza una lingua appresa che quella materna e per i quali, come abbiamo detto, non si può assolutamente tradurre, tutti gli altri uomini, per quanto in grado di leggere speditamente una lingua straniera, continuano a conservare il senso di ciò che è straniero. Ora, che cosa deve fare il traduttore per trasmettere anche ai suoi lettori, ai quali offre la traduzione nella loro lingua materna, la sensazione appunto di non avere davanti a sé qualcosa di straniero? Naturalmente si dirà che la soluzione di questo enigma è stata trovata da lungo tempo e che da noi, forse, è stata spesso più che felice; infatti, per quanto più rigoroso è il suo legame con le espressioni dello scritto originale, tanto più straniera suona la traduzione agli stessi lettori. Si può naturalmente, ed è abbastanza facile, ridere di tutto questo modo di procedere. Ma, se non si intende procurarsi questo piacere a buon mercato e non si vuole mettere in un unico sacco un capolavoro e ciò che è piuttosto scolastico e di cattivo gusto, si deve ammettere che è esigenza insopprimibile di questo metodo del tradurre un atteggiamento della lingua che, oltre a non essere cosa di tutti i giorni, faccia anche capire che, invece di svilupparsi in maniera del tutto libera, ha assunto parvenze straniere; si deve anche ammettere che fare questo con arte e misura, senza danno per se stessi e per la

lingua, rappresenta forse la difficoltà maggiore che il nostro traduttore debba affrontare. L'impresa si presenta come il più sorprendente stato di abbassamento cui possa scendere uno scrittore non disprezzabile. Chi non vorrebbe esaltare sempre la propria lingua materna nella bellezza più squisitamente nazionale, di cui ogni genere sia capace? Chi non vorrebbe generare figli amabili, che rappresentino in forma pura la stirpe paterna, invece di bastardi? Chi amerà mostrarsi in movimenti meno leggiadri e graziosi di quanto potrebbe e, a volte, apparire per lo meno brusco e rigido, per rendersi al lettore urtante quel tanto che è necessario, affinché questi non smarrisca la coscienza dell'oggetto in questione? Chi troverà gradevole che lo si consideri impacciato perché si studia di accostarsi alla lingua straniera solo quanto lo permette la propria, e che lo si biasimi, come si fa con i genitori che affidano i loro figli ai trapezisti, perché piega la propria lingua materna alle innaturali contorsioni straniere, invece di esercitarla, normalmente, con la ginnastica domestica? Chi, infine, desidera venire deriso, nella maniera più penosa, proprio dai maggiori specialisti e maestri che, per comprendere il suo faticoso e irto tedesco, si vedessero costretti a far ricorso al loro greco e latino? Questi sono i sacrifici che un traduttore deve necessariamente imporsi, questi sono i rischi cui egli si espone quando, preoccupato di salvare l'accento straniero della lingua, non segue la linea più estetica, e ai quali peraltro non sfugge mai del tutto, dato che questa linea ognuno se la traccia in maniera un po' diversa. Se poi pensa anche all'inevitabile influenza dell'abitudine, egli può provare un senso di angoscia nel vedere come anche nei propri prodotti liberi e originali, a causa del tradurre, si introduca tacitamente qualcosa di meno pertinente e corretto e gli si intorpidisca il delicato senso di benessere proveniente dal rapporto nativo con la lingua. Di quante seducenti illegalità, di quanta autentica goffaggine e rigidità, di quante corruzioni linguistiche di ogni sorta non temerà di farsi corresponsabile, solo che pensi all'immensa tur-

ba degli estimatori e all'indolenza e mediocrità dominanti fra il pubblico letterario! Si può infatti dire che son quasi soltanto i migliori e i peggiori a non preoccuparsi di trarre un falso vantaggio dai suoi sforzi. Il lamento, che un tale tradurre debba nuocere necessariamente alla purezza della lingua e alla sua pacifica evoluzione per forza interiore, è stato udito spesso. E se anche ora volessimo liquidarlo a buon mercato, consolandoci al pensiero che oltre a questi svantaggi dovranno pur esserci anche dei vantaggi e che, per quanto ogni bene sia mescolato al male, rimane buona norma di saggezza ricavare, dal primo, il massimo e, dal secondo, il minimo possibile, dovremmo in ogni caso tener conto delle conseguenze di questo difficile compito di rappresentare un mondo straniero con la lingua materna. Una prima conseguenza è che questo metodo del tradurre non può venire applicato alla stessa maniera a tutte le lingue, ma soltanto a quelle non imprigionate dai vincoli troppo stretti di un modo di esprimersi classico, fuori del quale tutto diventa riprovevole. Queste lingue vincolate possono cercare di dilatare il loro campo facendosi parlare da stranieri, che abbiano bisogno di esse più che della propria lingua materna; a ciò essi si adatteranno perfettamente; sono in grado di appropriarsi di opere straniere mediante rifacimenti o, magari, mediante traduzioni dell'altro tipo; questo tipo però devono lasciarlo alle lingue più libere, in cui più facilmente vengono tollerate deviazioni e innovazioni, così che dal loro accumularsi può, in certi casi, sorgere un determinato carattere. Una seconda conseguenza, abbastanza evidente, è che questo modo di tradurre non ha alcun valore se, in una lingua, viene applicato solo in maniera isolata e accidentale. Evidentemente non si può dire che lo scopo sia stato raggiunto solo perché il lettore è in generale animato da uno spirito straniero; se però deve ottenere un'idea, sia pure remota, della lingua originale e del debito che l'opera ha nei suoi confronti, un'idea che gli si insinui così discretamente che nemmeno se ne accorge, egli non può accontentarsi

della vaghissima sensazione che quel che sta leggendo non gli riesca pienamente familiare – occorre, invece, che gli faccia l'impressione di qualcosa di nettamente diverso; ma ciò è possibile soltanto se egli è in grado di istituire una grande quantità di confronti. Se avrà letto qualcosa, che sa tradotto, e precisamente in questo senso, da lingue sia moderne sia antiche, gli si sarà formato un orecchio capace di distinguere l'antico dal moderno. Ma già molto di più deve avere letto se vuole essere in grado di distinguere l'origine greca dalla latina o l'italiana dalla spagnola. Eppure nemmeno questo è l'obiettivo più alto; il lettore della traduzione, infatti, diverrà uguale al migliore lettore dell'opera in lingua originale solo quando, oltre allo spirito della lingua, sarà in grado di intuire e, un po' alla volta, comprendere chiaramente lo spirito particolare dell'autore dell'opera; naturalmente l'unico organo adatto al conseguimento di questo fine è costituito dal talento dell'intuizione individuale, ma appunto per questo è indispensabile una quantità molto maggiore di comparazioni. Queste non si hanno se ci si limita a tradurre occasionalmente in una lingua singole opere dei maestri dei vari generi. Per questa via, gli stessi lettori più istruiti possono ottenere dalla traduzione soltanto una conoscenza estremamente imperfetta di ciò che è straniero; senza dire che non è neppure pensabile che essi siano in grado di emettere un vero giudizio sulla traduzione o sull'originale. Questo modo di tradurre, quindi, richiede assolutamente un grandioso processo, il trapianto in una lingua di intere letterature, e ha senso e valore solo in un popolo risoluto ad appropriarsi dell'estraneo. Singole iniziative di questo tipo hanno valore soltanto come anticipazione dell'uso, incrementato e generalizzato, di questo procedimento. Se non lo promuovono, esse saranno in contrasto con lo stesso spirito della lingua e del tempo, potranno apparire come tentativi falliti e, anche per sé, avranno poco o nessun successo. E anche nel caso che la cosa riesca, difficilmente ci si può attendere che un lavoro del genere, per quanto eccellente, ottenga il

plauso generale. Di fronte alle molte attenzioni che si devono usare e alle difficoltà che si devono affrontare, è inevitabile che si sviluppino opinioni diverse circa le parti del compito degne di risalto e quelle che, invece, vanno subordinate. Nasceranno così, in certo qual modo, scuole diverse tra i molti maestri mentre, tra il pubblico, i seguaci di questi si divideranno in partiti; e, benché tutti si rifacciano al medesimo metodo, sarà inevitabile che della stessa opera si abbiano più traduzioni, concepite da punti di vista diversi, delle quali sarebbe comunque sbagliato dire che una è, nel complesso, più perfetta o inferiore alle altre. Si troverà invece che singole parti saranno meglio riuscite nell'una e altre nell'altra e che soltanto tutte insieme e collegate fra loro – tenendo conto cioè del fatto che l'una annette un particolare valore a questo e l'altra a quell'accostamento alla lingua originale, l'una si interessa in un modo e l'altra in un altro alla propria lingua materna – esse saranno in grado di assolvere l'intero compito, mentre ciascuna, presa per sé, riveste sempre soltanto un valore relativo e soggettivo.

Queste sono le difficoltà che si oppongono a questo metodo del tradurre e le imperfezioni che sostanzialmente lo caratterizzano. Ma, ciò ammesso, bisogna riconoscere la validità dell'impresa e non negarne i meriti. Essa si fonda su due condizioni: che la comprensione di opere straniere sia un fatto pacifico e auspicato e che pure alla lingua nativa venga attribuita una certa duttilità. Dove queste condizioni si verificano, un tale tradurre diventa un fatto naturale, incide sull'intera evoluzione culturale e, appena avrà acquistato un certo valore, sarà anche in grado di garantire un godimento sicuro.

Ora come stanno però le cose con il metodo opposto, che senza richiedere fatica e sforzo al proprio lettore vuole donargli, quasi per incanto, la presenza diretta dell'autore straniero e fargli vedere l'opera quale essa sarebbe stata se l'autore stesso l'avesse scritta originariamente nella lingua del lettore? Non di rado questa

esigenza è stata presentata come quella che si dovrebbe porre a un vero traduttore, e quindi come superiore e più perfetta della precedente; concretamente sono anche stati compiuti tentativi in questa direzione e magari esistono capolavori che si sono proposti abbastanza chiaramente questo obiettivo. Ma vediamo come stanno le cose al riguardo e se, forse, non sarebbe bene che questo metodo, finora incontestabilmente il meno applicato, trovasse maggiore seguito e facesse passare in secondo piano l'altro, più discutibile e per molti versi insoddisfacente.

Come si può subito vedere, la lingua del traduttore non ha assolutamente nulla da temere da questo metodo. La prima norma del traduttore, infatti, deve essere quella di non permettersi nulla, a causa del rapporto del suo lavoro con una lingua straniera, che non sia permesso anche a ogni scritto originale dello stesso genere nella lingua nativa. Egli anzi, come chiunque altro, ha il dovere per lo meno di rispettare la purezza e integrità della lingua, di aspirare alla stessa levità e naturalezza di stile che si deve riconoscere a lode del suo autore nell'uso della lingua originale. È altresì certo che, se vogliamo far capire ai nostri connazionali quello che uno scrittore è stato per la propria lingua, non possiamo trovare formula migliore di quella di presentarlo in atto di parlare così come dobbiamo ritenere che avrebbe parlato nella nostra lingua, tanto più se il grado di sviluppo in cui trovò la propria ha delle somiglianze con quello in cui ora sta la nostra. In un certo senso, possiamo immaginarci come Tacito avrebbe parlato se fosse stato un tedesco o, più esattamente, come parlerebbe un tedesco che fosse per la nostra lingua quello che Tacito è stato per la propria; e beato colui che ci si mette con tale impegno da riuscire davvero a farlo parlare! Che poi ciò possa accadere, in quanto egli fa dire le stesse cose che il romano Tacito ha detto in lingua latina, è un altro problema, non facilmente risolvibile in senso positivo. È infatti una cosa totalmente diversa comprendere correttamente e, in qualche mo-

do, rappresentare l'influsso esercitato da un uomo sulla propria lingua e voler sapere come i suoi pensieri e il suo discorso si sarebbero modificati se egli fosse stato abituato a pensare e a esprimersi originariamente in una lingua diversa. Chi è convinto che, in sostanza e nell'intimo, pensiero ed espressione siano interamente la stessa cosa, e su questo convincimento fonda l'intera arte di ogni comprensione del discorso, e quindi anche di ogni traduzione, potrà mai pretendere di separare un uomo dalla sua lingua nativa, e pensare che un individuo, o anche soltanto una sua serie di pensieri, possa diventare una stessa cosa in due lingue diverse? E se anche essa fosse in certo modo diversa, potrà egli mai permettersi di dissolvere il discorso fino alla radice, di discriminare la parte che vi ha la lingua per poi congiungere, quasi con un nuovo processo chimico, la parte più intima di questa con l'essenza e l'energia di una lingua diversa? È proprio vero che, per assolvere questo compito, si dovrebbe isolare in maniera netta tutto ciò che, nell'opera scritta di un uomo, è effetto, sia pure lontanissimo, di qualcosa da questi detto e udito fin dall'infanzia nella propria lingua materna, e, in certo qual modo, ricondurre al suo nudo caratteristico modo di pensare, colto nella sua concentrazione su un certo oggetto, tutta quella che sarebbe stata l'influenza di quanto egli, dall'inizio della propria vita o della prima conoscenza della lingua straniera, avrebbe in questa detto e udito, prima di giungere alla capacità di pensare e scrivere in essa in maniera originale? Ciò non sarà possibile prima che si sia giunti a comporre prodotti organici con un processo chimico artificiale. Si può anzi dire che l'obiettivo di tradurre come l'autore stesso avrebbe originariamente scritto nella lingua della traduzione non soltanto è irraggiungibile, ma anche in sé vuoto e assurdo; chi, infatti, riconosce la virtù formatrice della lingua, e come essa sia tutt'uno con la peculiarità della nazione, deve anche ammettere che di solito l'intera scienza dei grandi pensatori, compresa la possibilità di esprimerla, si è formata con e attraverso la lingua, e

che, quindi, nessuno possiede la propria lingua solo meccanicamente ed esternamente, quasi per forza; certo qualcuno può anche sbizzarrirsi a pensare una lingua diversa, con la stessa facilità con cui si scioglie una coppia di cavalli e se ne forma un'altra, resta però il fatto che ognuno produce in maniera originale solo nella propria lingua materna, per cui non si può nemmeno pensare di chiedersi come egli avrebbe scritte le proprie opere in una lingua diversa. A ciò sarà senz'altro facile opporre due casi, che si verificano abbastanza di frequente. Ci riferiamo anzitutto alla capacità di scrivere, e persino di filosofare e poetare in maniera originale, in lingue straniere come nella propria, cosa questa per nulla eccezionale, visto che continua a verificarsi in grande misura. Perché, quindi, per trovare un criterio tanto più sicuro, non si dovrebbe attribuire questa abilità mentale a ogni scrittore che si intenda tradurre? Non lo si deve fare perché a questa abilità è connesso il fatto che la sua comparsa si verifica solo nei casi in cui la stessa cosa non può essere detta, in generale o per lo meno dalla stessa persona, nella lingua nativa. Se pensiamo ai tempi in cui iniziarono a formarsi le lingue romanze, chi potrebbe dire qual era allora la lingua nativa di quella gente? E chi vorrebbe negare che per quanti si sono dedicati alla scienza il latino sia stato la lingua materna più del volgare? Ciò però diventa sempre meno vero per i singoli bisogni e per le singole attività dello spirito. Fino a quando la lingua materna non sarà in grado di esprimerli, fungerà da parziale lingua materna la lingua attraverso la quale quegli orientamenti dello spirito sono stati partecipati a un popolo in divenire. Grozio e Leibniz non potevano, a meno di diventare persone totalmente diverse, filosofare in tedesco e in olandese. Anzi, anche nel caso che quella radice sia già del tutto inaridita e la propaggine interamente staccata dall'antico ceppo, chi non abbia contemporaneamente la dote di sovvertitore e formatore della lingua, dovrà continuare, volontariamente o spinto da ragioni subordinate, a fare riferimento, in molti modi, a una lingua

straniera. Il nostro grande re<sup>2</sup> ha concepito tutti i pensieri più sottili ed elevati servendosi di una lingua straniera, della quale si era impadronito nella maniera più profonda proprio a questo fine. Quello che filosofava e poetava in francese egli non poteva filosofarlo e poetarlo in tedesco. Dobbiamo deplorare che il grande amore per l'Inghilterra, che dominava una parte della famiglia, non abbia preso la decisione di fargli assimilare fin dall'infanzia la lingua inglese, che è molto vicina alla lingua tedesca e della quale fioriva allora l'ultima età aurea. Possiamo però sperare che, se avesse beneficiato di un'educazione autenticamente erudita, egli avrebbe preferito filosofare e poetare in latino anziché in francese. In quanto sottostà a particolari condizioni e in quanto ognuno produce quello che non ha potuto produrre nella propria lingua materna, non in una lingua straniera qualsiasi, ma soltanto in una ben determinata, questo primo caso non depone per nulla in favore di un metodo del tradurre che voglia far vedere come uno avrebbe scritto in una lingua straniera quello che in realtà ha scritto nella materna. Il secondo caso di un leggere e scrivere originari in lingue straniere sembra invece più favorevole a questo metodo. Chi infatti vorrà negare che le cose piacevoli che dice in lingua straniera, la nostra gente di mondo e di corte le abbia anche pensate in quella lingua e non solo tradotte mentalmente dal povero tedesco? Come è suo vanto poter dire, con uguale facilità, in più lingue queste piacevolezze e finenze, così è certo che, con altrettanta facilità, essa anche le pensa in tutte quelle lingue, e degli altri ognuno sa molto bene come avrebbero detto in italiano quello che ora hanno detto in francese. Solo che questi discorsi non provengono certamente dal campo, in cui i pensieri fioriscono vigorosi dalle profonde radici di una lingua particolare, ma sono piuttosto come il radichchio che un prestigiatore fa crescere, senza terra, sul bianco fazzoletto. Questi discorsi non possiedono né la sacra

<sup>2</sup> Federico II il Grande. [N.d.T.]

serietà né il bel gioco armonico della lingua, ma – dato che c'è sempre un mercato in tempi come i nostri, che assistono al fenomeno, non così frequente prima, dell'incontro tra i popoli – sono conversazioni da mercato, non importa se di argomento politico, letterario o gaio; in realtà non appartengono al dominio del tradurre, ma soltanto a quello dell'interpretare (*Dolmetschen*). Se poi, come a volte accade, tali discorsi si compaginano in un'unità maggiore e finiscono per diventare uno scritto, quest'ultimo, che verte interamente sulla vita facile e graziosa, senza la pretesa di dischiudere una qualche profondità dell'esistenza o di conservare una peculiarità della nazione, può venire tradotto in base a questa norma; e soltanto esso lo può, in quanto è il solo che fin dall'inizio potesse venire concepito in una lingua diversa. Questa norma non può venire estesa di più; tutt'al più la si potrà estendere agli accessi e ai vestiboli di opere eccelse e profonde, spesso esse pure costruite interamente nel campo della facile vita di società. Poiché, quanto più ai singoli pensieri di un'opera e al loro concatenamento inerisce la peculiarità nazionale e, magari, anche l'impronta di un'età da lungo conclusa, tanto più la norma perde la propria importanza. Per quanto infatti, sotto un qualche profilo, rimanga vero che l'uomo viene in un certo senso educato e diventa cosmopolita solo in virtù della comprensione di più lingue, dobbiamo pur sempre ammettere che, come non riteniamo autentico il cosmopolitismo che in momenti importanti reprime l'amor di patria, così, per quanto riguarda le lingue, non può essere giusto e veramente educativo un amore universale che, per quanto riguarda l'uso vivo e superiore, intenda porre sullo stesso piano della lingua patria un'altra lingua qualsiasi, non importa se antica o moderna. Oltre che a un paese, l'uomo deve appartenere decisamente anche all'una e all'altra lingua, altrimenti cade in un penoso stato di oscillazione. È giusto che ancora oggi, nei nostri ambienti ufficiali, si continui a scrivere in latino, mantenendo così viva la coscienza che per i nostri antenati

questa è stata la lingua materna della scienza e della religione, ed è utile, in particolare, che ciò avvenga nel campo della comune scienza europea, al fine di facilitarne la divulgazione; ma anche in questo caso l'impresa sarà destinata al successo solo nella misura in cui tutto l'interesse sia concentrato sulla rappresentazione dell'oggetto, passando in secondo piano la concezione e il concatenamento personali. Lo stesso vale per le lingue neolatine. Chi, costretto da ragioni d'ufficio, scrive in una di esse, rimane pur sempre consapevole che, nella loro origine prima, i suoi pensieri sono tedeschi e che egli ha iniziato a tradurli molto presto, mentre l'embrione era ancora in formazione. Per non vedersi costretto a tradurre mentalmente, colui che, per amore della scienza, si sottopone a una tale fatica deve essere in grado di dominare perfettamente l'argomento. Naturalmente si può scrivere in maniera libera, per puro gusto, anche in latino o in una lingua romanza; se però ciò mirasse davvero a produrre in una lingua straniera alla stessa maniera e con la stessa originalità che nella propria, non avrei difficoltà a definirlo un'arte temeraria e magica, come il comportamento sdoppiato con cui l'uomo pensa, non solo di farsi beffe delle leggi della natura, ma anche di ingannare altre persone. Certamente non è questo il nostro caso; il gusto di parlare liberamente una lingua straniera rappresenta, infatti, soltanto il fine gioco mimico di chi vuole, al massimo, ingannare piacevolmente il tempo nei vestiboli della scienza e dell'arte. La produzione in lingua straniera non è originale, in quanto reminiscenze di un determinato scrittore e dello stesso stile di una data epoca, concepita quasi come una persona collettiva, balenano davanti all'anima come una specie di viva immagine esterna, la cui imitazione guida e determina la produzione. È perciò anche raro che per questa via nasca qualcosa che, al di là della perfezione mimica, abbia anche un valore autentico; si può godere tanto più tranquillamente il gioco di mimetismo preferito in quanto si individua sempre abbastanza distintamente il perso-

naggio rappresentato. Quando però qualcuno, in deroga alla natura e al costume, diserta formalmente la lingua materna per affidarsi a una lingua diversa, non ci si trova di fronte a una beffa affettata e artificiosa se egli assicura che ora non può più muoversi liberamente nemmeno in quella; ma è solo una giustificazione, che egli deve a se stesso, il fatto che la sua natura sia realmente un miracolo naturale contrario a ogni ordine e regola, e una garanzia per gli altri il fatto che egli, quanto meno, non proceda sdoppiato come uno spettro.

Ma fin troppo a lungo abbiamo indugiato su ciò che è straniero, dando l'impressione di essere interessati più allo scrivere in lingue straniere che al tradurre da esse. Ma le cose stanno così. Se non è possibile scrivere originariamente in una lingua straniera qualcosa di degno e, insieme, bisognoso di traduzione, in quanto quest'ultima è un'arte, o se la traduzione è quanto meno un'eccezione rara e straordinaria, non si può nemmeno stabilire la regola secondo cui essa dovrebbe pensare come l'autore stesso avrebbe scritto ciò nella lingua del traduttore; non c'è infatti abbondanza di esempi di scrittori bilingui, dai quali ricavarne un'analogia, che il traduttore potrebbe seguire; quest'ultimo piuttosto, secondo quanto detto sopra, in tutte le opere che non hanno nulla a che fare con l'intrattenimento spensierato o con lo stile burocratico, preferirà affidarsi quasi esclusivamente alla propria immaginazione. Che cosa, anzi, si può obiettare al fatto che un traduttore dica al lettore: "Ti presento il libro così come l'autore l'avrebbe scritto se l'avesse concepito in tedesco", e questi gli risponda: "Ti sono obbligato come se mi avessi offerta l'immagine con la quale l'autore apparirebbe se sua madre l'avesse concepito con un padre diverso"? Se, infatti, delle opere appartenenti, in un senso superiore, alla scienza e all'arte lo spirito peculiare dell'autore è la madre, la lingua patria di questi ne è il padre. L'uno e l'altro giochetto di mimetismo si arrogano misteriose conoscenze, che nessuno possiede, e solo come di un gioco si può godere serenamente di entrambi.

Quanto l'applicabilità di questo metodo sia limitata e, anzi, nel campo del tradurre sia pressoché nulla, risulta nel modo migliore a chi si rende conto delle insormontabili difficoltà in cui esso si irretisce in singoli rami della scienza e dell'arte. Se si deve dire che già nella vita di tutti i giorni sono solo poche le parole di una lingua, alle quali corrisponda perfettamente qualcosa in un'altra lingua, così che lo si possa usare in tutti i casi in cui lo si usa nella prima e che, nella medesima connessione, produca anche sempre gli stessi effetti, ciò vale a maggior ragione per tutti i concetti, tanto più se caricati di un'accezione filosofica, e quindi soprattutto per la vera e propria filosofia. Qui, più che in qualsiasi altra parte, le singole lingue, nonostante le diverse concezioni contemporanee e successive, racchiudono in sé un sistema di concetti che, proprio per il fatto di essere contigui, di unirsi e completarsi nella medesima lingua, formano un tutto, le cui singole parti però non trovano nessuna corrispondenza nel sistema di altre lingue, se si prescinde soltanto dai termini "Dio" ed "essere", dal sostantivo e dal verbo fondamentali. Infatti, per quanto posto al di fuori del campo della particolarità, pure l'universale per eccellenza è da questa illuminato e colorato. In questo sistema della lingua deve dischiudersi la sapienza di ognuno. Ognuno attinge da ciò che è presente e concorre a porre in luce ciò che, pur non essendo ancora tale, è però prefigurato. Solo così la sapienza è viva nel singolo individuo e può realmente dominarne l'esistenza, che egli anzi riassume interamente in questa lingua. Se quindi il traduttore di uno scrittore di filosofia non intende risolversi a piegare, per quanto possibile, la lingua della traduzione alla lingua originale, in modo da lasciar trasparire il più possibile il sistema concettuale elaborato da questa, ma preferisce lasciar parlare il suo autore come se questi avesse concepito fin dall'inizio i propri pensieri e il proprio discorso in una lingua diversa, che cosa gli rimane da fare, di fronte alla diversità degli elementi delle due lingue, se non parafrasare — il che però non gli permette di rag-



giungere il suo obiettivo, in quanto una parafrasi non si presenterà mai e neppure può presentarsi come qualcosa di prodotto originariamente nella medesima lingua – o rifondere l'intera sapienza e scienza del suo autore nel sistema concettuale della nuova lingua e quindi trasformare tutte le singole parti, senza ignorare il modo in cui vi si possono porre dei limiti all'arbitrio più sfrenato? Si deve anzi dire che chi presta anche solo l'attenzione più superficiale agli sforzi e ai progressi della filosofia non può in nessun caso abbandonarsi a un gioco tanto libero. Platone può essere responsabile del fatto ch'io passi dal filosofo al commediografo. Dal punto di vista linguistico, questo genere artistico è molto vicino alla conversazione di società. L'intera rappresentazione vive nei costumi del tempo e del popolo, che a loro volta si riflettono vitalmente soprattutto nella lingua. Levità ed eleganza naturale sono la sua prima virtù; e appunto per questo le difficoltà del tradurre in base al metodo appena preso in esame si rivelano qui del tutto particolari. Quelle virtù espressive, infatti, subiscono danno ogni volta che vengono accostate a una lingua straniera. Se ora poi volesse far parlare persino un drammaturgo come se questi avesse poetato originariamente nella lingua del traduttore, la traduzione non può nemmeno permettergli di esprimere molte cose, le quali, non essendo familiari a questo popolo, non trovano un segno nella sua lingua. Qui pertanto il traduttore deve operare tagli radicali, distruggendo così la forza e la forma del tutto, oppure compiere delle sostituzioni. In questo campo, quindi, la formula, seguita fino in fondo, non può che portare al semplice rifacimento o a un misto, ancor più odiosamente strano e confuso, di traduzione e rifacimento, destinato a sbattere impietosamente il lettore come una palla tra il proprio e l'altrui mondo, tra le trovate e i moti di spirito dell'autore e quelli del traduttore, il che, lungi dal procurargli un qualche piacere, finirà sicuramente per gettarlo in balia della vertigine e della stanchezza. Se invece segue l'altro metodo, il traduttore non è nemmeno stimolato a

compiere questi mutamenti arbitrari, in quanto il suo lettore deve tener sempre presente che l'autore è vissuto in un mondo diverso e ha scritto in una lingua diversa. Egli deve fare ricorso soltanto all'arte, certamente difficile, di supplire nel modo più adeguato e rapido alla conoscenza di questo mondo straniero e di far trasparire ovunque la maggiore levità e naturalezza dell'originale. Questi due esempi, desunti dai campi estremi della scienza e dell'arte, mostrano chiaramente quanto poco il vero fine di ogni traduzione – che è il godimento, il più possibile autentico, di opere straniere – possa venire raggiunto con un metodo che vuole infondere pienamente nell'opera tradotta lo spirito di una lingua a essa estranea. Si aggiunga inoltre che le singole lingue si caratterizzano anche per i ritmi che imprimono sia alla prosa sia alla poesia, per cui, una volta che si immagini che l'autore ha scritto nella lingua del traduttore, si dovrebbe poi anche fargliene assumere i ritmi, con il risultato che la sua opera viene ancor più sfigurata, e la conoscenza della sua peculiarità, procurata dalla traduzione, ancor più limitata.

In realtà questa finzione, che costituisce l'unico fondamento della teoria sul traduttore ora discussa, va ben oltre l'obiettivo di quest'impresa. Il tradurre, sotto il primo profilo, è una questione di necessità per una nazione, della quale solo una parte modesta è in grado di procurarsi una sufficiente conoscenza delle lingue straniere, mentre però una parte più grande sa che cosa significhi godere delle opere straniere. Se questa seconda parte potesse identificarsi completamente con la prima, quel modo di tradurre sarebbe inutile e ben difficilmente qualcuno se ne assumerebbe l'improbabile fatica. Diversamente stanno le cose per quanto riguarda quest'ultimo metodo, il quale non ha nulla a che fare con la necessità, ma è piuttosto opera del desiderio e dell'orgoglio. Le lingue straniere potrebbero conoscere la diffusione più ampia possibile e a chiunque ne sia capace potrebbe rimanere aperto l'accesso delle loro opere più nobili, ciononostante rimarrebbe pur sempre un'impre-

sa notevole, capace di raccogliere attorno a sé tanto più numerosi e interessati uditori, quella che ci promettesse di presentare un'opera di Cicerone o di Platone così come questi la scriverebbero ora direttamente in tedesco. E se uno ci portasse al punto di fare ciò non soltanto nella propria lingua materna, ma addirittura in un'altra straniera, egli sarebbe certamente per noi il più grande maestro nell'arte, difficile e quasi impossibile, di risolvere l'uno nell'altro gli spiriti delle lingue. Ci si rende però conto che, a rigore, questo non è tradurre e che il suo obiettivo non è costituito dal godimento più genuino possibile delle opere stesse; esso tende a diventare sempre più un rifacimento, e un tale artificio o gioco di mimetismo può essere realmente goduto solo da chi conosca direttamente quegli scrittori già da qualche altra parte. E il vero fine può essere soltanto quello di far vedere nel particolare l'uguale rapporto tra espressioni e connessioni di lingue diverse e un determinato carattere, e di illuminare nel complesso la lingua con lo spirito particolare di un maestro straniero, questo però interamente staccato e sciolto dalla propria lingua. Come ora quello è soltanto un gioco sofisticato ed elegante e questo si basa su una finzione pressoché impossibile da realizzare, così si comprende come questo modo di tradurre venga praticato solo in tentativi molto rari, che pure dimostrano con sufficiente chiarezza come in questo modo non si possa operare in grande. Ci si rende anche conto di come solo maestri eccellenti, che possono permettersi il meraviglioso, siano in grado di lavorare con questo metodo, e precisamente solo quei maestri che hanno già assolti i loro doveri particolari nei confronti del mondo e, perciò, possono più facilmente abbandonarsi a un gioco stimolante e un po' arrischiato. Si comprende però anche, con tanta maggior facilità, come i maestri, che si sentono in condizione di tentare qualcosa in questa linea, guardino semplicemente con compassione all'attività degli altri traduttori. Essi, infatti, pensano di essere i soli a fare opera d'arte bella e libera mentre gli altri, a loro avviso, sarebbero più vicini al-

l'interprete, in quanto vengono anche incontro al bisogno, e non importa se si tratta di un bisogno un po' superiore. Trovano anzi deplorabile che essi impieghino più tecnica e fatica di quanto sia necessario in un lavoro di second'ordine e ingrato. Perciò tendono anche a consigliare che, invece che a tali traduzioni, si faccia il più possibile ricorso alla parafrasi, come del resto, in casi difficili e controversi, fanno gli stessi interpreti.

Che cosa fare allora? Dobbiamo condividere questa opinione e seguire questo consiglio? Gli antichi, come è noto, hanno tradotto poco in questo senso particolarissimo e anche la maggior parte dei popoli moderni, intimiditi dalle difficoltà dell'autentica traduzione, si accontenta del rifacimento e della parafrasi. Chi potrebbe affermare che non si sia mai tradotto qualcosa dalle lingue antiche o dalle germaniche nella lingua francese? Noi tedeschi vorremmo certamente prestare ascolto a questo consiglio, ma non lo seguiremmo. Una necessità interiore, nella quale si esprime abbastanza chiaramente una speciale vocazione del nostro popolo, ci ha spinti a tradurre in grande quantità; non possiamo perciò tirarci indietro, ma dobbiamo affrontare questa necessità. Come, forse, solo in virtù di un molteplici innesto di piante straniere il nostro suolo è diventato più ricco e fecondo, e il nostro clima più ridente e mite, così ora noi sentiamo che anche la nostra lingua, muovendoci noi, per la nostra pigrizia nordica, meno di altri popoli, solo attraverso i contatti più diversi con le lingue straniere può mantenersi giovane e sviluppare perfettamente la propria energia. In questo senso sembra logico che, per l'attenzione che dedica all'estraneo e per la sua natura mediatrice, il nostro popolo possa essere destinato a unire nella propria lingua, in una grande totalità storica, conservata nel centro e nel cuore dell'Europa, tutti i tesori della scienza e dell'arte straniera assieme ai propri, in modo che, con l'ausilio della nostra lingua, ognuno possa godere, con la purezza e la perfezione possibili a uno straniero, quello che i tempi più diversi hanno prodotto di bello. Questo, in effetti, sembra esse-

re il vero obiettivo storico del tradurre in grande stile quale ora ci è divenuto familiare. A tal fine però è praticabile solo il metodo che abbiamo trattato per primo, le cui difficoltà, da noi non ignorate, l'arte deve, per quanto possibile, imparare a superare. L'inizio è stato buono, ma il più deve ancora venire. Anche qui si devono far precedere molti tentativi ed esercizi prima che possano vedere la luce opere grandiose; all'inizio brilla qualcosa, che poi viene superato da qualcos'altro di meglio. Sono molti gli esempi che ci dicono come singoli artisti abbiano già, in parte, vinto e in parte si siano destreggiati tra le difficoltà. E se anche gente meno esperta si cimenta in questo campo, non ci attendremo, spaventati, grandi danni alla nostra lingua dai loro tentativi. Deve, infatti, essere anzitutto certo che in una lingua, in cui il tradurre viene praticato così in grande, ci sia anche un particolare ambito linguistico per le traduzioni, alle quali deve essere lecito parecchio di quanto non è dato vedere altrove. Chi tuttavia, senza competenza, trapianta ulteriormente tali innovazioni, sarà destinato a trovare pochi o nessun seguace, e se non intendiamo chiudere il conto entro un periodo troppo breve, noi possiamo già contare sul processo assimilativo della lingua, dal momento che essa espellerà di nuovo tutto quello che aveva accolto solo per un bisogno passeggero, ma che in realtà non è congeniale alla sua natura. Non possiamo invece ignorare che, nella lingua, molto di bello e di forte, in parte, si è sviluppato e, in parte, è stato tratto fuori dall'oblio solo in virtù della traduzione. Noi parliamo troppo poco, mentre chiacchieriamo relativamente troppo; e non si può negare che da parecchio tempo anche il modo di scrivere abbia preso fin troppo questa piega e che non poco abbia fatto la traduzione per imporre di nuovo uno stile più severo. Sa mai verrà un tempo in cui avremo una vita pubblica, dalla quale, da una parte, debba svilupparsi una socievolezza più ricca di contenuto e linguisticamente più corretta, e, dall'altra, venga conquistato uno spazio più libero per il talento di colui che parla, allora

avremo forse meno bisogno della traduzione per lo sviluppo della lingua. Possa solo quel tempo venire prima che abbiamo percorso degnamente l'intero cerchio delle fatiche del traduttore.

(Traduzione di Giovanni Moretto)

prezzano è il contrario: il portare all'estremo limite dell'intelligibile le possibilità della loro lingua affinché trapassino in essa i modi di parlare propri dell'autore tradotto. Le traduzioni tedesche dei miei libri sono un buon esempio di tutto ciò. In pochi anni ne sono state fatte più di quindici edizioni. È il merito di questo, che altrimenti sarebbe inspiegabile, va per quattro quinti alla riuscita della traduzione. Infatti la traduttrice delle mie opere ha forzato fino al limite massimo la tolleranza grammaticale della lingua tedesca per riportare con precisione ciò che non è tedesco nel mio modo di parlare. Così il lettore si trova senza sforzo a fare gesti mentali che sono quelli spagnoli. Interrompe in questo modo per un po' la fatica di essere se stesso e si diverte ad essere almeno per un momento un'altra persona.

"La Nación" di Buenos Aires, giugno e luglio 1937

(Traduzione di Amparo Lozano Raniero e Claudio Rocco)

Benedetto Croce

## INDIVISIBILITÀ DELL'ESPRESSIONE IN MODI O GRADI E CRITICA DELLA RETORICA\*

Si sogliono dare lunghi cataloghi dei caratteri dell'arte; ma a noi, giunti a questo punto della trattazione, dopo aver considerato l'arte, come attività spirituale, come attività teoretica e come speciale attività teoretica (intuitiva), è dato agevolmente scorgere che quelle numerose e svariate determinazioni di caratteri, tutte le volte che accennano a qualcosa di reale, non fanno altro che ripresentare ciò che abbiamo già conosciuto come genere, specie e individualità della forma estetica. Alla determinazione generica si riducono, come si è osservato, i caratteri, o, meglio, le varianti verbali dell'unità, dell'unità nella varietà, della semplicità, dell'originalità, e via dicendo; alla specifica, la verità, la schiettezza, e simili; alla individuale, la vita, la vivacità, l'animazione, la concretezza, l'individualità, la caratteristicità. Le parole possono cangiare ancora, ma non apporteranno scientificamente nulla di nuovo. L'analisi dell'espressione in quanto tale è esaurita coi caratteri esposti di sopra.

Si potrebbe invece domandare a questo punto se vi siano modi o gradi dell'espressione; se, distinti nell'attività dello spirito due gradi, ciascuno dei quali suddiviso in altri due, uno di questi, l'intuitivo-espressivo, non si suddivida a sua volta in due o più modi intuitivi, in un

\* Tratto da: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Benedetto Croce, Bari, Laterza, [1902], 1928, 6ª ed. riveduta, cap. IX, pp. 75-82.

primo, secondo o terzo grado di espressione. Ma questa ulteriore divisione è impossibile; una classificazione delle intuizioni-espressioni è bensì lecita, ma non è filosofica; i singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non nella comune qualità di espressione. Per adoperare il linguaggio delle scuole, l'espressione è una specie, che non può fungere a sua volta da genere. Variano le impressioni ossia i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro, perché niente si ripete nella vita; e al variare continuo dei contenuti corrisponde la varietà irriducibile delle forme espressive, sintesi estetiche delle impressioni.

Corollario di ciò è l'impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere il travasamento di un'espressione in un'altra, comè di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma anche estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sì, due, ma di due contenuti diversi. "Brutte fedeli o belle infedeli"; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle letterali o parafrastiche, sono poi da considerare semplici commenti degli originali.

L'indebita divisione delle espressioni in varî gradi è nota in letteratura col nome di dottrina dell'ornato o delle categorie rettoriche. Ma anche negli altri gruppi di arte simili tentativi di distinzione non mancano: basta ricordare le forme realistica e simbolica, di cui così di frequente si parla in pittura e scultura. E realistico e simbolico, oggettivo e soggettivo, classico e romantico, semplice e ornato, proprio e metaforico, e le quattordici

forme delle metafore, e le figure di parola e di sentenza, e il pleonasma, e l'ellissi, e l'inversione, la ripetizione e i sinonimi e gli omonimi, queste e tutte le altre determinazioni di modi e gradi dell'espressione scoprono la loro nullità filosofica quando cercano di svolgersi in definizioni precise, perché allora o annaspano nel vuoto o cadono nell'assurdo. Esempio tipico, la comunissima definizione della metafora, come di un'altra parola messa in luogo della parola propria. E perché darsi quest'incomodo, perché sostituire alla parola propria la impropria e prendere la via più lunga e peggiore, quando è nota la più corta e migliore? Forse perché, come si suol dire volgarmente, la parola propria, in certi casi, non è tanto espressiva quanto la pretesa parola impropria o metafora? Ma, se così è, la metafora è appunto, in quel caso, la parola "propria"; e quel che si suol chiamare "propria", se fosse adoperata in quel caso, sarebbe poco espressiva e perciò impropria. Simili osservazioni di elementare buon senso si possono ripetere a proposito delle altre categorie e di quella stessa, generale, dell'ornato, e qui, per esempio, domandare come un ornamento si congiunga con l'espressione. Esternamente? e rimane sempre diviso dall'espressione. Internamente? e in questo secondo caso o non serve all'espressione e la guasta, o ne fa parte, e non è ornamento ma elemento costitutivo dell'espressione, indivisibile e indistinguibile nella unità di essa.

Quanto male abbiano prodotto le distinzioni rettoriche non occorre dire: contro la retorica si è già abbastanza declamato, quantunque, pure ribellandosi contro le conseguenze, se ne conservino in pari tempo preziosamente (forse per dare saggio di filosofica coerenza) i principî. In letteratura le categorie rettoriche hanno contribuito, se non a far prevalere, almeno a giustificare teoricamente quel particolare modo di scriver male, ch'è lo scriver bene o secondo retorica.

I vocaboli, che abbiamo menzionati, non uscirebbero dalle scuole, nelle quali ciascuno di noi li ha appresi (salvo poi a non trovare il modo di valersene nelle di-

scussioni strettamente estetiche, o a ricordarli solo scherzosamente e con una tinta comica), se talvolta non fossero adoperati in uno dei seguenti tre significati: (1) come varianti verbali del concetto estetico; (2) come indicazioni dell'antiestetico; o infine (ch'è l'uso più importante) (3) in servizio non più dell'arte e dell'estetica, ma della scienza e della logica.

(1) Le espressioni, considerate direttamente o positivamente, non si dividono in classi; ma vi sono, per altro, espressioni riuscite e altre restate a mezzo o sbagliate, le perfette e le imperfette, le valide e le deficienti. I vocaboli ricordati, e gli altri della stessa sorta, possono dunque indicare, talvolta, l'espressione riuscita e le varie conformazioni di quelle sbagliate; benché sogliono fare ciò nel modo più incostante e capriccioso, tanto che il medesimo vocabolo serve ora a designare il perfetto, ora a condannare l'imperfetto.

Per esempio, ci sarà chi, innanzi a due quadri, l'uno privo d'ispirazione, nel quale l'autore ha inintelligentemente copiato oggetti naturali, e l'altro, bene ispirato ma che non trova riscontro ovvio in oggetti esistenti, chiamerà il primo realistico e il secondo simbolico. Per contrario, altri innanzi a un quadro fortemente sentito, raffigurante una scena della vita ordinaria, pronunzierà la parola realistico, e innanzi a un altro quadro che freddamente allegorizza, quella di simbolico. È evidente che nel primo caso "simbolico" significa artistico, e "realistico" antiartistico; laddove, nel secondo caso, "realistico" è sinonimo di artistico e "simbolico" di antiartistico. Quale meraviglia se alcuni sostengano poi calorosamente che la vera forma artistica è la simbolica, e che la realistica è antiartistica; e altri che artistica è la realistica, e antiartistica la simbolica? e come non dare ragione e agli uni e agli altri, una volta che ciascuno adoperi quelle parole in significati tanto diversi?

Le grandi dispute intorno al classicismo e al romanticismo si aggiravano di frequente sopra equivoci di questo genere. Il primo veniva inteso talora come l'artisticamente perfetto, il secondo come il disarmonico e im-

perfetto; ma, altra volta, "classico" valeva freddo e artificioso, e "romantico", schietto, caloroso, efficace, veramente espressivo. Così si poteva sempre con ragione parteggiare per il classico contro il romantico o per il romantico contro il classico.

Accade il medesimo per la parola stile. Talora si asserisce che ogni scrittore deve avere stile; e, in questo caso, stile è sinonimo di forma o espressione. Tal altra si qualifica priva di stile la forma di un codice di leggi o di un libro di matematica; e qui si ricade nell'errore di porre due modi diversi di espressioni, e un'espressione ornata e un'altra nuda, perché, se stile è forma, si deve ammettere, parlando con rigore, che codice e trattato di matematica abbiano anch'essi il loro stile. Altra volta ancora si ode dai critici biasimare chi "mette troppo stile", chi "fa dello stile"; e qui è chiaro che stile significa non la forma né un modo di questa, ma l'espressione impropria e pretenziosa, una specie di antiartistico.

(2) Il secondo uso non del tutto vuoto di queste distinzioni e vocaboli s'incontra allorché, per esempio, nell'esame di una composizione letteraria, si ode notare: — In questo punto è un pleonasma, in quest'altro un'ellissi, in quest'altro una metafora, in quest'altro ancora un sinonimo o un equivoco. — E s'intende dire: — Qui è un errore consistente nell'aver messo un numero di parole maggiore del necessario (pleonasma); qui invece, l'errore nasce dall'averne messe troppo poche (ellissi); qui, da una parola impropria (metafora); qui, da due parole, che sembrano dire cose diverse, laddove dicono lo stesso (sinonimo), qui, per contrario, da un'unica parola che sembra dire lo stesso, laddove dice due cose diverse (equivoco). Per altro, siffatto uso peggiorativo e patologico dei vocaboli della retorica è più raro del precedente.

(3) Finalmente, quando la terminologia rettorica non ha nessun significato estetico, simile o analogo a quelli passati in rassegna, e pur si avverte che non è vuota e che accenna a qualcosa che merita di essere tenuto in conto, vuol dire che è adoperata a servizio della logica e

della scienza. Posto che un concetto nell'uso scientifico di uno scrittore sia designato con un determinato vocabolo, è naturale che altri vocaboli che quello scrittore trova adoperati, o incidentalmente adopera egli stesso per significare il medesimo concetto, diventino, rispetto al vocabolo da lui fissato come esatto, metafora, sineddoche, sinonimo, forma ellittica e simili. Anche noi, nel corso di questa trattazione, ci siamo valse più volte (e intendiamo valerci ancora) di cotesto modo di dire per chiarire il senso delle parole che veniamo adoperando o che troviamo adoperate. Ma questo procedimento, che ritiene il suo valore nelle disquisizioni critiche della scienza e della filosofia, non ne possiede alcuno nella critica letteraria e d'arte. Per la scienza, vi sono parole proprie e metafore: uno stesso concetto si può formare psicologicamente tra varie circostanze e perciò esprimere con varia intuizione; e nel costituirsi della terminologia scientifica di uno scrittore, fissato uno di questi modi come il retto, gli altri appaiono tutti impropri o tropici. Ma nel fatto estetico non si hanno se non parole proprie; e una stessa intuizione non si può esprimere se non in un sol modo, appunto perché è intuizione e non concetto.

Alcuni, concedendo l'insussistenza estetica delle categorie rettoriche, soggiungono una riserva circa l'utilità di esse e i servigi che renderebbero, specie nelle scuole di letteratura. Confessiamo di non intendere come l'errore e la confusione possano educare la mente alla distinzione logica o servire all'apprendimento di quei principî di scienza che da essi vengono turbati e oscurati. Ma forse si vorrà dire che quelle distinzioni, in quanto classi empiriche, possono agevolare l'apprendimento e giovare alla memoria, in modo conforme a quanto si è ammesso di sopra circa i generi letterari e artistici: su di che, nessuna obiezione. Per un altro fine le categorie rettoriche debbono, di certo, seguitare a comparire nelle scuole: per esservi criticate. Non è lecito dimenticare senz'altro gli errori del passato; né le verità si riesce a tenere in vita in altro modo che col farle battagliare

contro gli errori. Se non si dà notizia delle categorie rettoriche accompagnandola con la critica relativa, c'è rischio che rinascano; e si può dire che già vadano rinascendo presso alcuni filologi come freschissime scoperte psicologiche.

Parrebbe che, a questo modo, si volesse negare ogni legame di somiglianza delle espressioni o delle opere d'arte tra loro. Le somiglianze esistono, e in forza di esse le opere d'arte possono essere disposte in questo o quel gruppo. Ma sono somiglianze quali si avvertono tra gl'individui, e che non è dato mai fissare con determinazioni concettuali: somiglianze, cioè, alle quali mal si applicano l'identificazione, la subordinazione, la coordinazione e le altre relazioni dei concetti, e che consistono semplicemente in ciò che si chiama aria di famiglia, derivante dalle condizioni storiche tra cui nascono le varie opere, o dalle parentele d'anima degli artisti.

E in siffatte somiglianze si fonda la possibilità relativa delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti e più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé.

Benedetto Croce

## L'INTRADUCIBILITÀ DELLA RIEVOCAZIONE\*

L'interpretazione storico-estetica, ricreando la poesia, fa rivivere le immagini del poeta nei suoni articolati in cui primamente si espressero e che sono loro stesse, nella loro concretezza; e tutto lo sforzo di quel vario lavoro si appunta a questo fine unico e supremo.

Domandarsi dunque se essa sia traducibile in diversi suoni articolati o in altri ordini di espressioni, come sarebbero i toni musicali e i colori e le linee della pittura e della scultura, è una domanda che quasi non si arriva neppure a pronunciare, perché porta già con sé la risposta negativa, che l'inibisce. L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione.

Le questioni da muovere su questo punto sono altre, non poste in quella domanda e, se anche oscuramente avvertite, non formulate. Cioè, donde sia attinto questo concetto di "traduzione", poiché nella sfera della poesia non se ne trova la fonte; e che cosa siano veramente quelle che pur si fanno e debbono farsi, e che si chiamano "traduzioni delle opere poetiche".

Non v'ha dubbio che la sfera in cui ha luogo il tradurre sia quella dell'espressione prosastica, che si adempie per simboli o segni. Questi segni sono permutabili, secondo che torna comodo; e non solo quelli del-

\* Tratto da: *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1936, pp. 100-106.



la matematica, della fisica e delle altre scienze, ma anche quelli della filosofia e della storia, potendosi dire: — Ciò che i tedeschi chiamano “Begriff”, noi chiameremo “concetto”; ciò che chiamano “Pflicht”, chiameremo “dovere”, e in questi vocaboli penseremo le stesse categorie spirituali che quelli pensano nei loro. Similmente, nell’ambito di una stessa lingua nazionale, ciò che il Vico chiamava il “certo del diritto”, noi modernamente diremo “momento dell’imperio o della forza politica”, e ciò che chiamava il “certo del conoscere” e distingueva e contrapponeva al “vero”, diremo “intuizione”, distinguendola da “concetto”; e così ci faremo più agevolmente intendere. E questo soltanto è veramente “tradurre”, e consiste nello stabilire l’equivalenza dei segni per la reciproca comprensione e intelligenza; l’equivalenza che si adopera a togliere gli equivoci della varietà, la quale in questo caso certamente non giova all’economia delle forze, né al più agevole andamento dell’indagine e dell’apprendere. La tendenza della scienza e della filosofia va verso l’unificazione dei segni o, come si dice, della terminologia, e ad una sorta di lingua internazionale (una dotta “lingua franca”), non potendosi più tornare ai secoli nei quali componenti della “repubblica letteraria” si valevano della veneranda lingua latina. Ma, sebbene le proposte di unificazione abbiano avuto qualche pratica attuazione nelle scienze astratte, e sebbene le altre naturali si aiutino col latino e col greco, e sebbene la compenetrazione delle culture renda in certo senso d’uso internazionale le stesse lingue nazionali, tanto da non far sentire urgente il bisogno di artificiali unificazioni, la varietà dei segni, e la conseguente necessità delle traduzioni, persisterà sempre, perché i nuovi concetti sorgono sempre, nonché nella diversità dei popoli e dei loro linguaggi, negli individui, che, insieme coi nuovi concetti, creano nuovi segni.

La prosa, dunque, si può tradurre; ma questa proposizione è da restringere alla prosa che sia meramente prosa, alla prosasticità della prosa, perché se la si estendesse, come taluni sbadatamente hanno fatto, alla pro-

sa letteraria, non sarebbe più vera. La prosa letteraria, come ogni altra forma di letteratura, ha di più un’elaborazione di carattere estetico, che pone al tradurre lo stesso non superabile ostacolo che gli pone la poesia. Platone e Agostino, Erodoto e Tacito, Giordano Bruno e Montaigne non sono a rigore traducibili, perché nessun altro linguaggio può rendere il colorito e l’armonia, il suono e il ritmo dei linguaggi loro propri. Anch’essi, in quanto scrittori, richiedono, come i poeti, una ri-creazione, che li faccia rivivere nell’intraducibile loro tono personale.

E che cosa sono allora le traduzioni, di cui si è di sopra implicitamente ammesso il diritto, alle opere poetiche e letterarie? Sono, anzitutto, due cose diverse, secondo che non abbiano o che abbiano autonomia, secondo che siano mezzi ad altro o siano in sé compiute. Nel primo caso, sono semplici strumenti per l’apprendimento delle opere originali, coi quali queste vengono praticamente analizzate e schiarite nei loro elementi verbali, preparando così l’ulteriore sintesi, che è da ricercare solo nella parola originale. Si può bene, con esagerazione di sensibilità estetica, lamentare e scongiurare lo strazio che si usa o si usava fare dei poeti nelle scuole, mettendoli in prosa; ma sta di fatto che non è dato imparare a leggere Orazio e Pindaro senza passare attraverso quelle letterali versioni in prosa, che conviene, di tanto in tanto, adoperare anche per l’intelligenza dei poeti nazionali, per certe stanze dei nostri del duecento, e magari per alcuni tratti del Foscolo, del Leopardi e del Carducci, che pure sono dell’Ottocento. Siffatte traduzioni letterali e prosastiche, o ritmiche altresì, e imitanti, non senza sforzi e contorsioni, i ritmi degli originali, domandano di essere integrate con gli originali; e quando ciò non si fa, perché non si è voluta o non si è potuta apprendere la lingua dell’originale, come accade di frequente per le traduzioni dalle lingue orientali, potranno servire a dare, non già la conoscenza vera e propria di quelle opere nella loro individua fisionomia, ma una vago sentore di esse, onde si dice che

la poesia vera persiste anche nelle traduzioni letterali e in prosa. Persiste e tramanda la sua forza, ma al modo dell'anima di Adamo, invisibile tra i raggi di cui era fasciato, o, piuttosto, dell'animale a cui Dante in quel punto lo paragonava, che "broglia", si agita, nel panno in cui è stato avviluppato: "sì che l'affetto convien che si paia, - per lo seguir, che face a lui, la'nvoglia".

Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; e su questa nuova situazione sentimentale sorge quel cosiddetto tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima. Se fosse un poetare dell'anima stessa del poeta da cui si prendono le mosse, non potrebbe esprimersi se non nei suoni stessi in cui già si espresse, e la traduzione poetica non nascerebbe. Così Vincenzo Monti tradusse l'*Iliade*, e ne venne un capolavoro; e così altri (ma non molti) traduttori, poeticamente ispirati, produssero opere belle, aventi valore artistico per sé, che non giustamente sono messe nelle storie letterarie in una medesima sezione con le traduzioni impoetiche o prosastiche, o con quelle, e sono le più, che confondono i due diversi reggimenti e hanno rese sospette le traduzioni e data mala fama ai traduttori in generale. Con graziosa e assai significativa immagine noi italiani chiamiamo le traduzioni del primo genere "brutte fedeli", e quelle del secondo "belle infedeli"; ma quelle dei mediocri traduttori sono del terzo e non sopportabile genere delle "brutte infedeli".

Le artistiche traduzioni, e aspiranti alla infedeltà della bellezza, non sono solamente quelle, a cui finora si è avuto l'occhio, di una in altra lingua, né quelle che procurano di tradurre le opere di poesia in variazioni musicali, pittoriche e scultorie e nelle "illustrazioni" grafiche che fregiano o sfregiano le edizioni dei poeti; ma anche le altre che sembrano renderne più viva e concreta l'e-

spressione: le rappresentazioni teatrali dei drammi composti dai poeti. Di queste, a parlare esattamente, autori non sono già Guglielmo Shakespeare, ma Garrick e Salvini; non l'Alfieri, ma Gustavo Modena; non il Dumas figlio o il Sardou, ma Eleonora Duse. La poesia dei drammi non si gusta se non col leggere da solo a solo il dramma, che potrà essere artisticamente superiore, o anche inferiore, alla rappresentazione che se ne faccia, ma certamente è diverso. La stessa declamazione o recitazione di una poesia non è quella poesia, ma un'altra cosa, bella o brutta che si giudichi nella sua cerchia; e i poeti mal sopportano i declamatori dei loro versi, ed essi stessi non li recitano volentieri (all'opposto, anche in questa parte, dei Suffeni, che, per il già descritto loro carattere, sono pronti, anzi smaniosi di recitarli); e quando si risolvono a darne lettura, non li gesticolano, non li drammatizzano, non li tuonano né li cantano, ma preferiscono dirli in tono basso, con certa monotonia, badando solamente a spiccarne bene le parole e a batterne il ritmo, perché essi sanno che quella poesia è una voce interiore, a cui nessuna voce umana è pari: è un "cantar che nell'anima si sente".

Questa ragionata e radicale negazione della traducibilità della poesia - portata fino all'autore stesso e al timbro discordante della sua voce quando prenda a tradurla in suoni parlati - dimostra l'inanità di una teoria, seguita da più d'uno in Italia ai giorni nostri, secondo la quale le traduzioni sono tanto effettive, che noi non leggiamo mai una poesia senza tradurla nel nostro linguaggio, né intendiamo e parliamo una lingua straniera senza, nell'atto stesso, tradurla nella nostra. Ma qui lo stesso appello al fatto attesta il contrario, perché leggere una poesia, leggerla veramente (e non già esercitarsi a compitarla per leggerla poi quando che sia), è ricevere unicamente i suoni originari e in essi rivivere le immagini della poesia originale; e intendere e parlare una lingua straniera è immaginare e concepire in quella lingua, senza di che la lingua non è stata ancora imparata; laddove il tradurla è atto così diverso che niente è più

frequente dello sperimentare in sé e dell'udire da altri che ben si sente quel che una frase in lingua straniera dice ma non si può tradurla, e anzi è questa la ragione per cui s'introducono vocaboli e frasi di lingue straniere nei discorsi in lingua nazionale. Quanto poi alla necessità, per intendere, di tradurre nel proprio linguaggio, essa è da riferire non alla poesia ma alla filosofia, per la quale intendere un pensiero altrui o dei filosofi dei tempi passati importa includerlo nel nostro, cioè non veramente tradurlo (come si dice per metafora) nel nostro "linguaggio", ma nel nostro "pensiero" presente. Nel fondo di siffatto falso teorizzare circa il tradurre si nasconde sempre il fenomenismo o contingentismo, che, nella cerchia estetica, porta inevitabilmente tra le braccia del pratieismo e dell'edonismo, e nella cerchia della logica e della verità a vanificare tutti i pensatori e tutti i loro pensieri risolvendoli in un cosiddetto nuovo pensiero, che non si distingue da un qualsiasi moto vitale. In quella necessità che abbiamo enunciata del pensiero nostro per intendere l'altrui e del pensiero presente per intendere il passato, gli altrui pensieri, i concetti dei filosofi delle età passate sono conosciuti nella loro genuina realtà attraverso il nostro e presente, come di Platone e di Aristotele, momenti eterni della storia del pensiero; laddove nel fenomenismo e contingentismo Platone e Aristotele sono soltanto quelli che ogni individuo si foggia di volta in volta a suo modo, e che, fuori di questa individuale immaginazione, non hanno alcuna realtà. Del pari non ha, per cotesto superficiale osservare e sofisticato filosofare, realtà alcuna la poesia, alla quale col negare la costanza della rievocazione, col farne una sequela perpetua di variazioni e traduzioni, si nega il carattere ideale, serbandolo di lei il mero nome per darlo ai sempre nuovi ma sempre irrazionali e bruti moti vitali.

Walter Benjamin

## IL COMPITO DEL TRADUTTORE\*

Nei confronti di un'opera d'arte, o di una forma artistica, in nessun caso si dimostra fecondo per la sua conoscenza tenere lo sguardo attento al recettore. Non basta assumere che ogni riferimento a un pubblico determinato o a suoi rappresentanti conduce fuori strada: persino il concetto di un recettore "ideale" è nocivo in tutte le discussioni di estetica, poiché queste sono tenute unicamente a presupporre l'esistenza e l'essenza dell'uomo in generale. Allo stesso modo anche l'arte non presuppone che l'essenza fisica e spirituale dell'uomo — ma, in nessuna delle sue opere, la sua attenzione. Infatti nessuna poesia è in funzione del lettore, nessun quadro dello spettatore, nessuna sinfonia degli ascoltatori.

Una traduzione è in funzione dei lettori che non comprendono l'originale? Questo pare spieghi bastantemente la differenza di rango tra l'una e l'altro nel dominio dell'arte. Inoltre sembra questo il solo possibile motivo di dire ripetutamente "la stessa cosa". Ma che cosa "dice" un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a colui che la comprende. In essa l'essenziale non è comunicazione, non è messaggio. Ma quella traduzione

\* Titolo originale: "Die Aufgabe des Übersetzers" (1923), comparso per la prima volta nel 1923, come introduzione alla sua traduzione di *Tableaux parisiens* di Baudelaire. Ora in W.B. *Gesammelte Schriften*, (hrsg.) R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, Bd. IV, pp. 9-21.

Tratto da: *Das Problem des Übersetzens*, (hrsg.) Hans Joachim Störig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 182-195.

# Luigi Pirandello

## Arte e scienza

prima pubblicazione: Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908.

Edizione di riferimento:

Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, Scritti vari, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione I Classici contemporanei italiani Milano 1960

Opere di Luigi Pirandello, edizione diretta da Giovanni Macchia, Saggi e interventi, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione I Meridiani Milano maggio 2006

### Indice

I. - Arte e scienza

II. - Un critico fantastico

III. - Illustratori, attori e traduttori

IV. - Per uno studio sul verso di Dante

V. - Poscritto

VI. - Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

VII. Per l'ordinanza d'un sindaco

VIII. - sonetti di Cecco Angiolieri

IX. *Appendice:* Per le ragioni estetiche della parola.

### III.

### ILLUSTRATORI, ATTORI E TRADUTTORI

*Publicato in Nuova Antologia (16 gennaio 1908) e raccolto nel volume Arte e scienza. La presente ristampa riproduce il testo del saggio con le correzioni e i tagli apportati dall'Autore su una copia del volume esistente nella sua biblioteca. Il testo del Cesàreo – che parrebbe guasto nella frase finale citata – è conforme all'originale (Critica militante, Messina, Trimarchi ed., 1907, pag. 18).*

La presente edizione è contenuta nell'edizione Meridiani a cura di Giovanni Macchia

Da qualche tempo è tornata di moda, quindi anche in pregio e in onore, la illustrazione del libro. Abbiamo veduto illustrati finanche libri di poesia lirica, che è tutto dire. E la nuova barbarie scientifica è arrivata a illustrare in Francia, per mezzo della fotografia, romanzi e novelle.

Veramente, per queste ultime opere, esemplari d'un così detto realismo, il quale, non riuscendo a veder nell'arte la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, e ritornando alle antichissime disquisizioni sul fine e l'oggetto dell'arte già spazzate via dalla sana critica estetica, vorrebbe restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura; per queste opere, dico, che non hanno altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si dovrebbe dire acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta.

Ricordo in *Notre Cœur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: «*arme d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique*».

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui – com'è noto – il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: «Ben guardare!», in cui, a suo credere, consisteva tutta l'arte.

«Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto.»

Ma tanto il Flaubert, poi, quanto il Maupassant, insigni artisti, non riuscirono – a dispetto della teoria – due fotografi; non solo, ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista. La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti in quel disdegno ironico del Flaubert (che chiuse da umorista con *Bouvard et Pécuchet*, fratelli o figliuoli di *Dupuis et Colone!*), disdegno ironico per la piatta realtà presa a descrivere per sistema e odiata per istinto; ed è anche evidentissima nel proponimento del Maupassant d'opporre costantemente l'istinto sicuro e fermo alla ragione incerta e vacillante, mostrando la bestialità stessa come il fondo del nostro essere, fondo solido che può solo mantenerci contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto. [4]

Pittori, dunque – se mai – non fotografi; e pittori non al modo con cui l'intendeva Biagio Pascal, il quale, riferendosi evidentemente a un concetto già espresso da Aristotele nella

*Poetica* e ripetuto poi da tanti altri; non tenendo conto della rifrazione degli oggetti nello spirito dell'artista, e credendo che la pittura non avesse altro scopo che quello d'attirar l'ammirazione «*pour la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux*», esclamava: «Che vanità la pittura!».

Ritorniamo alla illustrazione.

Forse la mancanza di opere per se stesse illustri fa oggi trionfar così gl'illustratori? Freddura, facilissimo bisticcio; ma viene spontaneamente alle labbra, considerando come gl'illustratori trionfino oggidì non solo nei libri, nelle rassegne, nei giornali, ma da per tutto: anche - e sia detto di passata - nella musica.

Il musicista che prende un dramma, o un drammaccio, ma compiuto in ogni sua parte (la *Tosca*, poniamo, o la *Fedora*) e l'incornicia e lo fregia di commenti orchestrali, applicandovi qua e là qualche vignetta melodica, non fa forse in un altro campo l'illustratore anche lui?

Si sa che il libretto d'un melodramma, a rigore, dovrebbe essere quasi inintelligibile alla lettura, apparir monco, incompleto, com'opera d'arte; dovrebbe cioè lasciar sospeso, insoddisfatto il lettore, col desiderio vivo, irrequieto, di un'altra parte, non ascitizia, ma sostanziale: la musica, che, unita e fusa con esso, dovrebbe formare l'opera d'arte intera: il melodramma.

Chi musica *Tosca* o *Fedora* mostra di non intendere, o di non volere intendere che cosa sia o debba essere un melodramma, per la semplicissima ragione che la musica in tali drammi, comunque sia compiuti, rappresenta non solo un contorno superfluo e ozioso, ma - nel senso classico della parola - una contaminazione indegna.

Com'è inversamente, a mio modo di vedere, non dico la vignetta fotografica, ma anche quella artistica in un libro di poesia.

Che se quella - la musica - offende perché pone il sentimento vago, che è proprio delle sue forme e de' suoi modi, tra le idee e le rappresentazioni precise d'un dramma realistico; la vignetta offende perché determina troppo e quasi irrigidisce in un'espressione troppo precisa le immagini del poeta, quando non le falsi.

È il problema estetico posto già da tanto tempo e risolto dal Lessing contro le idee dello Spencer su la stretta unione di poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, il quale giudicava di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no essere da un pittore tradotta in quadri: problema estetico, che il Croce a torto, credendo che il rapporto tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve d'aiuto per la riproduzione, sia puramente estrinseco, dichiara inesistente; ma che il Cesareo invece pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sé quest'istinto nobile e sicuro,

questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento che l'esprima; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero.

In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette, vedendo due fatti dove invece non è che un fatto solo. E s'intenderà allora facilmente che questo fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti; che la diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore. Un artista non è fatto dal caso o dall'attività pratica, come il Croce la intende, pittore o musicista o poeta. Chi da un paesaggio coglie un'impressione piuttosto che un'immagine: chi più che visioni precise ha forme vaghe, ma tuttavia l'anima commossa da profondi sentimenti trova nella musica il suo linguaggio naturale. Il pensiero del pittore è una visione; la logica del pittore è, per così dire, il giuoco espressivo d'una luce che ora splende or s'attenua, e i suoi sentimenti hanno un colore, una forma, o meglio, il colore e la forma sono per lui sentimenti.

E veramente il poeta è meno limitato del pittore e meno libero del musicista. Senza dubbio avviene tal volta - e ne abbiamo tanti esempi - che un scrittore d'immaginazione pittorica veda più che non pensi, e che un pittore filosofo pensi invece di vedere. Lo scrittore stempera in dieci pagine quel che dovrebbe essere raccolto in uno sguardo; il pittore sovrappone le proprie idee successive in un'immagine che si divide come l'atto dallo spirito che l'ha concepita. Nei due casi il quadro avrà bisogno d'un commentario: quello del pittore per esser compreso, quello dello scrittore per esser veduto.

«Quando il Lessing, nel *Laocoonte*» scrive il Cesareo, «segnò i limiti fra pittura e poesia, egli in somma non agitò se non una questione di tecnica; né si può dire che avesse torto. La tecnica della pittura, ch'è rappresentazione *di un momento* nello spazio, esclude perciò qualunque successione di tempo: per legge fisica, noi non possiamo vedere a un tempo due aspetti diversi della cosa medesima. Così la tecnica della poesia, ch'è rappresentazione di più momenti consecutivi nel tempo, esclude invece l'indugio soverchio sui particolari di ciascun momento: per legge psichica, noi non possiamo cogliere l'immagine unica e intera di cose evocate in momenti diversi. Quanto più subitanea è la percezione sensibile della cosa, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; l'opera d'arte non è percezione, ma è regolata dai risultati sperimentali di questa: ora una percezione sola e sintetica non può frangersi in più sensazioni tarde, analitiche, improprie. Codesto sarebbe un decomporre la concreta unità della percezione in un sistema di sensazioni: l'individuo verrebbe espresso non già psicologicamente, ma logicamente. È lecito al poeta di rappresentare successive percezioni nel tempo; non gli è lecito di descrivere i particolari d'una visione istantanea nello spazio. Per questo i ritratti per connotati d'uomo o di donna, le prolisse descrizioni di natura viva o di natura morta, che piacquero al Zola, i travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorni non son punto poesia. Ma, si dirà, come dee dunque un poeta rappresentare

una sua intuizione di bellezza, una donna, un giardino, il mare in tempesta, il firmamento stellato, e via dicendo? Come, non si può dire: ci son norme per la critica dell'espressione, non per la produzione di questa: solo bisogna che il poeta non faccia contro alla tecnica dell'arte sua.» E il Cesareo ricorda il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, e il Leopardi, di Silvia o Nerina; e cita il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero, che non descrive altrimenti la bellezza di Elena che nello stupore dei vecchioni di Troia al passaggio della donna fatale; e, all'incontro, l'esempio dell'Ariosto, su cui s'era indugiato anche il Lessing, per la descrizione d'Alcina.

Da tutto ciò risulta evidente che la pittura è più limitata della poesia; e che perciò un illustratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la natura stessa della sua arte, a rendere quel che vi è di fluttuante nell'espressione poetica. Il sentimento reso visibile, rappreso per così dire nei contorni del disegno, diventa piuttosto sensazione. Le immagini del poeta, fissate, avventano.

Questo, ripeto, quando l'illustratore non falsi, cioè non interpreti male l'immagine espressa dal poeta. E l'interpretazione fedele è così difficile, per non dire impossibile! Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio e particolare. Tre pittori messi nelle stesse condizioni di luce e d'ambiente, a ritrarre qualcuno lì dinanzi a loro, vivo e spirante, faranno tre ritratti differenti: immaginiamoci che faranno d'una figura ideale, d'una scena finta in un libro! Può dirlo chi ha avuto la ventura di vedere pubblicato un suo romanzo o una sua novella in qualche rivista illustrata.

E per un altro verso e in un altro campo, dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perché, nell'arte drammatica, che cos'è la scena se non una grande vignetta viva, in azione? che cosa sono i comici se non illustratori anche loro?

Ma illustratori necessari, qui, purtroppo.

Quando noi leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegniamo di raffigurarci i personaggi e le scene come a mano a mano ce li descrive e ce li rappresenta l'autore. Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro.

Nessuno stupore! Questo prodigio appunto compie l'arte drammatica.

Ricordate la bella romanza fantastica di Arrigo Heine su Jaufré Rudel e Melisenda?

«Nel castello di Blaya tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un susurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovatore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasime, scendono dalla parete e passeggiano su e giù per la sala.»



Qua il prodigio è operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato. I sommi tragedi greci lo avevano operato, spirando una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea e delle antiche leggende elleniche. Lo operò poi lo Shakespeare staccando dalla storia romana e dalla inglese le figure più tragiche e complesse e altre staccandone da ingegnosi orditi di novelle italiane.

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzino vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.

Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine (cioè quella specie di essere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) un'immagine, che tende a divenire - come abbiamo detto - il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. Si tratta di creare, abbiamo detto, una realtà che, come l'immagine, sia a un tempo materiale e spirituale, un'apparenza che sia l'immagine ma divenuta sensibile. Al complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà rispondere per ciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri propri dell'immagine, senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale. Nell'esecuzione si dovrebbero dunque trovare tutti i caratteri della concezione.

Può avvenir questo nell'arte drammatica?

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

Questa, come è noto, è per l'arte drammatica una soggezione inovviabile.

Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente se stessa, a volerla com'essa vuole se stessa; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore.

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte,

con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma. Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

«No! così no! così no!»

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: «No! così no!» torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue?

Ma allora, al richiamo dell'autore, soffre l'attore dal canto suo, l'attore che vede e sente altrimenti e considera a sua volta come una sopraffazione, come un incubo, la volontà e la visione dell'autore. Perché l'attore, se non vuole (né può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva, non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo.

Ora, benché non nata nell'attore spontaneamente, ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può esser mai la stessa? può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito a un altro?

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma

scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.

È precisamente lo stesso caso del traduttore.

Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica.

Anche senza tener conto dell'ultima conseguenza dell'illustrazione con la macchina fotografica, in cui l'identità tra illustratore e attore è precisa, in quanto che l'illustrazione è fatta qui propriamente da attori ritratti dalla macchina fotografica nell'atto di interpretare con gli atteggiamenti, con la mimica, i personaggi e le azioni descritti e narrati dal novelliere o dal romanziere; consideriamo l'illustratore artista, non fotografo, l'attore e il traduttore.

Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo, in un'altra lingua.

Come saranno possibili queste *traduzioni*?

Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua *Estetica*, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non è possibile, insomma, una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un'espressione somigliante, più o meno prossima ad essa.

Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero – come abbiamo veduto – anche per l'illustratore e per l'attore; come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto.

Come e perché l'illustratore guasti e diminuisca l'immagine del poeta, ho dimostrato in principio: egli la riproduce in un'arte più limitata, le dà l'espressione precisa, i contorni materiali, visibili del disegno, fissa, traduce l'immagine innanzi alla vista, a detrimento dell'armonia affatto spirituale di essa.

E l'attore?

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza

valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astraie; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggrappa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero.

Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto una espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale e caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore.

Lo stesso avviene nelle traduzioni (segnatamente delle poesie) da una lingua in un'altra. Ricordiamo ciò che Dante diceva nel *Convivio*: «E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia».

È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle parole, dei costrutti, degli atteggiamenti propri a un dato idioma? Avremo dunque, sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale: e l'albero nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stento.

Nel volume recente *Pensieri e discorsi*, Giovanni Pascoli parla dell'arte e dei modi della traduzione, [5] segnatamente degli autori classici antichi, e dice: «“Che è tradurre?” così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: “Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima muta il corpo; la vera traduzione è metempsicosi.” Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o nostri dubbi. Mutar di veste (Travestie), in italiano può essere “travestimento” e “travestire” ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Ne sono causa forse le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre o non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta: almeno almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsicosi è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima. Si tratta dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori».

Il Pascoli osserva accortamente che non è giusta la distinzione di corpo e d'anima: mutando corpo, si muta anche anima. Ma che intende egli per corpo e per anima? Per corpo intende la forma, per anima il pensiero; e ricasca, ahimè, come se il De Sanctis e, dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica avessero predicato al vento, ricasca nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*. Ma se potessero veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo, quel che egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo bene renderlo, tradurre in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che – in arte – è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima. Quel che il Pascoli chiama *il di fuori* è proprio l'espressione: ma l'espressione appunto è l'anima; e viene a dirlo egli stesso poco dopo, senza accorgersene, anzi seguitando a insistere erroneamente su pensiero e intenzione. «C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres* non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice.» Non come lo dice: dunque il corpo, non l'anima: il pensiero, non la forma. «E così va bene» seguita il Pascoli, «e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste

interpretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce (il Pascoli parla alla scolaresca), specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile, nel quarto d'ora o di secolo, ai più, e sia questa quanto voglia essere, sciatta e scinta. Ma alla interpretazione, nella scuola deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi a dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero *che già espresse nella sua lingua antica* (sottolineo io). Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo, e se amava le parole viete, le cerchi ora, le parole viete, nella nostra favella, e se preferiva le frasi poetiche, non scavizzoli ora i riboboli nel parlar della plebe. [6]

«Saranno essi ben altro nelle nostre, di quel che nelle loro pagine: oh! sì, morti spesso o sempre, invece che vivi; ombre e non corpi; ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente; le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono; e noi non solo non dobbiamo menomarli e imbruttirli, ma nemmeno (quel che spesso ci sognamo di fare) correggerli e imbellettirli; come a dire, togliere a Omero gli aggiunti oziosi di cantore erede di cantori, [7] e a Erodoto le sue lungaggini di narratore chiaro, e a Cicerone le sue ridondanze di oratore armonioso, e a Tacito i suoi colori poetici di scrittore schivo del volgo. Ognuno faccia indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo.»

Più anima di così! Ma veramente il Pascoli, tra gli spiracoli della sua speciosissima prosa, non riesce mai a veder bene a dentro nella questione. E questo si argomenta facilmente anche da ciò che dice riguardo al numero e al ritmo. Domanda: «Per esempio, il verso sciolto del Caro e del Monti è troppo sciolto; cioè pur non potendo con ogni singolo endecasillabo comprendere un esametro, non cura di comprenderne due con tre, sempre, metodicamente, monotonicamente, come mi par che dovrebbe? Ebbene, proveremo noi; faremo noi le terzine o rimate o assonanti o libere. O proveremo a tradurre con l'esametro italico. Ma ci sembrerà, l'esametro carducciano, troppo libero d'accento? E noi ci ingegneremo di farlo tanto regolare, tanto sonoro, quanto almeno quelli del Voss e del Geibel.»

Come se a scelta un poeta antico o straniero che compone in esametri si potesse tradurre in versi sciolti, in terzine o rimate o assonanti o libere, o nel suo metro originario! Ricordo ciò che diceva il Goethe a proposito delle sue *Elegie romane*: «Tradotte nel ritmo del *Don Giovanni* del Byron (cioè in ottave), le mie *Elegie romane* sarebbero un'opera del tutto insensata (*ganz verrückt*)». È vero che il Maffei le tradusse in versi sciolti, lasciando anche il verso a metà in fine di qualche elegia; e Domenico Gnoli, che non era ancora il Giulio Orsini dei versi liberi, le tradusse in terzine rimate, cioè nel metro classico e tradizionale dell'elegia nella letteratura italiana! Il Pascoli, è pur vero, ha offerto saggi molto ammirati di traduzione d'Omero in esametri, non in terzine o in versi sciolti; ma è vero altresì,

almeno a mio modo di vedere, che quei saggi molto ammirati non sono del tutto esenti di quella tale affettazione che al Leopardi pareva inovviabile da ogni traduttore.

Il conte di Caylus voleva che il maggiore o minor valore d'una poesia si giudicasse secondo che essa potesse o no da un pittore esser tradotta in quadri. Similmente del maggiore o minor valore d'un dramma si vuol giudicare alla prova della rappresentazione; anzi si dice che non è possibile dare un giudizio d'un dramma *scritto*, cioè già espresso dal poeta. Ora abbiamo dimostrato che quella del teatro non è la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione, cioè un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale; non mai la stessa; e abbiamo detto le ragioni per cui è anche un'espressione più o meno guasta e diminuita.

Lo stesso, sebbene in una misura molto minore, può dirsi di quella traduzione che ognuno fa necessariamente dell'opera altrui, se non proprio nell'atto di leggerla, durante il quale lo spirito è disposto ad accogliere e a riflettere in sé o le idee che lo scrittore espone o le impressioni che l'opera vuol destare; ma quando noi riferiamo altrui o anche a noi stessi quelle idee e quelle impressioni ricevute dalla lettura, cioè quando noi *ripensiamo* l'opera letta. Avvenuto il passaggio da uno spirito a un altro, le modificazioni sono inevitabili. Quanti scrittori non restano dolorosamente meravigliati nel veder che cosa l'opera propria sia divenuta attraverso lo spirito di questo o di quel lettore, che magari lo felicitano di certi effetti che egli non si era nemmeno sognato di produrre! «Quanto mi hai fatto ridere!» E lo scrittore non intendeva affatto di promuovere il benché minimo riso! E come raramente avviene agli scrittori di compiacersi che la propria opera per un critico o per un lettore sia rimasta quella medesima, o press'a poco, ch'egli ha espressa, e non un'altra malamente ripensata e arbitrariamente riprodotta.

Consiste appunto in questo la somma difficoltà della critica. Bisogna innanzi tutto non presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Se così presumiamo, vuol dire che abbiamo una coscienza unilaterale; che non abbiamo coscienza degli altri; che non realizziamo gli altri in noi, per usare un'espressione di Iosiah Royce, con una rappresentazione vivente e per gli altri e per noi. Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per sé e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente.

Ora quest'opera di realizzazione è estremamente difficile! Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare.

È lo stesso caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore; e il dramma è cattivo. Così anche una traduzione può esser migliore dell'originale; ma allora l'originale diventa la traduzione, in quanto che il traduttore ha preso come materia bruta l'originale e l'ha ricreata con la propria fantasia: tal quale come l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena. Lo stesso caso può anche ripetersi per quegli illustratori che prendono come materia non convenientemente espressa le opere di quegli scrittori secondari, descrittivi o decorativi, che hanno un'immaginazione pittorica e non riescono naturalmente a far vedere con l'incoerente mezzo comunicativo della parola i loro quadri.

Ultimamente un giornale di Roma indisse un *referendum* tra i nostri scrittori di teatro per sapere se gli attori avessero o no il diritto di giudicare i drammi e le commedie che venivano loro proposti per la rappresentazione; o in altri termini, se gli attori dovessero o no essere considerati come strumenti più o meno abili di comunicazione tra lo scrittore e il pubblico, unico giudice legittimo.

Nessuno fra tutti coloro che risposero alle domande del *referendum* seppe sollevarsi a una questione più alta, che uno spirito acuto e comprensivo avrebbe potuto veder librarsi su quelle domande. Si suol dire comunemente che l'autore non è mai buon giudice dell'opera propria e che l'attore non sa riconoscere i pregi artistici del dramma, poiché cerca soltanto in esso *una buona parte*, e se la trova il dramma è bello, e se non la trova, è brutto.

Ora sta di fatto che la riflessione è per lo scrittore quasi una forma del sentimento: man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. L'opera, insomma, è nello scrittore un sentimento analogo a quello che essa sveglia nello spettatore: è *provata*, cioè, più che non sia *giudicata*.

Lo stesso avviene nell'attore, che non può essere affatto considerato come uno strumento meccanico, o passivo di comunicazione. Se egli esaminasse a freddo l'opera che deve rappresentare, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, e da questo esame freddo, da quest'analisi spassionata volesse assurgere alla interpretazione della propria parte, non riuscirebbe mai a dar vita a un personaggio su la scena. Precisamente come non farebbe mai opera viva uno scrittore che non avesse in prima il sentimento ispiratore, la visione dell'insieme, e componesse a parte a parte i vari elementi fino poi a riunirli con un lavoro di composizione riflessiva, come una conclusione costruita al pari d'un ragionamento. L'attore, insomma, *prova* anch'esso e non *giudica*. Come lo scrittore sente a un tratto, per una emozione, per una simpatia improvvisa, in un caso della vita, comune per gli altri e inespressivo, o in un racconto della storia, il soggetto che gli conviene; così l'attore bisogna che senta per una emozione, per una simpatia improvvisa la parte che gli conviene, che egli *provi* subito in sé il personaggio che deve far vivere su la scena.



Naturalmente però l'attore, vivendo nel teatro, e del teatro cioè fra quanto vi è di posticcio e di convenzionale in un palcoscenico, è spesso indotto a veder nell'opera d'arte principalmente quanto vi è di teatrale; press'a poco come in un libro che gli sia dato a illustrare, il disegnatore non vede se non ciò che meglio si presti alla illustrazione. L'attore, insomma, più che le ragioni ideali dell'arte, vede quelle materiali del palcoscenico, più che la verità superiore dell'espressione artistica, la realtà fittizia della sua azione scenica.

Ora, non rinunziano forse per questa realtà fittizia e posticcia del palcoscenico a quella verità superiore, essenziale e caratteristica dell'arte, quegli scrittori di teatro che compongono drammi per questo o per quell'attore? Non stanno essi, in un certo senso, di fronte all'estimativa estetica, nella stessa linea di quei tali poeti che si prestano a far la poesiola sotto le vignette di certe rivi ste illustrate? Gli uni e gli altri a ogni modo dimostrano di non intendere il grado di idealità e l'ufficio dell'arte loro. Ma son sempre senza dubbio più degni di scusa gli scrittori di teatro, perché, in fondo, così facendo, obbediscono a una triste necessità dell'arte loro. Badando però non alle creature della loro fantasia, ma a quest'attore o a quell'attrice della scena di prosa, e lasciandosi infelicemente ispirare o suggerire dalla virtuosità di essi; partendo da una siffatta considerazione più o meno pratica e deducendo per la propria opera mediante il freddo ragionamento le immagini già fissate in precedenza, incarnate in questo o in quell'attore, che opere potranno mai venir fuori? Opere schiave, prima di tutto, di questi stessi attori, dei loro mezzi e delle loro attitudini; schiave e non d'arte; perché l'arte ha bisogno imprescindibile della sua libertà.

Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma; e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere. Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perché appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.

Così sono i caratteri creati dallo Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perché sono, in fatti, così pochi i degni interpreti dello Shakespeare? Ma perché le sue figure tragiche son così grandiose ed han così fortemente segnati i tratti caratteristici, che solo pochissimi riescono a riempirle di sé, e chi vuol farne un disegno a modo suo, nella vignetta della scena, mostra subito la sua piccolezza, la sua ridicola meschinità.

Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria. Se

vogliamo trarre le ultime conseguenze da questa indagine estetica, se non vogliamo una traduzione più o men fedele, ma *l'originale* veramente a teatro, ecco la commedia dell'arte: uno schema embrionale, e la libera creazione dell'attore. Sarebbe sempre, come fu, triviale, perché opera d'improvvisazione, in cui non può aver luogo quello scarto dei particolari ovvi, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore.

#### NOTE:

[4] Vedi Georges Pellissier, *Le mouvement littéraire contemporain*, Hachette et Cie, Paris 1901. Ma il P. veramente non ammette alcuna modificazione, alcuna alterazione nel Maupassant delle immagini reali, come se il Maupassant non avesse un modo particolare di vedere, di pensare, di sentire; come se già nella scelta stessa delle rappresentazioni questo particolar modo di vedere, di pensare, di sentire non si affermasse esplicitamente!

[5] *Pensieri e discorsi* (Zanichelli, Bologna 1907). Vedi *La mia scuola di grammatica*.

[6] Il Pascoli ripete qui, press'a poco, un'osservazione del Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella lett.*, vol. I, pp. 89-90): «Un'osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta, e di cui non ho in mente alcuno che abbia profittato, è questa. Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciamo, per esempio greco, un composto, una parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo ci accontentiamo. Ma spessissimo quel tal composto o parola, comeché sia, non solamente era ardita, ma l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell'Alfieri, per esempio *spiemontizzare* ecc. ecc. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima, proprissima, equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente, se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ai greci». È curioso notare, intanto, che il Pascoli ritiene difficile per noi l'esercizio del tradurre, e dice: «A ciò bisogna studiare e ingegnarsi: svecchiare, sovente, ciò che nella nostra lingua pareva morto; trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora. Dico, noi e dico, nella nostra: forse gli altri popoli non hanno bisogno di tanto lavoro. E sì: qualche volta a noi manca ciò che ad altri abbonda». Precisamente il contrario dice il Leopardi (*Pens. ecc.*, vol. II, p. 302): «... nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere». Dimostra il perché; quindi soggiunge: «Queste considerazioni, rispetto alla detta facoltà della nostra lingua, si accrescono quando si tratta di lingua latina o della greca». E ne dice le ragioni. Acutissimo, come sempre, si dimostra il Leopardi nel parlare delle traduzioni in vari punti dello zibaldone. Citerò, per esempio, ciò che dice nel vol. I (pp. 388-9), dopo aver parlato della inopportuna affettazione d'ogni traduttore: «La traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova».

[7] Allude evidentemente ai giusti rimproveri mossi dallo Zanella a la traduzione dell' Odissea del Pindemonte.

# Giovanni Pascoli

## Pensieri e discorsi

Edizione di riferimento

Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli, MDCCCXCV-MCMVI seconda edizione, Nicola Zanichelli editore, Bologna MCMXIV

### LA MIA SCUOLA DI GRAMMATICA

HOC ERAT IN VOTIS... Non già, cari giovani studenti, d'aver lasciata la Sicilia. Anzi, mi sembra di buon augurio cominciare paternamente, o cari giovani, con un consiglio. Quando sia venuto per voi il giorno di lasciare queste aule e spargervi per l'Italia a esercitare il vostro nobile ministero, non rifuggite e non riluttate, chiedete anzi con fede e letizia d'essere mandati nell'isola che si può chiamare del sole, e anche del fuoco, e anche dei poeti. Andate là dove sono orme di giganti nella terra, e nel cielo echi di tibie e di cetere e di avene; andate a vivere meditabondi presso i templi diruti di Selinunte e d'Agrigento, e gli anfiteatri di Siracusa e Tauromenio. Andate di gran cuore, o giovani toscani, con gli ardenti e pensosi giovani di Sicilia, nella cui bocca suona tanto gentile quanto sulla vostra la lingua del sì. Voi ne riporterete una visione di bellezza ineffabile: dopo pochi anni una gioia per sempre. Quando lasciai la divina isola, io non sapeva che non vi sarei tornato. Di su la Cariddi — è il nome d'un dei due vaporette che vengono e vanno da Messina a Reggio — di su la Cariddi io guardava, inconsapevole del destino, i monti del Peloro e d'Antennamare nerissimi, col sole vermiglio dietro essi. Il mare si oscurava. Pungeva la brezza della sera. Io non dissi, Addio Sicilia! ed ella m'è ancora negli occhi e nell'anima. Non di lasciare la Sicilia era il mio voto, o giovani amici.

E nemmeno, illustri colleghi, propriamente il mio voto era di aver da voi l'unanime invito che mi rivolgeste. Sebbene: tale insperato onore m'abbellisce ormai tutta la vita. E siano grazie a te, o sereno compagno in alcuni dei belli anni di Messina, Vittorio Cian, di questo onore che mi fa nel tempo stesso più lieto e meno superbo, perchè fu mosso anche più dall'affetto per il mio animo che dalla stima per la mia dottrina. Che se anche non fosse stato così, se la stima che tu mi hai, del resto, mostrata pubblicamente con uno studio che io non meritava, ma che è degno di te; se codesta tua stima avesse avuto nel tuo proposito più valore che l'amicizia, ecco, o fratello, io non vorrei crederlo: chè mi piace anche più che essere lodato da uomo degno di lode, essere amato da cuore che riamo. Siano dunque grazie a te, e alla Facoltà intera, dai sodali che io venero, perchè ho potuto da loro

imparare, a quelli da cui vorrei imparare, e che ammiro: a tutti, per abbracciarli tutti tra due nomi, dal Paoli al Formichi. Io sono vostro ospite e tra voi m'assido con piena fiducia e allegrezza. Eppure: essere da voi così benevolmente e liberalmente ospitato, non era nemmeno questo il mio voto.

E nemmeno, Magnifico Rettore, anzi molto meno, o Rettore a cui debbo se all'invito della Facoltà seguì l'assenso del Ministro; molto meno il mio voto era di far parte di questa Università così augusta, sede, e per il passato e per il presente, di tanta sapienza. È onore, codesto, che fa tremare le vene e i polsi; e certo, quando io pensava a quest'ora, in cui voi m'avreste veduto e udito, tremavo, sì; e avrei certo respinto da me un onore da cui dovevo decadere subito dopo averlo ricevuto: anzi nell'istesso riceverlo. Mi faceva, è vero, animo il pensiero che certe mie povere virtù, non da tutti, non per tutto, non sempre apprezzate e apprezzabili, di scrittore in una lingua morta, potevano, se mai altrove, trovar grazia qui, dove le glorie del Bargeo del Manuzio e del Fabroni erano poco fa rinnovate con tanta purezza dal mio conterraneo Michele Ferrucci; qui, dove, per una tradizione non interrotta, si può ammirare un insigne giurista che scrive e parla elegantemente la lingua appunto del giure; qui dove a me fu dato vedere nel palazzo dei Medici il più acuto e dotto conoscitore della nostra arte letteraria, e che non disdegna, no, egli che conversa con le ombre di Lorenzo il Magnifico e di Angelo Poliziano, questa pervicacia di non voler lasciar fuori d'uso la lingua di Roma. Ma, nonostante questi incoraggiamenti che mi venivano dal passato e dal presente, io devo dire che il mio voto non era proprio quello di essere uno della vostra onesta compagnia, Magnifico Rettore.

Nè di essere venuto a terminare tranquillamente la vita in questa, così bella e così tacita Pisa, dove trovò pace e tepore persino Giacomo Leopardi; tra Livorno e Lucca, le città dove ho fatto tutto ciò che di meno peggio ho potuto fare nella mia arte; nella Toscana che sola può ispirare e ammaestrare uno scrittore italiano... No: nemmeno questo: il mio voto era principalmente d'occupare la cattedra alla quale, illustri colleghi e Magnifico Rettore, m'avete chiamato: la cattedra, o giovani studenti, di grammatica latina e greca: *modus agri non ita magnus*.

Il mio compito, sì, è modesto. Per vero, qual è egli? Quello del tradurre i classici delle due lingue. Per un anno, voi più giovani tra i giovani studenti di lettere, dovete con me seguitare quello che facevate nel liceo: tradurre Omero, Platone, Virgilio, Livio. Io non devo esser per voi se non quello che fu per tre anni il vostro maestro di greco e latino. Anzi, meno. Ad altri spetta di trattare la storia delle due letterature; ad altri s'appartiene di insegnarvi metodicamente ciò di cui quel vostro maestro vi dava sparsamente qualche notizia: linguistica, archeologia, storia dell'arte, paleografia. A me resta sola l'interpretazione dei testi. Non sono a voi maestro di lettere, ma di lingua greca e latina. Invero questa cattedra che qui si intitola di grammatica, altrove si chiama di lingua. Nè le due lingue e la loro grammatica io devo trattare scientificamente, che ciò è *uffizio* d'altri migliori di me. La mia è piuttosto un'arte: quell'arte che voi, giovani del primo anno, cominciate a imparare, per il latino, otto anni fa, e a mano a mano che l'imparavate,

mettete da parte; quell'arte che è come una chiave per entrare e che, quando s'è entrati, s'appicca al chiodo, perché non fa più bisogno. Fa di bisogno sì, ma soltanto a chi sia uscito di nuovo; a chi, voglio dire, abbia intermesso lo studio; ma voi avete perseverato, avete progredito e migliorato via via: a chi possiede l'arte non occorre più la teorica, se non ci torna su, per rendersene ragione minuta ed esatta. Il che farete, ma, ripeto, con altri. Con me porrete il suggello ai vostri otto o cinque anni di pratica dei libri latini e greci. Noi tradurremo. Noi eserciteremo lo scambio d'idee e d'immagini tra i due mirabili linguaggi classici che hanno dopo morte affinato la loro vita, servendo al mero pensiero, e il nostro che è ancora anima e corpo, e si travaglia nella mutabile esistenza.

Io non farò che tradurre. Ma che è tradurre? Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: "Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. Ogni buona traduzione è mutamento di veste. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsychosi,,. Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o i nostri dubbi. Mutar di veste (*Travestie*), in italiano può essere "travestimento,, e "travestire,, ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Ne sono causa, forse, le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre e non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta; almeno almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsychosi, è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo, si muta anche anima. Si tratta, dunque, non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori. A ciò bisogna studiare e ingegnarsi: svecchiare, sovente, ciò che nella nostra lingua pareva morto; trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora. Dico, noi, e dico, nella nostra: forse gli altri popoli non hanno bisogno di tanto lavoro. E sì: qualche volta a noi manca ciò che ad altri abbonda.

Di che io mi consolo tanto, perché c'è ancora da fare, c'è ancora dell'avvenire avanti noi, c'è qualche tesoro da scoprire, qualche statua da dissotterrare, qualche gioia da godere. Per esempio, il verso sciolto del Caro e del Monti è troppo sciolto; cioè, pur non potendo con ogni singolo endecasillabo comprendere un esametro, non cura di comprenderne due con tre, sempre, metodicamente, monotonicamente, come mi par che dovrebbe? Ebbene proveremo noi; faremo noi le terzine o rimate o assonanti o libere. O proveremo a tradurre con l'esametro italico. Ma ci sembrerà, l'esametro Carducciano, troppo libero d'accenti? E noi c'ingegneremo di farlo tanto regolare, tanto sonoro, quanto almeno quelli del Voss e del Geibel. Parlo soltanto del compito di quest'anno; dell'epica cioè e della narrazione in prosa. Ebbene: dovremo noi tradurre con lo stesso materiale linguistico Erodoto e Tito

Livio? Ridurre, anzi, tutti gli scritti e tutti gli scrittori al comun denominatore della nostra lingua odierna? E in questo anzi è molto da pensare. Qual è la lingua dell'uso d'oggi? Si dice che la questione è risolta da un pezzo; e invece ricomincia con ogni scrittore che si metta ora a scrivere, pensandoci su; e a ogni momento, lo ferma e lo fa rimanere pensoso e dubbioso. Molti si appagano, per il parlare, del dialetto del loro paese; per lo scrivere, d'una  $\square\square\square\square\times\square\square \times\square\square\square$  molto generica e incolore, molto artificiale e convenzionale, e molto dura, alla cui formazione e divulgazione hanno contribuito e assiduamente contribuiscono principalmente i giornali, che sono, come è naturale, la nostra principale lettura. Molti, sì; pochi, non se ne appagano; e questi pochi sono quelli che noi chiamiamo, e soli reputiamo, scrittori. I quali, appunto, rivendicano a sè, anche a sè, quel diritto che è consentito a tutti gli altri, specialmente agli scrittori che noi non chiamiamo scrittori, di partecipare alla formazione e divulgazione della lingua d'uso comune. Ma essi, le parole che credono necessarie o utili, non le derivano solitamente da lingue straniere o non le gettano in una forma inespressiva; ma o le prendono al popolo vivo, che è così buon fabbro, o le chiedono ai grandi morti, dei quali son vivi i pensieri e per ciò non sono ancor morte le parole: lampadine che possono essere raccese anche in un sepolcro, se esse hanno l'olio di vita.

Peraltro, io distingo. C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres*, non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice. E così va bene, e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste interpretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce, specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile, nel quarto d'ora o di secolo, ai più, e sia questa quant'ella voglia essere, sciatta e scinta. Ma all'interpretazione, nella scuola, deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi e dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero che già espresse nella sua lingua antica. Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo, e se amava le parole viete, le cerchi ora, le parole viete, nella nostra favella, e se preferiva le frasi poetiche, non scavizzoli ora i riboboli nel parlar della plebe. Saranno essi ben altro nelle nostre, di quel che nelle loro pagine: oh! sì, morti spesso o sempre, invece che vivi; ombre e non corpi; ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente; le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono; e noi non solo non dobbiamo menomarli e imbruttirli, ma nemmeno (quel che spesso ci sognamo di fare) correggerli e imbellettirli; come a dire, togliere a Omero gli aggiunti oziosi di cantore erede di cantori, e a Erodoto le sue lungaggini di narratore chiaro, e a Cicerone le sue ridondanze di oratore armonioso, e a Tacito i suoi colori poetici di scrittore schivo del vulgo. Ognuno faccia

indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo.

E poi, se nella nostra tradizione letteraria non troviamo quel che ci vorrebbe, lasciamoci ispirare e quasi obbligare dagli antichi a cercare il nuovo. L'Italia non è già morta! Il suo ciclo non è già chiuso! Non è già detto che Dante debba rimaner solo! Non è già impossibile che come con lui fummo i grandissimi del medioevo, non dobbiamo con altri essere i primi delle età nuove! Io mi consolo, ripeto, nel vedere che ci mancano tante cose. Le acquisteremo. O meglio: le acquisterete, o giovani! L'Italia è povera e ricca. Vedetela qua e là dispersa per il mondo. Quelli che picchiano là col piccone sono italiani; ma anche la melodia ch' esce da quella finestra, è italiana: del Mascagni o del Puccini, i due vicini nostri. Quelli che tendono la mano più là, sono italiani; ma italiano è il dramma che si recita dentro quel teatro: un dramma del d'Annunzio, da noi non lontano anch'esso. E quelli che dissodano quella terra vergine, sono italiani; raspano picchiano soffrono; ma presto un guizzo d'energia elettrica, per la via dell'etere, porterà sino a noi i loro lamenti e le loro speranze: e quella via invisibile e intangibile l'ha aperta un ragazzo, non più che un ragazzo, d'Italia; cui volle presso a noi il nostro Re Giovane.

Le nostre, o cari giovani, sono le cose piccole; piccole, però, sino a un certo punto. La nostra scuola, io vi dico, non deve soltanto far voi bravi maestri, critici ed eruditi; nè voi dovete venir qui con solo questo proposito. L'Italia ha bisogno de' libri suoi, che educino, istruiscano, esaltino, affermino il suo popolo: non li vuol più prendere in prestito. Vuol insomma una letteratura sua, una letteratura, s'intende, leggibile, suoi romanzi, suoi drammi, sue tragedie e commedie. Voi vedete che comincia, cioè ricomincia ad averli; tuttavia non in quella copia e non sempre di quella sorta che ci vorrebbe. Tra voi è giusto che noi aspettiamo di vedere i nuovi scrittori e poeti. Chè non è bene si affermi e confermi un certo dissidio tra l'ufficio del poeta (chiamo così anche chi scrive in prosa ma con l'intento di farsi leggere da tutti) e il ministero dell'insegnante. L'antichità si figurò come maestro perfino il vecchio Aedo cieco; anche ad Andronico diede scolari fanciulli. In Italia fu lettore, non si sa di che, forse di teologia o forse di grammatica, probabilmente anche Dante Alighieri: è lettore ancora, e a lungo ci resti, Giosuè Carducci. E io ho veduto e udito sulla cattedra il poeta, e non mai mi pareva aver più maestà che allora. E quando leggeva l'Inferno dell'Alighieri, tale, di voce e di gesti e d'occhi, doveva essere Dante, quando leggeva l'Eneide:

*Di quibus imperium est animarum umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon loca nocte silentia late...*

La scuola, o giovani, vi presenterà, sia pure irrigiditi dalla disciplina, ma non sì che la loro anima non si riveli, prima vostri fratelli minori, poi vostri figlioli. La loro compagnia, grande e sempre varia, vi darà documenti e ispirazioni. L'aver sempre un pubblico avanti voi, v'invoglierà ad averne uno sempre più vasto. Il dover sempre parlare vi animerà a scrivere; e il dover parlare in modo di essere intesi e sentiti, v'insegnerà a scrivere in modo



semplice e forte. E il riserbo che dovete mantenere sempre avanti ai fanciulli vostri scolari, diverrà, avanti il gran pubblico, quella verecondia che abbellisce ogni bellezza.

Tra voi, e non parlo soltanto ai voi studenti di lettere, ma a tutti gli studenti, sono i futuri nostri poeti. Ora, non lasciate passare il tempo e l'occasione. Un libro, voi sapete, si compone di *res e verba*. In molti dei libri, che sono indirizzati al diletto, o a dir meglio al movimento dello spirito, o sono inesatte e false le *cose*, o improprie le *parole*. Avessi a dire qual difetto mi sembri peggiore, se delle *res* o delle *verba*, io letterato affermerei che è quello delle *cose*. E così pensava anche Orazio. Io vedo, in Italia e fuori, che nessuno scrive meglio di alcuni naturalisti. Lo scrittore in Italia che mi sembra ora più simile al divino Manzoni, è un architetto. E al contrario difficilmente trovereste un poeta in verso e in prosa, che non erri, descrivendo una campagna, in botanica, e narrando un'anima, in psicologia: e questi errori di cose ci offendono nel poeta molto più che nello scienziato qualche trascorso di parole. Ma insomma cose e parole ci vogliono. Ora in una *Universitas studiorum* vi è facile, o giovani di lettere, apprendere almeno i rudimenti di qualche scienza, che voi presentite vi abbia a essere utile col tempo al vostro Ufficio di scrittori: scienza filosofica, giuridica, fisica, naturale, medica: col tempo, vi può essere altrettanto facile, da quei rudimenti progredire sino ad una conoscenza esatta e ampia. E così fuggirete il pericolo, in che spesso noi incorriamo, di scriver di nulla, quando non scriviamo di critica letteraria o storica, e di poetare sognando, mentre la realtà canta intorno a noi.

Dunque studiate le *res*, e, s'intende, non trascurate le *verba*. Ora, quanto a queste, volevo dirvi che la mia umile scuola di grammatica vuole esservi utile non solo per il vostro certo ufficio di maestri, ma anche per il probabile e augurabile ministero di scrittori. A ciò io indirizzerò i miei non facili, nè sempre felici, tentativi metrici e gli studi di lingua e di stile. Ma sopra tutto, a ciò, spero, gioverà il fatto, che non dovendo io se non interpretare e tradurre, io posso scegliere nei singoli autori ciò che in loro è bello o più bello. Per vero, io non sono così antiquato da confondere l'idea di antichità con quella di bellezza; ma so quel che tutti sanno, che nelle letterature greca e romana è in alcuni scrittori almeno in alcuni scritti ciò che si può chiamare l'eterno, che è sempre nuovo. E così vi gioverà una esercitazione, che io farò con voi e per voi: quella di ripensare nelle lingue antiche non solo qualche prosa ma anche qualche poesia moderna. Io non voglio dir parola dell'utilità che ha tale esercizio per chi deve poi insegnare ai fanciulli. Quest'utilità è sottintesa. Ma dico alto a quelli che volessero, in nome della modernità condannare quest'avviamento allo scrivere e al poetare in una lingua non più atta al commercio, dico alto che v'è un commercio d' idee e sentimenti più utile persino che quello delle cose, e che non è affatto impossibile che nell'avvenire si formi, anzi torni a formarsi, una letteratura internazionale su quelle nazionali; una letteratura che lasci queste, pure e native, al loro posto, ma che sopra esse faccia circolare il pensiero e il sentimento comune.

E so anche altro. Non credo io che la classicità greca e romana sia in tutto e per tutto educativa per il nostro spirito moderno; ma so ch'ella non è, come si va affermando, a dirittura immorale e antisociale.

No. Quei libri sono le nostre Bibbie e formano insieme il grande *Testamento* giapetico della nostra civiltà. Noi li sfoglieremo con la religione che meritano i libri sacri. Che importa se vi sono le pagine di sangue o d'ignominia? Le salteremo noi che non abbiamo il compito della storia e della critica. Non vi sono di tali pagine anche nella Bibbia semitica? Eppure non vi è momento solenne o doloroso, nella vita d'un uomo o d'una gente, in cui un misterioso conforto non suoni con voce lontana e persuasiva dall'antico libro de' libri letto da un padre di famiglia o da un vecchio pastor di popoli.

E questo effetto a noi fa Omero, a noi fa Virgilio. Non è folle superstizione quella delle *sortes*. Tutta la letteratura greco-romana è pervasa dal presentimento d'una società buona e felice. Essa è veramente la Bibbia dell'umanità. Orazio trovava in Omero tutta la filosofia; e aveva ragione: quei due sono poemi di vita; e la vita insegna sempre, sebbene un po' tardi ai singoli viventi, come ella voleva essere vissuta.

Io ho cominciato col dirvi *Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus*. Sì: possono essere nel mio animo, non ancora al tutto rasserenato dalla catarsi, cattive nubi, fumacchi oscuri di ambizione e di sopraffazione. Forse L'animo irrequieto mi fece per un momento spiacere quest'ufficio, così bello, così a me appropriato, così da contentarsene e da esaltarsene. Ma le mie Bibbie mi soccorrevano col loro consiglio. Il vecchio pastore d'Ascra, del paese caldo di state, rigido d'inverno e buono mai, con l'autorità sua esprimeva rafforzava la massima d' Orazio, e diceva: È più il mezzo che il tutto! Ebbene (dimentichiamo ora la persona mia) ebbene quest'errore evidente di matematica è il precetto che circola per tutta la letteratura greco-romana, e la santifica, o volete piuttosto, la umanizza, e fa sì che, in questi tempi di egoismo negl'individui e di imperialismo nei popoli, essa letteratura sia un farmaco, per non dire un vessillo.

Invero che dice quella massima, che nel vessillo è come segnacolo? Dice, o giovani, che noi uomini, noi popoli, la nostra vita non dobbiamo voler viverla tutta. Essa è la condanna dell'egoismo in nome della felicità. Il bambino agiato mangia il suo pane avanti il bambino povero. Come potrebbe egli credere che la metà del suo pane sia più dell'intiero? E sì: egli ne dà mezzo al compagno famelico: il mezzo che gli resta, per un miracolo ben semplice ma ben vero, lo sazia più, lo rimanda più contento... alla scuola d'aritmetica. Ma ecco: io sfoglio la mia bibbia Arya. In uno di quelle Bibbie, che non è sempre casto, leggo due versi che spiegano più altamente, con una vertiginosa sublimità anzi, il pensiero del pastore Eliconio:

Quello che a me dà solo, tra due partiscilo, il cielo;  
e la metà pia grande anche del tutto sarà.

Qual mito più eccelso di questo di Pollux che rinuncia a una parte dell'immortalità a favore del fratello? C'è, non dico un mito, c'è, è vero, qualcosa di più sublime; qualcosa di così inarrivabile, che ha dato il suggello del suo nome, a tale tendenza precipuamente umana. Invero ella c'è stata sempre, dal giorno che il bruto si fece uomo: oh! non per interesse — egli era più felice prima! — ma per una rinuncia ch'egli fece a parte, sia pur minima, della sua vita, a pro' di qualcun altro che gli assomigliava. Questa rinuncia, e le altre via via, che l'uomo ha fatte, ha sempre trovato dopo, ch'erano utili anche a lui; ma nel farle, non era tratto dall'utile. Egli ubbidiva a un sommovimento del suo cuore, a quella voce di dentro, per cui l'uomo è uomo. Ma questo fatto continuamente avveratosi, d'una rinuncia che aggiunge, d'una privazione che accresce, d'un dolore che bea, non ebbe la sua sanzione, che quando fu detto sacrificio, e quando l'incenso, che nel sacrificio vaporò, fu l'alito di vita che usciva dalle labbra arse d'una vittima volontaria.

Nel sacrificio, necessario e dolce, sino all'olocausto, è, per me, l'essenza del cristianesimo; e credo che si possa essere cristiani senza credere a un solo de' suoi dogmi metafisici, e credo che si possa credere a tutti questi dogmi, senza essere cristiani. E di tale cristianesimo ognun vede come abbiamo bisogno di questa età, nella quale gli uomini si sono gettati sulle nuove terre e sulle nuove forze scoperte, col primordiale ardore di bruti. Quella soave emozione che dopo assai tempo che il bruto predestinato scorrazzava sulla terra nuova, lo fece arrestare avanti la donna inferma di maternità e il bimbo malato di vita, quell'emozione sembra spenta. La scienza se ne risente: ella ricusa di vedere che nel brutale svolgimento dei fatti storici, provocati dalle necessità economiche, passa una corrente calda di carità. Ella vede lotta, non altro che lotta, anche nei fatti di quella società che cominciò necessariamente con una tregua e che deve concludere con una pace. Io vedo, o sento, che ella ha torto. L'uomo, in circostanze normali, quando non è preso dalla febbre delle bestie, ubbidisce a questa verità: che più uno sacrifica della sua vita, in vita, meno, in morte, ne lascia distruggere dalla morte; meno ne ha sacrificato, e più se ne trova nel momento che ella s'annulla.

Quindi non c'è nulla di così vivo come le rinunzie della vita; e nulla di così dolce, come il dolore liberamente accettato. Il calice, a cui si dice *Transeat a me*, ha l'amaro soltanto agli orli.

Ma ho parlato del Cristo o di Socrate? In vero non ho bisogno di cercare esempi per dimostrarvi l'intima *cristianità* delle letterature classiche: tanto gli esempi sono presenti allo spirito. E al nostro spirito subito, se si parla di sacrificio, apparisce non solo il prigioniero d'Atene, ma quello che egli evocava avanti i cinquecento: l'eroe figlio d'una Dea che non fece alcun conto della morte e del pericolo, e più temè il vivere da vile senza vendicare gli amici. Subito a noi apparisce il primitivo eroe del dovere, non solo quando dice alla sua madre Dea, Subito io muoia!, ma quando al cavallo parlante di morte risponde, Lo so da me! E spinge avanti i cavalli col grande grido che emise anche il Cristo. Profonda somiglianza!

Ci vorrà del tempo prima che il figlio della Dea si ammansi nel figlio della levatrice, e che questo si indii in Gesù. E tuttavia, quando Gesù era per nascere, il mondo pagano era preparato a riceverlo. Nessun popolo, se si guarda a ciò che leggeva e scriveva, se consideriamo i suoi poeti e profeti, era più preparato delle *genti*, a cui poi si rivolgeva Paolo. Roma, che il cristianesimo doveva sconvolgere e conquistare, e farsene la sede, aveva prima dell'avvento due *vates* che s'amavano tra loro. Essi sono per eccellenza i poeti della vita mediocre, cioè del sacrificio, cioè cristiana. Erano anche quelli, tempi, come i nostri, in cui gli uomini sembrano tornati nuovi in nuovo mondo, e incominciano la loro via dalla barbarie alla civiltà. Perché il genere umano fa questa sua via quasi riluttando, condotto a mano, come fanciullo protervo, da una dolce necessità. Quando può, sfugge, e torna indietro di corsa; e allora quella forza soave va a riprenderlo. Orfeo ricomincia a sonare la sua cetra. Ebbene questa cetra era allora in mano d'un figlio di liberto, nella cui gente era stata la schiavitù, e d'un figlio di contadino, nella cui gente era stato il lavoro.

E il figlio del libertino straniero ora con pedestri sermoni ora con odi alate mostrava in sé la cara felicità che è nel poco. Lasciamo da parte le massime filosofiche, e consideriamo soltanto quello che egli con l' esempio persuadeva e faceva amare.

Noi lo vediamo nella sua villetta cibarsi d'erbe e legumi, conditi assai con un po' di lardo, e distribuire ai *vernae* di sua mano la loro parte, dopo aver fatto sacrificio ai Lari: lo vediamo lavorare anch'esso, coltando qualche campetto e liberandolo dai sassi. I vicini campagnoli ammirano certo l'amico dei potenti, le cui cene sono così semplici; sorridono forse, vedendo il poeta e il cittadino che adopera il marrello e la vanga; ma egli può dire, scrivendo dalla città:

Niuno costi quel poco di bene con gli occhi mi lima  
lividi, non mi ci mette l'oscuro veleno dell'odio.

Orazio si sente amato, e l'invidia non è intorno a lui. Che desiderar di più? Egli là vive la vera vita: là è re. Oh! se tutti si contentassero così, non sarebbe felice la società umana? Perché non si ritorna ai bei tempi in cui *privatus... census erat brevis, Commune magnum*? Sì: la grandezza tenerla per il comune, per ciò che è di tutti, strade, curie, templi; e appagarsi del poco nella sua casetta?

E il figlio dell'agricoltore, che ha il nome da stelle, da quelle stelle che sono più osservate dai contadini, perché comprendono tra il loro sorgere e il cadere, le messi e le vendemmie, Virgilio, prima di lui, in presenza delle ultime e più feroci guerre civili, faceva risonare la zampogna pastorale. Non scelse egli quell'umile genere alessandrino di poesia, per un fine meramente artistico: no: non avrebbe in esso accolti i gridi di dolore dei contadini spogliati. E poi, mostrò con l'opera che seguì, in cui il fine sociale è evidente, ch'egli non era anima oziosa da trastullarsi in disparte con la piva boschereccia, mentre intorno pioveva sangue. No: dal principio alla fine della sua vita, Virgilio non cantò che la pace. Egli volle apparire tra le armi come quell'*ostentum*, di cui parla Suetonio, che sedeva su un

greppo del Rubicone, quando Cesare era per passare: *arundine canens*. Egli, che poi avrebbe, per bocca d'un vecchio morto nell'Elisio, gridato le grandi e postume parole a Cesare: *Proice tela manu...*, egli, sin dai suoi primi canti, diceva: *Giù le armi! E, Giù le armi*, ripete uscito dalle selve ma rimanendo ancora in campagna: nella campagna italica così bella qualche anno indietro, ora quasi desolata. Ed ecco l'Italia torna "la grande parente delle messi,,, torna la terra saturnia dell'antica giustizia. Vediamola. O miracolo! In essa non sono schiavi. Tutti sono contadini sul suo, e vivono in pace e amore, poichè non c'è, nella terra ideale, non c'è occasione nè alla pietà nè all'invidia. La grande proprietà è sparita, per un incanto, un *carmen*, del poeta contadino, del poeta che ha il nome dalle Pleiadi: la questione sociale è risolta: la Giustizia è tornata sulla terra.

Non è forse questa la parola, se non del domani, o cari giovani, del domani a cui voi assisterete, almeno del dopo domani che io auguro ai vostri figli di vedere? Il domani è incerto. Si sono create oggi le grandi ricchezze, che tendono a divenir grandissime, ad accentrarsi, a aduggiare della loro ombra immensa il lavoro del genere umano. Domani, chi sa? i lavoratori, cioè la massima parte del genere umano, che producono quell'immensa ricchezza che loro non tocca, vorranno ch'ella sia di tutti. Vorranno essi, che sono i più: i meno non vorranno: non tutti vorranno. Sarà dunque un assetto, quanto si voglia giusto; ma la libertà, sommo bene degli uomini, migrerà dalla terra. Domani forse migrerà; ma tornerà dopo domani, a ogni modo.

Le grandi campagne arate dagli schiavi sacri del Dio Stato, si spiccioleranno di nuovo. Dalle grandi macchine se ne genereranno molte piccole. Piacerà il lavoro domestico. L'industrie diverranno tutte arti. Tutti avranno dalla vita il loro dono piccolo e caro. Ronzerà in ogni casa la macchina familiare. Ognuno avrà la sua casa, che non importa sia grande; il suo bene, che è bene non sia tanto. Dopo la terribile esperienza fatta, gli uomini si rassegneranno a essere felici. Di grande ci sarà solo ciò che è di tutti. *Commune magnum*.

Questo fu l'ideale dei due poeti, che si chiamano dell'impero, e dovrebbero essere detti della giustizia e libertà: l'ideale specialmente di Virgilio. Ma tutti e due trascorsero la loro vita guardando in alto. Pochi anni, un po' più di tre lustri, avanti alla nascita del Cristo, Orazio cantava la palingenesia rivolto al sole. Egli chiedeva, anzi si aspettava, la fine, con la clemenza e con trattati, di ogni guerra, l'abbondanza della terra, ben lavorata, e le virtù sociali degli uomini, ben educati. L'inno è, in certo modo, il compendio armonioso dell'opera di Virgilio che era morto due anni prima. Egli si era recato nel 735 in Grecia per finire l'Eneide, chi sa? forse destinandone la pubblicazione a due anni dopo, alla solennità dei Ludi secolari. A ogni modo, in quella solennità si udì, per bocca di Orazio, la virgiliana parola del perdono e della pace. Chè Virgilio, lasciate anche le campagne come già le selve, aveva cantato sì le guerre, ma per annunziarne la fine. Il suo pensiero è sempre quello: quello d'un rinnovamento, d'una risurrezione, d'una redenzione. L'aveva auspicata per l'anno settecentoquattordici. Era stato deluso, e se la riprometteva ancora: ancora aspettava nella terra, regnata già da Saturno, gli *aurea saecula*.

I quali non vennero allora, non sono venuti ancora. Venne però il Cristianesimo. Cominciò quel movimento dell'anime, per il quale gli uomini si dovevano riconoscere per fratelli; per il quale la vita non doveva apparir bella e buona, se non smezzata col prossimo. Nacque il Cristo. E io dico che nessuno può dirsi il precursore di lui a più buon diritto di questo poeta italico che passò la vita a profetare la palingenesi. Fu egli, anche se non è vero quel che a me pare verissimo, che attingesse da fonte orientale l'idea d'un Messia aspettato, fu egli, che non voleva la schiavitù e voleva l'uguaglianza con la libertà, che sparse le foglie di edera e di nardo, di colocasia e di acanto per la strada per cui doveva venire sull'asinello della povertà l'uomo Dio.

E così a me pare intuizione portentosa quella di Dante, nel fare del paganesimo buono, in persona del buon Virgilio, colui che va innanzi, nella notte, rischiando il cammino dietro sè. Seguiamolo anche noi. Facciamo risplendere, nella nostra umbratile scuola di grammatica, il lume di questa bontà. Adoriamo le traccie le quali chi segue, diventa poeta e sapiente. Chè, per concludere, e perchè io non vi paia più modesto di quel che la vera modestia comporti, voglio ricordarvi qualche cosa di cui in me stesso m'esalto. Voglio ricordarvi che io ho scoperto il nome che in mistero ha il Virgilio dantesco; e che è altissima gloria di Dante aver dato al poeta pagano, e altissimo onore di Virgilio aver ricevuto dal poeta cristiano. Questo nome è quello del peregrino malvestito e del giovine ben convertito della Vita Nova, è quello di colui che ragionava della sua donna nella mente dell'autor del Convito; è quello che è sì dell'arte e sì della sapienza: è Amore, che conduce sì a Matelda e sì a Beatrice.

È bensì vero che quest'amore è, per rispetto all'arte, sinonimo di studio: studio, anzi, specialmente di grammatica, la nostra grammatica, o giovani, ossia l'arte d'intendere gli antichi scrittori; ma, per rispetto alla sapienza, Virgilio è più propriamente l'amore: l'amore che è appunto l'essenza del cristianesimo, e che Dante, così, ravvisava anche nel paganesimo. E lo studio e l'amore insieme irraggino e riscaldino la mia scuola, sul cui fronte sono scritte le parole della modestia e della fratellanza, e le facciano meritare il nome che io ambisco per lei quanto null'altro, un nome che è umile come quello che nelle passate istituzioni scolastiche indicava una classe un po' più su della grammatica ma un po' più giù della retorica; e altissimo, come quello che abbraccia paganesimo e cristianesimo, e semiti e giapetici, e antichi e moderni, e il grande avvenire: il nome di UMANITÀ.

idee che ha già. Il primo valore è quello che volgarmente è detto la «poesia»; il secondo è lo scaldino dei vecchi professori. Se dico che l'estetica di Guglielmi somiglia a quella degli hegeliano-lukácsiani (certo che arrivano a risultati opposti; bella scoperta! se no che gusto c'era a dire che si somigliano?) è che è estetica da professori l'una e l'altra, perché entrambe cercano nella letteratura le illustrazioni, gli esempi, d'un discorso fatto in altra sede.

(La polemica contro i «professori» appartiene all'altro ieri? No: è polemica d'oggi, e sarà ancor più di domani, se non si comincia ad avvertire il pericolo della neo-professorialità dilagante).

Il discorso critico generale che ho tentato più volte in successivi abbozzi ha solo questo filo: (anche) la poesia del *negativo* è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione *positiva* del mondo. Questa è la mia nozione di «impegno», diversa – mi pare – da quella più divulgata a cui Guglielmi mi assimila. Se avesse compreso questo, gli sarebbe anche stato chiaro che quando, al finale di quel mio saggio, ho parlato di una letteratura della *sfida al labirinto* e una di *resa al labirinto*, non ho fatto (come altrove) una classificazione di autori, gli uni da una parte e gli altri dall'altra. Pensavo piuttosto a due essenze da – come ho scritto – *enucleare e distinguere* all'interno dei vari autori e delle varie opere. Insomma, voglio che la disperazione di Beckett serva ai non disperati. Tanto, i disperati – ossia gli obbedienti cittadini del caos – non sanno che farsene.

I.C.

da: Italo Calvino, MONDO SCRITTO E MONDO NON SCRITTO,  
Mondadori, Milano 2002 -

Sul tradurre

(1963)

Chiarissimo Direttore,

un giudizio di Claudio Gorlier (in «Paragone», n. 164, pp. 115-116) sulla traduzione di *Passage to India* di E.M. Forster pubblicata da Einaudi, mi spinge a scrivere questa lettera in veste di collaboratore di casa editrice, non solo per rendere giustizia a una delle nostre traduttrici migliori, Adriana Motti, ma per qualche riflessione generale sui compiti della critica partendo dal particolare punto di vista della professione editoriale.

Gli editori italiani pubblicano i libri stranieri in traduzioni talora ottime, talora discrete, o scadenti, o pessime; le ragioni di questo divario (che può accadere di trovare tra i libri d'una stessa casa editrice) sono molteplici. Diciamo: nella febbre di crescita produttiva dell'editoria italiana d'oggi non tutte le traduzioni riescono a essere ottime. Male relativamente minore finché si tratta di libri minori; ma grave danno e sperpero quando si tratta d'un'opera di grande valore letterario. Più che mai oggi è dunque sentita la necessità d'una critica che entri nel merito della traduzione. Sentono questa necessità i lettori, che vogliono sapere fino a che punto possono dar

credito alla bontà del traduttore e alla serietà della sigla editoriale; la sentono i traduttori buoni che prodigano tesori di scrupolosità e d'intelligenza e nessuno gli dice mai: bah!; e la sentono gli uomini dell'editoria che vogliono che le buone riuscite abbiano il plauso che meritano e che le prove dilettesche siano messe alla gogna (ognuno spera sempre che in una generale severità non sia la propria scuderia a rimetterci ma le concorrenti) e pensano d'aver tutto da guadagnare se la selezione e il controllo dei traduttori avviene con la collaborazione della critica e di fronte al pubblico.

Che questo tipo di critica cominci a entrare nell'uso, dunque, siamo in molti a compiacercene, e a seguirla con interesse. E nello stesso tempo a raccomandarle una responsabilità tecnica assoluta. Perché se questo senso di responsabilità manca, non si fa che aumentare la confusione, e si provoca nei traduttori uno scoraggiamento che si trasforma subito in *pis aller*, in abbassamento del livello generale. Non è la prima volta che ci sentiamo dire da un bravo traduttore: «Sì, sì, ci lascio l'anima per risolvere delle difficoltà che nessuno s'è mai posto e di cui nessuno s'accorgerà, e poi il critico X apre il libro a caso, butta l'occhio su una frase che non gli garba, magari senza confrontare il testo, senza chiedersi come altrimenti poteva esser risolta, e in due righe liquida tutta la traduzione...» Hanno ragione di lagnarsi: un autore gode sempre d'una molteplicità di giudizi, se trova il critico che lo stronca, ci sarà sempre quello che lo difende; invece per il lavoro dei traduttori i giudizi della critica sono tanto rari da diventare inappellabili, e se uno scrive che una traduzione è cattiva il giudizio entra in circolazione e tutti lo ripetono.

In realtà non è tanto con Gorlier che avrei dovuto

intavolare questo discorso, quanto con Paolo Milano. A Paolo Milano va dato il grande merito d'essere forse l'unico critico della stampa periodica che dedica quasi regolarmente una parte (talvolta un quarto) del suo articolo ai pregi e ai difetti della traduzione. Riesce a farlo in maniera ampia ed esemplificata nonostante le limitazioni di spazio d'un settimanale; e in modo da interessare il lettore e fugare ogni traccia di pedanteria. La sua è in questo senso un modello di critica che risponde ai bisogni di oggi. Detto questo, devo aggiungere che diverse volte ci siamo trovati in dissenso con i suoi giudizi. Mi dispiace di non aver sottomano una collezione dell'«Espresso» e non voglio citare a memoria: certo è che ha tartassato traduzioni che non lo meritavano e ne ha assolto altre che avrebbero meritato condanna.

L'arte del tradurre non attraversa un buon momento (né in Italia né altrove; ma qui limitiamoci all'Italia che pure, in questo campo, non è certo il paese che ha più da lagnarsi). La base di reclutamento, cioè i giovani che conoscono bene o discretamente una lingua straniera, si è certo allargata; ma sempre in meno sono quelli che nello scrivere in italiano si muovono con quelle doti di agilità, sicurezza di scelta lessicale, d'economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile (nel doppio aspetto del comprendere le peculiarità stilistiche dell'autore da tradurre, e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga *come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano*): le doti appunto in cui risiede il singolare genio del traduttore.

Insieme alle doti tecniche, si fanno più rare le doti morali: quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto



d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione...

(Chi scrive questa lettera è uno che non ha mai avuto il coraggio di tradurre un libro in vita sua; e si trincerava, appunto, dietro un suo difetto di queste particolari doti morali, o meglio di resistenza metodologico-nervosa; ma già nel suo mestiere d'aguzzino dei traduttori soffre abbastanza, alle sofferenze altrui e di suo proprio, e per le traduzioni cattive come per le buone).

(Una volta gli scrittori traducevano, specie i giovani. Oggi pare abbiano tutti altro da fare. E poi, siamo sicuri che l'italiano degli scrittori sarebbe migliore? Il senso dello stile diventa più raro. Potremmo dire che il minor impegno degli scrittori giovani verso la parola e le più rare vocazioni di traduttore sono facce dello stesso fenomeno).

In questa situazione in cui il traduttore vero va in ogni modo incoraggiato e sostenuto e valorizzato, è quanto mai importante che la stampa periodica e le riviste letterarie giudichino le versioni. Ma se la critica prende l'abitudine di stroncare una versione in due righe, senza rendersi conto di come sono stati risolti i passaggi più difficili e le caratteristiche dello stile, senza domandarsi se c'erano altre soluzioni e quali, allora è meglio non farne niente. (Faccio il caso più frequente: la svista. Certamente, la svista dev'essere colpita. Però non basta a far giudicare d'una traduzione. La svista s'annida magari nella pagina del traduttore ormai esperto ed autorevole, che tutti credono non abbia bisogno di revisioni redazio-

nali, che corregge lui stesso le sue bozze, etc. mentre magari non la si trova nella prova del novellino, a cui si è cercato di raddrizzare ogni virgola e che è arrivata in tipografia corretta da capo a piedi...)

L'indagine critica su una traduzione dev'essere condotta in base a un metodo, sondando specimen abbastanza ampi e che possano servire da pietre di paragone decisive. È un esercizio, oltretutto, che vorremmo raccomandare non solo ai critici ma a tutti i buoni lettori: com'è noto, si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse. (Altro ottimo metodo per il giudizio: un confronto a tre: testo, versione italiana e una versione in un'altra lingua). Giudizio tecnico, prima che di gusto: su questo terreno i margini di opinabilità entro i quali sempre oscilla il giudizio letterario sono molto più ristretti. Se io sostengo che la versione di Adriana Motti è eccellente e Gorlier non vi trova che argomenti di biasimo, non è questione soggettiva o di «punti di vista» Uno dei due sbaglia, lui o io.

Ripeto il passo di Gorlier, o meglio la parentesi, che si riferisce alla traduzione:

(Diciamo decente, ma non di più. Difatti, questo *Passaggio in India* pubblicato da Einaudi lascia un poco perplessi a cominciare dal titolo, che suona male ed equivocamente in italiano. E poi, com'è possibile che un buon traduttore usi «affatto» in senso negativo quando soltanto uno studente dell'istituto tecnico potrebbe permetterselo, o scriva «cosa» invece di «che cosa?», o ignori che nella maggior parte dei casi «dissolved» significa «sciolto», e non «dissolto»?)

Affronto subito la questione del titolo, di cui non è responsabile Adriana Motti ma solo la casa editrice.

Ne abbiamo discusso per mesi prima di decidere. In genere, in Italia, i titoli mal traducibili c'era l'usanza di cambiarli radicalmente; questo fino a una dozzina d'anni fa; ma da un po' di tempo per fortuna tutti si sono convinti che non tradurre fedelmente un titolo è un gravissimo arbitrio. Mettere *Viaggio in India* però, mi pare che sarebbe stato rendere al libro un troppo cattivo servizio. Non è solo il fatto che proprio in quei mesi nelle vetrine dei librai c'erano tre o quattro libri intitolati pressapoco così di autori italiani che erano stati in India e s'erano fatto il loro bravo libro di viaggio; è che comunque in italiano il titolo «Viaggio in qualche posto» presuppone il genere «libro di viaggio» (e in inglese non è forse lo stesso per la voce *Travel*?). Allora? *Una gita in India*? *Un soggiorno in India*? Sminuivano in qualche modo il significato, lo appiattivano; abolivano quel tanto di vibrazione simbolica che *Passage* mi pare abbia. E che a me pare abbia anche *Passaggio*, parola con tante risonanze (non si dice forse «la vita è un passaggio...»?). Gorlier dice che *suona male*; e sento che molti gli danno ragione. A me, devo dire, *passaggio* è una parola che piace moltissimo, anche nelle locuzioni derivate, come *di passaggio*, bellissima tipica voce italiana. Suona *equivocamente*, aggiunge Gorlier. Appunto: volevo una parola che avesse un'area di significati non ristretta, un alone d'ambiguità simbolica, rispondente appunto (come Gorlier benissimo ci insegna) al carattere del libro. Però, vedo che qui tutti mi danno torto, e devo arrendermi. Se l'editore in una ristampa vorrà cambiare titolo, ripareremo. Fine dell'autodifesa per il titolo.

Nella traduzione, Gorlier errori non ne trova. (Di essa si servirà ampiamente per tutte le sue citazioni). Muove tre appunti all'italiano della traduttrice, com-

presa la scelta della voce *dissolto*. A p. 353 (siccome non sono segnati i numeri delle pagine incriminate abbiamo dovuto ripassare tutte le 355 pagine del libro) effettivamente si dice: «quando ebbe finito, lo specchio del paesaggio si era frantumato, il prato dissolto in farfalle». Gorlier avrebbe preferito: «il prato sciolto in farfalle»? Mi dispiace: Adriana Motti ha fatto benissimo a usare *dissolto*.

*Affatto* in senso negativo non piace neanche a me, pur senza evocare lo scandalo scolastico di Gorlier. p. 247: «- Temo che per te sia molto scoraggiante. - Affatto, non me ne importa». Poteva mettere *niente affatto* o *per niente*? C'era la rima con *sconvolgente*: sono le solite forche caudine del traduttore. Poteva mettere *per nulla*? Mah, forse avrà avuto uno scrupolo (eccessivo) per quel *non* subito dopo. La traduttrice mi scrive in una sua lettera di *doléances*: «Anche nel Rigutini-Fanfani (p. 32, Barbera editore, Firenze 1893), la voce *affatto* è data in senso negativo con una riprovazione assai mite, che è quasi una concessione all'uso». Io non sono un devoto dei dizionari: quel che conta per me è la vittoria dell'armonia e della logica interna della frase presa nel suo complesso, anche se questo avviene con la piccola violenza, lo strappo che il parlato tende a imporre alla regola. E la frase in questione, al mio orecchio, suona bene: il *non* di *non importa* stinge sull'*affatto*, lo congloba. Lo spirito dell'italiano è proprio in cose come queste: è questa la sua impareggiabile ricchezza, e la sua maledizione (perché rende sostanzialmente intraducibile la letteratura italiana) e la sua difficoltà (guai a chi crede di poter sgrammaticare senza orecchio e senza logica; solo a chi è concessa l'ardua Grazia della Lingua è dato di peccare ed esser salvo!).

tutto il lavoro che la letteratura creativa ha fatto per dare all'italiano scritto l'immediatezza d'una lingua viva, e con tutto il movimento d'idee che la linguistica moderna ha suscitato in ogni campo della cultura facendo del fatto «linguaggio» un tutto mobile e organico, con i suoi mutui scambi tra parlato e scritto, le sue salite e le sue discese, eravamo da un pezzo convinti che i cultori dello sciocchezzaio puristico fossero confinati tra i Bouvard e Pécuchet di certe rubriche di quotidiani e settimanali. *Cosa?* per *Che cosa?* si usa, ed è sacrosanto usarlo, perché è più breve, perché serve a eliminare un *che* (la ripetizione dei *che*, flagello d'ogni essere scrivente), non toglie chiarezza al discorso, e soprattutto entra nella logica delle semplificazioni attuate via via attraverso i secoli dall'italiano e dalle altre lingue neolatine.

Prima d'affidare una traduzione a qualcuno, ci assicuriamo innanzi tutto (credo di poterlo dire collettivamente a nome delle varie redazioni editoriali) proprio della scorrevolezza e spontaneità e non panderia e non preziosità del suo italiano. Questo che Gorlier censura è dunque proprio quello che noi chiamiamo lo «scrivere bene», la «conditio sine qua non» per essere traduttore.

Per essere traduttori. Perché si può essere seri studiosi, e anche critici di chiaro intendimento, e «scrivere male». (Non vogliamo toccare l'annosa questione, che ci porterebbe troppo lontano, degli scrittori anche grandi che «scrivono male»). «Scrivere male» cioè muoversi a disagio nella lingua, come in una giacca che tira sui gomiti, senza libertà, senza riflessi pronti. Si può imputare a un critico d'arte il non saper tenere in mano il pennello? No di certo. Così non vogliamo rimproverare lo studioso di letteratura che, alla fine della stessa pagina in cui ha dato lezioni di

lingua, scrive *contenuta dal risvolto* (un refuso? tutto porta a escluderlo), che scrive *sensibilizzarsi e acutizzarsi*, cioè che è privo di difesa contro le più nefaste – queste sì – deturpazioni giornalistico-burocratiche della lingua, privo di quel lampo che nel momento della caduta soccorre l'errante amato dagli Dei e gli fa balenare, in un'aureola di luce, il verbo unico e perfetto: *acuirsi!* prima che ricada il buio. Se i suoi saggi sono sostenuti da un robusto pensiero, saranno letti e apprezzati anche se mal scritti. Ma da una tentazione deve guardarsi: dal trasfondere questo suo disagio linguistico (che non è una colpa neppure veniale, è una delle infinite peculiarità dell'individuo) in un amore malposto per una lingua astratta e immobile, che egli immagina, proprio per questa immobilità, possedibile anche da lui. L'amore per la lingua è tutt'altra cosa e nasce da tutt'altra disponibilità dell'animo, vibra di tutt'altra e più acuta nevrosi.

(Questo, improntato a indulgenza, è il mio discorso ufficiale. In segreto, in silenzio do sfogo al mio cruccio vedendo tra i critici nuovi la parola, sostanza prima d'ogni letteratura, usata con tanto impaccio e fatica e sordità, e mi domando cosa può aver spinto questi giovani verso studi a loro certamente ostici e ingrati. E in segreto sottoscrivo a queste parole recenti di Emilio Cecchi, sul «Corriere della Sera» del 4 ottobre 1963: «In un saggio critico, la qualità della prosa è garanzia della verità e vitalità delle impressioni e delle idee che sono esposte; e fa addirittura parte intrinseca di quella verità e vitalità». E in segreto vado sognando che, tra poco, diviso il regno delle lettere tra le due opposte fazioni dei tradizionalisti e degli innovatori, accomunati da un'uguale insensibilità per la parola, potrò scrivere opere finalmente clandestine, perseguendo un ideale di prosa

tutto il lavoro che la letteratura creativa ha fatto per dare all'italiano scritto l'immediatezza d'una lingua viva, e con tutto il movimento d'idee che la linguistica moderna ha suscitato in ogni campo della cultura facendo del fatto «linguaggio» un tutto mobile e organico, con i suoi mutui scambi tra parlato e scritto, le sue salite e le sue discese, eravamo da un pezzo convinti che i cultori dello sciocchezzaio puristico fossero confinati tra i Bouvard e Pécuchet di certe rubricette di quotidiani e settimanali. *Cosa?* per *Che cosa?* si usa, ed è sacrosanto usarlo, perché è più breve, perché serve a eliminare un *che* (la ripetizione dei *che*, flagello d'ogni essere scrivente), non toglie chiarezza al discorso, e soprattutto entra nella logica delle semplificazioni attuate via via attraverso i secoli dall'italiano e dalle altre lingue neolatine.

Prima d'affidare una traduzione a qualcuno, ci assicuriamo innanzi tutto (credo di poterlo dire collettivamente a nome delle varie redazioni editoriali) proprio della scorrevolezza e spontaneità e non panderia e non preziosità del suo italiano. Questo che Gorlier censura è dunque proprio quello che noi chiamiamo lo «scrivere bene», la «conditio sine qua non» per essere traduttore.

Per essere traduttori. Perché si può essere seri studiosi, e anche critici di chiaro intendimento, e «scrivere male». (Non vogliamo toccare l'annosa questione, che ci porterebbe troppo lontano, degli scrittori anche grandi che «scrivono male»). «Scrivere male» cioè muoversi a disagio nella lingua, come in una giacca che tira sui gomiti, senza libertà, senza riflessi pronti. Si può imputare a un critico d'arte il non saper tenere in mano il pennello? No di certo. Così non vogliamo rimproverare lo studioso di letteratura che, alla fine della stessa pagina in cui ha dato lezioni di

lingua, scrive *contenuta dal risvolto* (un refuso? tutto porta a escluderlo), che scrive *sensibilizzarsi e acutizzarsi*, cioè che è privo di difesa contro le più nefaste — queste sì — deturpazioni giornalistico-burocratiche della lingua, privo di quel lampo che nel momento della caduta soccorre l'errante amato dagli Dei e gli fa balenare, in un'aureola di luce, il verbo unico e perfetto: *acuirsi!* prima che ricada il buio. Se i suoi saggi sono sostenuti da un robusto pensiero, saranno letti e apprezzati anche se mal scritti. Ma da una tentazione deve guardarsi: dal trasfondere questo suo disagio linguistico (che non è una colpa neppure veniale, è una delle infinite peculiarità dell'individuo) in un amore malposto per una lingua astratta e immobile, che egli immagina, proprio per questa immobilità, possedibile anche da lui. L'amore per la lingua è tutt'altra cosa e nasce da tutt'altra disponibilità dell'animo, vibra di tutt'altra e più acuta nevrosi.

(Questo, improntato a indulgenza, è il mio discorso ufficiale. In segreto, in silenzio do sfogo al mio cruccio vedendo tra i critici nuovi la parola, sostanza prima d'ogni letteratura, usata con tanto impacciō e fatica e sordità, e mi domando cosa può aver spinto questi giovani verso studi a loro certamente ostici e ingrati. E in segreto sottoscrivo a queste parole recenti di Emilio Cecchi, sul «Corriere della Sera» del 4 ottobre 1963: «In un saggio critico, la qualità della prosa è garanzia della verità e vitalità delle impressioni e delle idee che sono esposte; e fa addirittura parte intrinseca di quella verità e vitalità». E in segreto vado sognando che, tra poco, diviso il regno delle lettere tra le due opposte fazioni dei tradizionalisti e degli innovatori, accomunati da un'uguale insensibilità per la parola, potrò scrivere opere finalmente clandestine, perseguendo un ideale di prosa

moderna da trasmettere alle generazioni che chissà quando torneranno a intendere... Ecco che ho sconfinato dai limiti che m'ero proposto: questa doveva essere solo la lettera d'un membro di *staff* editoriale che discute coi critici. Torno al tema).

Alle case editrici Gorlier muove l'appunto di trascurare o ritardare l'ingresso in Italia d'autori anglosassoni di primo piano e di pubblicare invece giovani scrittori di secondo piano. I nomi che fa per il primo tipo sono quasi tutti d'autori in via di pubblicazione presso vari editori italiani, scrittori in gran parte di sottile impegno stilistico e per i quali c'è da augurarsi solo che s'aspetti a pubblicarli quando si avranno traduzioni veramente buone. (Perché tanti autori non siano stati tradotti prima, non è difficile capirlo: la capacità produttiva e d'assorbimento nel campo del libro è aumentata in Italia da pochi anni; è naturale che nel nuovo clima, l'attualità editoriale straniera abbia la parte del leone e i recuperi di quello che era stato lasciato indietro nei decenni scorsi proceda con più lentezza).

Come esempio d'autori secondari che, invece, sono stati tradotti, Gorlier cita Purdy e Sillitoe. «Un Sillitoe fa puntualmente la sua comparsa». Mah. Di Sillitoe è stato tradotto finora il primo libro, *Saturday Night and Sunday Morning*, un romanzo buono, interessante, non qualsiasi. Dopo di quello, sono usciti in Inghilterra altri suoi quattro libri (se non ho perso il conto) che non sono ancora usciti da noi; alcuni d'essi (ce n'è di ottimi e di meno buoni) usciranno in Italia, senza una eccessiva *puntualità* ma anche senza nessuna intenzione di trascurare o sottovalutare quest'autore.

Se Sillitoe è apprezzato e tradotto in tutto il mondo, il caso di Purdy è diverso. In America non ha avuto ancora successo, né di critica né di pubblico; è

un po' una scoperta nostra; è stato uno dei nasi più fini e meno indulgenti dell'editoria italiana (ora ahimè convertitosi, per scettico snobismo, alla cultura di massa, e involatosi per lidi interplanetari), a puntare su questo tra i mille autori di racconti americani, tutti ugualmente bravini e spiritosi ma senza guizzi eccezionali. Purdy è una piccola scoperta di cui andiamo tranquillamente fieri. Ancora non abbiamo pubblicato *Malcolm*, il suo libro più delicato e lunare, ma speriamo di darlo presto.

Insomma, mi pare che Gorlier intenda il compito dell'editore come quello di colui che prende nota dei valori consacrati nelle varie letterature, delle gerarchie stabilite dall'età e dalla fama, e le trasporta qui paro paro. Noi invece l'intendiamo in tutt'altra maniera: quel che ci appassiona e diverte nel lavoro editoriale è proprio il proporre prospettive che non coincidono con quelle più ovvie. Così, nel seguire le fonti d'informazione e la critica straniera e gli imbonimenti degli editori, stiamo sempre attenti a non cadere prigionieri delle valutazioni altrui, a scegliere sempre in base anche a *nostre* ragioni, e a far sì che le nostre scelte si ripercuotano sulla fama d'un autore in sede internazionale. Lo scegliere libri stranieri è scambio dalle due parti; la letteratura straniera ci dà un autore e noi le diamo la nostra elezione, la nostra conferma, che è pure un «valore» proprio in quanto è frutto d'un gusto e d'una tradizione diversi.

Arrivato a questo punto, devo dire: come una traduzione non va giudicata in base a poche righe isolate, tanto meno va giudicato con questo metro un saggio critico. E le riflessioni di Gorlier sul libro di Forster sono quanto mai ricche e sollecitanti e acute. E trovo giusta la sua critica al «risvolto» dell'edizione Einaudi, che in effetti appiattisce il valore del li-

bro. Anche quella del «risvolto» è un'arte difficile: per un libro importante e che rifiuta definizioni sintetiche (come tutto lo scritto di Gorlier dimostra) nessuno vuole impegnarsi a stilare una presentazione in venti righe; e le pagine dei competenti più dotti è raro che abbiano il «taglio» necessario.

Visto che ci sono, mi vorrei permettere un'ultima divagazione, non rivolta a Gorlier, con cui qui concordo, ma in genere alla critica. Vediamo che è diventato quasi di regola per critici e recensori l'impostare il loro pezzo discutendo col «risvolto» o la «bandella» editoriale (oppure, per i più pigri e timidi, parafrasando il «risvolto»). Insomma l'editore, con il «risvolto» ha un potere che mi sembra eccessivo: quello d'impostare tutta la discussione critica; si concorda o si contrasta, ma non si esce da quei temi, da quelle idee. Si dirà: è un pretesto qualsiasi per cominciare a parlare. Sì, ma l'oggetto vero della critica, il libro, mi pare finisca per essere scavalcato; il vero senso, la vera emozione d'ogni corrida critica, il critico che prende per le corna il toro-libro, il toro-autore, si perde. Invece che con l'autore il critico si batte... con chi? Nel migliore dei casi con quella nuova istituzione della nostra vita letteraria che è il «direttore di collana», ma più sovente con l'anonimato dell'«editore», cioè coi ragazzi degli uffici-stampa e pubblicità, in genere tipi svegli e aggiornati, ma portati per naturale deformazione professionale a semplificare e a tirar giù di grosso. A me pare che anche per il lettore sarebbe pedagogia migliore l'insegnargli ad affrontare il libro aprendolo alla prima pagina. Tanto che quasi comincio a pensare se non sarebbe più istruttivo pubblicare i libri lisci e secchi come chiodi, come si fa (si faceva) in Francia.

Chiedo scusa della lunghezza di questa mia. Di

letteratura si scrive continuamente, mentre di queste faccende di cucina editoriale, che pure occupano tanta parte del nostro tempo e delle nostre preoccupazioni, non si discute mai. Perciò avevo tante cose da dire. Grazie.

I.C.

## Tradurre è il vero modo di leggere un testo (1982)

Tra i romanzi come tra i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli che viaggiano male.

Una cosa è bere un vino nella località della sua produzione e altra cosa è berlo a migliaia di chilometri di distanza.

Il viaggiare bene o male per i romanzi può dipendere da questioni di contenuto o da questioni di forma, cioè di linguaggio.

Di solito di sente dire che i romanzi italiani che gli stranieri leggono più volentieri sono quelli d'ambiente molto caratterizzato localmente, specialmente d'ambiente meridionale, e comunque dove vengono descritti luoghi che si possono visitare, e dove viene celebrata la vitalità italiana secondo l'immagine che ci se ne fa all'estero.

Io credo che questo può darsi sia stato vero ma non lo è più oggi: primo, perché un romanzo locale implica un insieme di conoscenze dettagliate che il lettore straniero non sempre può captare, e secondo

perché una certa immagine dell'Italia come paese «esotico» è ormai lontana dalla realtà e dagli interessi del pubblico. Insomma, perché un libro passi le frontiere bisogna che vi siano delle ragioni di originalità e delle ragioni di universalità, cioè proprio il contrario della conferma d'immagini risapute e del particolarismo locale.

E il linguaggio ha un'importanza massima perché per tenere sveglia l'attenzione del lettore bisogna che la voce che gli parla abbia un certo tono, un certo timbro, una certa vivacità. L'opinione corrente è che si esporti meglio uno scrittore che scrive in un tono neutro, che dà meno problemi di traduzione. Ma credo che anche questa sia un'idea superficiale, perché una scrittura grigia può avere un valore solo se il senso di grigiore che trasmette ha un valore poetico, cioè se è creazione d'un grigiore molto personale, altrimenti nessuno si sente invogliato a leggere. La comunicazione si deve stabilire attraverso l'accento personale dello scrittore, e questo può avvenire anche su un livello corrente, colloquiale, non diversa dal linguaggio del giornalismo più vivace e brillante; e può essere una comunicazione più intensa, introversa, complessa, come è propria dell'espressione letteraria.

Insomma, per il traduttore i problemi da risolvere non vengono mai meno. Nei testi dove la comunicazione è di tipo più colloquiale, il traduttore se riesce a cogliere il tono giusto dall'inizio, può continuare su questo slancio con una disinvoltura che sembra — che deve sembrare — facile. Ma tradurre non è mai facile; ci sono dei casi in cui le difficoltà vengono risolte spontaneamente, quasi inconsciamente mettendosi in sintonia col tono dell'autore. Ma per i testi stilisticamente più complessi, con diversi livelli di

linguaggio che si correggono a vicenda, le difficoltà devono essere risolte frase per frase, seguendo il gioco di contrappunto, le intenzioni coscienti o le pulsioni inconscie dell'autore. Tradurre è un'arte: il passaggio di un testo letterario, qualsiasi sia il suo valore, in un'altra lingua richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo. Sappiamo tutti che la poesia in versi è intraducibile per definizione; ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile.

Chi scrive in una lingua minoritaria come l'italiano arriva prima o poi all'amara constatazione che la sua possibilità di comunicare si regge su fili sottili come ragnatele: basta cambiare il suono e l'ordine e il ritmo delle parole, e la comunicazione fallisce. Quante volte, leggendo la prima stesura della traduzione d'un mio testo che il traduttore mi mostrava, mi prendeva un senso d'estraneità per quello che leggevo: era tutto qui quello che avevo scritto? come avevo potuto essere così piatto e insipido? Poi andando a rileggere il mio testo in italiano e confrontandolo con la traduzione vedevo che era magari una traduzione fedelissima, ma nel mio testo una parola era usata con un'intenzione ironica appena accennata che la traduzione non raccoglieva, una subordinata nel mio testo era velocissima mentre nella traduzione prendeva un'importanza ingiustificata e una pesantezza sproporzionata; il significato d'un verbo nel mio testo era sfumato dalla costruzione sintattica della frase mentre nella traduzione suonava come un'affermazione perentoria: insomma la traduzione comunicava qualcosa completamente diverso da quello che avevo scritto io.

E queste sono tutte cose di cui scrivendo non mi ero reso conto, e che scoprivo solo ora rileggendomi in funzione della traduzione. Tradurre è il vero modo di leggere un testo; questo credo sia stato detto già molte volte; posso aggiungere che per un autore il riflettere sulla traduzione d'un proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché.

Sto parlando a un convegno che riguarda le traduzioni dall'italiano all'inglese, e devo precisare due cose: primo, il dramma della traduzione come l'ho descritto è più forte quanto più due lingue sono vicine, mentre tra italiano e inglese la distanza è tale che tradurre vuol dire in qualche misura ricreare ed è possibile salvare lo spirito d'un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale. Le sofferenze di cui parlavo mi sono occorse più sovente leggendomi in francese, dove le possibilità d'un travisamento nascosto sono continue; per non parlare dello spagnolo, che può costruire frasi quasi identiche all'italiano e dove lo spirito è completamente l'opposto. In inglese ci possono essere dei risultati talmente diversi dall'italiano che mi accade di non riconoscermi più per niente, ma anche delle riuscite felici proprio perché nascono da risorse linguistiche dell'inglese.

Seconda cosa, i problemi non sono minori per le traduzioni dall'inglese all'italiano, insomma non vorrei che sembrasse che solo l'italiano porta con sé questa condanna d'essere una lingua complicata e intraducibile; anche l'apparente facilità, rapidità, praticità dell'inglese richiede il particolare dono che ha solo il vero traduttore.

Da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma sapere



entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro essenza segreta. Io ho la fortuna d'essere tradotto da Bill Weaver che questo spirito della lingua lo possiede al massimo grado.

Io credo molto nella collaborazione dell'autore con il traduttore. Questa collaborazione, prima che dalla revisione dell'autore alla traduzione, che può avvenire solo per il limitato numero di lingue in cui l'autore può dare un'opinione, nasce dalle domande del traduttore all'autore. Un traduttore che non ha dubbi non può essere un buon traduttore: il mio primo giudizio sulla qualità d'un traduttore mi sento di darlo dal tipo di domande che mi fa.

Poi credo molto nella funzione della casa editrice, nella collaborazione tra *editor* e traduttore. La traduzione non è qualcosa che si può prendere e mandare in tipografia; il lavoro dell'*editor* è nascosto, ma quando c'è dà i suoi frutti, e quando non c'è, come oggi è la stragrande maggioranza dei casi in Italia ed è la regola quasi generale in Francia, è un disastro. Naturalmente ci possono essere anche casi in cui l'*editor* guasta il lavoro ben fatto del traduttore; ma io credo che il traduttore per bravo che sia, anzi proprio quando è bravo, ha bisogno che il suo lavoro sia valutato frase per frase da qualcuno che confronta testo originale e traduzione e può nel caso discutere con lui. Bill Weaver può dirvi come conta per lui avere a che fare con una grande *editor* come Helen Wolff, un nome che ha un posto importante nell'editoria letteraria prima nella Germania di Weimar, poi negli Stati Uniti. Devo dire che i due paesi in cui le traduzioni dei miei libri sono riusciti a marcare la loro presenza nell'attualità letteraria sono gli Stati Uniti e la Francia, cioè i due paesi dove ho la fortuna

d'avere degli *editors* d'eccezione; ho detto di Helen Wolff che ha il compito più facile, in quanto ha da fare con un traduttore anche lui d'eccezione come Bill Weaver; mi resta da dire di François Wahl, che invece si è trovato a rifare da cima a fondo quasi tutte le traduzioni dei miei libri pubblicati in Francia da Seuil, finché l'ultima sono riuscito a fargli mettere anche la sua firma, firma che sarebbe giusto figurasse anche nelle traduzioni precedenti.

Ci sono problemi che sono comuni all'arte del tradurre da qualsiasi lingua, e problemi che sono specifici del tradurre autori italiani. Bisogna partire dal dato di fatto che gli scrittori italiani hanno sempre un problema con la propria lingua. Scrivere non è mai un atto naturale; non ha quasi mai un rapporto col parlare. Gli stranieri che frequentano degli italiani avranno certo notato una particolarità della nostra conversazione: non sappiamo finire le frasi, lasciamo sempre le frasi a metà. Forse gli americani non sono molto sensibili a questo, perché anche negli Stati Uniti si parla con frasi spezzate, interrotte, esclamazioni, modi di dire senza un preciso contenuto semantico. Ma se ci si confronta con i francesi che sono abituati a cominciare le frasi e a finirle, con i tedeschi che devono sempre mettere il verbo in fondo, e anche con gli inglesi che di solito costruiscono le frasi con grande proprietà, vediamo che l'italiano parlato nella conversazione corrente tende a svanire continuamente nel nulla, e se si dovesse trascriverlo si dovrebbe fare un uso continuo di puntini di sospensione. Ora, per scrivere bisogna invece condurre la frase fino in fondo, per cui la scrittura richiede un uso del linguaggio completamente diverso da quello del parlato quotidiano. Bisogna scrivere delle frasi compiute che vogliono dire qualcosa: perché a que-

sto lo scrittore non si può sottrarre: deve sempre dire qualcosa. Anche i politici finiscono le frasi, ma loro hanno il problema opposto, quello di parlare per non dire, e bisogna riconoscere che la loro arte in questo senso è straordinaria. Anche gli intellettuali spesso riescono a finire le frasi, ma loro devono costruire dei discorsi completamente astratti, che non tocchino mai niente di reale, e che possano generare altri discorsi astratti. Ecco dunque qual è la posizione dello scrittore italiano: è scrittore colui che usa la lingua italiana in un modo completamente diverso da quello dei politici, completamente diverso da quello degli intellettuali; ma non può fare ricorso al parlato corrente quotidiano perché esso tende a perdersi nell'inarticolato.

Per questo lo scrittore italiano vive sempre o quasi sempre in uno stato di nevrosi linguistica. Deve inventarsi il linguaggio in cui scrivere, prima d'inventare le cose da scrivere. In Italia il rapporto con la parola è essenziale non solo per il poeta, ma anche per lo scrittore in prosa. Più d'altre grandi letterature moderne, la letteratura italiana ha avuto e ha il suo centro di gravità nella poesia. Come il poeta, lo scrittore di prosa italiano ha un'attenzione ossessiva alla singola parola, e al «verso» contenuto nella sua prosa. Se non ha quest'attenzione a un livello cosciente, vuol dire che scrive come in un raptus, come è proprio della poesia istintiva o automatica.

Questo senso problematico del linguaggio è un elemento essenziale dello spirito del nostro tempo. Per questo la letteratura italiana è una componente necessaria della grande letteratura moderna e merita d'essere letta e tradotta. Perché lo scrittore italiano, al contrario di quel che si crede, non è mai euforico, gioioso, solare. Nella maggior parte dei casi ha un

temperamento depressivo ma con uno spirito ironico. Gli scrittori italiani possono insegnare solo questo: ad affrontare la depressione, male del nostro tempo, condizione comune dell'umanità del nostro tempo, difendendosi con l'ironia, con la trasfigurazione grottesca dello spettacolo del mondo. Ci sono anche gli scrittori che sembrano traboccanti di vitalità, ma è una vitalità a fondo triste, cupo, dominata dal senso della morte.

È per questo che, per quanto difficile sia tradurre gli italiani, vale la pena di farlo: perché viviamo col massimo d'allegria possibile la disperazione universale. Se il mondo è sempre più insensato, l'unica cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile.