

Umberto Eco

## RIFLESSIONI TEORICO-PRATICHE SULLA TRADUZIONE

È stato osservato che per poter studiare il fenomeno del bilinguismo, e quindi per poter raccogliere esperienze sufficienti sul formarsi di una doppia competenza, occorre osservare ora per ora, giorno per giorno, il comportamento di un bambino sottoposto a una duplice sollecitazione linguistica. Tale esperienza può essere fatta solo (i) da linguisti, (ii) con un coniuge straniero e/o viventi all'estero (iii) in condizione di seguire regolarmente i propri figli sin dai loro primi comportamenti espressivi. Siccome tali requisiti sono raramente soddisfatti, questa sarebbe una ragione per cui gli studi sul bilinguismo non hanno ancora raggiunto una fase matura.

Mi chiedo se, per elaborare una teoria della traduzione, sia parimenti necessario non solo esaminare molti esempi di traduzione, ma avere fatto anche una di queste due esperienze: o avere tradotto o essere stato tradotto - o, meglio ancora, essere stato tradotto collaborando col proprio traduttore. Si potrebbe osservare che non è necessario essere poeta per elaborare una buona teoria della poesia, e che si può apprezzare un testo scritto in una lingua straniera anche possedendo di quella lingua una competenza eminentemente passiva. Ma l'obiezione tiene sino a un certo

punto. In effetti, anche chi non ha mai scritto una poesia ha una esperienza della propria lingua e nel corso della propria vita può avere tentato (o potrebbe sempre tentare) di scrivere un endecasillabo, di inventare una rima, di rappresentare metaforicamente un oggetto o un avvenimento. Anche chi di una lingua ha competenza passiva ha almeno esperito come sia difficile trarne frasi ben formate. Immagino che anche un critico d'arte inabile nel disegno (e anzi proprio per questo) sia in grado di avvertire le difficoltà insite in qualsiasi tipo di espressione visiva – così come anche un critico del melodramma dalla voce assai esile possa comprendere per diretta esperienza quanta abilità sia necessaria per emettere un acuto apprezzabile.

Ritengo pertanto che, per fare osservazioni teoriche sul tradurre (nel senso che una teoria della traduzione, in quanto tale, è cosa relativamente recente), non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione. D'altra parte, quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da san Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento ci vengono proprio da chi ha tradotto, e sono noti gli imbarazzi ermeneutici di sant'Agostino, che di traduzioni corrette intendeva parlare, ma avendo limitatissime conoscenze di lingue straniere.

In ogni caso, per quel tanto che vale l'esperienza diretta, in questo saggio vorrei fare alcune osservazioni che sono nate dall'incontro tra una serie di preoccupazioni teoriche e una serie di esperienze che, in quanto autore, mi è accaduto di fare seguendo il lavoro dei miei traduttori.

### Semiotica della fedeltà

Un autore che segue i propri traduttori parte da

una implicita esigenza di “fedeltà”. Capisco che questo termine possa parere desueto di fronte a proposte critiche per cui, in una traduzione, conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di arrivo – e per di più in un momento storico determinato, in cui si tenti di attualizzare un testo concepito in altre epoche. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione (come il riassunto, la parafrasi, la valutazione critica, la lettura ad alta voce di un testo scritto) e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.<sup>1</sup>

In tal senso una traduzione non è mai soltanto un affare linguistico, e non lo sarebbe neppure se esistesse un criterio assoluto di sinonimia. Per fare un esempio concreto (ed elementare), supponiamo che in un testo americano un personaggio affermi “it's raining cats and dogs”. Da un punto di vista prettamente linguistico sarebbe corretto tradurre “sta piovendo cani e gatti”. Ma un'espressione così inusuale in italiano lascerebbe supporre che il personaggio stia inventando una ardita figura retorica; il che non è, visto che il personaggio usa quello che nella sua lingua è una frase fatta. Il traduttore *fedele* dovrà allora tradurre “piove come Dio la manda”. Dove, come si vede, una infedeltà linguistica permette una fedeltà culturale. Se tuttavia il personaggio che nell'originale pronuncia la frase fosse un ateo notorio, che ha in orrore la stessa idea di divinità, esso potrebbe usare l'espres-

<sup>1</sup> Vedi in particolare il mio *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

sione inglese ma non quella italiana. Il traduttore fedele dovrebbe scegliere un altro tipo di infedeltà linguistica, che garantisca una fedeltà "testuale". Provo a suggerire "piove da matti" o "piove a catinelle".

In conclusione, una teoria della traduzione deve tenere conto di una serie di elementi che, se non sono linguistici, sono però semiotici in senso lato, nella misura in cui una semiotica tiene conto dell'*enciclopedia* generale di un'epoca e di un autore, quale viene postulata da un *testo*, come criterio per la sua comprensione.

### Source vs target

Naturalmente tradurre significa rendere il testo comprensibile a un lettore di lingua diversa, ed è in questa tensione che si articola il problema della "fedeltà", che è sempre fedeltà-per-qualcuno, ovvero *fedeltà di qualcuno rispetto a qualcosa d'altro al servizio di qualcun altro ancora*. Nel corso delle mie esperienze di autore tradotto ero continuamente combattuto tra il bisogno che la versione fosse fedele a quanto avevo scritto e la scoperta eccitante di come il mio testo potesse (anzi talora *dovesse*) trasformarsi nel momento in cui veniva ridetto in altra lingua. E se talora avvertivo delle impossibilità - che pure andavano in qualche modo risolte - più spesso ancora avvertivo delle possibilità: vale a dire che avvertivo come, al contatto con l'altra lingua, il testo esibisse potenzialità interpretative che erano rimaste ignote a me stesso, e come talora la traduzione potesse migliorarlo (dico "migliorare" proprio rispetto all'*intenzione* che il testo stesso veniva improvvisamente manifestando, indipendentemente dalla mia intenzione originaria di autore empirico).

Su questa tensione si basa l'idea, prevalente ormai nella teoria contemporanea della traduzione, che - se occorre portare il lettore a capire l'universo semiotico dell'originale - occorre parimenti trasformare l'originale adattandolo all'universo semiotico del lettore. Di fronte alla domanda se una traduzione debba essere *source* o *target oriented*, ritengo che non si possa elaborare una regola, ma usare i due criteri alternativamente, in modo molto flessibile, a seconda dei problemi posti dal testo a cui ci si trova di fronte.

Per esempio non ritengo si possa tradurre Joyce senza far sentire in qualche modo lo stile di pensiero irlandese, lo humour dublinese, anche a costo di lasciare termini in inglese o di inserire molte note a piè di pagina. Eppure proprio Joyce ci propone un esempio principe di traduzione eminentemente *target oriented*: si tratta di quella versione italiana dell'*Anna Livia Plurabelle*, fatta con l'intervento diretto (probabilmente predominante) dell'autore stesso il quale, per rendere il principio fondamentale che domina il *Finnegans Wake*, vale a dire il principio del *pun*, o del *mot-valise*, non ha esitato a riscrivere, a riconcepire radicalmente il proprio testo. Esso non ha più alcun rapporto con le sonorità tipiche del testo inglese, e con il suo universo linguistico, e assume un tono "toscaneggiante". Eppure è stato suggerito di leggere questa traduzione per comprendere meglio l'originale e, di fatto, proprio lo sforzo di realizzare il principio dell'agglutinazione lessicale in una lingua diversa dall'inglese rivela quale sia la struttura dominante del *Finnegans Wake*.

Una traduzione da Omero non può che essere, almeno in gran parte, *source oriented*: se Omero ripete troppo sovente "l'aurora dalle dita di rosa", non bisogna tentare di variare quell'epiteto, solo perché oggi ci insegnano che non è bene ripetere troppo lo stes-

so aggettivo. Il lettore deve capire che a quel tempo l'aurora aveva sempre le dita di rosa, ogni volta che veniva nominata.

Come esempio di traduzione *target oriented*, citerò un esempio che riguarda la traduzione del mio *Pendolo di Foucault*, dove io metto in bocca ai personaggi molte citazioni letterarie. La funzione di queste citazioni è di mostrare l'incapacità di questi personaggi di guardare al mondo se non per interposta citazione. Ora, nel capitolo 57, descrivendo un viaggio in macchina tra le colline, il testo italiano recita:

...man mano che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati - al di là della siepe, come osservava Diotallevi...

Se quell'"al di là della siepe" fosse stato tradotto letteralmente, si sarebbe perduto qualche cosa. Infatti "al di là della siepe" rinvia all'*Infinito* di Leopardi, e la citazione appare in quel testo non perché io volessi far sapere al lettore che vi era una siepe, ma perché volevo mostrargli che Diotallevi riusciva ad avere una esperienza del paesaggio solo riconducendola alla sua esperienza della poesia.

Ho avvertito i vari traduttori che la siepe non era importante, e neppure il richiamo a Leopardi, ma che ci doveva essere a tutti i costi un richiamo letterario. Ed ecco come alcuni traduttori hanno risolto il problema (e come la citazione muti anche tra due lingue affini come castigliano e catalano):

*Mais entre un pic et l'autre s'ouvraient des horizons infinis - au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi...* (Jean-Noël Schifano)

...we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked... (William Weaver)

Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf - jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... (Burckhart Kroeber)

Pero entre pico y pico se abrían horizontes ilimitados: el sublime espacioso llano, como observaba Diotallevi... (Ricardo Pochtar/Helena Lozano)

Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi... (Antoni Vicens)

Al di là di altre evidenti scelte stilistiche, ciascun traduttore ha inserito un richiamo a un passo della propria letteratura, riconoscibile dal lettore a cui la traduzione mirava.

Sempre riguardo allo stesso romanzo citerò un caso in cui - anche per mia trascuratezza - i traduttori non sono stati indotti a trasformare un riferimento (chiaro in italiano) in un altro che potesse essere ugualmente perspicuo al lettore di un'altra lingua.

Il personaggio Jacopo Belbo scrive, in una delle sue fantasie onirico-computeristiche: "Guardami, anch'io sono una Tigre!" La frase serve a connotare il gusto del personaggio per l'universo del *feuilleton*. Il riferimento, evidente al lettore italiano, è a una delle frasi tipiche di Sandokan. È ovvio che sia le traduzioni francese, inglese e tedesca ("Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre"; "Look at me, me, too, I am a Tiger"; "Auch ich bin ein Tiger") risultano abbastanza gratuite, o in ogni caso intertestualmente più deboli. Ho riflettuto dopo che, per esempio in francese, il senso del testo originale sarebbe stato reso meglio da una versione (letteralmente infedele) come: "Regarde moi, je suis Edmond Dantès!".

Il mio ultimo romanzo (*L'isola del giorno prima*) si

basa essenzialmente su rifacimenti dello stile barocco, con molte e implicite citazioni di poeti e prosatori dell'epoca. Naturale che abbia incitato i traduttori non a tradurre letteralmente dal mio testo ma - quando possibile - a trovare equivalenti nella poesia secentesca della loro tradizione letteraria. In un capitolo il protagonista descrive i coralli dell'oceano Pacifico. Siccome li vede per la prima volta, deve ricorrere a metafore e similitudini, traendole dall'universo vegetale o minerale che gli è noto. Un particolare stilistico che mi aveva posto notevoli problemi lessicali è che, dovendo nominare diverse sfumature dello stesso colore, egli non poteva ripetere più volte termini come *rosso* o *carminio*, o *color geranio*, ma doveva variare attraverso l'uso di sinonimi. E questo non solo per ragioni di stile, ma anche per l'esigenza retorica di creare delle ipotiposi, ovvero per dare al lettore l'impressione "visiva" di una immensa quantità di colori diversi. C'era dunque un doppio problema per il traduttore: trovare adeguati riferimenti cromatici nella propria lingua e altrettanti sinonimi per lo stesso colore. Non era detto che l'operazione potesse riuscire facilmente in qualsiasi lingua. Pertanto ho invitato i traduttori, quando non avessero avuto sinonimi per lo stesso colore, a cambiare liberamente di tinta. Non era importante che un dato corallo fosse rosso o giallo (nei mari del Pacifico si possono trovare coralli di tutti i colori) ma che lo stesso termine non occorresse due volte nello stesso contesto, e che il lettore (come il personaggio) fosse coinvolto nell'esperienza di una straordinaria varietà cromatica (suggerita da una varietà lessicale). Questo è un caso in cui l'invenzione linguistica, al di là della superficie testuale dell'originale, e sia pure a scapito del significato immediato dei termini, deve corroborare a ricreare il *senso* del

testo, l'impressione che il testo originale voleva produrre sul lettore.

Ho avuto qualche esperienza come traduttore.<sup>2</sup> Sono sempre in dubbio se nel tradurre un romanzo francese dell'Ottocento si debba scrivere "signore" ogni volta che il testo reca "monsieur". "Oui monsieur" si rende con "Sì signore" o con "sì", come si direbbe in italiano? Penso che valga la pena di lasciare il "signore" se il testo rappresenta un rapporto cerimonioso tra persone di buona società, ma che si possa trascurarlo quando si traduce una conversazione tra due artigiani. Lasciare il "signore" in quel caso introdurrebbe connotazioni di cerimoniosità e rispetto, mentre nell'originale si tratta semplicemente di un automatismo verbale, di una regola di etichetta che in Francia vale anche nell'interazione tra persone di modesta condizione sociale, come da noi sarebbe l'uso del "lei" invece che del "tu".

Non mi ricordo più in quale lingua slava qualcuno stesse traducendo *Il nome della rosa*, ma ci eravamo chiesti che cosa il lettore avrebbe compreso delle molte citazioni in latino. Anche un lettore americano che non ha studiato il latino sa tuttavia che si tratta della lingua del mondo ecclesiastico medievale, e avverte un profumo di Medio Evo. E persino, se legge "De pentagono Salomonis", può riconoscere qualcosa di simile a *pentagon* e a *Solomon*. Ma per un lettore slavo queste frasi e titoli in latino, traslitterati in alfabeto cirillico, non avrebbero suggerito nulla. Se all'inizio di *Guerra e pace* (dove il testo russo pone un dialogo in francese, che tale dovrebbe rimanere anche in traduzione) il lettore americano legge "Eh bien, mon prince..." indovina che ci si sta rivolgendo a un prin-

<sup>2</sup> Cfr. "Elogio del *Montecristo*", in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985.

cipe. Ma se lo stesso dialogo apparisse all'inizio della traduzione cinese (in un incomprensibile alfabeto latino, o - peggio - espresso in ideogrammi cinesi) che cosa potrebbe cogliere il lettore di Pechino? Con il traduttore slavo abbiamo deciso di usare, in luogo del latino, l'antico slavonico ecclesiastico della Chiesa ortodossa medievale. In quel modo il lettore poteva cogliere lo stesso senso di lontananza, la stessa atmosfera di religiosità, ma comprendendo almeno vagamente di che cosa si stesse parlando.

Nell'incitare i traduttori ad adattare il mio testo alle esigenze di comprensione del loro lettore, mi sono accaduti episodi in cui la ristrutturazione della superficie testuale originaria doveva diventare piuttosto drastica. Nella traduzione inglese del *Pendolo di Foucault* mi sono trovato a risolvere il problema posto dal seguente dialogo:

Diotallevi - Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.

Belbo - Fiat lux, stop. Segue lettera.

Casaubon - Ai Tessalonicesi, immagino.

È un semplice scambio di battute goliardiche, tuttavia importanti per caratterizzare lo stile mentale dei personaggi.

I traduttori francese e tedesco non hanno avuto problemi e hanno tradotto:

Diotallevi - Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.

Belbo - Fiat Lux, stop. Lettre suit.

Casaubon - Aux Thessaloniens, j'imagine.

Diotallevi - Gott schuf die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.

Belbo - Fiat lux. Stop. Brief folgt.

Casaubon - Vermutlich an die Thessalonicher.

Non così facile è stato per il traduttore in inglese. Le battute si basavano sul fatto che in italiano (come del resto in francese e in tedesco) si usa la stessa parola *lettera* sia per indicare le missive postali sia per i messaggi di san Paolo. Ma in inglese quelle di san Paolo non sono dette *letters* bensì *epistles*. Pertanto se Belbo parlasse di *letter* non si capirebbe il riferimento paolino, e se invece parlasse di *epistle* non si capirebbe il riferimento al telegramma. Ed ecco che col traduttore si è deciso di alterare il dialogo come segue, distribuendo diversamente le responsabilità dell'arguzia:

Diotallevi - God created the world by speaking. He didn't send a telegram.

Belbo - Fiat Lux, stop.

Casaubon - Epistle follows.

Qui è Casaubon che si assume la duplice funzione del gioco lettera-telegramma e del riferimento paolino, mentre al lettore si richiede di integrare un passaggio che rimane implicito ed ellittico. In italiano il gioco era basato su una identità lessicale, o di significanti, in inglese si basa su una identità di significato, da inferire, tra due lessemi diversi.<sup>3</sup>

Tuttavia non sempre una traduzione può essere *target oriented*. Torniamo a *Guerra e pace* che, naturalmente scritto in russo, inizia (come già ho ricordato) con un lungo dialogo in francese. Non so quanti lettori russi del tempo di Tolstoj capissero il francese; certamente gli aristocratici, perché questo dialogo in lingua straniera vuole proprio rappresentare i costumi

<sup>3</sup> Dopo questa esperienza mi sono accorto che la nuova formulazione avrebbe funzionato bene anche in italiano, anzi meglio. Se dovessi riscrivere il romanzo adotterei la soluzione inglese.

della società aristocratica russa. Forse Tolstoj dava per scontato che, ai suoi tempi, chi non capiva il francese non era neppure in grado di leggere il russo. Oppure voleva che anche il lettore che non capiva il francese capisse appunto che gli aristocratici del periodo napoleonico erano così distanti dalla vita nazionale russa da parlare in quella che era allora la lingua internazionale della cultura, della diplomazia e della raffinatezza. Infatti, se vi rileggete quelle pagine, vedrete che non è importante capire che cosa quei personaggi dicano; è importante capire che lo dicono in francese.

Uno dei problemi che mi ha sempre affascinato è come il lettore francese possa gustare il primo capitolo di *Guerra e pace* tradotto in francese. Il lettore legge un libro in francese dove alcuni personaggi parlano francese, e non vi trova nulla di strano. E anche se il traduttore mette in nota a quel dialogo "en français dans le texte", questo serve pochissimo: l'effetto è perduto in ogni caso. Forse, per ottenere lo stesso effetto, gli aristocratici (nella traduzione francese) dovrebbero parlare in inglese. Ma ovviamente questo tentativo di rendere il testo adatto all'universo culturale del destinatario tradirebbe - non dico le intenzioni dell'emittente - ma il senso del testo russo, che narra di una società in cui gli aristocratici parlavano francese, e non inglese (particolare non da poco, se tutto il romanzo tratterà poi del conflitto tra russi e francesi).

Sono sempre stato convinto che il *Cyrano de Bergerac* nella traduzione italiana di Mario Giobbe sia spesso migliore dell'originale di Rostand. Per esempio, Cyrano muore, la sua voce si affievolisce, ha un ultimo sussulto di energia:

CYRANO

*Arrachez! Il ya malgré vous quelque chose  
Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,  
Mon salut balaiera largement le seuil bleu,  
Quelque chose que sans un pli, sans une tache,  
J'emporte malgré vous...*

(Il se lance l'épée haute)... et c'est...

(L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle...)

ROXANE

(se penchant sur lui et lui baisant le front)

C'est?...

CYRANO

(rouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant)

*Mon panache.*

La traduzione di Mario Giobbe è:

CYRANO

...qualche cosa...

*ch'io porto meco, senza piega né macchia, A Dio,  
vostro malgrado... Ed è...*

ROSSANA

Ed è?...

CYRANO

*Il pennacchio mio!*

Il *mon panache* francese, a causa dell'accento, cade, e si affievolisce in un sussurro. Il *pennacchio mio* italiano è un acuto melodrammatico. Alla lettura è meglio il francese. Ma sul palcoscenico quel sussurro francese è la cosa più difficile da recitare, perché mentre lo pronuncia il morente dovrebbe in qualche modo risollevarsi in un ultimo sussulto d'orgoglio, ma la voce gli manca. In italiano, se il *pennacchio* non è gridato, ma sussurrato, la lingua suggerisce il gesto e si ha l'impressione che il morente si risollevi mentre tuttavia la voce gli si spegne.

Non avrei potuto dare un buon suggerimento a Rostand, ma è certo che l'esperienza della traduzione suggerisce qualche cosa a noi.

### La lingua perfetta

Ma a quale criterio ci si deve attenere per stabilire che una traduzione, sia essa *source* o *target oriented*, restituisce se non tutto il senso almeno gran parte del senso dell'opera originale? La domanda presuppone purtroppo la sua risposta: che ci sia cioè un Senso che vive al di sopra dell'opera. Ma se questo Senso esiste - e in qualche modo il traduttore è costretto a presumerlo - esso dovrebbe essere esprimibile in una terza lingua che costituisce il parametro al quale si adeguano o cercano di adeguarsi sia la lingua di partenza sia la lingua di arrivo. Questa terza lingua dovrebbe essere una sorta di lingua perfetta della mente, ovvero una Pura Lingua, mai parlata da nessuno, se non forse da Dio o dagli Angeli, eppure attingibile nello sforzo della traduzione.<sup>4</sup>

Che la traduzione possa presumere una lingua perfetta era stata intuizione di Walter Benjamin: non potendo mai riprodurre nella lingua di arrivo i significati della lingua di partenza, occorre affidarsi al sentimento di una convergenza tra tutte le lingue in quanto in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua.<sup>5</sup> Ma questa *reine Sprache* non è una lingua. Se non dimentichiamo le fonti cabalistiche e mistiche del pensiero di Benjamin, possiamo avvertire l'ombra, assai incombente, delle lingue sante, qualcosa di simile al genio segreto delle lingue

<sup>4</sup> Vedi in proposito il mio *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.

<sup>5</sup> "Il compito del traduttore", in Siri Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

pentecostali e della Lingua degli Uccelli, di cui favoleggiava anche Cyrano di Bergerac. "La traduzione, il desiderio di traduzione non è pensabile senza questa *corrispondenza* con un pensiero di Dio."<sup>6</sup>

Ora, che il desiderio della traduzione possa essere mosso da questa aspirazione a cogliere il pensiero di Dio, è sentimento anche utile per il traduttore, così come per l'amante è utile aspirare alla fusione perfetta tra due anime, anche se psicologia e fisiologia ci dicono che è impossibile. Ma essendo questo, appunto, un sentimento interiore, e privatissimo, può esso servire da criterio intersoggettivo per valutare la riuscita di una traduzione?

Per passare da un sentimento privato a una regola pubblica occorrerebbe elaborare un modello di lingua perfetta, anche se non necessariamente di origine divina, ma radicata nel funzionamento universale della mente umana, i cui enunciati potessero essere espressi in linguaggio formalizzato. È questo infatti che postulano molti studiosi di traduzione meccanica. Ci deve essere un *tertium comparationis* che permette di passare dall'espressione di una lingua A a quella di una lingua B decidendo che entrambe risultano equivalenti a una espressione metalinguistica C. Di solito, per postulare questa lingua C occorre anche postulare, come fanno i logici, che il contenuto di un enunciato sia una proposizione, e che questa proposizione sia indipendente dal modo in cui la esprimono lingue diverse. Così, dati i tre enunciati "piove", "il pleut" e "It rains", essi avrebbero lo stesso contenuto proposizionale, ed è questo che fa sì che possiamo tradurre l'enunciato italiano in francese o in inglese senza timore di allontanarci troppo dal senso del discorso originario. Ma prendiamo per esempio un enunciato

<sup>6</sup> Jacques Derrida, nel presente volume.



poetico come “il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville”; traducendolo termine a termine secondo un criterio di sinonimia, in modo che il contenuto proposizionale rimanga immutato, avremmo: “piange nel mio cuore come piove sulla città”, e certamente, dal punto di vista poetico, i due enunciati non potrebbero essere considerati equivalenti.

La nozione di contenuto proposizionale vale dunque solo per enunciati molto semplici che esprimono stati del mondo e che, da un lato, non siano ambigui (come accade con le figure retoriche) e, dall'altro, non siano autoriflessivi, tali cioè da essere prodotti ai fini di attrarre l'attenzione non solo sul loro significato ma anche sul loro significante (come i valori fonici o prosodici). Per usare una distinzione su cui oggi la semiotica non è più disposta a scommettere, ma che in prima istanza permette di capire il nucleo del problema, la nozione di contenuto proposizionale si applica a processi di denotazione ma non a processi di connotazione. Abbiamo visto che il senso della frase “oltre la siepe” del mio personaggio non era “au delà de la haie”, ma piuttosto “io sono un personaggio che riesce a vedere la natura solo attraverso la mediazione letteratura”.

A meno che il *tertium comparationis* non sia una lingua naturale così flessibile e potente da poter essere detta perfetta tra tutte. Il gesuita Ludovico Bertonio aveva pubblicato nel 1603 una *Arte de lengua Aymara* e nel 1612 un *Vocabulario de la lengua Aymara* (una lingua parlata ancor oggi tra Bolivia e Perù), e si era reso conto che si trattava di idioma di immensa flessibilità, capace di una incredibile vitalità neologizzante, particolarmente adatto a esprimere astrazioni, tanto da avanzare il sospetto che si trattasse dell'effetto di un “artificio”. Due secoli dopo Emeterio Villamil de Rada poteva parlarne definendola lingua

adamica, espressione di quella parentela naturale tra le parole e le cose che avrebbe dovuto avere “una idea anteriore alla formazione della lingua”, fondata su “idee necessarie e immutabili” e dunque lingua filosofica se mai ve ne furono.<sup>7</sup>

Studi più recenti hanno stabilito che l'aymara, anziché sulla logica bivalente (vero/falso) su cui si basa il pensiero occidentale, si basa su una logica trivalente, ed è pertanto capace di esprimere sottigliezze modali che le nostre lingue catturano solo a prezzo di faticose perifrasi. Per finire, c'è chi ora sta proponendo lo studio dell'aymara per risolvere problemi di traduzione computerizzata. Se non fosse che questa lingua potrebbe certamente, si dice, esprimere ogni pensiero espresso in altre lingue mutuamente in traducibili, ma il prezzo da pagare sarebbe che tutto quello che la lingua perfetta risolve nei propri termini non sarebbe più ritraducibile nei nostri idiomi naturali.

Si sfuggirebbe a questi inconvenienti assumendo, come fanno correnti recenti, che la traduzione sia un fatto puramente interno alla lingua di destinazione, per cui quest'ultima deve risolvere nel proprio ambito, e secondo il contesto, i problemi semantici e sintattici posti dal testo originario – e siamo fuori della problematica delle lingue perfette, perché si tratta di comprendere espressioni prodotte secondo il “genio” di una lingua di partenza e inventarne una parafrasi nella lingua di arrivo, rispettandone il genio particolare.

La difficoltà teorica del problema era già stata delineata da Humboldt. Se nessuna parola di una lingua

<sup>7</sup> Emeterio Villamil de Rada, *La lengua de Adan*; cfr. Anche Iván Guzmán de Rojas, *Problemática logico-lingüística de la comunicación social en el pueblo Aymara*, mimeo, Con los auspicios del Centro internacional de la Investigaciones para el desarrollo del Canada, s.d.

è completamente uguale a quella di un'altra lingua, tradurre diventerebbe impossibile: salvo intendere la traduzione come l'attività, per nulla regolata e formalizzabile, attraverso la quale si possano comprendere cose che attraverso la nostra lingua non avremmo mai potuto conoscere.

Ma se la traduzione fosse solo questo avremmo un curioso paradosso: la possibilità di un rapporto tra due lingue A e B si manifesta solo quando A si chiude nella piena realizzazione di se stessa, assumendo di aver compreso B, di cui però non può dire più nulla, perché tutto quanto si attribuisce a B è detto in A.

Per concludere (ovvero, per aprire un altro discorso), si deve dire che una traduzione soddisfacente deve rendere (e cioè conservare *abbastanza* immutato, ed eventualmente *ampliare* senza *contraddire*) il senso del testo originale. Ma per definire le condizioni d'impiego dei tre termini appena sottolineati occorre ricordare ancora una volta che tradurre significa interpretare, e interpretare vuole dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo è in qualche modo, e senza evidenti contraddizioni contestuali, il senso di *quel* testo.

Il senso che il traduttore deve trovare, e tradurre, non è depositato in alcuna pura lingua. È soltanto il risultato di una congettura interpretativa. Il senso non si trova in una *no language's land*: è il risultato di una scommessa.

Certamente l'intera storia della cultura assiste il traduttore per rendere più o meno ragionevole la sua scommessa, così come l'intera teoria delle probabilità assiste il giocatore che fa la propria scommessa alla roulette. Ma di scommessa si tratta, e cioè di atto di interpretazione.

Noi tutti sappiamo, se abbiamo studiato un poco di semantica strutturale, che non c'è un modo esatto di

tradurre la parola francese *bois*. In italiano può essere *legno* oppure *bosco*, in inglese *wood*, *timber* e persino *woods* al plurale come in *a walk in the woods*. In tedesco può essere *Holz* oppure *Wald* - e sappiamo che il tedesco *Wald* può stare sia per *forêt* sia per *bois*.

La decisione viene presa contestualmente, ma capire un contesto è un atto ermeneutico, e ogni atto ermeneutico implica un circolo (faccio una ipotesi sul tutto che ogni parte del testo deve confermarci, ma non posso capire una sola parte del testo se non alla luce dell'ipotesi sul tutto). Il circolo ermeneutico ha la stessa natura della scommessa.

Ma il principio della scommessa interpretativa implica in qualche modo il principio di fedeltà, e implica che altri, posti di fronte allo stesso testo, possano ricorrere a considerazioni intersoggettivamente accettabili per validare o confutare una determinata scelta traduttiva.

Il paradosso è che non c'è regola per stabilire come e perché una traduzione sia fedele, ma nel giudicare di una traduzione bisogna mantenere la meta-regola per cui una traduzione deve essere fedele. I criteri di fedeltà possono mutare, ma (i) debbono essere contrattati all'interno di una certa cultura e (ii) debbono mantenersi coerenti nell'ambito del testo tradotto.

### Tradurre la poesia

Concetti come fedeltà e coerenza testuale possono risultare più chiari se esaminiamo il problema della traduzione della poesia. Non è il caso in questa sede di soffermarci sulle condizioni che distinguono un

testo poetico da un testo in prosa.<sup>8</sup> È certo che se si adotta la definizione hjelmsleviana di una semiotica (e in particolare di quella semiotica che è una lingua naturale) come strutturata sui due piani dell'espressione e del contenuto (entrambi suddivisi in forma e sostanza), nella poesia l'espressione appare più decisiva del contenuto e spesso la sostanza dell'espressione è più rilevante della forma (come accade nei casi di sinestesia e fonosimbolismo in genere). Ogni tentativo di tradurre la prima strofa di *A Silvia* di Leopardi risulterà inadeguato se non si riuscirà a far sì che l'ultima parola della strofa ("salivi") sia un anagramma di "Silvia". Non si riuscirà mai, a meno di mutare il nome della fanciulla: ma in tal caso si perderebbero le molteplici assonanze in *i* che legano il suono sia di "Silvia" sia di "salivi" agli "occhi tuoi ridenti e fuggitivi".

Tuttavia sarebbe errato ammettere che il contenuto è irrilevante. Anche in una poesia si possono individuare i tre livelli fondamentali che costituiscono un testo narrativo:

<i>contenuto</i>	fabula
	-----
	intreccio
	-----
<i>espressione</i>	discorso

dove per fabula si intende la successione logico-temporale degli avvenimenti di cui si parla, per intreccio la disposizione narrativa di questi avvenimenti e per

<sup>8</sup> Cfr. il mio "Il segno della poesia e il segno della prosa", in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985.

discorso la forma linguistica in cui tale successione viene esposta.

In *A Silvia* c'è una fabula (esisteva una fanciulla, dirimpettaia del poeta, il poeta l'amava, ella è morta, il poeta la ricorda con amorosa nostalgia); c'è un intreccio (il poeta rammemorante entra in scena all'inizio, quando la fanciulla è già morta, e la fanciulla viene fatta rivivere nel ricordo a poco a poco); e c'è un discorso (la poesia quale la possiamo leggere). Ora, se la storia di Silvia fosse stata raccontata in un romanzo (se non di Silvia si trattasse, ma della Carlotta amata da Werther), fabula e intreccio sarebbero preminenti a tal punto che il romanzo potrebbe sopportare anche una traduzione intersemiotica (ovvero da sistema semiotico a sistema semiotico), e la storia di Werther potrebbe essere tradotta in film mantenendo intatto molto del proprio potenziale poetico. Se appare difficile tradurre *A Silvia* in film, senza ottenere altro in cambio che non sia la scialba storia di un amore platonico e adolescenziale, è appunto perché il fascino della poesia è dato dalla sua manifestazione discorsiva. Eppure, anche se è così ovvio da non venir di solito sottolineato, non ci sarebbe traduzione adeguata di *A Silvia* che non ne rispettasse e la fabula e l'intreccio. Una traduzione di *A Silvia* che non vedesse in prima istanza il poeta che rievoca la propria passione, e in cui Silvia non fosse morta sin dall'inizio del discorso, sarebbe forse la traduzione di qualche altro testo, ma non di quello leopardiano.

Questo ci porta a riflettere su casi in cui il potenziale poetico di una poesia poggia sul contenuto in misura così rilevante da permettere molta flessibilità per quanto riguarda la fedeltà all'espressione (e non mi sento di affermare che non esista una traduzione di *A Silvia* che riesca a giocare in modo soddisfacente sui due versanti).

In poesia contano il metro e la rima, ma ci possono essere traduzioni che, per mantenere metro e rima, perdono immagini, appunto altamente "poetiche", che si realizzano al livello del contenuto.

Un esempio interessante mi pare quello della traduzione italiana di *The love song of J. Alfred Prufrock* di Eliot. I lettori italiani conoscono questa poesia, per lo più, attraverso la traduzione di Roberto Sanesi che, per citare solo i versi iniziali, suona così:

E allor andiamo, tu ed io,  
Quando la sera si stende contro il cielo  
Come un paziente eterizzato sopra una tavola;  
Andiamo, per certe strade semideserte,  
Mormoranti ricoveri  
Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo  
E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche;  
Strade che si succedono come un tedioso argomento  
Con l'insidioso proposito  
Di condurti a domande che opprimono...  
Oh, non chiedere "Cosa?"  
Andiamo a fare la nostra visita.

Nella stanza le donne vanno e vengono  
Parlando di Michelangelo.

Eppure se riconsideriamo l'originale ci rendiamo conto che il testo ha una metrica, delle rime (alcune interne) e delle assonanze, che vanno perdute nella traduzione italiana:<sup>9</sup>

*Let us go, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table;  
Let us go, through certain half-deserted streets,*

<sup>9</sup> Una traduzione precedente, quella di Luigi Bertì, non procedeva altrimenti, salvo mantenere una sola rima: *Strade che si seguono come un tedioso argomento - D'ingannevole intento.*

*The muttering retreats  
Of restless nights in one-night cheap hotels  
And sawdust restaurants with oyster-shells:  
Streets that follow like a tedious argument  
Of insidious intent  
To lead you to a overwhelming question...  
Oh, do not ask, "What is it?"  
Let us go and make our visit.*

*In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo.*

È particolare da poco? Certamente no. Le rime e le assonanze sono per Eliot talmente importanti da obbligarlo a giochi certamente non convenzionali: si pensi al gioco tra *go* e *Michelangelo*.

Cercare di tradurre salvando la rima a ogni costo? Sanesi è il primo a denunciare i rischi del tentativo, citando la traduzione francese di Pierre Leyris:<sup>10</sup>

*Dans la pièce les femmes vont et viennent  
En parlant des maitres de la Sienne.*

Sanesi annota: "Si veda come la traduzione francese... salvando la rima, falsi completamente il senso dell'immagine."

Il fatto è che il distico eliotiano contiene tre elementi fondamentali: (i) c'è un movimento non regolato, privo di meta precisa, quasi casuale, tipico di un party; (ii) delle donne americane che nel 1911 (data della stesura del *Prufrock*, prima che Eliot si trasferisse in Inghilterra) parlano di Michelangelo evocano un ambiente raffinato, o snob, o *bas-bleu*; (iii) infine la rima non è, come abbiamo detto, né ovvia né tradizionale, e nel distico finale ricorda certe soluzioni

<sup>10</sup> T.S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1966, Note.

di Edward Lear: dunque c'è nella rima anche un intento parodistico.

Le donne debbono muoversi in modo incongruo e disordinato; l'argomento del discorso deve essere *high brow*; la rima deve essere ironicamente inusitata. Come si vede, i due primi elementi pertengono al contenuto, e solo il terzo all'espressione. Per quanto *linguisticamente* fedele, la soluzione Sanesi di questi elementi rende solo il primo, non tenta di trovare un equivalente culturale per il secondo e lascia cadere il terzo. Ma non vedo come si potesse fare diversamente. Forse per rendere lo stesso senso di snobismo, e pensando al lettore italiano, le donne avrebbero dovuto parlare – che so – di Marlowe. Ma i lettori sanno che stanno leggendo un poeta di lingua inglese: non vale forse la pena di lasciare a loro la decisione interpretativa sull'esoticità di quel “Michelangelo”?

Quanto alla rima, se si volesse ricrearla mantenendo il riferimento alla cultura italiana, qualsiasi tentativo sarebbe grottesco. “Nella stanza le donne cambian posto – parlando dell'Ariosto”? “Nella stanza le donne a vol d'augello – parlan di Raffaello”?

E come comportarsi con le rime e i metri dei versi precedenti? Volendo trovare rime a tutti i costi si sarebbe costretti a cadere in cadenze da poesia italiana inizio secolo – e forse prima: “Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera – che nel cielo si spande in ombra nera – come un malato già in anestesia. – Andiam per certe strade desolate – come in alberghi ad ore, in cui folate – senti di notti insonni, e l'acre odore – di ristoranti pregni di sudore...” Viene da pensare a Stecchetti. Ma la traduzione Sanesi appare negli anni sessanta, e propone Eliot come un poeta contemporaneo, che si oppone alla tradizione letteraria italiana tra D'Annunzio e Gozzano (per intenderci) ed è caso mai più vicino all'atmosfera di quei nostri poeti che

vanno dall'ermetismo alla seconda avanguardia (che a Eliot deve molto) e che, salvo rarissimi casi, avevano avuto la rima in gran dispetto.

La traduzione in versi liberi non rimati si imponeva come l'unica possibile. È che (ritengo) la rima, in Eliot, è secondaria rispetto alla rappresentazione di una “terra desolata” e nessuna esigenza di rima poteva permettere di perdere il riferimento a ristoranti che fossero “sawdust” e “with oyster-shells” (che inoltre al lettore italiano evocano ossi di seppia!). La rima perseguita a tutti i costi rischiava di ingentilire e rendere “cantabile” un discorso che voleva essere pulverulento e acre (perché, si sa, la paura sarà mostrata in un pugno di polvere). E dunque la fedeltà alla desolazione eliotiana imponeva di non ricorrere a rime che nel contesto italiano sarebbero apparse consolatorie. Inoltre ci sono precedenti culturali: anche se molti testi shakespeariani, o di altri poeti elisabettiani, sono in rima, la cultura italiana li conosce e riconosce solo attraverso versioni in prosa. Dunque l'assenza di rima rinforza, per il lettore italiano, il richiamo a quella tradizione poetica a cui Eliot si richiama.

La traduzione italiana del *Prufrock* è stata determinata sia dal momento storico in cui è stata fatta sia dalla tradizione traduttoria in cui si inserisce. Si può definire fondamentalmente “fedele” solo alla luce di certe regole interpretative che una cultura (e la critica che la ricostruisce e la giudica) hanno previamente – se pure implicitamente – concordato.

La traduzione Sanesi è coerente, perché sceglie del testo la nuda e autoevidente sequenza delle immagini evocate, senza tentare di inserire la rima solo in casi sporadici (e facili). Scommette sul contenuto. E cerca per la superficie discorsiva flessibili equivalenze: per quanto riguarda il distico finale, la metrica di Sanesi non è quella di Eliot, ma il passaggio da un ritmo no-

venario a un ritmo dodecasillabo mantiene al distico la sua indecidibile natura quasi gnomica: l'*exemplum* rimane memorabile, e a proprio modo cantabile, anche nella versione italiana.

A sostegno delle teorie che vedono le possibilità di valutare una traduzione solo in riferimento al testo di arrivo, si potrà certo osservare che la traduzione del *Prufrock* ci pare accettabile perché è quella attraverso cui Eliot ci è pervenuto (almeno nel suo complesso) e ha così stabilito, all'interno della nostra cultura, il canone dell'Eliot italiano. Tuttavia credo di avere appena mostrato come esistano possibilità intersoggettive e criticamente fondate di giudicarne anche in riferimento al testo di origine, o almeno di una sua interpretazione possibile.