

Corso di laurea in Lettere (L-10, L 42)

LINGUA E TRADUZIONE INGLESE

Elisa Fortunato

Lecture

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

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

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

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

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1923)

Josè Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione* (1937)

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

Andrè Lefevere, *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria* (1992)

Umberto Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione* (1995)

Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore* (Cap. I) (1995)

Margherita Ulrych, *La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea* (2005)

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,¹ e vi si aggiunge il genere dithirambico – ampiamente trattato dai Latini?² – 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.³ 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, li quelli semplici, piani, succinti – interponendo tra gli uni e gli altri gli oratori che osservano per così dire una linea intermedia,⁴ farebbe parola di nomini e poco di-

* Titolo originale: "I bellus de optimo genere oratorum" (ca. 46 a.C.).
Tratto da: *Tutte le opere di Cicerone*, a cura di Galuzzo Tissoni, Mondadori, Milano, 1973, vol. 17 pp. 33-35.

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

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

³ Il rifiuto dell'ibridismo è presente anche in Orazio: *versibus eypont tragicae res comica non vult* (*Ep.* 2, 3, 89). [N.d.T.]

⁴ Fra gli Asiani e gli Atticisti i cultori della corrente rodina, 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, Ennio⁵ ha la palma della poesia epica (se così piace), Pacuvio⁶ della poesia tragica, Cecilio⁷ — 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 Terenzio⁸ e di Accio⁹ — 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

⁵ Di *Rudinae* (239-169 a.C.); i suoi *Annales* in diciotto libri furono considerati fino alla comparsa dell'*Zenide* virgiana il poema epico nazionale di Roma. [N.d.T.]

⁶ Di *Brindisi* (220-130? a.C.), nipote di Ennio: suo modello preferito fu Sofocle. [N.d.T.]

⁷ Insubre, 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'*Epistolarum ad Att.* 7, 3, 10: *iniquus auctor*) è negativa, opposta a quella del contemporaneo Volcacio Sedigitto (*Caecilio palmam Statio da mimico*). [N.d.T.]

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

⁹ Di Pesaro (170-90 a.C.), autore di una cinquantina di tragedie collocate e di due prelesie (*Brutus* e *Declus*). [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;¹⁰ dall'altra, i pensieri trovano disposizione propria, una dislocazione fatta per persuadere. Di tutti questi elementi, la "memoria"¹¹ è quel che negli edifici è il fondamento; il "modo di porgere"¹² 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;¹³ Menan-

¹⁰ 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, fieti orben suum... ut comprehensio numerose et apie cadat*, 149), un terzo del quale ne analizza con rigore effetti ed eleganza. [N.d.T.]

¹¹ Esceglia 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 Firmgora di Ternno nel II sec. a.C.; ma nel secolo successivo la *Rhetorica ad Herennium* comprova senza dubbio la seconda vitalità della mnemotecnica. [N.d.T.]

¹² Si tratta dell'*actio*, in cui affiorano i sentimenti dell'oratore in aderenza alla sua intenzionalità; 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 esplicito e determinante, in quanto essa *in dicendo una dominatur* (3, 56, 213). [N.d.T.]

¹³ Del demo di Peania (384-322 a.C.); fu ed è considerato principe dell'arte oratoria del genere deliberativo, al quale affidò la venticinquesima delle sue orazioni che gli sopravvissero spiccano le tre *Philippiche* e le tre *Olimpiche* accanto al discorso *Per la Corona*. [N.d.T.]

dro¹⁴ 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 diftoso 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 Attici¹⁵ o parlano come gli Attici.¹⁶ Ma ci sono quelli che hanno vigore nei limiti dell'essere sani e schietti, al modo dei frequentatori delle palestre,¹⁷

¹⁴ 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, difetti ben poco sopravvive; ma la tipologia della sua arte ci è nota attraverso i frammenti 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.]

¹⁵ 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.]

¹⁶ È detto polemicamente dei contemporanei che pretenderebbero di emulare gli antichi e sono distimati dall'Arinate. [N.d.T.]

¹⁷ Le palestre ateniesi si aprivano ai cultori dell'educazione fisica generica o premiare, per una preparazione di base; i "ginnasii" citati — in parti-

si che possono essere ammessi nello xysto,¹⁸ 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.¹⁹

Se faremo in questo modo — purché ci sia possibile: non è cosa da poco — mettiamoci sulla via di Lisia,²⁰ 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.²¹

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

coltare l'Academia. 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 neolitici sono per Cicerone dei "palestri", 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.]

¹⁸ Il portico 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.]

¹⁹ Da Egizia di Magnesia di Sipilo (IV-II sec. a.C.) in poi, fino ai fratelli Ierocle e Menecle di Alabanda di Caria, contemporanei di Cicerone; in Roma nell'età ciceroniana furono cultori dell'"astanesimo", tra gli altri, Ortensio Oratio, Cornelio Lentulo Sura, Cecilio Metello Celer, Pompeo Magno in gioventù, e perfino una donna, Ortensia, figlia di Ortensio Oratio, che parlò 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, *Institutiones oratoriae* I, 1, 6). [N.d.T.]

²⁰ Di Atene (450?-379? a.C.): compreso nel noto "canone" citato; ne sopravvissero trentacinque discorsi. In quanto *merito* (il padre era di Stracusa) gli era indebito di perorare in proprio. Una sola orazione poté pronunciare in tribunale, *Contro Evarestene*, uno dei trenta tiranni, cui imputava la morte del fratello Polemarco. [N.d.T.]

²¹ 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 *dilectum paene Demosthenem* 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 questo 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 Milone²² l'aver posto delle schiere in armi nel Foro e in tutti i templi che sono intorno al Foro,²³ 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 schizinosità d'orecchio e nulla loro garba, pur sublimi e altissimo, dican pure di voler qualcosa di piano e di tonito, ma di sprezzare ciò che è ispirato e di bellezza adornò; e quindi smettano di affermare che Attici sono soltanto quelli che parlano in modo piano, vale a dire asciutto e schietto.

E invece proprio degli Attici esprimersi si con schiet-

²² 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.]

²³ 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 Atene²⁴ e che di essi, poi, la voce più alta è Demostene,²⁵ 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"²⁶

Poiché peraltro grave errore ricorre a riguardo del carattere di questo 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,²⁷ d'Eschine²⁸ 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-

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

²⁵ Cfr. n. 13.

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

²⁷ 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.]

²⁸ 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 *falca ambasciata* e la ciania *Contro Ctesifonte*; mente e ispirazione della *falzone* Alonacedone in Atene, trovò il degnò 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 conseguità 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:²⁹ 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 commuovendolo l'animo. "E poi parla bene."

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

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 neppure Isocrate,³² che quello scrittore divino ch'è Platone fece

²⁹ 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... apud et pressus*, per cui *nescitis mirum res oratione an verba sententis illustrantur* (2. 56); peraltro nell'*Orator* polemizza con i suoi imitatori, *nonim quoddam imperitorum et inauditiun genus* (30) cf. 32). [N.d.T.]

³⁰ Cf. nel *Brunus* un altro giudizio ciceroniano: *quis abertor in dicendo Platone? Toveri sic citum philosophi, si Graece loquantur, loqui* (121). [N.d.T.]

³¹ È l'eloquenza plastica e viva che adduce necessariamente a convunzione l'ascoltatore, esteticamente e sentimentalmente soddisfatto: cf. § 3, *dacere debrunt est, delectare honoratum, perinovere necessarium*: compiti che l'*optimus orator* assolve alla perfezione. [N.d.T.]

³² Del demio ateniese di Erchia (436-338 a.C.), appena più anziano di Platone (nato nel 427), annoverato nel "canone" (cf. n. 15); con il Panegirico e il Panatenaico sigillò la perfezione raggiunta dal genere epidittico. L'Aspinale lo

nel "Pedro"³³ 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,³⁴ 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 Esermino³⁵ (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.³⁶

Due tipi di osservazioni si possono opporre a questa nostra fatica;³⁷ 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,³⁸ non meno [Terenzio e Cecilio di Menandro]³⁹ leggono, non l'Andronaca o l'Antiope o gli Epigoni⁴⁰ latini accettano; [peraltro Ennio e Pacuvio e Accio leggono, a preferenza di Eutipide e Sofocle]. E allora, che schizinosità è la loro, per questi discorsi tradotti dal greco, mentre non ne hanno affatto per la poesia?⁴¹

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

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

³⁴ Per imitazione d'indole e gracilità di fisco evitò l'arango civile dei dibattiti processuali. [N.d.T.]

³⁵ Il gladiatore "sannite" contrapposto a Pacideiano nella satira del IV libro di Lucilio. Il padre della satira latina (180? a. C.). [N.d.T.]

³⁶ Cofè di Eschine, il "Pacideiano" invincibile nell'agone oratorio. [N.d.T.]

³⁷ La traduzione dei due discorsi. [N.d.T.]

³⁸ Commedie di Terenzio e di Cecilio Stazio; cf. nn. 7 e 8. [N.d.T.]

³⁹ Cf. § 6: ispirò sia Terenzio sia Cecilio. [N.d.T.]

⁴⁰ Le tragédie scritte rispettivamente dagli autori citati subito dopo: Eutipide ispirò Ennio e Pacuvio ispirò Sofocle Accio. [N.d.T.]

⁴¹ Gli ipercritici, che rigettano le versioni ciceroniane, con quale coerenza allora accolgono il testo 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 Atene⁴² "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 ricevevano 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.⁴³ 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 certonia del dono si facesse, convocatovi il popolo, nel teatro,⁴⁴ 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 ciò in giudizio⁴⁵ 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 scoperatamente polemico: che di "traduzione" in senso proprio non si tratta certo. [N.d.T.]

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

⁴³ 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.]

⁴⁴ Quello di Dionisio; mentre il "luogo di una adunanza legittima" era sempre mai la *Prùte*, prossima all'*agorà*; altro motivo di opposizione accantato a quello dell'essere Demostene ancora in carica. [N.d.T.]

⁴⁵ L'accusa fu presentata nel 337-36; la causa era di competenza dei *tesmotei*. [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,⁴⁶ 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;⁴⁷ esso però si svolse alcuni anni dopo, quando Alessandro⁴⁸ 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, orneggiandone 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

⁴⁶ Invitati nel 346 a.C. dagli Ateniesi con altri ambasciatori da Filippo per concludere quella che fu poi della pace di Filocrate, Demostene ed Eschine, mentre animavano 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'ostrosismo di Eschine, e questo avrebbe favorito il Macedone nelle sue pretese territoriali: la regia di Ambaceria. Eschine fu assolto con un piccolo margine di voti. Di qui la vendetta di Eschine, fatisi calunniatore di Demostene, in seguito alla proposta di Ctesifonte peraltro senza successo. [N.d.T.]

⁴⁷ 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.]

⁴⁸ Alessandro il Grande, che successe vent'anni 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,⁴⁹ che si esprime in lingua latina.

(Traduzione di Galeazzo Tissoni)

⁴⁹ 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.]

Friedrich Schliermacher

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 ermetica*, 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 atteggiavamo 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 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 rendere 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 (*Übersetzung*) 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 irrisolvibile 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 indeterminanze, 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 posseda 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-

certuano 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 retamente soltanto da chi possiede 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 o 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 porrelo 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 segnalética 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'esterno, 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, imbroccatane 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 sottogare, 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. E 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 rimarrebbe 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.¹ 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-

¹ Questa, insistenza, in un tale periodo, è stata anche la situazione dei tedeschi; parlando di essa [in *Dalla mita 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'Ornato di Voss e lo Shakespeare di Schlegel debbano servire unicamente all'istruimento dei dotti; credo anzi che pure oggi si dovrebbe poter promuovere una traduzione di Ornato 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 pennello — 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, legge 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 comparano 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 parzialmente e per davvero quello che ha dovuto sottrarre a ognuno e non finisce 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 parafastico. Se però capita che sia un musico o uno che se ne intende di musica, 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 svillupparsi 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 letto 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 stranere, 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 fattoso 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 inorpidisca il delicato senso di benessere proveniente dal rapporto nativo con la lingua. Di quante seducenti illgalità, di quanta autentica goffaggine e rigidità, di quante corruzioni linguistiche di ogni sorta non temerà di farsi responsabile, 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 lamentato, 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 ricavarne, 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 approfittarsi 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 insinuvi 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'estranee. 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, varino 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 anzitutto 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'infusso 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 dissimulare 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 copia 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 romane, 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 esprimersi, 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 sovravitore 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 re² 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 firmezze, 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

² 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'imprezza 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, concepisce 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 contario 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 ricavare un'analoga, 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 giocchetto 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 prescindono 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 sfortunato? 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 che i 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 forma 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'altro 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 ragione, della quale solo una parte modesta è in grado di procurarsi una sufficiente conoscenza delle lingue straniere, mentre per una parte più grande sa che cosa significa godersi 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, intimida 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 molteplice 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 disreggiati tra le difficoltà. E se anche gente meno esperta si cimenta in questo campo, non ci attenderemo, 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. Sà 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)

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, come 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 parafastiche, sono poi da considerare semplici complementi degli originali.

L'indebita divisione delle espressioni in vari 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. È realistico e simbolico, oggettivo e soggettivo, classico e romantico, semplice e ornato, proprio e metaforico, e le quattordici

forme della metafore, e le figure di parola e di sentenza, e il pleonasmò, 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 annaspiano 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 questi incomodi, 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 rettorica 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, eh'è lo scriver bene o secondo rettorica.

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 restiate 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 intelligentemente copiato oggetti naturali, è 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 allegorizzi, 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 adopera 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. Alta 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 pleonasmò, 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 (pleonasmò); 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 retorica 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, sinecdoche, sinonimo, forma ellittica e simili. Anche noi, nel corso di questa trattazione, ci siamo valsi 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 troppi. 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 retoriche, seggiungono una riserva circa l'utilità di esse e i servizi 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 principj 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 retoriche 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 retoriche 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 pronunziare, perché porta già con sé la risposta negativa, che l'impedisce. 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 dritto", 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. Anche essi, in quanto scrittori, richiedono, come i poeti, una ricreazione, 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 dritto, 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 ducento, è magari per alcuni tratti del Foscolo, del Leopardi e del Carducci, che pure sono dell'Ottocento. Siffatte traduzioni letterali e prosastiche, o rimmiche 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 individualità 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 avvolto: "sì che l'affetto convien che si paia, — per lo seguir, che face a lui, l'invoglia".

Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perché esse, movendo dalla ricreazione 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'*Illiade*, 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 regimi 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, pittoniche 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 o 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 Siffeni, che, per il già descritto loro carattere, sono pronti, anzi smaniosi di recitarli); e quando si risolvono a darne lettura, non li gestiscono, non li drammatizzano, non li tuonano né li cantano, ma preferiscono dirti 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'imunità 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 compilarla per leggerla poi quando che sia), è ricevere unicamente i suoni originali 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 pragmatismo 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 questo 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, serbando di lei il mero nome per darlo ai sempre nuovi ma sempre irrazionali e brutti 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 abbastanza 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

poesia

* 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. Gesamtele Schriften*, (hrsg.) R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Bd. IV, pp. 9-21.

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

che volesse mediare comunicando non potrebbe mediare che la comunicazione - e quindi l'inesenziale. Questo infatti è anche un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma quanto, in un'opera poetica, sta al di fuori della comunicazione - e anche il cattivo traduttore ammette che ciò è l'essenziale - non vale forse universalmente come l'inafferrabile, il misterioso, "il poetico"? Che il traduttore è in grado di riprodurre solo poetando a sua volta? Di qui viene, in effetti, un secondo contrassegno della cattiva traduzione, che si può quindi definire come una trasmissione imprecisa di un contenuto inessenziale. E a questo punto si rimane finché la traduzione si assume l'impegno di servire al lettore. Ma se la traduzione fosse destinata al lettore, dovrebbe esserlo anche l'originale. Se l'originale non esiste in funzione del lettore, come si potrebbe intendere la traduzione a partire da questo rapporto?

La traduzione è una forma. Per coglierla come tale, occorre risalire all'originale. Infatti la legge della traduzione si trova in esso, in quanto è inclusa nella sua stessa traducibilità. La questione della traducibilità di un'opera si può porre in due sensi. Può significare: l'opera troverà mai, fra la totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato? Oppure, e più propriamente, significa: se l'opera, per la sua essenza, permetta una traduzione, e quindi anche - in conformità con il significato di questa forma - la esiga. In linea di principio alla prima questione si può rispondere solo in modo problematico, mentre alla seconda è possibile rispondere apoditticamente. Solo il pensiero superficiale, negando un rapporto indipendente alla seconda, le dichiarerà entrambe equivalenti. Di fronte a esso bisogna richiamare l'attenzione sul fatto che certi concetti di relazione conservano tutto il loro significato, anzi, forse il loro significato migliore, se non vengono riferiti a priori esclusivamente all'uomo. Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero di-

¹ Ho tradotto unitariamente con "senso" dove nel testo compare il termine "Sinn". [N.d.T.]

menticati. Infatti, se la loro essenza esigesse il non esser dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza che gli uomini non soddisfanno, e, insieme, il rinvio a un ambito in cui fosse soddisfatta: a un ricordare da parte di Dio. Analogamente, la traducibilità di creazioni linguistiche resterebbe da prendere in considerazione anche se queste fossero intraducibili per gli uomini. E non lo sono forse realmentate, almeno in una certa misura, stando a un concetto rigoroso della traduzione? E con questa disgiunzione che bisogna porre la questione se si debba esigere traduzioni di determinate creazioni linguistiche. Infatti vale l'asserzione: se la traduzione è una forma, a certe opere la traducibilità dev'essere essenziale.

La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere - questo non vuol dire che la loro traduzione sia essenziale per le opere stesse, ma vuole asserire che un determinato significato, insito negli originali, si esterna nella loro traducibilità. È evidente che una traduzione, per buona che sia, non può mai significare qualcosa per l'originale. E tuttavia essa è nella più stretta connessione con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questa connessione è tanto più intrinseca in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definita naturale, o ancora più esattamente una connessione vitale. Come le manifestazioni vitali sono connesse nel modo più intrinseco con il vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione promana dall'originale. Benché non promani dalla sua vita quanto, piuttosto, dalla sua "sopravvivenza". Tant'è che la traduzione è più tarda dell'originale, e nelle opere veramente significative, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, essa designa appunto lo stadio della loro sopravvivenza. E all'interno di un'oggettività totalmente non-metaforica che bisogna intendere l'idea di una vita e di una sopravvivenza delle opere d'arte. Che non si debba attribuire vita soltanto alla fisicità organica, lo si riteneva anche in epoche nelle quali il pensiero era assai prevenuto. Ma non deve

trattarsi di estendere l'impero della vita sotto lo scettro malfermo dell'anima, come tentava di fare Fechner; per non dire, poi, che la vita possa esser definita a partire dai momenti, ancora meno determinanti, dell'animalità, come la sensazione, che soltanto occasionalmente la può caratterizzare. Invece, è solo quando si aggiudica la vita a tutto ciò di cui si dà *storia* e non ne è solo lo scenario, che il concetto di vita ottiene piena giustizia. Perché è in base alla storia, e non alla natura, per non dire di una realtà così malcerta come la sensazione o l'anima, che va determinato in ultima analisi l'ambito della vita. Di qui nasce, per il filosofo, il compito di comprendere ogni vita naturale in base a quella, più ampia, della storia. E almeno la sopravvivenza delle opere non è forse molto, e incomparabilmente, più facile a riconoscersi di quella delle creature? La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, il loro prender forma nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza, fondamentalmente eterna, presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, laddove viene alla luce, si chiama gloria. Traduzioni che siano più che semplici trasmissioni sorgono quando, nel suo sopravvivere, un'opera ha raggiunto l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori si affannano a pretendere per il loro lavoro, quanto piuttosto devono a quella gloria la loro esistenza. In esse la vita dell'originale attinge, in modo sempre rinnovato, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento. *Ma è questo il suo compito?*

Questo dispiegamento, che è quello di una vita peculiare ed elevata, è determinato da una finalità peculiare ed elevata. Vita e finalità: la loro connessione, in apparenza tangibile e che tuttavia quasi si sottrae alla conoscenza, si dischiude solo se quel fine a cui mirano tutte le singole finalità della vita non viene a sua volta cercato nella sfera stessa della vita, ma in una sfera superiore. Tutti i fenomeni finalizzati della vita, come la loro finalità in generale, non sono in ultima istanza finalizzati alla vita, ma all'espressione della sua essenza, alla

rappresentazione del suo significato. Così la traduzione è finalizzata in ultima istanza all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo evolare né istituire questo rapporto nascosto, ma può rappresentarlo in quanto lo realizza, in forma germinale o intensiva. E questa rappresentazione di un oggetto significativo mediante il tentativo, il germe del suo costituirsi, è un modo di esposizione tutto peculiare, quale difficilmente si può incontrare nell'ambito della vita non-linguistica. Infatti, nelle analogie e nei segni, questa possiede tipi di indicazione diversi dalla realizzazione intensiva, vale a dire anticipatoria e allusiva. Ma l'accennato intimo rapporto fra le lingue è quello di una convergenza loro peculiare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono fra loro estranee, ma a priori, e prescindendo da ogni relazione storica, sono affini in ciò che vogliono dire.

Con questo tentativo di spiegazione, tuttavia, pare che l'indagine vada di nuovo a sfociare, dopo una serie di vane deviazioni, nella teoria tramandata della traduzione. Se è l'affinità delle lingue a doversi inventare nelle traduzioni, come potrebbe darsi questo se non in quanto esse trasmettono, con la massima esattezza possibile, forma e senso dell'originale? Quella teoria però non sarebbe in grado di afferrare il concetto di questa esattezza, e quindi, alla fin fine, non saprebbe dare conto in alcun modo di ciò che è essenziale nelle traduzioni. Ma in verità l'affinità delle lingue è attestata, in una traduzione, in modo molto più profondo e definito che nella superficiale e indefinibile somiglianza di due opere poetiche. Per cogliere il rapporto autentico fra originale e traduzione, occorre avviare una riflessione il cui intento sia del tutto analogo ai ragionamenti con cui la critica della conoscenza deve dimostrare l'impossibilità di una teoria della riproduzione dell'oggetto. Come là si mostra che non potrebbe darsi obiettività, e neppure la pretesa a essa, nella conoscenza se questa consistesse in riproduzioni del reale, così si può dimostrare qui che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione

mirasse, nella sua essenza ultima, alla somiglianza con l'originale. Infatti nel suo sopravvivere, che non potrebbe chiamarsi tale se non fosse trasformazione e rinnovamento del vivente, l'originale si modifica. C'è una maturazione tardiva anche per le parole che sono state fissate. Ciò che all'epoca di un autore può essere stata la tendenza del suo linguaggio poetico, può successivamente venir liquidato, mentre possono levarsi nuove, dal testo già formato, delle tendenze immanenti. Ciò che allora era fresco, può essere in seguito logorato dall'uso, ciò che allora era d'uso corrente, può suonare in seguito arcaico. Cercare l'essenziale di queste trasformazioni, come anche di quelle non meno continue del senso, nella soggettività dei posteri anziché nella vita più intima della lingua, e delle sue opere, vorrebbe dire — anche ammesso il più crudo psicologismo — confondere il motivo di una cosa con la sua essenza o, più rigorosamente, negare per debolezza di pensiero uno dei più potenti e fecondi processi storici. E se anche si volesse fare dell'ultimo tratto di penna dell'autore il colpo di grazia inferto all'opera, tuttavia neppure questo potrebbe salvare quella morta teoria della traduzione. Infatti, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche si trasformano radicalmente con i secoli, così si trasforma anche la lingua materna del traduttore. Anzi, mentre la parola del poeta perdura nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare nel processo di crescita della propria lingua, e, nel rinnovarsi di questa, a tramontare. La traduzione è tanto lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che proprio a essa, fra tutte le forme, tocca, come suo peculiarissimo apporto, di porre attenzione a quella maturazione tardiva della parola straniera, e alle doglie della propria.

Se nella traduzione si manifesta l'affinità delle lingue, ciò avviene altrimenti che per una vaga somiglianza della copia e dell'originale. Come pure in generale è evidente che nell'affinità non deve necessariamente essere insita una somiglianza. E in questo contesto il con-

cetto di affinità concorda con il suo uso più ristretto, anche nel senso che esso non può essere sufficientemente definito, in nessuno dei due casi, dall'identità di discendenza, benché, per la determinazione di quell'uso più stretto, il concetto di discendenza rimanga certo indispensabile. In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue, a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole. Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue si basa sul fatto che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse presa singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: «la pura lingua». Mentre cioè tutti i singoli elementi: parole, proposizioni, nessi sintattici di lingue diverse si escludono a vicenda, queste lingue si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge, che è una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio, bisogna distinguere, nell'intenzione, il modo di intendere dall'inteso. In *Brot* e *pain* l'inteso è certo identico, il modo di intenderlo invece non lo è. E insito, cioè, nel modo di intendere che le due parole significano una cosa diversa per un tedesco e per un francese, che per entrambi non siano scambiabili, e che anzi, alla fin fine, tendano a escludersi; mentre è insito nell'inteso che esse, prese assolutamente, significino una stessa e identica cosa. Mentre così il modo di intendere, in queste due parole, le oppone vicendevolmente, esso si integra nelle due lingue da cui esse provengono. E precisamente, in esse, il modo di intendere si integra nell'inteso. Nelle singole lingue, non integrate, il loro inteso non si può mai incontrare in relativa autonomia, come nelle singole parole o proposizioni, ma è piuttosto colto in un costante divenire, finché dall'armonia di tutti quei modi di intendere non sarà in grado di scaturire come la pura lingua. Fino a quel momento esso ri-

² *Verwandtschaft*, nel suo uso concreto vale: parentela. [N.d.T.]

mane nascosto nelle lingue. Ma se queste si sviluppano in tal modo fino alla fine messianica della loro storia, allora è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinito rivivere delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quel sacro processo di crescita delle lingue: in che misura ciò che esse celano sia lontano dalla rivelazione, e quanto possa farsi presente nel sapere di questa distanza.

Con ciò si ammette che ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue. Una soluzione non temporale e provvisoria, una soluzione istantanea e definitiva di questa estraneità, rimane preclusa agli uomini o non è, comunque, direttamente perseguibile. Ma, indirettamente, è il processo di crescita delle religioni che fa maturare nelle lingue il seme latente di una lingua più alta. La traduzione quindi, per quanto non possa esigere la durata delle sue creazioni, dissimile in ciò dall'arte, non smentisce la sua tendenza a uno stadio ultimo, definitivo e decisivo di ogni dispositivo linguistico. In essa l'originale s'innalza in un'atmosfera, per così dire, superiore e più pura della lingua, nella quale a lungo andare non è in grado di vivere, come è anche ben lungi dal raggiungerla in tutte le parti della sua figura, ma a cui tuttavia per lo meno allude, in modo mirabilmente penetrante, come all'ambito predestinato e precluso della conciliazione e del compimento delle lingue. Esso non la raggiunge mai con ogni suo aspetto, ma là si trova ciò che, in una traduzione, è più che comunicazione. Più esattamente questo nucleo essenziale si può definire come ciò che, in una traduzione, non è a sua volta traducibile. Si sottragga cioè, da una traduzione, quanto si vuole di ciò che in essa è comunicazione, e lo si traduca; resterà nondimeno ancora, residuo e intangibile, ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. Questo non è trasferibile, come la parola poetica dell'originale, poiché il rapporto del contenuto con la lingua è totalmente diverso nell'originale e nella traduzione. Se cioè essi formano, nel primo, una certa unità come il

frutto e la scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello regale dalle ampie falde. Infatti essa significa una lingua superiore a quella che essa è, e perciò resta inadeguata rispetto al suo contenuto, possente ed estranea. Questa frattura impedisce ogni trasposizione e, nello stesso tempo, la rende superfua. Poiché ogni traduzione di un'opera da un determinato punto temporale della storia linguistica rappresenta (per un determinato aspetto del suo contenuto) quella in tutte le restanti lingue. La traduzione trapianta quindi l'originale in un ambito linguistico almeno in tanto — ironicamente — più definitivo, in quanto l'originale stesso non può più essere spostato di qui da alcun tipo di traduzione, ma solo qui può essere elevato sempre di nuovo e per altre parti. Non a caso la parola "ironico" può ricordare qui riflessioni dei romantici. Loro, prima di altri, ebbero consapevolezza della vita delle opere, e di questa vita la traduzione è una suprema testimonianza. È vero che non hanno quasi riconosciuto questo valore della traduzione e hanno anzi rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta anch'essa un momento, benché più esiguo, della sopravvivenza delle opere. Ma anche se la loro teoria non volle quasi mai rivolgersi alla traduzione, il loro grande lavoro di traduzione comportava un sentimento dell'essenza e della dignità di questa forma. Questo sentimento, tutto lo fa ritenere, non necessariamente è più forte nel poeta; anzi, in lui come poeta trova forse meno posto che in ogni altro. Neppure la storia conforta il pregiudizio tradizionale per cui i traduttori significativi sarebbero poeti e i poeti mediocri traduttori da poco. Parecchi dei maggiori, come Lutero, Voss, Schlegel, sono incompabilmente più significativi come traduttori che come poeti; altri fra i massimi, come Hölderlin e George, non si possono comprendere, guardando a tutta l'ampiezza della loro creazione, sotto il solo concetto di poeta. Ancor meno come traduttori. Come la traduzione è una forma a sé stante, così anche il compito del traduttore

va inteso come un compito a sé e accuratamente distinto da quello del poeta.

Esso consiste nel trovare, riguardo alla lingua in cui si traduce, quell'intenzione muovendo dalla quale si risiede in essa l'eco dell'originale. C'è in questo un tratto che contraddistingue in assoluto la traduzione rispetto all'opera poetica. L'intenzione della quale non è mai rivolta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma soltanto direttamente a determinati nessi di contenuti linguistici. Ma la traduzione non vede se stessa, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, bensì al di fuori di essa, di fronte a essa e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel suo luogo dove, di volta in volta, l'eco nella propria lingua è in grado di riprodurre per risonanza l'opera in lingua straniera. La sua intenzione non solo è rivolta a qualcosa di diverso da quella dell'opera poetica, e cioè a una lingua nel suo complesso muovendo da una singola opera d'arte in una lingua straniera, ma l'intenzione stessa è diversa: quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ultima, ideale. Infatti, quella che motiva il suo lavoro è la grande prospettiva di una integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera. Un lavoro in cui le singole posizioni, opere, giudizi, non giungono mai a intendersi — e così pure rimangono affidati alla traduzione — ma in cui le lingue stesse, integrate e conciliate nel modo del loro intendere, si accordano fra loro. Se però si dà una lingua della verità, nella quale i segreti ultimi intorno a cui tutto il pensiero si affatica sono custoditi senza tensione e persino tacitamente, allora questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel pre-sentire e descrivere la quale risiede la sola perfezione che il filosofo può augurarsi, è quella intensivamente nascosta nelle traduzioni. Non c'è una musa della filosofia, e non c'è nemmeno una musa della traduzione. Ma banausiche, come vorrebbero artisti sentimentali, esse non sono. Poiché c'è un ingegno filosofico il cui impulso più proprio è l'aspirazione a quella lingua che

si manifesta nella traduzione: "Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite enclore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomés empêche personne de préférer les mots qui, sinon, se trouvent par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité".³ Se ciò che queste parole di Mallarmé rammentano è per il filosofo rigorosamente valutabile, allora la traduzione, con i suoi germi di una tale lingua, sta a metà strada fra la poesia e la dottrina. La sua opera è di impronta inflettore a quelle, ma non impronta di sé meno profondamente la storia.

Se il compito del traduttore appare in questa luce, le vie per assolverlo rischiano di avvolgersi in tenebre tanto più impenetrabili. Anzi, il compito di portare a maturazione il seme della pura lingua nella traduzione sembra non sia mai assolvibile, mai fissabile in alcuna sua soluzione. Infatti, non si sottrae forse terreno a ogni soluzione quando la riproduzione del significato cessa di essere decisiva? Poiché null'altro che questo è — volto in negativo — il significato di quanto abbiamo detto fin qui. Fedeltà e libertà — libertà della riproduzione con forme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola — sono i concetti tradizionali in ogni disputa sulle traduzioni. A una teoria che, nella traduzione, cerca altro dalla riproduzione del senso, pare che essi non possano più servire. È vero che il loro impiego tramandato vede sempre questi concetti in una dicotomia insanabile. Infatti quale apporto può dare alla riproduzione del senso, in definitiva, proprio la fedeltà? La fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l'originale, non si

³ "Le lingue [sono] imperfette in quanto molteplici, la [lingua] suprema manca: pensare essendo scrivere senz'accessori, né bisbigli, ma ancora tacita la parola immortale, la diversità degli idiomi sulla terra [non] impedisce a nessuno di preferire le parole che altrimenti si troverebbero, con un unico colpo, essa stessa materialmente la verità." Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, (cur.) H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, 1961, 363 e segg. [N.d.T.]

va inteso come un compito a sé e accuratamente distinto da quello del poeta.

Esso consiste nel trovare, riguardo alla lingua in cui si traduce, quell'intenzione muovendo dalla quale si riesce in essa l'eco dell'originale. C'è in questo un tratto che contraddistingue in assoluto la traduzione rispetto all'opera poetica, l'intenzione della quale non è mai rivolta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma soltanto direttamente a determinati nessi di contenuti linguistici. Ma la traduzione non vede se stessa, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, bensì al di fuori di essa, di fronte a essa e, senza porvi prede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo luogo dove, di volta in volta, l'eco nella propria lingua è in grado di riprodurre per risonanza l'opera in lingua straniera. La sua intenzione non solo è rivolta a qualcosa di diverso da quella dell'opera poetica, e cioè a una lingua nel suo complesso muovendo da una singola opera d'arte in una lingua straniera, ma l'intenzione stessa è diversa: quella del poeta è ingenua, primaria, intuitiva, quella del traduttore derivata, ultima, ideale. Infatti, quella che motiva il suo lavoro è la grande prospettiva di una integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera. Un lavoro in cui le singole posizioni, opere, giudizi, non giungono mai a intendersi — e così pure rimangono affidati alla traduzione — ma in cui le lingue stesse, integrate e conciliate nel modo del loro intendere, si accordano fra loro. Se però si dà una lingua della verità, nella quale i segreti ultimi intorno a cui tutto il pensiero si affatica sono custoditi senza tensione e persino tacitamente, allora questa lingua della verità è la vera lingua. E proprio questa lingua, nel sentire e descrivere la quale risiede la sola perfezione che il filosofo può augurarsi, è quella intensivamente nascosta nelle traduzioni. Non c'è una musa della filosofia, e non c'è nemmeno una musa della traduzione. Ma banausiche, come vorrebbero artisti sentimentali, esse non sono. Poiché c'è un ingegno filosofico il cui impulso più proprio è l'aspirazione a quella lingua che

si manifesta nella traduzione: "*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encrer l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomés empêché personne de préférer les mots qui, sinon, se trouvent par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité*".³ Se ciò che queste parole di Mallarmé rammentano è per il filosofo rigorosamente valutabile, allora la traduzione, con i suoi germi di una tale lingua, sta a metà strada fra la poesia e la dottrina. La sua opera è di impronta inferiore a quella, ma non impronta di sé meno profondamente la storia.

Se il compito del traduttore appare in questa luce, le vie per assolverlo rischiano di avvolgersi in tenebre tanto più impenetrabili. Anzi, il compito di portare a maturazione il seme della pura lingua nella traduzione sembra non sia mai assolvibile, mai fissabile in alcuna sua soluzione. Infatti, non si sottrae forse terreno a ogni soluzione quando la riproduzione del significato cessa di essere decisiva? Poiché null'altro che questo è — volto in negativo — il significato di quanto abbiamo detto fin qui. Fedeltà e libertà — libertà della riproduzione conforme al senso e, al suo servizio, fedeltà alla parola — sono i concetti tradizionali in ogni disputa sulle traduzioni. A una teoria che, nella traduzione, cerca altro dalla riproduzione del senso, pare che essi non possano più servire. È vero che il loro impiego tramandato vede sempre questi concetti in una dicotomia insanabile. Infatti quale apporto può dare alla riproduzione del senso, in definitiva, proprio la fedeltà? La fedeltà ~~nel tradurre~~ la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell'originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l'originale, non si

³ "Le lingue [sono] imperfette in quanto molteplici, la [lingua] suprema manca: pensare essendo scrivere senz'accessori, né bisbigli, ma ancora tacita la parola immortale, la diversità degli idiomati sulla terra [non] impedisce a nessuno di preferire le parole che altrimenti si troverebbero, con un unico colpo, essa stessa materialmente la verità." Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, (cur.) H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, 1961, 363 e segg. [N.d.T.]

esaurisce nell'inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l'inteso è legato al modo d'intendere in una parola ben determinata. Si usa esprimere questo con la formula: le parole recano con sé una tonalità affettiva. Proprio la fedeltà letterale nei confronti della sintassi sconvolge del tutto la riproduzione del senso e rischia di condurre diritto e filato all'intelligibilità. L'Ottocento ebbe sotto gli occhi le traduzioni di Hölderlin da Sofocle come esempi mostruosi di questa fedeltà alla lettera. Quanto, infine, la fedeltà nella riproduzione della forma renda difficile la riproduzione del senso, è cosa che si intende da sé. Quindi l'esigenza della fedeltà letterale è indeducibile dall'interesse per la conservazione del senso. A quest'ultima serve assai più — benché serva assai meno alla poesia e alla lingua — la libertà indisciplinata di cattivi traduttori. Quindi quell'esigenza, il cui diritto è palese, ma la cui motivazione è profondamente nascosta, va necessariamente intesa in base a nessi più stringenti. Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi ricomporre, devono presentare continuità nei minimi dettagli ma non perciò averli identici, così, invece di farsi simile al senso dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei dettagli, sforzarsi di attingere nella propria lingua il modo d'intendere di quello, per far apparire così entrambe le lingue, come i cocci sono frammenti di uno stesso vaso, frammenti di una lingua più grande. Proprio perciò essa deve prescindere, in misura molto alta, dall'intenzione di comunicare qualcosa, dal senso; e l'originale le è essenziale, in questo, solo in quanto ha già sgravato il traduttore e la sua opera dalla fatica e dall'ordine del comunicabile. Anche nell'ambito della traduzione vale: *en arché en o lógos*, all'inizio era la parola. Perciò la sua lingua può, anzi deve, lasciarsi andare nei confronti del senso, per non farne risuonare l'intento in una riproduzione, bensì per far risuonare il proprio genere di intento come armonia, come integrazione della lingua in cui quell'intento si comunica. Per cui, specie all'epoca del suo sorgere, non è somma lode della traduzione il dire che la si

legge come un originale della sua lingua. Anzi il significato della fedeltà, che viene garantita dalla letteralità, è proprio questo: che, dall'opera, parli la grande aspirazione all'integrazione delle lingue. La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli toglie luce, ma fa riverberare tanto più pienamente sull'originale, come rafforzata per suo tramite, la pura lingua. Ciò si ottiene soprattutto con la fedeltà nella trasposizione della sintassi, ed è proprio questa a dimostrare che la parola e non la frase, è l'elemento originario del traduttore. Infatti la frase è il muro davanti alla lingua dell'originale, la fedeltà letterale⁴ è l'arcatà.

Se fedeltà e libertà della traduzione sono state considerate da sempre come tendenze in conflitto, anche questa più profonda interpretazione dell'una non sembra riconciliarle, ma, anzi, pare disconoscere all'altra ogni diritto. A che si riferisce infatti la libertà se non alla riproduzione del senso, la quale deve cessare di essere normativa? Ma, se è concesso identificare il senso di una creazione linguistica con quello della sua comunicazione, rimane purtuttavia, vicinissimo a esso eppure infinitamente lontano, nascosto sotto di esso o più chiaro, spezzato da esso o più forte, al di là di tutta la comunicazione, qualcosa di ultimo e di decisivo. Rimane, in ogni lingua e nelle sue creazioni, oltre il comunicabile un non-comunicabile, qualcosa, a seconda del rapporto con cui lo si coglie, di simboleggiante o di simboleggiato. Di solo simboleggiante nelle creazioni finite delle lingue; ma di simboleggiato nel divenire delle lingue stesse. E ciò che cerca di presentarsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue, è quel nucleo della pura lingua stessa. Se questo nucleo, benché nascosto e frammentario, è tuttavia presente nella vita come il simboleggiato stesso, nelle creazioni però risiede solo simboleggiante. Se questa ultima essenza, che è la pura lingua

⁴ *Wörtlichkeit*, che esprime, diversamente dall'italiano, la fedeltà non, "alla lettera" ma "alla parola", e quindi qui vuole anche dire: la dimensione della parola. [N.d.T.]

stessa, nelle lingue è vincolata solo al materiale linguistico e alle sue trasformazioni, nelle creazioni essa è gravata dal senso, greve ed estraneo. Svincolarla da quest'ultimo, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riatingere plasmata dal movimento linguistico la pura lingua, è il grande e unico potere della traduzione. In questa pura lingua, che non intende più nulla e non esprime più nulla, ma in quanto parola priva di espressione e creativa è l'inteso in tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono a un livello nel quale sono destinati a estinguersi. E proprio in esso la libertà della traduzione si consolida in un nuovo e superiore diritto. Non è dal senso della comunicazione (emanecipare dal quale è appunto il compito della fedeltà) che la libertà riceve la sua consistenza. Essa semmai si attesta vera, in nome della pura lingua, nei confronti della propria. Redimere nella propria quella pura lingua che è rinchiusa in un'altra; o, se è prigioniera nell'opera, liberarla, nella traduzione poetica — è questo il compito del traduttore. In nome del quale egli spezza le fastidiosi barriere della propria lingua: Lutero, Voss, Hölderlin, George hanno allargato i confini del tedesco. Ciò che di significativo, stando così le cose, rimane al senso quanto al rapporto tra originale e traduzione, si può riassumere in una similitudine. Come la tangente tocca la conferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto, sì, ma non il punto, le prescrive la legge, per la quale essa continua all'infinito il suo percorso rettilineo, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà del movimento linguistico. Il suo percorso. Il vero significato di questa libertà, benché senza citarla né motivarla, è stato tratteggiato da Rudolf Pannwitz in alcune enunciazioni della sua *Crisi della cultura europea*, che sono probabilmente, insieme alle tesi di Goethe nelle note al *Divan*, quanto di meglio sia mai stato pubblicato in Germania sulla teoria della traduzione. Vi si dice che "le nostre

versioni, anche le migliori, muovono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera... È errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua in luogo di lasciarla potentemente smuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, non si ha l'idea del grado ogni lingua si può trasformare, e lingua da lingua si distingue quasi solo come un dialetto dall'altro, e non già se è presa troppo alla leggera, ma proprio quando è presa in tutto il suo peso".⁵

Fino a che punto una traduzione sia in grado di corrispondere all'essenza di questa forma, è determinato oggettivamente dalla traducibilità dell'originale. Quanto minor valore e dignità ha la sua lingua, quanto più esso è comunicazione, tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché la completa preponderanza del senso, lungi dall'essere la leva di una traduzione piena di forma, la rende inattuabile. Quanto più elevata è la qualità di un'opera, e tanto più questa rimane, pur nel più fuggibile contatto con il suo significato, ancora traducibile. Ciò vale, ovviamente, solo per gli originali. Le traduzioni, invece, si rivelano intraducibili non per loro gravità, ma per l'eccessiva fugacità con cui il significato aderisce a esse. Di ciò, come di ogni altro aspetto fondamentale, offrono conferma le traduzioni di Hölderlin, in particolare quelle delle due tragedie di Sofocle. In esse l'armonia delle lingue è così profonda, che il senso resta solo sfiorato dalla lingua come un'arpa colti-

⁵ Cfr. Rudolf Pannwitz, *Werke*, Bd. 2 *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg, 1917, pp. 240, 242. [N.d.T.]

ca dal vento. Le traduzioni di Hölderlin sono archetipi della loro forma; anche alle più perfette traduzioni dei loro testi, esse si rapportano come l'archetipo al modello, e lo mostra il confronto fra le traduzioni di Hölderlin e di Borchardt della terza ode pitica di Pindaro. Proprio perciò in esse, più che in altre, risiede il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua tanto ampliata e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio. Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Hölderlin. In esse il senso precipita di abisso in abisso, finché rischia di perdersi in profondità linguistiche senza fondo. C'è bensì un arresto. Ma nessun testo lo concede all'infuori del testo sacro, nel quale il senso ha cessato di essere lo spartiacque tra il fluire della lingua e quello della rivelazione. Dove il testo direttamente, senza la mediazione del senso, nella sua letteralità⁶, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, esso è, per antonomasia, traducibile. Non più a proprio favore, ma solo a vantaggio delle lingue. Di fronte a esso si esige dalla traduzione una fiducia così illimitata che senza tensione, come in esso si congiungono lingua e rivelazione, così in quella non possano non unirsi letteralità e libertà nella forma della versione interlineare. Infatti in qualche misura tutti i grandi scritti, ma gli scritti sacri in grado sommo, contengono fra le righe la loro traduzione virtuale. La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione.

(Traduzione di Gianfranco Bonola)

⁶ Si veda la nota 4.

José Ortega y Gasset

MISERIA E SPLENDORE DELLA TRADUZIONE*

La miseria

In una riunione alla quale assistono professori del Collegio di Francia, universitari e persone di questo tipo, qualcuno parla dell'impossibilità di tradurre alcuni pensatori tedeschi e propone, generalizzando il tema, che si faccia uno studio su quali filosofi si possono tradurre e quali no.

Sembra che qualcuno presupponga, con eccessiva convinzione, che ci sono filosofi e più in generale scrittori che si possono effettivamente tradurre. Questo non è forse illusorio? - mi sono permesso di insinuare. Tradurre non è un desiderio irrimediabilmente utopistico? La verità è che ogni giorno di più mi avvicino all'opinione secondo cui tutto ciò che l'uomo fa è utopistico. Egli è intento a conoscere senza riuscire a conoscere nulla pienamente. Quando fa giustizia finisce inevitabilmente per commettere qualche malvagità. Crede di amare per poi rendersi conto di avere solo promesso di farlo. Non si dia a queste mie parole un senso di satira morale, come se io censurassi i miei colleghi della specie umana perché non fanno ciò a cui aspirano. La mia intenzione è esattamente opposta: invece di incolparli

* Titolo originale: "Miseria y esplendor de la traducción" (1937).
Tratto da: *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, José Ortega y Gasset, Milano, Sugarco, 1985, pp. 63-105.

per il loro insuccesso voglio far comprendere che nessuna di quelle cose si può fare, che sono di per sé impossibili, che rimangono una mera pretesa, un progetto vano e un gesto incompiuto. La natura ha dotato ciascun animale di un programma di atti che possono da soli armonizzarsi in modo soddisfacente. Per questo è così raro che un animale sia triste. Solo negli animali superiori – nel cane, nel cavallo – si nota a volte qualcosa di simile alla tristezza e proprio in questi momenti ci sembrano più vicini a noi, più umani. Lo spettacolo della natura che forse più ci turba per la sua ambiguità, è quello della malinconia dell'orango, nel profondo misterioso della foresta. Normalmente gli animali sono felici. Il nostro destino è opposto. Gli uomini sono sempre malinconici, pieni di manie e frenetici, tormentati da tutti questi mali che Ippocrate chiamò divini. La ragione sta nel fatto che tutte le attività umane sono irrealizzabili. Il destino – il privilegio e l'onore – dell'uomo è quello di non riuscire mai in ciò che si propone e di essere pura aspirazione, utopia vivente. Parte sempre verso l'insuccesso e prima di entrare nella lotta è già ferito a morte.

Lo stesso accade a quella modesta attività che è il tradurre. In campo intellettuale non vi è compito più umile. Ma, nonostante ciò, è smisurato.

Scrivere bene significa fare piccole erosioni alla grammatica, all'uso prescritto della lingua e alle sue regole vigenti. È un atto di permanente ribellione contro il contesto sociale, una sovversione. Scrivere bene implica una buona dose di coraggio. Ebbene, il traduttore è di solito un pusillanime. Ha scelto per timidezza questa occupazione, quella minima. Si trova di fronte all'enorme apparato poliziesco costituito dalla grammatica e dal suo uso pedante. Cosa farà il traduttore con il testo ribelle? Non è forse troppo chiedergli di essere anche lui ribelle e per conto di altri? Vincerà in lui la pusillanimità e invece di contravvenire alle regole grammaticali farà proprio il contrario: chiuderà lo scrittore

tradotto nella prigione del linguaggio normale, cioè lo tradirà. *Traduttore, traditore!*¹

– Ma i libri sulle scienze esatte e naturali si possono tradurre – risponde il mio interlocutore.

Non nego che la difficoltà sia minore, ma nego che non esista. La branca della matematica che è stata più in voga nell'ultimo quarto di secolo è stata la *Teoria degli insiemi*. Ebbene, il suo ideatore, Cantor, l'aveva battezzata con un termine impossibile da tradurre nelle nostre lingue. Quello che abbiamo dovuto chiamare "insieme", Cantor lo chiamava *Menge*, vocabolo il cui significato è più ampio di quello di insieme. Non esageriamo quindi la possibilità di tradurre le scienze matematiche e fisiche. Ma, fatta questa riserva, sono disposto a riconoscere che in queste scienze la traduzione può avvicinarsi molto di più all'originale che non nelle altre discipline.

– Ammette quindi che ci sono due tipi di scritti, quelli che si possono e quelli che non si possono tradurre?

– Se parliamo *grasso modo*, si dovrà accettare questa distinzione, ma così facendo non affrontiamo il vero problema che ogni traduzione pone. Perché se ci domandiamo per quale motivo determinati libri scientifici sono più facili da tradurre, ci renderemo presto conto che in essi è l'autore stesso che ha cominciato a tradurre la sua vera lingua, quella in cui egli "vive, si muove ed è", in una pseudolingua formata da termini tecnici, da vocaboli linguisticamente artificiosi che lui stesso ha bisogno di definire nel suo libro. Insomma, traduce se stesso passando da una lingua ad una terminologia.

– Ma una terminologia è una lingua come qualsiasi altra! Anzi, come dice il nostro Condillac, la miglior lingua "ben fatta" è la scienza.

– Sono spiacente di essere in questo caso completamente in disaccordo con lei e con il buon abate. Una lingua è un sistema di segni verbali grazie al quale gli

¹ In italiano nel testo. [N.d.T.]

individui possono capirsi senza mettersi preventivamente d'accordo, mentre una terminologia è intelligibile soltanto se chi scrive o parla e chi legge o ascolta si sono messi preventivamente e *individualmente* d'accordo sul significato dei segni. Per questo la chiamo pseudolingua e dico che l'uomo di scienza deve, come prima cosa, tradurre in questa pseudolingua il suo pensiero. E un *volapük*, un esperanto stabilitosi in base a una convenzione tra coloro che coltivano una stessa disciplina. Ecco perché è più facile tradurre questi libri in un'altra lingua, perché in realtà sono già scritti nella stessa lingua in tutti i paesi; tant'è vero che sembrano ermetici, inintelligibili o quanto meno molto difficili da comprendere agli uomini che parlano l'autentica lingua in cui essi in apparenza sono scritti.

— Onestamente non posso far altro che darle ragione e aggiungere che comincio a rendermi conto di alcuni misteri nel rapporto verbale tra uomo e uomo dei quali finora non ero consapevole.

— E a me, d'altra parte, sembra di intuire che lei sia una specie di ultimo Abencerrage,² ultimo sopravvissuto di una fauna scomparsa, poiché è capace, di fronte ad un altro uomo, di credere che sia questi ad avere ragione. E l'argomento della traduzione, in effetti, anche se poco approfondito, ci conduce fino ai più reconditi arcani di quel meraviglioso fenomeno che è il linguaggio. Anche considerando gli aspetti più immediati del nostro argomento, per ora ne abbiamo a sufficienza. In quello che ho detto fin qui mi sono limitato a basare l'"utopismo" della traduzione sul fatto che l'autore di un libro che non sia di matematica né di fisica né, se vuole, di biologia è in un certo senso uno scrittore nel vero significato del termine. Questo vuol dire che ha usato la sua lingua d'origine con prodigiosa abilità, ottenendo due cose che sembra impossibile conciliare: es-

sere intelligibile e allo stesso tempo modificare l'uso corrente della lingua. È più difficile realizzare questa duplice operazione che fare acrobazie. E come possiamo pretenderla dai normali traduttori? Ma oltre a questa prima difficoltà derivante dal traduttore uno stile personale, ci si presentano altri livelli di difficoltà. Lo stilismo personale consiste per esempio nel fatto che l'autore devia leggermente dal senso abituale della parola, la forza in modo tale che il cerchio di oggetti da essa indicati non coincide esattamente con il cerchio di oggetti che questa stessa parola di solito indica nel suo uso abituale. La tendenza generale di queste deviazioni in uno scrittore è ciò che chiamiamo il suo stile. Ma si dà il caso che ogni lingua rispetto ad un'altra abbia il suo stile linguistico, ciò che Humboldt chiamava la sua "forma interna". È quindi un'utopia credere che due vocaboli appartenenti a due lingue, e che il dizionario ci indica come traduzione l'uno dell'altro, facciano riferimento esattamente agli stessi oggetti. È naturale che le lingue, formatesi in paesaggi differenti e in base ad esperienze diverse, siano incongruenti. È falso per esempio supporre che ciò che lo spagnolo chiama *bosque* (bosco) sia la stessa cosa che il tedesco chiama *Wald*, e malgrado ciò il dizionario ci dice che *Wald* significa bosco. Se fossimo nello stato d'animo adatto questa sarebbe un'eccellente occasione per inserire ora nel discorso un'"aria di bravura" che descriva i boschi della Germania in contrapposizione a quelli spagnoli. Vi risparmio la canzone, ma invoco qui il suo risultato: la chiara intuizione dell'enorme differenza che esiste tra queste due realtà. È una differenza così grande che non soltanto le due realtà sono oltremodo incongruenti, ma la sono anche quasi tutti i loro riflessi intellettuali ed emotivi.

I contorni dei due significati non coincidono tra loro, proprio come le fotografie di due persone diverse scattate una sull'altra. Se guardandole la nostra vista vacilla quasi in preda al mal di mare senza riuscire a fissare l'uno o l'altro dei due contorni, né a formarne un terzo,

² Gli Abencerragi erano una stirpe araba del regno musulmano di Granada, famosi nel secolo XV per la loro rivalità con la famiglia dei Cegries. [N.d.T.]

immaginiamoci la penosa vaghezza che ci lascerà la lettura di migliaia di parole a cui accade questo. Sono quindi le stesse cause che producono sia nell'immagine visiva sia nel linguaggio il fenomeno del *flou*. La traduzione è il costante *flou* letterario, e poiché, d'altra parte, ciò che di solito chiamiamo sciocchezza non è altro che il *flou* del pensiero, non dobbiamo stupirci se un autore tradotto ci sembra sempre un po' sciocco.

I due "utopismi"

Quando la conversazione non è puro scambio di meccanismi verbali in cui gli uomini si comportano quasi come grammofoni, ma gli interlocutori parlano veramente di qualcosa, accade un curioso fenomeno. Man mano che la conversazione procede, la personalità di ognuno si va scindendo progressivamente: una parte di essa presta attenzione a quanto si dice e collabora al dire, l'altra invece, attratta dal tema come l'uccello dal serpente, si ritrae sempre di più nel profondo del suo intimo, dedicandosi a riflettere sull'argomento. Quando conversiamo viviamo nella società, quando pensiamo restiamo soli. Accade però che in questo tipo di conversazioni facciamo entrambe le cose allo stesso tempo e man mano che il discorso va avanti le andiamo facendo con intensità sempre crescente; ascoltiamo con emozione quasi drammatica quello che si sta dicendo e contemporaneamente sprofondiamo sempre più nell'abissale solitudine della nostra mediazione. Questa progressiva scissione non può essere sostenuta in permanente equilibrio. Ecco perché è caratteristico di queste conversazioni il sopraggiungere di un istante in cui esse hanno una sincope a cui segue un profondo silenzio. Ogni interlocutore rimane assorto in se stesso. Pensa tanto che non può parlare. Il dialogo ha generato silenzio e la solitudine iniziale si trasforma in solitudini.

Questo è quanto è accaduto alla nostra riunione dopo le mie ultime parole. Perché? Non c'è dubbio, que-

sta alta marea di silenzio che giunge a coprire il dialogo si verifica quando l'argomento si sviluppa fino al punto estremo in una delle sue direzioni e la conversazione deve girare su se stessa, orientando la sua prua verso un'altra rotta.

— Questo silenzio che è nato tra noi — disse qualcuno — ha un significato funebre. Lei ha ucciso la traduzione e noi seguiamo faciliurni il suo funerale.

— Ah, noi! — risposi io — Assolutamente no! Era molto importante per me sottolineare le miserie del tradurre, mi importava soprattutto definirne la difficoltà, le sue scarse possibilità; e non per fermarmi a questo, ma perché tutto ciò fosse una molla che ci lanciasse verso il possibile splendore dell'arte del tradurre. Questo è quindi il momento opportuno per gridare: "La traduzione è mortale! Viva la traduzione!" Dobbiamo adesso vogare in senso opposto, e come dice Socrate in occasioni simili dobbiamo cantare la palinodia.

— Ho paura — disse il signor X — che questo sia per lei molto difficile. Non ci dimentichiamo infatti la sua affermazione iniziale secondo cui il tradurre era un'operazione utopistica e un proposito impossibile.

— In effetti l'ho detto e ho aggiunto che tutte le attività specifiche dell'uomo hanno queste caratteristiche. Non abbiate paura, non tenterò adesso di dire perché la penso così. So che in una conversazione francese bisogna sempre evitare l'aspetto principale e conviene mantenersi in quella zona tiepida delle questioni intermedie. Siete fin troppo cortesi permettendomi e addirittura imponendomi questo monologo mascherato, sebbene il monologo sia forse il crimine più grave che si possa commettere a Parigi. Per questo parlo con un poco di imbarazzo e con un peso sulla coscienza, perché ho l'impressione di commettere qualcosa di simile ad uno stupro. Mi tranquillizza soltanto la consapevolezza che il mio francese zoppica e non può permettersi l'agile contraddanza del dialogo. Ma torniamo al nostro argomento, alla condizione essenzialmente utopistica di tutto ciò che è umano. Anziché dare a questa dottrina basi

troppo solide mi permetterò soltanto di inviarvi, per puro piacere di un esperimento intellettuale, a tentare di supporre che essa sia principio radicale e a contemplare sotto la sua luce gli affanni dell'uomo.

— Nella sua opera però — disse il caro amico Jean Baruzi — è frequente la lotta contro l'“utopismo”.

— Frequentemente e sostanziale! C'è un falso “utopismo” che è esattamente il contrario di quello che ho adesso sotto gli occhi: un “utopismo” che consiste nel credere che ciò che l'uomo desidera, progetta e si propone è possibile così com'è. Non c'è nulla più di questo che mi produca maggior senso di ripugnanza, e in questo vedo la causa maggiore di tutte le sventure che accadono ora sulla terra. Nell'utile argomento che ora siamo trattando possiamo renderci conto del significato opposto dei due “utopismi”. Il cattivo utopista, come quello buono, considera auspicabile correggere la realtà naturale che isola gli uomini nel recinto delle lingue diverse, impedendo così che possano comunicare tra loro. Il cattivo utopista pensa che questo, *poiché* auspicabile, è possibile, e da qui a credere che sia facile il passo è breve. Convinto di ciò non starà troppo a pensare al problema di come bisogna tradurre, ma comincerà il lavoro senza indugi. Ecco perché quasi tutte le traduzioni fatte finora sono cattive. Il buon utopista al contrario pensa che, *sebbene* sia auspicabile liberare gli uomini dalla distanza imposta loro dalle lingue, non è probabile che ci si possa riuscire; e quindi ci si deve limitare ad un risultato approssimativo. Ma questa approssimazione può essere maggiore o minore... fino all'infinito, e appare così davanti ai nostri sforzi un agire senza limiti in cui è sempre possibile il miglioramento, il superamento, il perfezionamento; insomma il “progresso”. Tutta l'esistenza umana consiste in attività di questo tipo. Immaginate che, al contrario, voi foste condannati a fare soltanto ciò che è possibile, ciò che ha in sé la possibilità di essere realizzato. Che angoscia! Sentireste la vostra vita quasi svuotata di se stessa. Proprio perché la vostra attività riesce in ciò che si propone, vi sembra-

rebbe di non stare facendo nulla. L'esistenza dell'uomo ha un carattere sportivo, di sforzo che si compiace di se stesso, e non del suo risultato. La storia universale ci mostra l'incessante e infaticabile capacità dell'uomo di inventare progetti irrealizzabili. Nello sforzo per realizzarli egli ottiene molte cose, crea innumerevoli realtà che la cosiddetta natura è incapace di produrre da sola. L'unica cosa che l'uomo non ottiene mai è proprio ciò che si propone, e questo va tutto a suo favore. Queste nozze tra la realtà e l'incubo dell'impossibile producono nell'universo le uniche crescite di cui esso è suscettibile. Per questo è molto importante sottolineare che tutto — si intende tutto ciò che merita, tutto ciò che è veramente umano — è difficile, molto difficile; tanto difficile da essere impossibile.

Come vedete, affermare l'impossibilità di tradurre non è un'obiezione contro il possibile splendore di questa attività. Al contrario, questa caratteristica le dà una sublime paternità e ci fa percepire che ha senso.

— In base a questo — interrompe un professore di storia dell'arte — lei, come me, è portato a pensare che la missione propria dell'uomo, ciò che dà senso ai suoi affanni, sia contraddire la natura.

— Effettivamente sono molto vicino a quest'opinione, sempre che non si dimentichi quello che per me è fondamentale, cioè la distinzione appena fatta tra i due “utopismi”, quello buono e quello cattivo. Dico questo perché la caratteristica essenziale del buon utopista quando si oppone radicalmente alla natura è quella di tenerla presente e di non farsi illusioni. Il buon utopista innanzitutto si impegna con se stesso ad essere un inesorabile realista. Solo quando è sicuro di aver visto bene la realtà nella sua più aspra nudità e senza essersi fatto la minima illusione, si ribella decisamente contro di essa e si sforza di modificarla nel senso dell'impossibile, che è l'unica cosa ad avere senso.

L'atteggiamento opposto, cioè quello tradizionale, consiste nel credere che le cose auspicabili si trovino già lì come un frutto spontaneo della realtà. Questo ci ha

resi ciechi a *limine* tanto da non intendere le cose umane. Tutti per esempio auspichiamo che l'uomo sia buono, ma il vostro Rousseau, che noi altri abbiamo dovuto sopportare, credeva che quest'auspicio si fosse già realizzato e che l'uomo fosse buono in se stesso o per natura. Questo ci ha rovinato un secolo e mezzo di storia europea che avrebbe potuto essere magnifica, e sono state necessarie infinite angosce, enormi catastrofi — comprese quelle che verranno — per scoprire quella semplice verità, nota a quasi tutti i secoli precedenti, secondo cui l'uomo di per sé non è altro che una bestia malvagia.

O, per tornare definitivamente al nostro tema, sottolineando l'impossibilità del tradurre non si vuole neanche lontanamente togliere senso a questa attività, proprio come a nessuno viene in mente di considerare assurdo il fatto che parliamo gli uni con gli altri nella nostra madre lingua, quando anche questo è un esercizio utopistico.

Questa affermazione provocò tutt'intorno una ondata di opposizioni e proteste. "Questo è un superlativo, o meglio ciò che gli studiosi di grammatica chiamano un "eccessivo", disse un filosofo che fino ad allora aveva taciuto. "Mi sembra che si esageri, che sia una cosa paradossale", esclamò un sociologo.

— Vedo che l'audace navicella della mia dottrina corre il rischio di naufragare in quest'improvvisa tempesta. Capisco che alle vostre orecchie di francesi, anche se voi siete così benevoli, risulti dura da ascoltare l'affermazione secondo cui parlare è un esercizio utopistico. Ma che ci posso fare se questa è l'inconfutabile verità?

Sul parlare e sul tacere

Quando si fu placata la tempesta provocata dalle mie ultime parole continuai così:

— Comprendo molto bene la vostra indignazione. A fermare che parlare è un'operazione illusoria e un'azio-

ne utopistica ha tutta l'aria di un paradosso e il paradosso è sempre irritante. E lo è molto di più per i francesi. Chissà se nel corso di questa conversazione non si possa arrivare ad un punto in cui sia necessario chiarire perché lo spirito francese è così nemico del paradosso. Ammetterete però che non sempre dipende da noi poterlo evitare. Quando tentiamo di modificare un'opinione fondamentale che ci sembra profondamente erronea è improbabile che le nostre parole siano esenti da una certa qual paradossale insolenza. Chissà, chissà se l'intellettuale, obbedendo ad una prescrizione inesorabile e contro le sue inclinazioni o la sua volontà, non sia stato incaricato di far sì che in questo mondo ci sia il paradosso! Se qualcuno ci chiarisse una volta per tutte e fino in fondo perché esiste l'intellettuale, perché sta dove sta da quando esiste e ci mostrasse qualche semplice dato su come consideravano la loro missione gli intellettuali più antichi — per esempio i pensatori arcaici della Grecia, i primi profeti di Israele ecc. — forse quel mio sospetto risulterebbe una cosa evidente ed elementare. E questo perché, in fin dei conti, *doxa* significa opinione pubblica e non sembra avere alcuna giustificazione il fatto che esista una classe di uomini il cui mestiere specifico consiste nell'opinare sulla necessità che la loro opinione coincida o no con quella pubblica. Non è forse una superfetazione o, come dice la nostra lingua spagnola fatta più da mulattieri che da ciambellani, una *albarda sobre albarda*? Non è forse più verosimile che l'intellettuale esista per contraddire l'opinione pubblica, la *doxa*, scoprendo e sostenendo, in opposizione al luogo comune, l'opinione vera, la *paradoxa*? Può accadere che la missione dell'intellettuale sia fondamentalmente impopolare.

Considerate questi suggerimenti niente di più che una mia difesa di fronte alla vostra irritazione, ma, sia

³ Questo modo di dire, che letteralmente significa "basto su basto", indica l'uso di due o più espressioni insieme che hanno lo stesso significato, e che costituiscono pertanto una inutile ripetizione. [N.d.T.]

detto tra parentesi, con essi credo di essermi avvicinato ad argomenti di primaria importanza, anche se scandalosamente mai toccati. Sia chiaro peraltro che siete voi i responsabili di questa nuova divagazione per esservi sollevati contro di me.

Eppure la mia affermazione, nonostante il suo aspetto paradossale, è una cosa abbastanza semplice e ovvia. Di solito consideriamo il parlare l'esercizio di un'attività mediante la quale riusciamo a manifestare il nostro pensiero al prossimo. Il linguaggio è naturalmente molte altre cose oltre a questo, ma tutte presuppongono o implicano quella funzione primaria che è il parlare. Per esempio, parlando tentiamo di persuadere qualcun altro di influire su di lui e, a volte, di ingannarlo. La bugia è il linguaggio che nasconde il nostro pensiero autentico. Ma è evidente che la bugia sarebbe impossibile se il parlare primario e normale non fosse sincero. La moneta falsa circola perché è sostenuta da quella autentica. Alla fin fine l'inganno non è altro che un umile parassita dell'ingenuità.

Diciamo quindi che l'uomo, quando si mette a parlare lo fa *perché* crede di poter dire ciò che pensa. Ebbene, questa è un'illusione. Il linguaggio non arriva a tanto. Esso dice, più o meno, una parte di ciò che pensiamo, ma innalza uno steccato invalicabile che impedisce al resto di passare. Serve abbastanza bene per enunciati e prove matematiche; ma già il parlare di fisica comincia ad essere equivoco ed insufficiente. Però man mano che la conversazione comincia a toccare temi più importanti di questi, più umani, più "reali", il linguaggio diventa sempre più impreciso, impacciato e confuso. Tutti noi, accettando docilmente quel pregiudizio inventato secondo cui parlando ci capiamo, diciamo ed ascoltiamo con tale buona fede che finiamo per intendere molto peggio di quanto ci capiremmo se, muti, tentassimo di "indovinarci". Anzi, siccome il nostro pensiero è in gran parte legato alla lingua — anche se stento a credere che questo legame sia assoluto, come di solito si sostiene — ne deriva che pensare è parlare

con se stessi e, di conseguenza, fraintendere se stessi e correre il gran rischio di crearsi un'autentica confusione.

— Non le sembra di esagerare un po'? — chiese ironicamente mister Z.

— Forse, forse... Ma in ogni caso sarebbe una esagerazione terapeutica, una compensazione. Nel 1922 ebbe luogo una riunione presso la Società di Filosofia di Parigi, dedicata alla discussione del problema del progresso nel linguaggio. Presero parte ad essa, insieme ai filosofi della Senna, i grandi maestri della scuola linguistica francese, che è in un certo senso, almeno come scuola, la più illustre del mondo. Ebbene, leggendo il resoconto di quella discussione mi sono imbattuto in alcune frasi di Meillet — Meillet sommo maestro della linguistica contemporanea — che mi lasciarono esterrefatto: "Ogni lingua — diceva — esprime quanto è necessario alla società di cui è organo... Con qualsiasi fonetismo, con qualsiasi grammatica si può esprimere qualsiasi cosa." Non vi sembra, con tutto il rispetto dovuto alla memoria di Meillet, che ci sia anche in queste parole un'evidente esagerazione? Come ha scoperto Meillet una verità così assoluta? Non certo in quanto linguista. Come linguista egli conosce soltanto le lingue dei popoli, ma non i loro pensieri, ed il suo dogma presuppone che egli abbia misurato questi con quelle e che li abbia trovati coincidenti. Inoltre non basta dire che ogni lingua può formulare ogni pensiero, ma bisogna vedere se tutte le lingue possono farlo con la stessa facilità ed immediatezza. La lingua basca sarà pure perfetta quanto Meillet voglia, ma si dà il caso che essa si dimenticò di includere nel suo vocabolario un segno per indicare Dio e fu necessario ricorrere a quello che significava "signore di ciò che sta in alto": *Jaungoikoa*. E siccome da diversi secoli l'autorità dei signori è scomparsa, *Jaungoikoa* significa oggi direttamente Dio; dobbiamo però pensare a cosa succedeva nell'epoca in cui ci si vedeva obbligati a pensare Dio come un'autorità politica di questo mondo, a pensare Dio come un governatore civile o qualcosa del genere. Proprio questo caso ci rive-

la che, mancando un nome per indicare Dio, pensare Dio costituiva per i baschi un grosso sforzo: per questo ci misero tanto a convertirsi al cristianesimo e il vocabolo indica che fu necessario l'intervento della polizia per inculcare nelle loro teste l'idea pura della divinità. La lingua quindi non soltanto pone delle difficoltà all'espressione di certi pensieri, ma ostacola la ricezione di alcuni altri, paralizza la nostra intelligenza in determinate direzioni.

Non entreremo adesso nelle questioni veramente profonde – quelle più suggestive! – suscitate da questo enorme fenomeno che è il linguaggio. A mio giudizio, tali questioni non sono state ancora neppure intraviste perché la loro visione ci è stata impedita dal perenne equivoco nascosto nell'idea secondo cui il linguaggio ci serve per manifestare i nostri pensieri.

– A quale equivoco si riferisce? Non capisco bene – chiede lo storico dell'arte.

– Questa frase può significare due cose profondamente diverse: o che parlando tentiamo di esprimere le nostre idee o stati d'animo ma ci riusciamo *solo in parte*, oppure che il linguaggio raggiunge *pienamente* questo proposito. Come vedete, ricompaiono qui i due "utopismi" nei quali c'eravamo imbattuti poco fa parlando della traduzione. Ed essi appariranno allo stesso modo in tutto il "fare" umano, secondo quella generale che vi ho invitato a sperimentare: "tutto ciò che l'uomo fa è utopistico". Soltanto questo principio può aprirci gli occhi sulle questioni profonde che riguardano il linguaggio. Perché se in effetti evitiamo di pensare che il linguaggio riesca ad esprimere *tutto* ciò che pensiamo, ci renderemo conto di quello che, di fatto e con assoluta evidenza, ci accade costantemente, e cioè che costantemente, parlando o scrivendo, *rinunciamo* a dire molte cose, perché la lingua non ce lo permette. Ah, ma allora il parlare in effetti non è soltanto dire, manifestare, ma allo stesso tempo è inesorabilmente rinunciare a dire, tacere, passare certe cose sotto silenzio! Il fenomeno è indubbio e quanto mai frequente. Ricorda-

tevi di quello che vi accade quando dovete parlare in una lingua straniera. Che tristezza! È proprio la tristezza che io sto provando adesso mentre parlo in francese: la tristezza di dover tacere i quattro quinti di quello che mi viene in mente, perché quei quattro quinti dei miei pensieri spagnoli non si possono esprimere facilmente in francese, malgrado le due lingue siano così vicine. E non si creda che non accada lo stesso, sebbene in misura minore, quando pensiamo nella nostra lingua: soltanto il preconcetto opposto ci impedisce di rendercene conto. Mi trovo pertanto nella terribile situazione di dover provocare una seconda tempesta molto più grave della precedente. Infatti, tutto ciò che abbiamo detto si riassume inevitabilmente in una formula che ostenta apertamente gli insolenti bicipiti del paradossale. Ed è questa: non si può comprendere fino in fondo quella stupenda realtà che è il linguaggio se non si parte dalla consapevolezza che la lingua è fatta soprattutto di silenzi. Un essere che non fosse capace di rinunciare a dire molte cose sarebbe incapace di parlare. E ogni lingua è un'equazione diversa tra l'esprimersi e i silenzi. Ogni popolo tace alcune cose per poterne dire altre. Perché sarebbe impossibile dire *tutto*. Da questo deriva l'enorme difficoltà della traduzione: essa consiste nel dire in una lingua proprio ciò che questa lingua tende a tacere. Ma, allo stesso tempo, si intravede quell'aspetto del tradurre che può costituire una magnifica impresa: la rivelazione dei mutui segreti che popoli ed epoche si nascondono reciprocamente e che tanto contribuiscono alla loro dispersione e ostilità; insomma un'audace ricomposizione dell'Umanità. Perché come diceva Goethe: "Ciò che è umano è vissuto completamente soltanto da tutti gli uomini nel loro insieme".

Non parliamo seriamente

Il mio pronostico era sbagliato. La burrasca prevista non si verificò. Quell'affermazione paradossale penetrò

nella mente di coloro che mi ascoltavano senza provocare sussulti né spasmi, come una iniezione ipodermica che fortunatamente non tocca i filamenti nervosi. Era quindi un'ottima occasione per battere in ritirata.

— Mi sarei aspettato da parte vostra una veemente ribellione, invece mi trovo immerso in un clima di pace. Non vi stupirete se ne approfitto per cedere ad un altro la parola, della quale, contro il mio desiderio, ho tenuto finora il monopolio. Quasi tutti voi ne sapete di questi argomenti più di me. E in particolare c'è tra voi un grande maestro della linguistica che appartiene alla nuova generazione; sarebbe per tutti molto interessante se egli ci facesse conoscere il suo pensiero sui temi fin qui trattati.

— Non sono un grande maestro — comincio il linguista — sono solo un entusiasta del mio mestiere e credo che esso sia arrivato al suo primo momento di sublimità, all'ora del massimo raccolto dei suoi frutti. Sono lieto di anticipare che in generale quello che lei ha detto, e ancora di più ciò che intravedo e che quasi tocco dietro le sue parole, coincide abbastanza con il mio pensiero e con ciò che, a mio giudizio, sarà predominante nel futuro immediato della scienza del linguaggio. Chiaramente, io avrei evitato l'esempio del vocabolo basco che indica Dio, perché è una questione sulla quale si è discusso molto. Ma in generale sono d'accordo con lei. Ogni lingua consiste in un'operazione primaria e dobbiamo comprendere bene quale sia.

L'uomo moderno si sente troppo orgoglioso delle scienze che ha creato. Con esse, certamente, il mondo acquista un'immagine nuova. Ma questa innovazione è relativamente poco profonda. È una tenue pellicola che abbiamo steso su altre immagini del mondo costruite in altre epoche dell'umanità, e che sono i presupposti della nostra innovazione. Utilizziamo in ogni momento questa gigantesca ricchezza, senza però rendercene conto, perché non l'abbiamo fatta noi, ma l'abbiamo ereditata.

Da buoni eredi, siamo di solito abbastanza stupidi. Il

telefono, il motore a scoppio e le perforatrici sono scoperte prodigiose, ma sarebbero state impossibili se ventimila anni fa il genio umano non avesse inventato l'ascia, il martello, la ruota e il metodo per produrre il fuoco. Lo stesso accade all'interpretazione scientifica del mondo, che si nutre e riposa sulle precedenti, soprattutto su quella più antica, su quella primigenia, cioè il linguaggio. La scienza attuale sarebbe impossibile senza il linguaggio, non tanto né solamente per l'ovvia ragione che fare scienza è parlare, ma al contrario perché il linguaggio è la scienza primitiva. E proprio per questo la scienza moderna vive in perpetua polemica con il linguaggio. Questo avrebbe forse senso se il linguaggio non fosse di per sé una conoscenza, un sapere che, in quanto ci sembra insufficiente, tentiamo di superare? Solitamente non vediamo con chiarezza una cosa così evidente perché da molto, molto tempo l'umanità, per lo meno quella occidentale, non "parla sul serio". Non capisco come mai i linguisti non si siano debitamente soffermati su questo sorprendente fenomeno. Oggi, quando parliamo, non diciamo quello che la lingua in cui parliamo dice, ma, usando convenzionalmente e come per scherzo quello che le nostre parole di per sé dicono, diciamo, con questo dire della nostra lingua, ciò che vogliamo dire. Quest'ultimo periodo è risultato uno stupendo scioglilingua, non è vero? Mi spiego: se dico "il sole sorge a Oriente" quello che le mie parole, e pertanto la lingua *in cui* mi esprimo, dicono in senso proprio è che un ente di sesso maschile capace di atti spon-tanei — il cosiddetto "sole" — esegue l'azione di "sorgere", cioè salta verso l'alto, e lo fa in un luogo, tra tutti i luoghi, che è quello dove si verificano le nascite: Oriente. Ebbene, non è che io voglia dire seriamente nulla di tutto questo, non credo che il sole sia di sesso maschile né che sia un soggetto capace di atti spontanei, né che questo suo "sorgere" sia una cosa che *fa da sé*, né che quella parte dello spazio sia specialmente destinata alle nascite. Quando uso questa espressione della mia madre lingua mi comporto, ironicamente, squallido, ciò

che dico e lo prendo come uno scherzo. La lingua è oggi pura facezia. Ma è chiaro che c'è stato un tempo in cui l'uomo indoeuropeo credeva effettivamente che il sole fosse di sesso maschile, che i fenomeni naturali fossero azioni spontanee di entità dotate di volontà e che l'astro benefico nascesse e rinascesse tutte le mattine in una regione dello spazio. E poiché credeva questo cercò dei segni per dirlo e creò la lingua. Parlare era quindi in quell'epoca una cosa molto diversa da quello che è oggi: era parlare seriamente. I vocaboli, la morfologia e la sintassi avevano un significato pieno. Le espressioni del linguaggio dicevano del mondo quello che sembrava la verità, enunciavano, conoscevano, sapevano. Erano esattamente il contrario di una serie di facezie. E questo spiega perché nell'antico linguaggio da cui proviene il sanscrito e nel greco stesso i vocaboli "parola" e "dire" — *brahman*, *logos* — conservino un valore sacro.

La struttura della frase indoeuropea mette per iscritto un'interpretazione della realtà secondo cui ciò che accade nel mondo è sempre l'azione di un agente sessuato. Per questo è composta da un soggetto maschile o femminile e da un verbo attivo. Ma ci sono altre lingue in cui la frase ha una struttura molto differente e che presuppone interpretazioni del reale molto diverse dalla precedente.

E questo perché il mondo che circonda l'uomo non si presenta all'origine con articolazioni inequivocabili. O, detto in altro modo, e più chiaramente: il mondo, così come ci appare, non è composto di "cose" radicalmente separate e nettamente distinte. Troviamo in esso infinite differenze, ma queste differenze non sono assolute. A rigore, tutto è diverso da tutto, ma anche tutto assomiglia un poco a tutto. La realtà è un inescrutabile "tutto continuo di diversità". Per non perdersi in esso dobbiamo fare tagli, delimitazioni, divisioni, insomma stabilire con carattere assoluto differenziazioni che in realtà sono soltanto relative. Per questo Goethe diceva che le cose sono differenze stabilite da noi. La prima cosa che l'uomo ha fatto nel suo impatto intellettuale

con il mondo è stata quella di classificare i fenomeni, di dividere in classi quello che ha trovato di fronte a sé. Ad ognuna di queste classi ha attribuito un segno della sua voce, e questo è il linguaggio. Ma il mondo ci propone innumerevoli classificazioni e non ce ne impone nessuna. Così ogni popolo ha tagliato quel volatile che è il mondo in maniera differente, lo ha trinciato in modo diverso e per questo ci sono idiomi così diversi, con diversa grammatica e diverso vocabolario o "semantismo". Questa classificazione primigenia è la prima supposizione mai fatta su quale sia la verità del mondo; ed è pertanto la prima conoscenza. Ecco perché al principio parlare era conoscere.

L'indoeuropeo ha creduto che la differenza più importante tra le "cose" fosse il sesso, ed ha, un po' indifferentemente, qualificato ogni oggetto come sessuale. L'altra grande divisione che ha imposto al mondo consisteva nel supporre che tutto ciò che esiste o è un'azione — da qui il verbo — o è un agente — da qui il nome.

In confronto alla nostra poverissima classificazione dei nomi — maschili, femminili, neutri — quella dei popoli africani che parlano le lingue bantù è invece ricchissima: in alcune di queste lingue vi sono ventiquattro segni di classificazione, cioè niente meno che due dozzine di generi di fronte ai nostri tre. Le cose che si muovono, per esempio, vengono differenziate da quelle inerti, il regno vegetale da quello animale ecc. Laddove una lingua fa appena qualche distinzione un'altra rompe in esuberanti differenziazioni. In Eise ci sono trentatré parole per esprimere altrettante forme differenti del camminare umano, dell'"andare". In arabo esistono cinquemilasettecentoquattordici nomi per indicare il cammello. Evidentemente non è facile che si mettano d'accordo su questo gobbio animale un nomade della deserta Arabia e un industriale di Glasgow. Le lingue ci separano e ci impediscono di comunicare non perché sono, in quanto lingue, diverse, ma perché provengono da schemi mentali differenti, da sistemi intellettuali diversi e, in ultima istanza, da filosofie diver-

geni. Noi non solo parliamo in una determinata lingua, ma pensiamo scivolando intellettualmente su binari prestabiliti che ci vengono assegnati dal nostro destino verbale.

Il linguista tacque e rimase con la punta aguzza del suo naso rivolta verso una vaga porzione di cielo. Alle estremità delle sue labbra apparve l'abbozzo di un sorriso. Compresi subito che quella mente perspiciace era una di quelle che vanno avanti dialetticamente, dando un colpo da una parte e uno dall'altra. Siccome sono della stessa razza fui ben felice di scoprire l'enigma che il suo discorso ci poneva.

– Nascondendo le sue intenzioni e con abile tattica – dissi – lei ci ha condotto dinanzi all'abisso di una contraddizione, senza dubbio per far sì che l'avvertissimo con maggiore intensità. Lei ha sostenuto in effetti due tesi opposte. Secondo la prima ogni lingua impone un determinato schema di categorie, di percorsi mentali; in base alla seconda gli schemi che hanno formato ciascuna lingua non sono più attuali. Li usiamo convenzionalmente e per scherzo, il nostro dire non è più propriamente dire quello che pensiamo, ma soltanto "modi di parlare". Poiché entrambe le tesi sono convincenti, il conflitto che ne nasce ci invita a porci un problema che fino ad ora il linguista non aveva studiato: cosa c'è di vivo e cosa di morto nella nostra lingua; quali categorie grammaticali caratterizzano ancora il nostro pensiero e quali non sono più attuali. Perché la cosa più evidente di quanto lei ci ha detto è questa proposizione scandalosa che farebbe drizzare i capelli a Meillet ed a Vendryes: le nostre lingue sono un anacronismo.

– Proprio così – esclamò il linguista. Questo è proprio il problema che volevo introdurre e questo è il mio pensiero. Le nostre lingue sono strumenti anacronistici. Quando parliamo siamo umili ostaggi del passato.

Lo splendore

– È tardi – dissi al grande linguista – e questa riunione deve sciogliersi. Non vorrei però rinunciare a sapere cosa lei pensa del tradurre.

– La penso come lei – rispose – penso che sia molto difficile, che sia quasi impossibile, ma che, proprio per questo, ha molto senso. Anzi, credo che attualmente siamo arrivati per la prima volta al punto di poter tentare il lavoro di traduzione in grande stile e fino in fondo. In ogni modo, bisogna tener presente che gli aspetti essenziali del problema furono esposti più di un secolo fa dal soave teologo Schleiermacher nel suo saggio *Sui differenti metodi di tradurre*. Secondo lui la traduzione è un movimento che può essere tentato in due direzioni opposte: o si porta l'autore al linguaggio del lettore o si porta il lettore al linguaggio dell'autore. Nel primo caso traduciamo nel senso improprio della parola: a rigore, facciamo un'imitazione o una parafrasi del testo originale. Soltanto quando strappiamo il lettore dalle sue abitudini linguistiche e lo costringiamo a muoversi all'interno di quelle dell'autore, si ha traduzione in senso proprio. Fin'ora si sono fatte quasi solamente pseudotraduzioni.

Partendo da questo, non oserai formulare principi per definire la nuova impresa del tradurre, alla quale è più che mai necessario dedicarsi per ragioni che esporrò in seguito, se ci sarà tempo sufficiente.

Bisogna partire dal correggere alla base l'idea di ciò che può e deve essere una traduzione. Essa viene forse intesa come un'operazione magica in virtù della quale un'opera scritta in una lingua risorge repentinamente in un'altra? Se è così, siamo perduti, perché questa transstanziamento è impossibile. La traduzione non è un doppione del testo originale, non è, non deve pretendere di essere la stessa opera con un lessico diverso. Io direi che la traduzione non appartiene neppure allo stesso genere letterario dell'opera tradotta. È necessario mettere l'accento su questo e affermare che la traduzione è

un genere letterario a sé, diverso dagli altri, con regole e finalità proprie. Se l'opera in questione è poetica, la traduzione non lo è, essa è piuttosto uno strumento, un artificio tecnico che ci avvicina a quella, senza mai pretendere di ripeterla o di sostituirla.

Consideriamo in particolare, per evitare confusioni, il genere di versioni che più ci sembra importante, quello che a mio giudizio è più urgente: quello dei greci e dei latini. Essi hanno perso ai nostri occhi il carattere di modello. Forse il vivere senza modelli, il fatto che si sia atrofizzata in noi la facoltà di vedere qualcosa come modello è uno dei sintomi più gravi e strani nel nostro tempo. Nel caso dei greci e dei latini forse questa nostra attuale irriverenza risulta feconda, perché essi, morti come guide e come esempi, rinascono davanti a noi come unico caso di umanità radicalmente diversa dalla nostra, in cui possiamo penetrare grazie alla gran quantità di cose che di essi si conservano. Grecia e Roma sono l'unico viaggio assoluto nel tempo che possiamo fare. E questo genere di escursioni sono quanto di più importante si possa tentare per l'istruzione dell'uomo occidentale. Due secoli di pedagogia matematica, fisica e biologica hanno dimostrato, con i loro effetti, di non essere sufficienti per tirar fuori l'uomo dalla sua barbarie. L'istruzione fisico-matematica deve essere integrata da un'autentica istruzione storica che non consiste nel sapere i nomi dei re, le descrizioni delle battaglie o le statistiche di salari e prezzi in questo o quell'altro secolo, ma che richiede... un viaggio all'estero, all'estero in senso assoluto, cioè un viaggio verso un tempo molto remoto e verso un'altra civiltà profondamente diversa.

Accanto alle scienze naturali devono oggi rinascere quelle "umanistiche", anche se con caratteristiche diverse da quelle che hanno sempre avuto. Abbiamo bisogno di avvicinarci di nuovo ai greci e ai romani, non in quanto modelli, ma al contrario in quanto errori esemplari. Perché l'uomo è un'entità storica e ogni realtà storica — e pertanto non definitiva — è innanzitutto un errore. Acquisire coscienza storica di se stessi e im-

parare a vedersi come un errore sono la stessa cosa. E poiché questo — essere sempre, *innanzitutto* e relativamente, un errore — è la verità dell'uomo, soltanto la coscienza storica può portarlo alla sua verità e salvarlo. Ma è vano pretendere che l'uomo di oggi, solo guardando se stesso, scopra di essere un errore. Non vi è altro da fare che educare i suoi occhi a vedere la verità umana, l'antico "umanesimo", in modo che possa ben vedere da vicino quell'errore che furono gli altri uomini, e soprattutto, quell'errore che furono i migliori. Per questo mi ossessiona da molti anni l'idea della necessità di rendere nuovamente leggibile tutta l'antichità greco-romana, e per fare questo è indispensabile intraprendere il gigantesco lavoro di una nuova traduzione. E questo perché oggi non si tratterebbe di tradurre nelle nostre lingue attuali solo le opere che sono servite come modelli del loro genere, ma tutte quante indifferentemente. Esse ci interessano, ci importano — ripeto — in quanto errori, non come insegnamento. Abbiamo da imparare dagli antichi non tanto per quello che dissero, pensarono e cantarono, ma semplicemente perché furono, perché esistero, perché, poveri uomini come noi, come noi hanno disperatamente agitato le loro braccia nel perenne naufragio del vivere.

Per questo è importante orientare le traduzioni classiche in questo senso. Perché se prima ho detto che è impossibile la ripetizione di un'opera e che la traduzione è soltanto uno strumento che ci porta verso quest'ultima, se ne deduce che ci possono essere diverse traduzioni dello stesso testo. È impossibile, per lo meno lo è quasi sempre, avvicinarsi contemporaneamente a tutte le dimensioni del testo originale. Se vogliamo rendere l'idea delle sue qualità estetiche dovremo rinunciare a quasi tutto il contenuto del testo per trascriverne le grazie formali. Per questo sarà necessario dividere il lavoro e fare di una stessa opera traduzioni divergenti a seconda degli aspetti di essa che vogliamo tradurre con precisione. Ma, in genere, è così grande l'interesse di quei testi co-

me indizi della vita antica, che è possibile prescindere senza gravi danni dalle loro altre qualità.

Quando si mette a confronto con l'originale una traduzione di Platone, anche la più recente, ci sorprende e ci irrita non tanto che nella traduzione le voluttuosità dello stile platonico si siano volatilizzate, ma che vadano perduti i tre quarti delle cose, delle cose stesse che agiscono nelle frasi del filosofo, cose che egli incontra nel suo pensiero vivente, che sfiora o che accarezza incidentalmente. Per questo Platone è così poco interessante per il lettore attuale, e non come si crede di solito perché la sua bellezza è stata mutilata. Come può interessare la traduzione se il testo è stato prima svuotato e ne è rimasto solo un tenue profilo senza spessore né fretti? E quanto dico non è, sia chiaro, una semplice supposizione. È noto che soltanto una delle traduzioni di Platone è stata veramente feconda. E questa traduzione è proprio quella di Schleiermacher, perché egli ha rinunciato di proposito a fare una traduzione bella e ha voluto fare – è stato il primo ad avvicinarsi – quello che io ora sto dicendo. Questa famosa traduzione ha reso un gran servizio, perfino ai filologi. Infatti è falso credere che questo genere di lavoro serva soltanto a chi ignora il greco e il latino.

Immagino quindi un tipo di traduzione che sia brutta, come del resto è brutta la scienza, e che non pretenda eleganza letteraria, che non sia facile da leggere, ma che sia invece molto chiara, anche se questa chiarezza esige un gran numero di note a piè di pagina. È necessario che il lettore sappia in anticipo che, leggendo una traduzione, non leggerà un libro bello dal punto di vista letterario, ma userà uno strumento abbastanza irritante, che gli permetterà però di trasmettere veramente in quel povero Platone che ventiquattro secoli fa si sforzò a modo suo di stare a galla nella vita.

Gli uomini di altri tempi avevano necessità degli antichi in senso pratico. Ne avevano bisogno per apprendere molte cose da utilizzare con piena attualità. È comprensibile che a quei tempi la traduzione cercasse

di modernizzare il testo antico, di assimilarlo al presente. Ma a noi conviene il contrario. Abbiamo bisogno degli antichi proprio perché sono dissimili da noi, e la traduzione deve sottolineare il loro carattere esotico e distante, rendendolo intelligibile in quanto tale.

Non capisco perché tutti i filologi non si considerino obbligati a tradurre in questo modo qualche opera antica. In generale, ogni scrittore dovrebbe non sottovalutare l'attività di tradurre e integrare la sua opera personale con qualche traduzione di testi di epoca antica, media o contemporanea. È necessario dare nuovo prestigio a questa attività, tessere le sue lodi e considerarla un lavoro intellettuale di prim'ordine. Se si facesse questo, il tradurre diventerebbe una disciplina *sui generis* che, se coltivata con continuità, potrebbe secernere una tecnica propria che ingrandirebbe favolosamente la nostra rete di vie intelligenti. Se mi sono soffermato particolarmente sulle versioni dal greco e dal latino, è stato solo perché qui la questione generale diventa più evidente. Ma, seppure in misura diversa, i termini del problema sono gli stessi se ci riferiamo a qualsiasi altra epoca o popolo. Il punto decisivo rimane quello di cercare nel tradurre di allontanarci dalla nostra lingua, per andare verso le altre e non il contrario, come di solito si fa. A volte, soprattutto quando si tratta di autori contemporanei, sarà possibile che la traduzione abbia, oltre ai suoi pregi come traduzione, anche un certo valore estetico. Allora sarà come "*miel sobre hojuelas*",⁴ come dite voi spagnoli, probabilmente senza avere idea di cosa sono le "*hojuelas*".

– Là ascolto con molto piacere – dissi io per concludere. È chiaro che ai lettori di un determinato paese non piace una traduzione fatta nello stile della propria lingua, perché in questo senso ne hanno a sufficienza con la produzione degli autori indigeni. Quello che ap-

⁴ Questa espressione, che letteralmente significa "miele sopra sfoglie di pasta dolci e fritte" (*hojuelas*) simili alle crespedelle, sta ad indicare qualcosa che rende ancora migliore una cosa già buona. [N.d.T.]

prezzano è il contrario: il portare all'estremo limite dell'intelligibile le possibilità della loro lingua affinché traspasano 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. E 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)

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 detagliate che il lettore straniero non sempre può captare, e secondo

Relazione a un convegno sulla traduzione (Roma, 4 giugno 1982), «Bollettino di Informazioni» (Rassegna quadrimestrale della commissione nazionale italiana per l'Unesco), XXXII (Nuova serie), 3, settembre-dicembre 1985, pp. 59-63.

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, inversa, 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 sui margini 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 scopro solo ora rilegendomi 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 confronti il 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 fasciare 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, è 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'inarcolato.

Per questo lo scrittore italiano vive sempre o quasi sempre in uno stato di nevrosi linguistiche. 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, difendendo 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 darci un stile.

André Lefevere

**TRADUZIONE
E RISCRIITTURA**

La manipolazione
della fama letteraria

a cura di Margherita Ulrych

traduzione di Silvia Campanini



Introduzione

Nell'ultimo decennio il settore della traduzione ha vissuto un periodo di grande sviluppo e ha generato idee e teorie sempre più avanzate. In passato la traduzione veniva considerata semplicemente un aspetto della linguistica o della letteratura comparata: solo di recente ha acquisito un'identità propria e autonoma come disciplina articolata comprendente un ampio spettro di approcci, scuole e prospettive che possono essere riuniti sotto il nome di "*Translation Studies*"¹. Proprio questo ampliamento degli orizzonti degli studi sulla traduzione ha condotto a una riconsiderazione di alcuni concetti tradizionali e ha favorito il sorgere di nuovi paradigmi.

L'atteggiamento conservatore ancora dominante in alcuni ambienti della comunità internazionale che si occupa di traduzione, fa sì che questa venga intesa come un fenomeno puramente linguistico e oggettivo mirante solo a produrre un'equivalenza testuale. Tuttavia, a partire dagli anni settanta sono stati condotti studi che hanno permesso di identificare l'importanza di fattori sociali, culturali e storici nel processo traduttivo, che, per il suo carattere di comunicazione interculturale e sociale, è soggetto inevitabilmente a pressioni ideologiche e di potere. Ciò significa che fattori contingenti che trascendono l'aspetto puramente linguistico condizionano l'atto traduttivo in un dato momento storico.

Il rifiuto di un'orientamento per lo più prescrittivo e normativo in favore di una metodologia critica di carattere funzionale e descrittivo costituisce il valore innovativo caratterizzante questo approccio storico-sociologico alla traduzione. L'approccio descrittivo non mira a fornire indicazioni atte a realizzare una traduzione ideale ma pri-

¹ Sul carattere multidisciplinare della traduzione si veda il volume, a cura di M. Ulfvych, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Utet Libreria, Torino 1997.

vilegia l'analisi del testo tradotto per poter individuare le norme e le convenzioni che hanno influenzato il processo di traduzione. Secondo la metodologia descrittiva l'analisi di una traduzione avviene preliminarmente in base a criteri appartenenti alla cultura ricevente, in quanto sono questi che ne regolano l'accoglienza; solo in un secondo momento si passa alla collazione con il testo originale. Eseguita in questi termini, l'analisi descrittiva prende atto del testo tradotto come una realtà tangibile in modo acritico e rifiuta ogni astratta teorizzazione aprioristica sull'equivalenza dei due testi o sui limiti della traducibilità.

In quest'ottica l'approccio descrittivo, distaccatosi dai presupposti teorici tradizionali che considerano l'equivalenza tra il testo di partenza e quello di arrivo una relazione simmetrica, considera al contrario l'equivalenza un concetto relativo che può variare da un testo all'altro. Le potenziali relazioni fra testo originale e traduzione possono essere assai varie sia a livello formale sia a livello funzionale e pertanto sarà compito del traduttore decidere di volta in volta, in base al testo da tradurre, al contesto storico e socioculturale, il grado di equivalenza a cui mirare. Lo studioso di traduzione non fa altro che prendere atto del testo tradotto, e se formula un giudizio in merito al grado di equivalenza raggiunto lo fa in funzione non solo di fattori linguistici e testuali, ma anche di fattori appartenenti alla cultura di arrivo. Non esiste alcun criterio universale o storico per valutare la qualità assoluta di una traduzione. Il giudizio deve tener conto dell'insieme di quei fattori contingenti che entrano a far parte dell'atto traduttivo, più precisamente: chi ha commissionato la traduzione, per quale scopo, in quale contesto socioculturale, per quale cultura ricevente e in quale momento storico.

Una delle conseguenze principali di questa impostazione metodologica è dunque la profonda revisione del rapporto testo originale/traduzione, con un netto spostamento dell'attenzione sul testo di arrivo. Contemporaneamente viene estesa la concezione della natura stessa del tradurre in quanto ogni atto traduttivo prevede la manipolazione dell'originale legata non solo all'interpretazione soggettiva del traduttore e al cambiamento di codice linguistico, ma anche all'influenza di fattori socioculturali e storici e alla ricezione del testo tradotto nella cultura di arrivo.

Il contributo più originale dell'approccio teorico-descrittivo di André Lefevere alla traduzione si colloca proprio in questo ambito.

Muovendosi per lo più all'interno della traduzione letteraria, Lefevere concepisce il processo traduttivo essenzialmente come una riscrittura. Secondo Lefevere la definizione comune di traduzione non riesce a descrivere la varietà dei fenomeni di mediazione che si sono verificati nel corso dei secoli e che si sono accentuati ai giorni nostri. Il concetto di riscrittura da lui proposto comprende tutte le forme di manipolazione testuale sia per una traduzione tra sistemi culturali diversi sia per una reinterpretazione di un testo all'interno della stessa cultura. Quindi la riscrittura, oltre alla traduzione vera e propria, include tipologie testuali quali gli adattamenti per il teatro e per il cinema, la letteratura per l'infanzia, le edizioni ridotte, le antologie, la critica e la storiografia letteraria, e l'attività editoriale: e questo sia in ambito intraculturale sia interculturale. Lefevere dimostra in questo modo che gran parte della cosiddetta letteratura canonica viene divulgata attraverso forme di riscrittura, e in conseguenza dei processi di acculturazione peculiari di ogni società. In altre parole, l'operazione iniziale dei componenti di una comunità alla cultura letteraria è sempre mediata attraverso testi riscritti per favorire una più facile comprensione. Lo stesso principio si applica anche alle traduzioni, che costituiscono per il grande pubblico la via obbligata per accedere a testi provenienti da altre culture. Pertanto, per molte persone le riscritture e le traduzioni acquistano l'identità di "testi originali" e si sostituiscono ad essi a lungo, se non definitivamente.

Nel processo di riscrittura, l'immagine globale di un'opera letteraria viene triplasmata e manipolata in funzione del pubblico che si vuole raggiungere e del complesso di valori che domina la società dei fruitori in quel determinato momento storico. La tesi che Lefevere sviluppa in *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* è che un'opera letteraria può essere recepita e accolta dalla società ricevente solo se è tradotta o riscritta in conformità ai valori dominanti di quella società. Dal momento che tutte le forme di riscrittura risentono delle particolari concezioni ideologiche e poetiche della società destinataria, è naturale che esse alterino la letteratura perché questa svolga una particolare funzione sociale.

Attraverso i concetti di riscrittura e manipolazione Lefevere indaga a fondo il ruolo dell'ideologia e del potere nel processo di mediazione e nella costruzione dell'immagine dell'opera letteraria, che egli definisce con il termine di "fama letteraria". Traendo spunto dalle teorie dei formalisti russi, che considerano la cultura come un com-

plesso "agglomerato di sistemi" costituito da diversi sottosistemi (oltre al letterario, lo scientifico, il tecnologico e altri ancora), Lefevere presenta una brillante argomentazione sull'influenza dell'ideologia e del potere nella società e arriva a una vera e propria classificazione dei meccanismi di controllo della produzione e diffusione della conoscenza. Il suo ragionamento parte da un interrogativo di fondamentale importanza: se, come sostengono i formalisti, esiste un'interazione fra sottosistemi determinata dalla logica della cultura, e quindi dalla società a cui appartengono, chi è che controlla quella "logica della cultura"?

A questo proposito Lefevere ipotizza due "fattori di controllo": il primo è costituito dagli "specialisti" che operano all'interno del sistema letterario (critici, recensori, insegnanti, traduttori); il secondo denominato *patronage* (termine reso dalla traduttrice efficacemente con "patronato" per sottolineare i risvolti anche negativi del termine inglese), agisce primariamente all'esterno del sistema. Con il termine "patronato" Lefevere intende riferirsi a quei centri di potere in grado di favorire od ostacolare la produzione, la diffusione e la riscrittura di opere letterarie nel proprio contesto storico. Può trattarsi di singoli individui (sovrani e presidenti, sponsor e mecenati) o di gruppi (istituzioni religiose, partiti politici, classi sociali, editori o mezzi d'informazione). Il secondo fattore di controllo opera di norma attraverso istituzioni apposite (accademie, comitati di censura, riviste di critica letteraria, strutture scolastiche) e il suo interesse principale è impedire al sistema letterario di discostarsi troppo dagli sottosistemi che costituiscono la società. Attraverso le componenti ideologiche, economiche e sociali, il patronato esercita il proprio potere su coloro che sono delegati dalla società a plasmare la "fama letteraria", e cioè sui traduttori, sui critici letterari, sui revisori editoriali, sui compilatori di antologie, di storie letterarie e di opere di consulenza, e su ogni altra categoria di riscrittori.

Ogni riscrittura è pertanto una manipolazione testuale che si pone al servizio del potere e può avere risvolti positivi o negativi. Nei suoi risvolti positivi, la riscrittura, e in particolar modo la traduzione, può contribuire all'evoluzione di un sistema letterario e sociale, favorendo la migrazione nella letteratura di arrivo di nuovi generi o tematiche appartenenti alla letteratura di partenza. La riscrittura può anche reprimere l'innovazione e costruire immagini distorte e di parte. In un'epoca come la nostra, caratterizzata da condizionamenti

sempre più forti, lo studio dei processi di manipolazione della letteratura attraverso la riscrittura proposto da Lefevere ci porta a una maggiore consapevolezza di come interi sistemi culturali vengano creati, mantenuti e modificati.

Sin dagli inizi della sua attività di ricerca, Lefevere ha collocato il fenomeno della traduzione nel suo concetto storico e ha sostenuto il ruolo centrale che le varie forme di riscrittura rivestono nell'evoluzione storica di una letteratura. Lungi dall'essere un aspetto secondario o marginale, la traduzione ha sempre costituito lo strumento primario con il quale le istituzioni potevano costruire il tipo di società che desideravano. Nel presente volume Lefevere ha inteso portare alla luce le forze istituzionali che controllano le tendenze traduttive non solo nella scelta del testo da tradurre, ma anche del traduttore e dell'editore, determinando così il grado di manipolazione. Ancora una volta le premesse di questo approccio teorico di Lefevere trovano riscontro nei principi fondamentali della concezione sistemica della letteratura introdotta dai formalisti russi e successivamente elaborata nell'ambito della teoria polysistemica da alcuni studiosi israeliani, in particolare da Itamar Even Zohar e Gideon Toury².

In base a questa teoria, il sistema letterario, parte dell'agglomerato di sistemi di una cultura, è a sua volta una struttura complessa: più precisamente un polysistema in continuo stato evolutivo e di trasformazione. La teoria polysistemica è risultata di grande utilità per individuare il posto che la traduzione occupa all'interno dei sistemi letterari e culturali. Di norma la traduzione è considerata una forma secondaria di letteratura che ricopre una posizione marginale nel polysistema letterario rispetto ai testi canonici, collocati invece in una posizione centrale. Da qui scaturisce l'assimilazione del testo tradotto ad altre forme di scrittura e riscrittura generalmente ritenute di secondaria importanza. Tuttavia, meticolosi studi diacronici hanno dimostrato che la traduzione svolge in realtà una funzione primaria nell'evoluzione storica delle varie letterature, sia quando introduce innovazioni letterarie nella cultura ricevente, sia quando contribuisce a consolidare il canone vigente, se pur in tono minore. Gli studi diacronici hanno anche messo in evidenza che la "fama lette-

² Per un approfondimento del modello polysistemico e la sua rilevanza per lo studio della traduzione si rimanda a E. Genzlert, *Teoria della traduzione. Tendenze contemporanee*, Ucci Libreria, Torino 1998.

riaria" di un testo non resta immutabile nel tempo ma varia in funzione delle convenzioni e dei gusti del contesto storico-culturale. La teoria polisistemica ha quindi portato a una rivalutazione dell'impatto dei fattori extralinguistici sullo sviluppo dei patrimoni culturali e letterari dell'intero polisistema, permettendo di collocare il fenomeno della traduzione in un'ortica molto più ampia di quella offerta da una prospettiva puramente linguistica.

Il ruolo fondamentale della traduzione evidenziato dagli studi polisistemici nello sviluppo di sistemi culturali ha enfatizzato l'importanza del traduttore nella sua veste di mediatore culturale. Il compito del traduttore è infatti insostituibile in quanto, conoscendo le due culture a confronto, è in grado di adeguare il testo originale alle esigenze culturali dei fruitori. Di fronte a un testo letterario il traduttore individua la diversità tra la cultura di partenza e quella di arrivo e valuta come procedere nel suo lavoro, in modo da decidere quali elementi mantenere, quali adattare e come presentare al pubblico destinatario gli elementi peculiari della cultura originaria. Il traduttore costituisce l'anello di collegamento che determina l'interazione di culture diverse. Ma la tesi che Lefevere sviluppa è che il traduttore non può rimanere neutrale e non opera in un vuoto culturale: scientemente o no, il traduttore manipola il testo. "Manipolatore" involontario, forse, perché non riesce a sbarazzarsi del patrimonio storico-culturale e di ideologie che ognuno di noi acquisisce dal proprio contesto culturale. Oppure potrebbe trattarsi di una "manipolazione" di scelta, imposta da quei fattori o agenti che hanno il potere di controllare il processo traduttivo. Oltre ai vincoli di caratteri linguistici e testuale pertanto, l'attività del traduttore è condizionata da una serie di vincoli e costrizioni di tipo storico, sociale, culturale e ideologico. Ciò nonostante i traduttori, come tutti gli altri riscrittori, potrebbero decidere in proprio di manipolare il testo di partenza e pertanto esercitare un potere in modo esplicito e consapevole. In questo caso, nella veste di "specialisti", si avvalgono del diritto di regolare il sistema letterario dal suo interno. Nel corso della storia si sono verificati diversi casi in cui il traduttore si è opposto a ogni vincolo e costrizione, assumendo così un atteggiamento sovversivo.

Nei primi tre capitoli del presente volume Lefevere delinea gli aspetti salienti e caratterizzanti delle sue tesi sulla traduzione. Passa poi, con uno stile brillante e accattivante, a una serie di esemplificazioni tratte da letterature di varie epoche storiche e da contesti cul-

turali molto diversificati, a sostegno delle nozioni teoriche. Presentando in tal guida le varie sfaccettature delle sue tesi, Lefevere riesce a sottolinearne il valore squisitamente universale e a portare i suoi lettori a una maggiore consapevolezza della realtà che li circonda. Le esemplificazioni sono suddivise in due gruppi: il primo è costituito da esempi di manipolazione testuale a livello interculturale e dimostra come la traduzione possa riuscire a ripiassmare nella cultura d'arrivo l'immagine di un'opera letteraria o persino di una società; il secondo comprende esempi di manipolazione testuale a livello intraculturale e dimostra come le riscritture abbiano inciso sull'immagine e sulla ricezione di un autore o di un'epoca letteraria.

Per quanto riguarda il primo gruppo, le riscritture interculturali prese in esame includono traduzioni di Aristofane, del diario di Anna Frank, delle *qasida* islamiche, di Omero e di Catullo. Le costrizioni socioculturali a cui è sottoposto il traduttore vengono presentate con mordace ironia attraverso l'analisi delle traduzioni inglesi della *Lisistrata* di Aristofane, con particolare attenzione alle interpretazioni culturali legate alle aspettative del pubblico destinatario che impongono al traduttore di castigare delle "oscenità" ritenute offensive. L'influenza del patronato e l'effetto delle pressioni ideologiche ed economiche sul fenomeno traduttivo sono affrontate nel capitolo dedicato ai diari di Anna Frank. Il confronto dell'edizione integrale tedesca con l'originale olandese del 1947 (compiuto sulla base di cartelle dattiloscritte) fa emergere un processo di manipolazione di tipo ideologico con pressioni da parte dei meccanismi editoriali e di marketing, ma anche di carattere privato e personale. Il capitolo sulle traduzioni inglesi delle *qasida* islamiche prende in esame il rapporto tra la letteratura europea e quella islamica e il problema dell'assimilazione di un'opera nella cultura d'arrivo in mancanza di equivalenti modelli poetici. Qui come nel capitolo seguente Lefevere affronta la spinosa questione dell'intraducibilità dei testi letterari per ipotizzare la necessità di una traduzione "infedele" ogni qualvolta una traduzione "fedele" per forma e contenuto non risulterebbe accettabile per il pubblico destinatario. Gli aspetti linguistici del tradurre sono considerati nel capitolo dedicato a Catullo e pur non negando l'utilità didattica dell'approccio, Lefevere dimostra che l'analisi sul mero piano linguistico non può rendere giustizia a un fenomeno così complesso come la traduzione.

A differenza della traduzione, le forme di riscrittura che rientrano

nel secondo gruppo possono sembrare a prima vista meno soggette a forze ideologiche o poetologiche. Negli ultimi quattro capitoli intitolati "La storiografia", "L'antologia", "La critica", "La riscrittura editoriale", Lefevere dimostra invece che la riscrittura intraculturale è altrettanto suscettibile a condizionamenti da parte di quei "fattori di controllo" che operano sia dall'interno sia dall'esterno del sistema letterario. Gli esempi presentati da Lefevere registrano varie strategie di manipolazione: l'esclusione di un autore dalla storia letteraria perché non accetto dalle convenzioni dominanti in quel momento storico (come avvenne per Willem Godschalk van Focquenbroch, uno scrittore olandese del seicento) ma poi rivalutato ai giorni nostri; la riduzione obbligatoria per ogni raccolta antologica implicita l'inclusione o l'esclusione di certi autori, e la decisione si ripercuote non solo sulla formazione del canone letterario ma sull'indirizzo ideologico del sistema scolastico (per esempio, l'antologizzazione di una letteratura eterogenea come quella africana); la distorsione dell'immagine di un autore (è il caso di Madame de Staël); infine la riscrittura a carattere censorio (l'esempio de *La morte di Danton* di Büchner).

Considerando le componenti sociali, culturali e ideologiche della riscrittura, quindi della traduzione, in un'ottica storica e sistemica, Lefevere ci offre la possibilità di comprendere gli intricati processi di manipolazione testuale che determinano la formazione di sistemi letterari e culturali. Solo discostandosi dalle più immediate problematiche linguistiche e affrontando invece il maggior ruolo sostenuto dalle istituzioni culturali, lo studioso conquisterà la vera essenza del tradurre. L'approccio di Lefevere ha la grande originalità di aver compreso la natura poliedrica della traduzione e di aver esteso le frontiere della disciplina a campi di ricerca contigui.

Traduzione e riscrittura rappresenta una pietra miliare nel campo della riflessione contemporanea sulla traduzione. Offre un'interpretazione radicalmente nuova della natura stessa del tradurre ponendo in particolare risalto l'importanza non solo nella comunicazione interculturale ma anche nella concreta formazione della cultura. Poiché la traduzione è la forma più diffusa di mediazione culturale e, con altre forme di riscrittura, costituisce il maggiore esempio di manipolazione testuale dei vari mezzi di comunicazione, conoscere i processi della riscrittura dei testi non insegnerà forse ai giovani, per citare Lefevere, "come modificare il mondo", ma potrebbe aiutarli a

essere più consapevoli dei condizionamenti culturali ai quali sono quotidianamente soggetti.

Il libro non è solo indirizzato agli studiosi di traduzione e di letteratura ma anche a quelli di discipline affini che si occupano delle culture e della comunicazione. Per il suo carattere innovativo come strumento di analisi dei fenomeni di mediazione culturale, il testo si propone come sussidio didattico presso le Facoltà umanistiche e in particolar modo nei corsi di laurea in Lingue e Letterature, Scienze della comunicazione e Traduzione. Ma soprattutto costituisce un punto di riferimento essenziale per tutti coloro che volessero esplorare il variegato mondo della traduzione.

Margherita Ulrich

1. Pre-scrittura

E per me un divertimento prendermi con questi pensanti intelte le libertà che dettero, poiché a mio giudizio non sono poeti abbastanza grandi da sconsigliare certe divagazioni, anzi necessitano di un po' d'arte che li accretta e li modelli.

Edward Fitzgerald

Quest'opera tratta di scrittori e scrittrici che svolgono una funzione di mediazione: essi non creano la letteratura ma la riscrivono e sono responsabili, forse più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie presso i lettori non specialisti, i quali nella globalità della nostra cultura costituiscono la stragrande maggioranza dei fruitori.

Quello che generalmente si definisce "valore intrinseco" di un'opera letteraria influisce sulla sua ricezione assai meno di quanto si creda: l'opera di John Donne restò per lo più sconosciuta o ignorata per alcuni secoli dopo la morte del poeta, prima di essere riscoperta da T.S. Eliot e dai modernisti, anche se ovviamente il suo valore intrinseco era rimasto immutato.

Analogamente, numerosi classici della letteratura femminista, pubblicati negli anni venti, trenta e quaranta del nostro secolo e poi "dimenticati", furono ridati alle stampe solo negli anni ottanta, sebbene, com'è facile arguire, il contenuto di quei romanzi non fosse meno femminista di quanto lo sia adesso, dal momento che i testi sono rimasti gli stessi. Che attualmente questi classici non corrano il rischio di essere riconsegnati all'oblio, non dipende dal loro maggiore o minore valore intrinseco, bensì dal fatto che la loro ripubblicazione ha luogo sullo sfondo di una sorprendente fioritura di critica femminista che li pubblicizza, li ingloba e li sostiene.

Chi identifica l'obiettivo degli studi letterari con l'interpretazione restituita è destinato o a non trovare la ragione di questi fenomeni oppure a ricadere con un certo imbarazzo su nozioni alquanto vaghe come quella di casualità. È mia convinzione che il processo che sfocia nell'accoglimento o nel rifiuto, nella canonizzazione o nella non canonizzazione di opere letterarie è regolato da fattori estremamente concreti e, se si vuole, relativamente semplici da individuare, nel momento in cui, anziché considerare l'interpretazione quale fulcro degli

studi letterari, s'inizia a prendere in esame questioni quali il potere, l'ideologia, le istituzioni e la manipolazione. Imboccando questo percorso, ci si accorgerà che la riscrittura, in tutte le sue forme, occupa una posizione dominante tra i fattori appena menzionati. In questo libro si tenterà di mettere in luce sia l'importanza del fenomeno della riscrittura, quale forza motrice dell'evoluzione letteraria, sia la necessità di un suo studio approfondito.

I riscrittori sono sempre esistiti: dallo schiavo greco che nell'antica Roma componeva antologie di classici greci per sottoporli all'apprendimento dei figli dei patrizi, allo studioso rinascimentale che collazionava manoscritti o loro frammenti per redigere versioni più o meno attendibili di testi greci o latini; dai letterati che nel Seicento compilarono le prime storie della letteratura classica in lingue diverse dal greco e dal latino, ai critici dell'Ottocento che illustravano la grazia e lo splendore di autori antichi e moderni ad un pubblico sempre meno interessato; dai traduttori del XX secolo impegnati, al pari di intere generazioni di predecessori, nel "trasferire l'originale" da una cultura all'altra, ai redattori di tante *Guide alla lettura* che permettono al lettore medio di acquisire velocemente informazioni su autori e opere che dovrebbero far parte della sua formazione culturale di base.

Il ruolo dei riscrittori è tuttavia mutato, per due principali motivi: il primo è la fine di un'epoca, almeno nella civiltà occidentale, nella quale il libro era indispensabile all'insegnamento dell'arte dello scrivere e alla trasmissione di valori; il secondo è la differenziazione fra letteratura di "alta" e letteratura "popolare", delimitarsi intorno alla metà del secolo scorso e che produsse una corrispondente differenziazione anche nel campo della critica letteraria e della riscrittura.

Nel 1986 J. Hillis Miller, presidente della Modern Language Association of America, osservò che "nostro malgrado, la cultura attuale è sempre meno una cultura del libro e sempre più una cultura del cinema, della televisione e della musica di consumo" (1987, p. 285). La maggioranza dei lettori specialisti (con questo termine intendo sia insegnanti sia studenti di letteratura) pur rendendosi conto di questa tendenza, cui reagiscono in privato con indignazione, cinismo o rassegnazione, continuano a non far nulla per modificarla, anche perché la posizione che essi occupano all'interno delle istituzioni lascia loro ben poca scelta: titoli, nomine, docenze e promozioni restano di fatto le questioni prioritarie.

Poiché la letteratura "alta" non incontra più il favore del vasto pub-

blico ma tende ad essere fruita quasi esclusivamente nel settore dell'insegnamento superiore o universitario, anche l'influenza dello specialista ha finito per limitarsi a questo settore. Nella società attuale nessun critico può vantare la posizione di alto prestigio di cui, ad esempio, Matthew Arnold godeva ai suoi tempi. Per rendersi conto dell'attuale stato di isolamento in cui operano gli studiosi della letteratura "alta" basti pensare all'impatto profondamente diverso che il deostruzionismo ha avuto sul pubblico degli specialisti e su quello dei non specialisti. Mentre i primi sembrano essere più o meno convinti che il deostruzionismo abbia fatto crollare le fondamenta della metafisica occidentale, non si può dire che i secondi abbiano prestato a questo evento d'importanza storica la stessa attenzione che hanno invece tributato a istanze materiali quali la previdenza sociale e la stabilità delle strutture finanziarie.

Se gli ambienti accademici sono ormai una "riserva" all'interno della quale fruitori e studiosi di letteratura "alta" possono muoversi con una certa libertà, questi stessi ambienti contribuiscono peraltro a isolare ulteriormente gli specialisti. Per poter far carriera nel mondo accademico è necessario pubblicare, e la corsa alla pubblicazione porta inesorabilmente alla "progressiva banalizzazione degli argomenti", che in effetti ha reso i convegni annuali della Modern Language Association of America "oggetto di derisione da parte della stampa nazionale" (Bate, cit. in Johnson, 1987, p. 1). Va da sé che questa "progressiva banalizzazione" non fa che scuotere sempre più il prestigio dello specialista al di fuori del cerchio magico delle istituzioni accademiche.

Tuttavia, questi ambienti restano cristallizzati nel loro *modus operandi* e sembra che gli specialisti non abbiano ancora pienamente compreso il paradossale cambiamento al quale stiamo assistendo. Gran parte di loro, infatti, troverebbe "avvilente" produrre quel genere di riscritture di cui poc'anzi si sono elencate alcune tappe storiche, mentre continuano a considerare "vero" lavoro quello che il comune lettore sarebbe tentato di attribuire alla categoria della "banalizzazione progressiva". Si può affermare con certezza che il prodotto di questo lavoro non raggiunge quasi mai il lettore comune. Stranamente, l'unica produzione che dall'interno del magico cerchio ancora lo raggiunge è proprio quel tipo di riscrittura che gli specialisti guardano con un certo disprezzo. Tuttavia, la traduzione, la revisione editoriale, l'antologizzazione, la compilazione di storie letterarie e di opere di consultazione, come pure la produzione critica che ancora trova un pubblico al

di fuori di quel cerchio magico – principalmente sotto forma di biografie e recensioni –, non possono più essere considerate attività di basso livello nel contesto dell'interazione fra specialisti e non specialisti, fra ambienti accademici e società. Se un tempo erano considerate attività "secondarie", in realtà non sempre lo sono state, come testimonia l'enorme influenza che alcune traduzioni, ad esempio la Bibbia di Lutero, esercitarono sulla letteratura e sulla società, non solo del loro tempo. Attualmente esse sono invece il filo sempre più tenue che conduce la letteratura "alta" al vasto pubblico.

Ormai non ci si accosta quasi più alla letteratura leggendo i testi originali, bensì leggendo le riscritture dei traduttori, come del resto si è sempre fatto, anche se mai con la disinvoltura di oggi. Anche in passato si leggeva la Bibbia prevalentemente in versioni ufficiali, piuttosto che l'originale nelle sue varie lingue; pochissimi avevano accesso ai manoscritti dei classici e i più si accontentavano, loro malgrado, di leggerne una qualche riproduzione. La fiducia dei lettori era tale, che edizioni particolarmente convincenti potevano indurli a credere alla reale esistenza di manoscritti del tutto inventati, come nel caso delle *Poesie di Ossian* di Macpherson. Byron e la sua generazione lessero il *Faust* di Goethe non in tedesco, bensì nella riduzione francese contenuta nel diffusissimo *De l'Allemagne* di Madame de Staël. Puskin lesse il suo tanto ammirato Byron in francese, non in inglese e tanto meno in russo, lingua che al massimo riservava ai rapporti con la servitù. Ezra Pound inventò per l'Occidente la poesia cinese con un'antologia di "traduzioni" di poeti della dinastia Tang, mentre Samuel Johnson senza dubbio determinò la ricezione dei poeti che incluse (e la non ricezione di quelli che si astenne dall'includere) nell'opera *Lives of the English Poets*.

Anche in passato, come oggi, i riscrittori creavano l'immagine di un autore, di un'opera, di un periodo o di un genere e talvolta di un'intera letteratura. Queste immagini esistevano parallelamente alla realtà con cui entravano in competizione ma, diversamente da quella realtà, riuscivano a raggiungere un pubblico più vasto, e oggi vi riescono a maggior ragione. La creazione di queste immagini e la loro influenza ramamente sono state oggetto di studio, e tutt'ora non vengono approfondite a sufficienza. Una negligenza inspiegabile, se si considera la vastità del potere esercitato da queste immagini e, di conseguenza, dai loro creatori; meno inspiegabile se si tiene presente che le riscritture vengono prodotte al servizio, o sotto l'influenza, di particolari correnti

ideologiche e/o poetologiche, le quali non vogliono essere considerate "semplici correnti", bensì manifestazioni meno effimere e assolutamente irreversibili come "il corso della storia".

Per i lettori di letteratura tedesca, ad esempio, sarebbe stata ardua impresa riuscire a reperire poesie di Heinrich Heine nelle antologie pubblicate fra il 1933 e il 1945. L'unica poesia dell'autore che vi si trovava, la celeberrima *Loreley* (decisamente troppo nota per essere soppressa) era attribuita a un "anonimo". Ovviamente gli specialisti tedeschi compilatori delle antologie, si rendevano perfettamente conto che l'attribuzione di quella poesia a Heine non avrebbe certo giovato alla loro carriera; ancor meno l'avrebbe favorita la decisione, indotta da un improvviso soprassalto di etica professionale, di spiegare nell'introduzione o in una nota il motivo di quei criteri di selezione. Gli storici della letteratura in quegli anni ritenevano più opportuno informare il pubblico, come in effetti fece Adolf Bartels nella sua storia della letteratura tedesca, che "in Heine fu grande solo la vanità e l'arroganza e altrettanto grande fu la stupidità del popolo tedesco che per anni continuò a credere a chi lo esaltava come uno dei massimi scrittori nazionali" (1943, p. 355). Lo stesso Bartels si vanta di sottolineare nella prefazione all'edizione del 1943 di essere stato congruamente premiato dalla corrente ideologica che dominava a quell'epoca: oltre al massimo titolo onorifico per il suo operato nel campo della cultura, egli ricevette nel giorno del suo compleanno una lettera di congratulazioni dallo stesso Hitler.

Sebbene l'esempio della Germania nazista sia per certi versi un caso limite – come del resto quello della Germania dell'Est fra il 1945 e il 1989 –, esso mette in luce l'importanza dell'esistenza dell'immagine e della sua costruzione. Le immagini create dai riscrittori svolgono un ruolo fondamentale anche in società liberali, che si differenziano da quelle dittatoriali solo per la più vasta gamma di immagini che offrono. Un comune lettore al quale si chiedesse chi era Christopher Marlowe, ad esempio, non andrebbe a leggere le opere complete; piuttosto ne ricercerebbe il nome nell'*Oxford Companion to English Literature*; se spinto dalla necessità o dalla smania di ulteriore conoscenza, consulterebbe una delle storie della letteratura inglese attualmente in commercio o forse richiamerebbe alla mente qualche produzione teatrale o cinematografica del *Dottor Faust*.

Quando il comune lettore (è ormai chiaro che questo termine non implica alcun giudizio di valore, ma indica semplicemente l'ampio

pubblico dei lettori, nelle società contemporanee) afferma d'aver "letto" un libro, intende dire che possiede una certa immagine o costrutto mentale di quel libro, costruito che spesso si basa sul vago ricordo di alcuni brani del testo in questione (ad esempio quelli contenuti nelle antologie ad uso delle scuole superiori o delle università) integrati con la lettura di altri testi che in qualche modo riscrivono l'originale, come i riassunti reperibili in storie della letteratura o in opere di consultazione, le recensioni pubblicate su giornali o riviste specializzate, i saggi critici, le rappresentazioni teatrali o cinematografiche e in ultimo, ma non certo per importanza, le traduzioni.

Il lettore comune accede dunque alla letteratura molto spesso attraverso forme di riscrittura, e poiché è dimostrabile che tali rielaborazioni hanno inciso notevolmente sull'evoluzione delle letterature, il loro studio non può più essere trascurato. Ci si dovrà chiedere non solo chi sia colui che riscrive, ma anche per quali motivi, in quali circostanze e per quale pubblico. A Sant'Agostino i riscrittori devono una delle prime enunciazioni della "dottrina" della riscrittura in Occidente: constatando che numerose pagine della Bibbia non collimavano esattamente, per dirla con un eufemismo, con i precetti della chiesa cristiana, all'epoca ancora relativamente giovane, egli suggerì di interpretare, ovvero di "riscrivere" quei brani fino a farli corrispondere agli insegnamenti della Chiesa. Se un passaggio delle Scritture, osservava Sant'Agostino, sembra "raccomandare il vizio o il delitto, oppure condannare il soccorso o la beneficenza", tale passaggio deve essere inteso in senso "figurato" e quindi "sottoposto ad attento scrutinio per giungere ad un'interpretazione che serva a diffondere il regno della carità" (1958, p. 93).

La situazione di Sant'Agostino può essere considerata emblematica: come ogni altro riscrittore, egli era condizionato dal suo particolare status all'interno di una determinata istituzione. Al volgere della sua esistenza si trovò ad occupare una posizione piuttosto elevata in un'organizzazione ideologicamente ben definita, fortemente interessata a difendere la propria ideologia e per di più a combattere ed annientare quelle rivali. Analoghe organizzazioni per i riscrittori sono poi state le corti, le istituzioni scolastiche e le case editrici.

Se in taluni casi la riscrittura è il frutto di convinzioni o vincoli ideologici — a seconda della posizione rispetto all'ideologia dominante —, in altri è invece il prodotto di ideali o norme di matrice poetologica: nel 1842 Rufus Griswold pubblicò un'antologia intitolata

The Poets and Poetry of America, sottolineando nell'introduzione che la poesia americana si distingueva per "l'eccelsa carattere morale" (Golding, 1984, p. 289), una qualità che egli ovviamente si proponeva di preservare, tanto da rifiutarsi categoricamente di includere giovani poeti, a suo giudizio di dubbia moralità, come ad esempio Walt Whitman. L'antologia di Griswold proiettava dunque un'immagine tendenziosa, che tuttavia fu percepita come rispondente alla realtà da intere generazioni di lettori di ogni livello ed estrazione. In virtù del suo successo presso il pubblico e presso gli aspiranti poeti alla ricerca di modelli cui ispirarsi, quest'opera "finì per esercitare un vero e proprio controllo sulla qualità morale e intellettuale della poesia canonica" (*ibid.*, p. 289).

Nel 1893 W.B. Yeats curò insieme a Edwen Ellis un'edizione delle opere di William Blake; in una nota biografica, intitolata *Memoir of William Blake*, Yeats creò per l'autore un'ascendenza di sua completa invenzione: "Il nonno di William Blake, tale John O'Neil, era un aristocratico irlandese, il quale prese il nome di sua moglie, una 'donna di ignote origini' per sfuggire alla carcerazione per debiti" (Dorfman, 1969, p. 205). Attribuendogli un antenato irlandese, quindi un lignaggio celtico, Yeats associava Blake alla "Rinascita celtica", per lui tanto significativa in quel particolare momento della sua evoluzione poetica. S'intende che il Blake "costruito" da Yeats ed Ellis fu creduto "reale" dai lettori di quell'edizione, che conteneva addirittura versi riscritti senza esitazione dallo stesso Yeats, laddove Blake gli sembrava scendere di tono.

Un esempio clamoroso della combinazione di motivazioni ideologiche e poetologiche è l'epigrafe di questo capitolo, tratta da una lettera dello scrittore vittoriano Edward Fitzgerald, notissimo riscrittore del poeta persiano 'Omar Khayyām. *Le Rubāyat* (Quartine) di Fitzgerald sono in effetti una delle riscritture più efficaci del secolo scorso. La cui influenza è tuttora profonda. Sul piano ideologico, egli giudica i vittoriani superiori ai persiani, sentendosi quindi autorizzato a riscriverli come mai si sarebbe sognato di fare con Omero o con Virgilio; sul piano poetologico, è evidente la sua convinzione nella necessità di adeguare la loro forma espressiva ai canoni della poesia inglese del proprio tempo.

A prescindere dal mezzo di cui si servono — traduzioni, storie o compendi di letteratura, opere di consultazione, antologie o saggi — i riscrittori tendono comunque a trasformare più o meno profondamente gli originali, manipolandoli per adattarli all'ideologia o alle con-

cezioni poetiche del proprio tempo. Se questa tendenza è più che scontata in presenza di regimi totalitari, essa è tutt'altro che assente nelle società democratiche, dove la produzione di riscritture viene condizionata, in modo del tutto analogo, da altre "correnti esegetiche". Si può ad esempio dimostrare che l'opera di Madame de Staël è stata manipolata dai francesi per combattere o per sostenere sia l'ideologia napoleonica sia quella nazista, rispettivamente durante la Seconda e la Terza Repubblica, periodi in cui la Francia si gloriava di essere una fra le più avanzate democrazie del mondo.

La riscrittura è un efficace strumento di manipolazione, ulteriore motivo per approfondirne lo studio. A ben guardare, l'analisi di questo fenomeno potrebbe addirittura rivelarsi di una certa attualità al di fuori del cerchio magico del mondo accademico; un modo per restituire almeno a un certo tipo di studio della letteratura quell'immediatezza attinenza alla realtà sociale che si è andata via via perdendo. Nella nostra epoca gli studenti "subiscono una serie di condizionamenti culturali senza precedenti nella storia" (Scholes, 1985, p. 15). Lo studio dei processi insiti nella riscrittura dei testi letterari non fornirà ai giovani un modello di vita (è più probabile che lo cerchino accendendo un televisore) né insegnerà loro l'arte dello scrivere, l'altro fine con cui si suole giustificare lo studio della letteratura; potrebbe tuttavia fornire loro gli strumenti "per penetrare i meccanismi di manipolazione delle varie tipologie testuali nei vari mezzi di comunicazione" (*ibid.*, p. 15). Una ricerca di questo tipo non insegnerà alla gioventù come modificare il mondo, ma potrebbe aiutarla a sottrarsi a certi condizionamenti.

Traduzione, storiografia, antologizzazione, critica e revisione editoriale di testi letterari sono forme di riscrittura tutte regolate dal medesimo basilare processo, che è peraltro riscontrabile anche in altre forme di manipolazione testuale, come ad esempio gli adattamenti per il cinema e la televisione, fenomeni dei quali non tratterò poiché esulano dalle mie conoscenze specifiche. Cinque capitoli di questo libro sono dedicati alla traduzione letteraria, che è la forma di riscrittura più evidente, oltre ad essere potenzialmente la più influente, in quanto capace di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore e/o di una o più opere superando i confini della loro cultura d'origine. Nei quattro capitoli successivi vengono invece esaminate le altre forme di riscrittura. Lo strumento euristico di cui mi servirò in questo studio è il concetto di "sistema", inizialmente introdotto nell'ambito degli stu-

di letterari dai formalisti russi, nella convinzione che i loro modelli potessero effettivamente "fornire un orientamento alla ricerca futura" (Morson, 1986, p. 2). Ho adottato il concetto di "sistema" in virtù di alcune sue caratteristiche: la relativa semplicità dei suoi principi di base, che può essere utilmente sfruttata a fini pedagogici; la sua "fecondità", ovvero la capacità, rispetto ad altri costrutti euristici, di identificare alcuni aspetti di fondamentale importanza per lo studio del fenomeno della riscrittura; la sua "credibilità", considerando che si tratta di un concetto che ha trovato utili applicazioni in discipline diverse dallo studio della letteratura e che potrebbe quindi contribuire a estenderlo oltre l'ambito accademico; infine perché offre una base neurale, lontana da qualsiasi etnocentrismo, sulla quale innestare una discussione imparziale del potere e delle sue ramificazioni. Illustrerò in dettaglio il concetto di "sistema" nel secondo capitolo.

Condivido pienamente l'opinione di Alistair Fowler quando afferma che "in ultima analisi, la completezza e la profondità di una teoria letteraria dipendono dai testi sui quali essa si fonda" (cit. in Cohen, 1989, p. XIII). Ho pertanto cercato di impostare questo libro su una gamma di esempi tratti da diverse epoche e aree letterarie — dai classici greci ai latini, dalla letteratura francese a quella tedesca — sperando d'essere riuscito a sfuggire a "uno dei paradossi delle attuali teorie delle differenze storiche" che consiste nel loro "generale disinteresse per la storia dell'Altro" (Morson, 1986, p. 2). Al fine di superare il provincialismo degli studi letterari, ho esteso le mie letture anche alla letteratura olandese e a quella anglo-africana, e ho incluso numerosi esempi dal cinese e dall'arabo e da altre letterature non appartenenti all'area occidentale, intendendo evitare un altro sintomo di quel medesimo provincialismo che si manifesta con "il generale disinteresse per le letterature non occidentali [e] ancor più per le letterature minori dell'Occidente" (Warnke, 1988, p. 49). Parte delle citazioni compaiono quindi nella forma più ovvia di riscrittura, vale a dire in traduzione. Tutte le traduzioni sono mie.

Attualmente, per motivi di carriera o di conformismo, si è quasi costretti a perseverare in generi di riscrittura letteraria "alta" imitando le artificiose speculazioni di vari santoni (molti giovani accademici vengono confermati o promossi spesso grazie a pubblicazioni improntate a modelli di scrittura che essi non si sognerebbero neppure lontanamente di sottoporre ai propri studenti). Per ovviare almeno in parte a questa tendenza ho tentato di corroborare le mie argomentazioni con

una serie di prove documentate. Parte di questo materiale è forse poco noto al lettore medio; le citazioni sono quindi tratte da fonti generalmente considerate autorevoli.

2. *Il sistema e il patronato*

*Poetras ineditas
scribam tibi, si me dicas.*

Archipoeta

Il concetto di sistema è stato introdotto nella moderna teoria letteraria dai formalisti russi, che hanno definito la cultura

un complesso "agglomerato di sistemi" costituito da diversi sottosistemi, fra i quali la letteratura, la scienza, la tecnologia. All'interno del sistema globale il rapporto fra letteratura e fenomeni extraletterari non è frammentario, bensì si configura come continua interazione fra sottosistemi, determinata dalla logica della cultura cui essi appartengono (Steiner, 1984, p. 112).

In tempi recenti, certa critica letteraria di stampo sociologico, insieme ad orientamenti critici che si basano sulle teorie della comunicazione e della ricezione, ha contribuito a creare un clima favorevole alla discussione della letteratura in termini di sistema. Fra gli studiosi che si sono dedicati all'elaborazione dell'approccio sistemico nell'ambito degli studi letterari vanno ricordati Claudio Guillen, Itamar Even-Zohar, Felix Vodicka e Siegfried J. Schmidt. In campo non letterario uno fra i principali fautori di questa teoria è Niklas Luhmann, mentre François Lyotard, in *The Postmodern Condition*, fonda le proprie tesi sulla concezione, mutuata da Parson, di "società come sistema autoregolamentato" (1985, p. 11).

Puttoppo, come fa notare Dieter Schwanitz, "la teoria sistemica non trova grande consenso presso gli studiosi di letteratura, principalmente a causa del suo proibitivo livello d'astrazione" (1987, p. 290); un'osservazione fondata per quanto concerne sia Luhmann sia Schmidt. Tuttavia, poiché questo libro non mira a un'ulteriore elaborazione della Teoria Generale dei Sistemi, bensì intende avvalersi del concetto di sistema a fini euristici, ci si limita qui a introdurre alcuni principi fondamentali della concezione sistemica, illustrando le loro feconde applicazioni allo studio delle varie forme di riscrittura.

Vorrei precisare che il termine "sistema", come verrà impiegato in questa sede, non ha nulla a che vedere con "il Sistema" (scritto in genere con l'iniziale maiuscola), con cui nell'uso corrente si sogliono designare le manifestazioni più sinistre e inattuabili del potere. Nel nostro caso, il termine "sistema", lungi dal possedere connotazioni kalidia-ne, è neutrale, con funzione descrittiva, impiegato per designare una serie di elementi interdipendenti, i quali si trovano a condividere determinate caratteristiche che li distinguono dagli elementi estranei al sistema stesso. Citando Schmidt,

La letteratura può essere analizzata come un complesso sistema sociale di azioni - caratterizzato da una particolare struttura e da una differenziazione fra interno ed esterno - che viene accettato dalla società e vi svolge funzioni che non possono essere assolve da alcun altro sistema (1979, p. 563).

La letteratura - o meglio una particolare letteratura - può essere quindi considerata in termini sistemici. La si definisce un sistema "artificioso", in quanto costituito da testi (oggetti) e agenti umani i quali leggono, scrivono e riscrivono tali testi.

Sebbene dal sistema educativo ci derivi l'impressione che le opere degli autori di genio, in particolare i grandi classici, siano sospese in una sorta di vuoto atemporale per l'edificazione del lettore, "non v'è dubbio che i classici della letteratura, siano o non siano creazioni geniali, sono stati riscritti da innumerevoli generazioni di professori e critici che da essi hanno tratto il proprio sostentamento" (Tompkins, 1985, p. 377). Trattandosi dunque di un sistema artificioso, ci si dovrebbe astenere dal costringere la letteratura entro arbitrarie analogie con i sistemi fisici o biologici, passibili di una descrizione più rigorosa.

La letteratura non è un sistema deterministico, non è "un'entità che assumerà le redini del potere" privando scrittori, lettori e riscrittori della loro libertà. Questa è una concezione erronea, riconducibile all'uso colloquiale del termine "sistema", che va ignorata, non essendo pertinente a questo contesto. Il sistema si configura piuttosto come un insieme di vere e proprie "costruzioni" nei confronti di scrittori, lettori e riscrittori. Con ciò, sia chiaro, non s'intende dire che il mondo è popolato da una banda spietata di traduttori, critici, storiografi, editori e curatori di antologie, astuti e privi di scrupoli, che provano un sadico piacere nel "tradire" qualsiasi opera letteraria che capiti loro fra

le mani. In realtà si tratta in gran parte di persone meticolose, solerti, colte e oneste oltre ogni dire, le quali considerano la propria condotta più che naturale, se non l'unica possibile, sebbene la storia dimostri quanto tale condotta sia stata volubile. I traduttori - citando il vecchio adagio che poi seppelliremo una volta per tutte - sono costretti ad essere traditori, sebbene inconsciamente; molto spesso non hanno altra scelta, tanto meno finché restano confinati all'interno della loro cultura d'origine o d'adozione e tentano di influenzarne l'evoluzione.

Quanto si è finora detto dei riscrittori vale anche per gli scrittori. Gli uni e gli altri possono scegliere di adeguarsi al sistema, accettandone le norme e i vincoli - si noti che molta della cosiddetta grande letteratura è proprio il risultato di questa scelta - o possono decidere di opporsi, tentando di uscire dai suoi confini; ad esempio, interpretando le opere letterarie in modo anticonformistico oppure scrivendole in contrasto con le convenzioni culturali del proprio tempo o infine riscrivendole senza soggiacere alla poetica o all'ideologia imperanti.

Shakespeare, ad esempio, dovette confrontarsi con ben precise limitazioni:

Come qualsiasi altro suddito, doveva compiacere o quanto meno non doveva contrariare la sovrana e la sua corte; la Regina era estremamente suscettibile verso tutti quei comportamenti che mettevano in discussione la legittimità della monarchia, e una sua parola avrebbe messo fine alla carriera di Shakespeare, se non addirittura alla sua vita. Doveva anche evitare la censura delle autorità londinesi che, nel loro puritanesimo militante, erano impegnate a combattere qualsiasi tipo di spettacolo, sospettandovi sempre frivolezze decadenti e superflue, e cercavano ogni pretesto per chiudere i teatri. Quale fautore di una nuova ideologia in un sistema tradizionale di mecenatismo, Shakespeare doveva conservare i favori del suo patrono, l'onnipotente Lord Ciambellano della Corte, che dava alla sua compagnia protezione politica e addirittura il permesso di recitare; al contempo doveva accattivarsi un variegato pubblico che rinnovava le classi mercantili, artigiane e operaie della Londra del suo tempo (Kavanaugh, 1985, p. 151).

Tornando ai formalisti russi, la letteratura è una delle componenti di quel "complesso agglomerato di sistemi" che si definisce cultura; in altri termini, una cultura (o una società) è il contesto in cui è inserito un sistema letterario. I vari sistemi costitutivi di una società sono reciprocamente permeabili: si influenzano a vicenda. Secondo i forma-

listi, esiste "un'interazione fra sottosistemi determinata dalla logica della cultura cui essi appartengono". È necessario allora chiedersi: chi controlla la "logica della cultura"?

Esistono, a quanto pare, due fattori di controllo che impediscono al sistema letterario di divergere eccessivamente dagli altri sottosistemi: uno interno, l'altro esterno al sistema stesso. Il primo tenta di controllare il sistema letterario dal suo interno in base ai parametri stabiliti dal secondo. In concreto, questo primo fattore è rappresentato dallo "specialista", il quale

si pensa "offra un servizio", piuttosto che un ordinario bene di consumo, un servizio che lo specialista, in quanto tale, è l'unico in grado di offrire; e lo status di professionalità conferisce ai rappresentanti di questa categoria un'autorità e una posizione particolari: sono considerati detentori di un monopolio di competenza nel loro "settore" specifico (Weber, 1987, p. 25).

Critici, recensori, insegnanti e traduttori sono gli specialisti che operano all'interno di un sistema letterario. In alcune circostanze essi tenderanno a sopprimere determinate opere che contraddicono troppo clamorosamente i principi o le norme artistiche e/o sociali della propria epoca; più spesso riscriveranno queste opere per adeguarle alla poetica e all'ideologia dominanti, come fece Karl Gutzkow, il quale riscrisse il dramma di Georg Büchner *La morte di Danton* "perché i contenuti e il genere di espressioni in cui indulgeva, di questi tempi non possono essere dati alle stampe" (1974, p. 84). Si aggiunga che Gutzkow non voleva "concedere al censore il piacere di amputare il testo" (*ibid.*): fu pertanto egli stesso ad "adempiere a quell'ufficio" (*ibid.*) invadendo il terreno riservato a un altro specialista. In sostanza, volendo pubblicare il dramma di Büchner, ma rendendosi conto che quell'opera contrastava con la poetica e l'ideologia dominanti, Gutzkow modificò il testo in modo da renderlo accettabile: lo scrittore aveva scelto di opporsi al sistema, il riscrittore vi si era invece adeguato.

Il secondo fattore di controllo, che agisce primariamente dall'esterno del sistema, verrà qui denominato "patronato" intendendo con questo termine quei centri di potere (persone, istituzioni) in grado di favorire od ostacolare la produzione, la diffusione e la riscrittura di opere letterarie. Il "potere" va qui inteso non nel senso di forza repressiva, bensì nell'accezione foucaultiana:

Il potere si consolida, si rende accetto, imponendosi non solo come proiezione ma anche come forza produttiva trasversale che crea piacere, forma conoscenza e produce pensiero (Foucault, 1980, p. 119).

Il patronato è interessato a dirigere l'aspetto ideologico della letteratura, mentre delega quello artistico "all'autorità" dello specialista; può essere esercitato da individui - si pensi ai Medici, a Meccenate o a Luigi XIV - ma anche da gruppi di individui: istituzioni religiose, partiti politici, classi sociali, una corte principesca o una holding editoriale; e infine, per eccellenza dagli odierni mezzi d'informazione: la stampa quotidiana e periodica e le grandi reti televisive. Il patronato si prefigge di regolare l'interazione fra il sistema letterario e gli altri sottosistemi, che nel loro complesso costituiscono una società, una cultura, operando di norma attraverso istituzioni create per controllare, se non la produzione di letteratura, quanto meno la sua diffusione: accademie, comitati di censura, riviste di critica letteraria e non ultime le strutture scolastiche. Gli specialisti che rappresentano "l'ortodossia regnante" in una particolare fase evolutiva del sistema letterario condividono l'ideologia dei detentori del patronato, i quali dal canto loro fanno leva sugli specialisti affinché il sistema letterario stesso si allinei con la propria ideologia:

Appiando le contraddizioni e chiudendo il testo, la critica si rende complice dell'ideologia. Dopo aver creato un canone di testi accettabili. Il corredo di interpretazioni pure accettabili, eliminando, mediante un efficace atto di censura, quegli elementi che collidono con l'ideologia dominante (Belsey, 1981, p. 109).

Il patronato è costituito da tre componenti fondamentali, che interagiscono combinandosi in vario modo. Vi è in primo luogo una componente ideologica, che vincola la scelta e la presentazione della forma e del contenuto. In questo contesto l'ideologia non va quindi intesa in un'accezione esclusivamente politica, bensì nel senso di "griglia di forme, convenzioni e credenze che determina le nostre azioni" (Janson, 1974, p. 107). La seconda componente è quella economica: solitamente il patronato provvede al sostentamento del letterato, assegnandogli un vitalizio o un incarico retribuito. Chaucer, ad esempio, ricoprì consecutivamente le cariche di "inviato del re, ispettore doganale per il commercio di lana e pelli e guardia forestale nel

North Petherton" (Bennett, 1952, vol. I, p. 5). Al contrario, un contemporaneo di Chaucer, John Gower, fu patrono di se stesso, nel senso che, come "proprietario terriero indipendente, non aveva preoccupazioni finanziarie e poteva permettersi di scrivere in latino, in francese e in inglese" (*ibid.*, p. 6); ma tutt'altro che indipendente fu invece sotto il profilo ideologico, considerando che scrisse *Confessio amantis* su commissione di Riccardo II e "concluse l'opera con un encomio al Re, mentre alcuni anni dopo ritenne opportuno ometterlo per aggiungere invece una prefazione in lode di Enrico IV" (*ibid.*). Il pagamento di diritti d'autore da parte del patrono, il conferimento di docenze o l'assegnazione di lavori di recensione sono analoghe manifestazioni della componente economica. La terza e ultima componente è quella sociale: chi accetta la protezione di un gruppo o di un istituzione deve necessariamente integrarsi accogliendone lo stile di vita, una regola che valéva per il Tasso alla corte ferrarese, per i poeti *beati* assemblati davanti alla libreria City Lights di San Francisco, per Adolf Bartels tronfo e pettoruto dopo l'onorificenza ricevuta da Hitler, nonché per il poeta latino medievale Archipoeta, citato nell'epigrafe di questo capitolo, che può essere così riscritta: "Meravigliosi versi scriverò per te, se mi farai ricco".

Il patronato può essere di tipo differenziato o indifferenziato. Il primo tipo si realizza quando le tre componenti — ideologica, economica e sociale — promanano da un'unica persona o istituzione, come in quasi tutti i sistemi letterari del passato, nei quali, poniamo, un monarca assoluto accoglieva un poeta alla propria corte assegnandogli un vitalizio, o come avviene negli stati totalitari contemporanei, dove è scomparsa la corte — almeno quella in senso stretto — ma rimangono le sovvenzioni e i vitalizi. Si parla invece di patronato differenziato quando il successo economico non dipende strettamente da fattori ideologici e non è necessariamente accompagnato da prestigio sociale, almeno non nell'ottica della sedicente élite letteraria. Esso si ravvisa nella maggior parte degli autori contemporanei di opere di successo. Il patronato indifferenziato aspira primariamente a conservare la stabilità del sistema sociale nel suo complesso; la produzione letteraria, per essere ammessa e attivamente promossa dal sistema, dovrà per tanto contribuire a tale stabilità o quanto meno non dovrà entrare in conflitto con "i miti ufficiali della particolare compagine culturale" (White, 1987, p. X) che da essi trae la giustificazione del proprio potere. Non è escluso che in un sistema sociale di questo genere possa

svilupparsi una produzione letteraria "diversa"; sarà tuttavia considerata una letteratura "dissidente", che troverà difficile accesso ai canali ufficiali di pubblicazione o rimarrà relegata alla condizione di letteratura "dozzinale" o "popolare".

In contesti di questo genere tende a realizzarsi una situazione di vera e propria diglossia letteraria, che caratterizza in effetti tutti quei sistemi nei quali la letteratura viene fatta coincidere con la produzione di un'élite più o meno ampia che orbita intorno ai centri del potere. Letteratura elitaria può dirsi quella fiorita alla corte di Istanbul sotto l'Impero ottomano: una letteratura improntata ai modelli della tradizione araba e che si distingueva nettamente dalla letteratura "popolare" di tradizione turca diffusa nel resto dell'Impero, disprezzata o completamente ignorata dall'élite. Questa letteratura "popolare" venne poi "promossa" al rango di letteratura nazionale dopo il cambio di patronato a seguito della rivoluzione di Kemal Atatürk.

Il timore di vedersi attribuire l'etichetta "popolare" ha spesso indotto lo scrittore a limitare la circolazione delle proprie opere entro l'ambito dell'élite. Basti ricordare l'epoca dei Tudor in Inghilterra e la condizione dell'artista cortigiano, che rischiava di perdere il sostegno della corte se avesse riscosso un eccessivo successo presso il grande pubblico. Di qui la situazione, paradossale ai nostri occhi, di autori che pur avendo la possibilità di divulgare i propri scritti a mezzo stampa, seppure in tirature assai limitate, preferivano farli circolare in forma di manoscritti fra i membri dell'élite, letterati di indubbio gusto e capacità di giudizio, piuttosto che darli in pasto alla rozza massa che leggeva in prevalenza gli epigoni dei poemi cavallereschi medievali e altra letteratura di consumo, raramente contemplata nelle odierne storie letterarie, che tengono conto quasi esclusivamente della produzione elitaria. Questa riluttanza alla pubblicazione perdurò ben oltre la fine della dinastia Tudor, "tanto che le opere poetiche di Donne, di cui ci restano venticinque manoscritti, furono date alle stampe soltanto nel 1633, due anni dopo la sua morte" (Bennett, 1952, vol. III, p. 193).

Accettando il patronato, scrittori e riscrittori si vincolano automaticamente alle norme da questo stabilite, impegnandosi nel contempo a legittimarne con la propria opera il prestigio e il potere, come esemplificano efficacemente manifestazioni quali il canto encomiastico delle culture africane — litania di epiteti onorifici che celebra le grandi e nobili gesta di un capo —, il panegirico della tradizione islamica — impiegato in funzione analoga —, le numerose odi dedicate al compagno Sta-

lin e, per certi aspetti, anche le grandi odi di Pindaro. Una forma ancora più acuta di questo fenomeno può essere ravvisata nella produzione letteraria dell'India precoloniale, dove "i poeti arrivavano a cedere al proprio signore la paternità delle loro opere o comunque lo assistevano nei suoi sforzi letterari, circostanze che spiegherebbero la sovrabbondanza di teste coronate fra gli esponenti della letteratura indiana" (Glaserapp, 1958, p. 192).

Alcuni aspetti dell'attuale evoluzione del sistema letterario in Europa e nelle Americhe indicano che il patronato di tipo indifferenziato non è necessariamente contrassegnato da una prevalenza della componente ideologica, come accadeva in gran parte dei sistemi letterari del passato. La componente economica — il movente del profitto — può condurre alla ricostituzione di un patronato solo parzialmente indifferenziato, come attestano

l'espansione del mercato librario, la forte competizione delle edizioni economiche che invadono gli scaffali delle librerie, la computerizzazione dei sistemi di inventario e di magazzino, la comparsa di una nuova specie di agenti letterari, la forte presa sul pubblico dei *talk show* televisivi che ospitano ogni sorta di autori, l'influenza esercitata dall'industria dello spettacolo su un certo tipo di editoria di bassa levatura, nella quale sempre più attiva si inserisce la partecipazione affaristica della stessa Hollywood (Whitely, 1980, p. 66).

Le istituzioni impongono, o tentano di imporre la poetica dominante assumendola a parametro di valutazione della produzione letteraria; del proprio tempo. Mentre alcune opere vengono etichette a "classici" a poca distanza dalla pubblicazione, altre vengono completamente disdegnate, per poi diventare oggetto di rivalutazione in seguito al mutamento dei canoni letterari. Si noti tuttavia che opere canonizzate più di cinquecento anni fa sono riuscite a conservare il proprio rango, a prescindere dalla variabilità del canone stesso; questo è sintomatico della tendenza conservatrice insita nel sistema nonché del potere della stessa riscrittura, considerando che, mentre l'opera resta nel canone, la sua interpretazione "corrente" — quella che viene definita "giusta" nei sistemi a patronato indifferenziato — è soggetta a un continuo mutamento. In altri termini, l'opera viene riscritta per conformarla alla "nuova" poetica imperante.

Questo processo è ampiamente illustrato dalla ricostituzione dei ca-

noni di varie letterature nazionali dopo le rivoluzioni socialiste nei paesi dell'Europa orientale e nell'ex Unione Sovietica. Confrontando i repertori degli autori assunti nel canone, rispettivamente nella Repubblica Federale di Germania e nell'ex Repubblica Democratica Tedesca nel dopoguerra, si notano profonde divergenze, che diminuiscono quanto più si retrocede nel tempo; tuttavia anche quando coincidono le opere, le loro riscritture — ovvero il modo in cui vennero presentate al pubblico — talvolta differiscono radicalmente. Solitamente sono i grandi classici a mutare in conformità alle ideologie e alle poetiche che sono costretti a servire. Un'opera abbastanza remota può pertanto "vantare" una lunga catena di riscritture in contrasto fra loro.

La tendenza conservatrice di ogni sistema letterario è tanto più evidente nei paesi socialisti, nel momento in cui il sistema si trova a dover decidere quali opere sia opportuno includere nel canone. Poiché in essi la poetica dominante professa la propria incondizionata fedeltà a un "realismo" tenacemente ancorato al XIX secolo e intende porsi come parametro per la valutazione di opere scritte nel XX secolo, è inevitabile che sorgano tensioni e contrasti.

Se istituzioni di un certo tipo — in passato le accademie, oggi in particolare talune influenti riviste di critica e prestigiosi editori di letteratura sofisticata — svolgono una funzione decisiva nell'ammissione di nuove opere nel canone, altre istituzioni, quali le università e il sistema educativo nel suo complesso, ne determinano la sopravvivenza, nella fattispecie scegliendo i testi che dovranno figurare nei piani di studio. In sostanza, sono precisamente le grandi opere prescelte come materia di insegnamento a rimanere in stampa, ed è questa la letteratura nota alla grande maggioranza del pubblico soggetto al sistema educativo delle società contemporanee.

Il processo di selezione può interessare anche l'intera opera di un particolare autore, generalmente considerato un classico. Infatti, fra le opere degli autori accolti innamabilmente nei programmi dell'istruzione superiore, solo alcune vengono largamente diffuse; le altre sono reperibili nelle biblioteche in accurate edizioni delle opere complete. Attualmente, nei paesi anglofoni, i romanzi di Thomas Mann *Doctor Faustus* e *La montagna incantata* sono reperibili in qualsiasi libreria; meno diffuso è *I Buddenbrook*, mentre *Giuseppe e i suoi fratelli* è praticamente introvabile, sebbene la traduzione inglese (o meglio la "riscrittura") fosse apparsa poco dopo l'edizione originale — come del resto tutte le altre opere dello scrittore.

Non è esagerato affermare che in Gran Bretagna e negli Stati Uniti i programmi d'esame dei corsi di laurea e di dottorato rispecchiano piuttosto fedelmente il canone imperante in questi anni. Vi compaiono non soltanto scrittori inglesi e americani considerati modelli di perfezione artistica, ma anche autori di altre aree letterarie, le cui opere trovano accesso al sistema britannico e a quello americano perché comparibili con le varie ideologie e poetiche che attualmente vi dominano.

Gran parte della letteratura colta circolante in Gran Bretagna e negli Stati Uniti viene quindi mantenuta in vita — in modo alquanto artificioso — dai piani di studio di istituti di istruzione che in tal modo garantiscono alle case editrici un cospicuo volume di vendite.

L'azione conservatrice che il sistema educativo esercita su quello letterario è particolarmente evidente nei paesi di cultura islamica, dove generazioni di poeti "appresero l'arte esclusivamente attraverso il contatto con i propri maestri" (Gibb, Landau, 1973, p. 80). Con la successiva istituzione di scuole filologiche, prima a Bassora e poi in altri centri, i poeti divennero allievi dei filologi, con esiti assai prevedibili:

I poeti consideravano la propria arte alla stregua di un esercizio filologico, ne giudicavano il valore secondo criteri filologici, rapportandosi alla superiorità apparentemente irraggiungibile della poesia preislamica. Questo fattore condizionò più di qualsiasi altro lo sviluppo formale della letteratura araba nei secoli successivi (*Ibid.*, p. 81).

La diffusione di un'opera letteraria dipende in misura notevole dalla sua (potenziale) canonizzazione: le opere candidate al canone, e tanto più quelle che ne fanno già parte, avranno facile accesso anche alle grandi case editrici (cosiddette "ufficiali" nei sistemi a patronato differenziato), mentre la letteratura che si discosta dall'ideologia e/o dalla poetica dominanti sarà confinata al *marginale*, oppure dovrà trovare sbocco in un altro sistema letterario. Una circostanza simile ha spinto non pochi scrittori sudamericani, neri o di sangue misto, a pubblicare in lingua inglese in paesi dell'Est europeo, in particolare nella ex Repubblica Democratica Tedesca.

Si danno anche casi di letteratura dissidente pubblicata all'esterno del sistema, ma con l'intenzione più o meno dichiarata di agire sul suo interno: svariati scritti letterari (e filosofici) potenzialmente generalivi che circolavano nella Francia del XVIII secolo venivano generalmente pubblicati ad Amsterdam o a Strasburgo, fuori quindi dalla

sfera d'influenza e dalla giurisdizione del sistema letterario e politico che intendevano sfidare.

Con il diffondersi dell'istruzione superiore la canonizzazione assume la sua forma più palese e influente. Essa ha trovato il suo massimo e più prezioso monumento in quell'ibrido agglomerato prodotto dalla stretta collaborazione fra l'editoria e le istituzioni accademiche: l'antologia letteraria, che presenta una carrellata di testi canonici prece-duti da una breve esposizione della poetica che li assicura al canone. I brani antologici vengono sradicati dal proprio contesto storico, trascurando completamente la genealogia di influenze e riscritture che li riguarda: di conseguenza, tutto risulta situato al di fuori della storia, assumendo un valore eterno, e pertanto indiscutibile.

Il conaturato istinto conservatore di alcune istituzioni del patronato è ravvisabile in tutti coloro che vengono attratti nei suoi ingranaggi e in particolare in chi si era distinto in precedenza per una mentalità antistrutturale e progressista. Gli scrittori che con (poche) opere d'esordio producono un effetto anche solo potenzialmente eversivo, si trovano ben presto riassorbiti nella convenzione, paradossalmente proprio per il fatto d'essere riusciti a introdurre nuovi elementi nella poetica dominante o a investire la letteratura di nuovi ruoli, come nel caso di Bertolt Brecht. Nel momento in cui le loro innovazioni vengono accolte e imitate da altri scrittori, destinati ad essere definiti "epigoni" in qualsiasi storia della letteratura, tutti si mettono dalla parte dei vincitori, tanto da annullare quasi completamente gli effetti dirompenti della loro opera. Una qualsiasi rappresentazione teatrale di *Maître Coraggio* della fine degli anni ottanta è alquanto differente da una produzione di venti o quarant'anni prima, e non certo per colpa dell'autore. Gli innovatori stessi, assumendo il ruolo di preziosi consiglieri, ottengono nella vita l'esatto contrario di ciò che si erano proposti di raggiungere nell'arte.

L'impronta conservatrice che il sistema educativo e i programmi d'insegnamento lasciano sull'immaginazione di certi autori è dimostrata dalla divergenza fra il contenuto dei loro manifesti poetici (invo-canti il cambiamento) e la susseguente produzione artistica, la quale si rivela invece assai più vicina all'opera di quegli autori canonici assorbiti dai "ribelli" come parte integrante dell'istruzione ricevuta. Emblematico è l'esempio di Joachim du Bellay, autore della *Défense et illustration de la langue française*: questo suo "manifesto" è generalmente considerato il documento più rappresentativo della "nuova" poesia

del Rinascimento francese, praticata dai poeti della Pleiade. A illustrazione della poetica che propugnava, Bellay compose tre cicli di liriche — *Les Antiquités de Rome*, *Olive* e *Les Regrets*, “basati essenzialmente sui suoi precedenti componimenti in latino” (Forster, 1970, p. 30). Queste opere, che il sistema letterario francese etichettò come “nuove”, non sono che riscritture di riscritture dei testi sui quali Bellay si era formato.

In un sistema letterario, ogni cambiamento è strettamente connesso al patronato ed è determinato dalla necessità, avvertita dal contesto socioculturale, che il sistema stesso acquisì o mantenga una propria funzione: quella di influenzare la società mediante la produzione di opere o di riscritture. Qualora tali aspettative vengano disattese, oppure siano ripetutamente deluse, sono le istituzioni stesse a richiedere o a incoraggiare la creazione di opere letterarie che raggiungano lo scopo: “la necessità di accrescere il potenziale di trasformazione dei prodotti artistici si trasforma inesorabilmente in una spinta verso la novità, l'incongruenza e altre variabili concomitanti” (Martindale, 1978, p. 232).

Nei sistemi in cui vige un patronato differenziato, questo processo causa una crescente frammentazione del pubblico dei lettori, mentre dove è indifferenziato, essendo più limitato l'orizzonte d'attesa del pubblico, l'interpretazione “giusta” dell'opera viene messa in evidenza mediante varie forme di riscrittura. Nel IV e V secolo dell'era volgare una consistente porzione di letteratura greca e latina venne riscritta in termini allegorici, piegandola al servizio dell'ideologia cristiana fino a renderla accettabile ai nuovi dominatori e impedendone così la distruzione. Il ritorno di Ulisse a Itaca divenne quindi immagine “reale” del pellegrinaggio dell'anima verso la Città Celeste, mentre il “divino infante” evocato da Virgilio nella quinta egloga — per celebrare l'evento, poi non verificatosi, che doveva allietare la famiglia di Augusto — fu identificato con Cristo stesso. Si spiega così la fama di cristiano *ante litteram* che lo scrittore latino ebbe a godere durante il Medio Evo, tanto che Dante lo elesse a propria guida spirituale nelle prime due cantiche della *Commedia*. Analogamente, non pochi romanzieri del XIX secolo sono stati allegorizzati in chiave marxista da certi critici: György Lukács ha insistentemente affermato che Balzac, per citarne uno, era un critico di costume di tendenza progressista, una realtà che pochi lettori sarebbero stati in grado di cogliere di primo acchito nelle sue opere, le quali ovviamente erano in attesa della “giusta” interpretazione.

Se un sistema letterario è refrattario a ogni genere di cambiamento, rischia di crollare sotto le pressioni esercitate dal contesto socioculturale nel momento in cui ha inizio una differenziazione del patronato, di solito in condizioni sociali simili a quelle dell'Europa occidentale durante l'Illuminismo, ma anche qualora ad un particolare tipo di patronato ne subentri un altro di natura completamente differente. Il sistema letterario della Cina classica ha resistito al cambiamento più a lungo di qualsiasi altro, proprio grazie al perdurare di un patronato indifferenziato che, oltre a limitare gli scrittori e il loro pubblico a una ristretta cerchia dominata dalla corte e dai mandarini, imponeva la propria ideologia e le proprie concezioni poetiche a coloro che aspiravano ad accedere a quella élite. Persino i candidati respinti dalle autorità imperiali e costretti a una solitaria esistenza d'artisti girovaghi si adeguavano ai canoni estetici e all'ideologia della corte, dovendo fare affidamento sulla beneficenza dei più fortunati colleghi o dei mandarini relegati per servizio in province lontane, i quali amavano circondarsi di persone erudite (anche se cercavano di non darlo a vedere).

Questa situazione sopravvisse finché il contesto socioculturale riuscì a mantenersi relativamente stabile e omogeneo, anche se il sistema letterario continuava a produrre opere dai contenuti poco attinenti alla realtà sociale, in una lingua non più corrente. L'influenza di fattori esterni, l'emergere di nuove classi — quali la borghesia — in grado di offrire alle arti nuove forme di patronato, determinò la rapida disgregazione del sistema letterario, già minato al suo interno da una miriade di riscritture — nella fattispecie traduzioni di letteratura europea in gran parte mediata attraverso il giapponese — le quali divennero i modelli di una nuova poetica.

3. Il sistema e la poetica

*Rien n'appartient à tous,
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous*.*

Alfred de Musset

Due sono le componenti della poetica: la prima, che chiamerei "inventariale", è un repertorio di forme letterarie, generi, motivi, situazioni e personaggi prototipici, simboli; la seconda è di carattere funzionale e consiste nella concezione della finalità effettiva o ideale della letteratura all'interno del sistema sociale. Quest'ultima determina la selezione delle tematiche, le quali devono avere attinenza con la società affinché l'opera susciti interesse. Nella sua fase costitutiva una poetica riflette sia la "componente inventariale" sia la "concezione funzionale" proprie della prima poetica codificata in quel particolare sistema letterario.

Una volta fissato il proprio codice, una poetica acquista lo straordinario potere di conformare a se stessa la successiva evoluzione del sistema. Secondo Earl Miner,

la creazione di una poetica sistematica avviene in seguito alla genesi di un vero e proprio sistema letterario, quando si sono già evolute concezioni critiche fondamentali basate su un genere affermato e considerato come norma. La convergenza di critici eminenti con il genere in questione, produce il sistema della critica. Per Platone e Aristotele il teatro era la norma; pertanto elessero l'imitazione a principio fondamentale della letteratura (1978, p. 350).

Per definire il teatro i due filosofi elaborarono una terminologia critica, parte della quale è tuttora corrente in molte lingue europee, sebbene sia stata creata nell'antica Grecia oltre duemila anni fa.

* "Nulla appartiene a tutti, tutto appartiene a tutti. / Bisogna essere ignoranti quanto un maestro di scuola / Per vantarsi d'aver detto anche una sola parola / Che quaggiù nessun altro abbia detto prima di voi".

Naturalmente, la componente funzionale di una poetica è strettamente legata a influenze esterne ed è generata dalle forze ideologiche che operano nel contesto socioculturale in cui è inserito il sistema letterario. Ad esempio, nella letteratura africana tradizionale, che pone in primissimo piano la comunità e i suoi valori, non è mai esistita la concezione del successo personale dell'artista. Secondo gli standard occidentali, tutta la letteratura africana tradizionale è "anonima", classificata sotto il nome della tribù (la comunità), mentre l'identità dell'autore resta sconosciuta.

Durante il processo di codificazione la pratica precede la teoria. Poiché la codificazione avviene in un dato momento storico, ne deriva la selezione di determinate pratiche artistiche correnti e l'esclusione di altre; quest'operazione è compiuta da specialisti di letteratura – non necessariamente intesi nell'accezione per noi più ovvia. Un processo di codificazione interessò senza dubbio anche la letteratura africana tradizionale, ovvero le letterature dell'area subsahariana, sviluppatasi dall'inizio dell'era volgare fino all'arrivo dei bianchi e oltre, anche se nel sistema africano l'assenza di una letteratura scritta impedì la formazione di una categoria di specialisti di letteratura come li si intende in Occidente, mentre non fu di alcun impedimento all'evolversi di una letteratura in quanto tale. Nei sistemi in cui la letteratura viene trasmessa oralmente, la critica è quanto mai immediata ed efficace: l'artista che non soddisfatti le aspettative del pubblico, viene interrotto all'istante e congedato, senza ricevere alcun tipo di compenso.

Le "concezioni critiche fondamentali" non trovano formulazione esplicita in tutti i sistemi anche se, come nel sistema africano, sono fortemente consolidate e svolgono forse una funzione determinante. Le letterature orali sono generalmente più rigide e conservatrici, non offrendo la possibilità di "verificare a posteriori": come si suol dire, *verba volant*. La comunità ha quindi interesse a tramandare una versione quanto mai "giusta" dell'opera, che in sistemi di questo tipo tende a inglobare anche quelle precedenti, mentre in sistemi fondati sulla scrittura avrebbe esistenza separata, in qualità di "testo storico". Nelle letterature orali ogni opera è strettamente legata all'identità della comunità stessa.

Nemmeno nella letteratura cinese o in quella giapponese è rilevabile una formulazione esplicita di concezioni critiche fondamentali, almeno come la si intende in Occidente. Nella fase costitutiva di questi due sistemi letterari, tali concezioni, anziché essere formulate d'gres-

sivamente in prosa o in poesia, erano implicitamente contenute in raccolte antologiche, quali ad esempio lo *Shih-ching* (Libro delle odi) e le *Ch'u Tz'u* (Elegie di Ch'u) in Cina e il *Manyōshū* (Raccolta di una miriade di foglie) e il *Kokinshū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne) in Giappone. Il processo di codificazione è forse più evidente nei sistemi in cui l'insegnamento era tradizionalmente affidato all'esempio scritto anziché ai precetti orali; lo è meno nei sistemi dove essa assunse la forma di testi in prosa o in versi, che fissavano le varie pratiche esistenti, principalmente estraendone le "regole" e prescrivendole alle future generazioni. Tali regole sono conservate in quel genere di trattatistica sviluppatosi in India, nei paesi islamici e in particolare in Occidente. Tuttavia, in entrambi i casi, la codificazione poetica ebbe luogo attraverso la mediazione della riscrittura.

La codificazione comporta in genere la canonizzazione di autori la cui opera viene considerata conforme alle norme del codice e che diviene il modello di riferimento dei futuri artisti, assumendo inoltre una posizione centrale nell'insegnamento della letteratura. Nella genesi del canone poetico le riscritture svolgono una funzione non meno importante delle scritture originali. La creazione del canone letterario dell'antica Grecia, così come ci è pervenuto, è attribuibile a due "specialisti" vissuti ad Alessandria nel III secolo a.C.: Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotraccia, che lavorarono nell'imponente biblioteca della metropoli egiziana. La loro opera di classificazione e catalogazione di testi contribuì non solo a consacrare scrittori "classici" ma anche a configurare interi generi letterari.

Il tuttora prestigioso *mu'allagān*, l'originario canone pre-islamico composto da sette *qasida* (odi), riuscì ad imporsi non solo grazie ai poeti che lo crearono: la sua canonizzazione fu dovuta in pari misura ai *rawis*, i poeti apprendisti che venivano iniziati al mestiere come recitatori di professione, contribuendo in tal modo a diffondere il nome dei propri maestri.

In sistemi caratterizzati da un patronato di tipo differenziato, scuo- le critiche differenti elaborano ciascuna un proprio canone, che tentano di imporre come l'unico "vero", vale a dire l'unico conforme ai propri principi poetici e ideologici. Significativo a tal riguardo è un evento del recente passato, che è stato descritto in questi termini:

Con strabificante audacia "Scrutiny" ridisegnò la mappa della letteratura inglese, gettando la critica in uno sconcerto da cui non si è mai completa-

mente ripresa. L'arteria principale di quella mappa toccava Chaucer, Shakespeare, Jonson, i giacobiti e i metafisici, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, la Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad e D.H. Lawrence. Questa era la "Letteratura inglese" (Eagleton, 1983, p. 32).

Come prevedibile, questa "Letteratura 'inglese' contemporanea appena due donne e mezzo, valutando Emily Brontë una mezza figura: quasi tutti gli autori erano di tendenze conservatrici" (*ibid.*, p. 33).

FR. Leavis, colui che riscrisse il canone della letteratura inglese, poteva diffonderne i principi dall'alto della sua cattedra a Cambridge, mentre T.S. Eliot, che più o meno alla stessa epoca stava mettendo a punto una normativa poetica di valore universale, non godeva dell'appoggio di alcuna istituzione. In effetti, egli non comprese "l'importanza del sistema educativo come agente di continuità culturale e non fu in grado di realizzare un progetto che estendesse il proprio raggio oltre l'esiguo pubblico del "Criterion" (Baldick, 1983, p. 131) — la rivista che egli stesso aveva fondato. Ben diverso fu il destino di Leavis, che divenne uno fra i più influenti critici del suo tempo, trasformando generazioni di studenti in fanatici leavisti.

Fissato il proprio codice, la poetica di un sistema letterario tende ad acquisire una vita propria, differenziandosi progressivamente dalla successiva evoluzione del contesto socio-culturale. Nella *gazza* islamica, risalente al periodo in cui i poeti, come del resto le loro tribù, solevano compiere lunghi viaggi nel deserto, l'autore — seguendo una convenzione ancora non codificata — esordiva raccontando d'aver incontrato dopo un lungo viaggio a cavallo un accampamento abbandonato; quei luoghi risvegliavano in lui il ricordo di un antico amore, di una battaglia o di una partita di caccia. In seguito, pur essendo mutate le abitudini di vita della società, "questa introduzione rimase obbligatoria, sebbene descritti, accampamenti, battaglie e partite di caccia non appartenessero più alla realtà quotidiana del poeta" (Abd el Jall, 1960, p. 32).

Poetica e sistema sociale raramente avanzano in sincronia. Il sonetto, che entrò in voga quando il cavallo era il mezzo di trasporto più veloce, sopravvive, seppur con lievi modifiche, nell'era del jet. La poetica eutropea subì profondi rivolgimenti fra epoca classica e Medio Evo e fra Medio Evo e Rinascimento. Si è detto che per Platone e Aristotele il dramma era la norma artistica, tanto che essi ravvisarono nell'imitazione la funzione essenziale dell'arte. Il Medio Evo speri-

mentò ben poco teatro in questo senso. Isidoro di Siviglia, autore di uno fra i primi trattati poetici medievali, immaginava che il dramma classico fosse una rappresentazione mimata del testo letto ad alta voce dall'autore: un interessante anche se ingenuo tentativo di conciliare i precetti di una poetica con la realtà culturale in cui era inserito il sistema letterario della sua epoca. In sostanza, Isidoro di Siviglia tentava di conciliare ciò che leggeva nei suoi manoscritti con quello che osservava intorno a sé.

Nel Medio Evo nacque in Provenza una letteratura che nulla doveva alla poetica aristotelica — essendo fondata sul genere lirico, non su quello drammatico — e dalla quale trasse origine l'intero sistema letterario dell'Europa medievale. Si spiega così l'affinità fra i principi fondamentali della poetica dell'Occidente medievale e quelli di sistemi letterari extraeuropei nei quali la lirica era il genere dominante all'epoca della codificazione e di conseguenza riuscì a influenzare le concezioni critiche di sistemi letterari nei quali il dramma sarebbe comparso solo molto più tardi o non sarebbe comparso affatto.

Una poetica trascende le barriere linguistiche e i confini che separano entità etniche e politiche. Lo dimostra il sistema della letteratura africana tradizionale: nell'Africa subsahariana oltre quattromila comunità con lingue differenti e con differenti forme di organizzazione politico-sociale dividevano la medesima poetica, che accomunava tribù dedite alla caccia e alla raccolta come i San del Sudafrica, villaggi indipendenti, regni e imperi con un governo centralizzato, nei quali l'arte era addirittura praticata a livello professionale. Le letterature di popoli come gli Zulu del Sudafrica, gli Yoruba del Nord-Ovest, gli Acoli del Nord-Est, i Bakongo dell'Africa Centrale e i Merima del Madagascar si fondano in linea di massima su poetiche affini, per quanto riguarda sia la componente inventariale sia quella funzionale. Diversa è la situazione in Egitto e nel Maghreb, il cui sistema letterario è più vicino a quello islamico che a quello africano.

Lo stesso sistema islamico dimostra quanto sia inutile tentare di contenere una letteratura entro i confini di una lingua — anche se in riferimento a quest'area culturale sarebbe più appropriato parlare di una pluralità di sistemi letterari. Piuttosto, i loro reali confini sono determinati dalla comune ideologia — estesa attraverso la conquista o imposta con la forza — oppure dal succedersi o dalla convivenza di differenti ideologie all'interno della società.

Per poetica islamica si intende quella che sorse in Arabia e trovò la

propria codificazione in opere letterarie in lingua araba – mantenendo una relativa omogeneità almeno per quanto riguarda la componente inventariale. In seguito all'espansione dell'Islam, essa fu accolta da altre etnie di differenti lingue. Quella poetica, "modellata" sull'arabo, lingua semitica, si incontrò dapprima con il persiano, lingua indoeuropea (dando origine ad un nuovo genere, la *rubā'i* – la nostra "quatrina"), con il turco, di ceppo altaico, e con l'urdu, un incrocio fra persiano e hindi. Non venne però "costretta" ad "adeguarsi" a quelle nuove lingue; furono invece le lingue a doversi piegare, a prescindere dagli esiti. Ad esempio: "L'adattamento al turco delle forme metriche arabo-persiane fu un'far forza alla natura della lingua, cui mancava il senso della quantità e si poté reggere grazie all'altissima percentuale di prestiti arabi e persiani, nei quali continuò a vigere la distinzione fra vocali lunghe e vocali brevi" (Bombaci, 1956, p. 46).

Questa citazione mette in evidenza un'analogia con il sistema occidentale che difficilmente può essere ignorata. Chi è disposto a coglierla, noterà in affetti somiglianze sorprendenti fra il sistema europeo e quello islamico: in entrambi la poetica venne codificata in una particolare lingua – in greco e in arabo rispettivamente – e poi assimilata da altre lingue – il latino e i volgari europei; il turco e l'urdu – senza che queste lingue fossero comprese in una unità politica, se non dopo alcuni secoli. In entrambi i casi la poetica trascesse i confini delle singole lingue e, pur acquistando specifiche caratteristiche nelle varie realtà locali, conservò una propria omogeneità. La poetica europea si diffuse poi oltre l'Atlantico, in un contesto sociale differente, dove sopravvisse a lungo senza peraltro subire particolari modifiche.

Il motivo per cui i lettori di questo libro difficilmente riescono a "vedere" questa analogia va ricercato nel mutamento della componente funzionale della poetica europea verificatosi circa centocinquanti anni or sono. Il Romanticismo – altro illuminante esempio dell'indipendenza della poetica da fattori linguistici ed etnico-politici – sosteneva che la lingua fosse l'aspetto dominante dell'opera letteraria, ovvero che una letteratura fosse delimitata dalla lingua nella quale era stata scritta. Paradossalmente, ciò può esser vero per sistemi letterari che non erano esattamente quelli intesi dai critici romantici, come ad esempio i sistemi cinese e giapponese, ma si tratta di eccezioni che confermano la regola.

La poetica romantica, proiettando nel passato la propria componente funzionale, riuscì a "monolinguarizzare" le storie letterarie, crean-

do storie della letteratura tedesca, francese e inglese, dedicate in gran parte a epoche durante le quali queste letterature erano scritte in altre lingue (fra le quali il latino), conformandosi alle norme poetiche delle medesime. Questa strategia dette il suo miglior risultato nella formazione della dottrina dei tre generi fondamentali: la lirica, l'epica e la tragedia; altro vistoso esempio di come una "nuova" scuola riesca a usurpare l'autorità di una tradizione:

[...] non si rinuncia facilmente a proiettare sul testo basilare della poetica classica un'articolazione fondamentale della poetica "moderna" – che in realtà, come si vedrà spesso, è invece romantica. E forse non senza conseguenze teoriche inescusole poiché, usurpando questa lontana filiazione, la relativamente recente teoria dei "tre generi fondamentali" non si attribuisce solo una anzianità, quindi una apparenza o presunzione d'eternità e dunque di evidenza" (Genette, 1979; trad. it. 1981, p. 6).

Una serie di esempi sono in grado di dimostrare che la poetica non può essere imprigionata entro i confini della lingua: le letterature prodotte nei vari idiomi indoeuropei del subcontinente indiano hanno conservato tratti comuni, nonostante il loro progressivo divergere. Lo stesso può dirsi delle produzioni letterarie nei diversi idiomi dravidici parlati nell'India meridionale e nello Sri Lanka. Nella letteratura elenistica, autori di varie origini geografiche e, in certa misura, di differenti madrelingue, si conformavano alla poetica greca, alle cui norme si adeguò in seguito anche la produzione letteraria in greco e in latino dell'Impero romano. Analogamente, la lingua della letteratura provenzale non fu mai una lingua efferitivamente parlata. Coloro che parlavano dialetti o idiomi differenti – come gli italiani e i saraceni – componevano in provenzale; si conformavano a quella lingua, così come si conformarono alla sua poetica le varie lingue dell'Europa medievale, con l'unica eccezione dell'inglese. Infine, durante la fase costitutiva del sistema letterario giapponese, la letteratura si scriveva non in giapponese, ma in cinese. La posizione della poetica cinese nella successiva evoluzione del sistema giapponese è analoga a quella del latino nel Medio Evo europeo. Dovrebbe quindi essere "immediatamente evidente che vi è quasi una tradizione di formazione di tali testi completamente indipendente dalla tradizione del parlare secondo un determinato modello tramandato storicamente, indipendente cioè dalle lingue storiche" (Coseriu, 1981; trad. it. 1997, p. 68).

Conclusasi la fase costitutiva di un sistema letterario, la componente inventariale della poetica cessa di essere influenzata dal contesto sociale, mentre è probabile che la componente funzionale venga condizionata da fattori esterni al sistema. Questo condizionamento si manifesta in particolare nella scelta dei temi trattati durante le varie fasi evolutive del sistema. Una delle tematiche connesse alla nascita del romanzo europeo è quella dell'eroina giovane e virtuosa, perseguitata, sedotta e abbandonata dal malvagio aristocratico. Circa un secolo più tardi, quando tra le file dei depravati fece la sua comparsa il perfido imprenditore borghese, all'eroina del ceto medio subentrò l'eroina proletaria. Il rilassamento dei costumi e la diffusione di metodi di controllo delle nascite hanno poi determinato il superamento di questo tema, che ai giorni nostri ricompare quasi esclusivamente nella commedia e nella parodia.

In genere, i vari stadi evolutivi di un sistema sono dominati da temi specifici: la vanità e l'ossessione della morte nel Barocco oppure l'industrializzazione nell'Ottocento europeo, almeno nella produzione in prosa, mentre la poesia, genere decisamente più conservatore, accolse questo tema in analoghe proporzioni solo mezzo secolo più tardi. A partire dal XVI secolo, la tematica senza dubbio più ricorrente nei sistemi letterari extraeuropei è la minaccia rappresentata dalla civiltà occidentale.

I temi e, in misura minore, la componente funzionale della poetica sono le forze motrici dell'evoluzione del sistema letterario, mentre la componente inventariale agisce come forza conservatrice, determinando anche le modalità di trattazione delle varie tematiche.

Uno scrittore potrà anche sostenere, come fece Sidney, di esprimere ciò che scorge nel proprio cuore ma, come Sidney, sarà in grado di scrutare dentro di sé solo attraverso le prospettive formali che gli si offrono. In *Astrophel and Stella*, la forma del canzoniere petrarchesco dette a Sidney l'occasione di scrutare nei recessi del proprio cuore, plasmando al contempo l'immagine di Stella che il poeta vi scorgeva (Scholes, 1975, p. 130).

L'influenza conservatrice della componente inventariale è inoltre testimoniata dal fatto che i generi, anche qualora non vengano attivamente praticati, sono presenti a uno stato latente, come "possibilità teoriche" che attendono di riprendere vita. Il genere dominante in una particolare fase evolutiva del sistema (ad esempio i generi *tanka*, *ren-*

ga e *haikai*, in tre stadi successivi della letteratura giapponese), che venga poi relegato a un ruolo secondario, può essere riscoperto e riutilizzato in un'epoca seguente.

Il Romanticismo inflisse il colpo di grazia all'epica, mentre il Rinascimento — durante il quale fu la ballata a cadere in disuso — aveva resuscitato il genere epico dopo milleducento anni, seppur rimodellandolo conformemente ai propri canoni. Epica e ballata sono ancora presenti nella letteratura contemporanea, sebbene la prima, ripulsmata da Pound, si sia allontanata dalle proprie origini più di quanto abbia fatto la seconda.

Una poetica — ogni poetica — è una variabile storica: non è assoluta. La poetica oggi imperante è diversa da quella che dominava ai primordi del sistema; la sua componente funzionale sarà mutata e probabilmente lo sarà anche quella inventariale. Tuttavia, ogni poetica tende a porsi come assoluta, a desistere quelle precedenti (in pratica, assimilandole) e a negare la propria transitorietà o piuttosto a considerarle se stessa come l'esito necessario, l'apogeo conclusivo di un processo di crescita. Ogni poetica dominante congela o comunque controlla la dinamica del sistema, riuscendovi con maggior facilità se in quest'ultimo vige un patronato di tipo indifferenziato.

Per mantenere il più a lungo possibile la propria posizione "assoluta", ogni poetica è costretta a negare o quanto meno a riscrivere la storia della letteratura che essa si trova a dominare. Gli esempi più tristemente famosi di questo processo sono rintracciabili in quel periodo della letteratura tedesca durante il quale si impose nel sistema letterario una poetica strettamente legata all'ideologia nazista. Basti ricordare che "Julius Petersen rivendicava Goethe alla Gioventù hitleriana", mentre Schiller veniva definito "compagno d'armi di Hitler" (Eibl, 1976, p. 29). In un diverso e più ampio contesto, questo processo può essere ravvisato nel conflitto, che ebbe luogo nel XIX secolo in quasi tutti i sistemi extraeuropei, fra la poetica tradizionale, impegnata a proteggere il sistema dall'influenza occidentale, e una nuova poetica che tentava di attuare un compromesso fra l'autocritico e l'importato, il quale, a seconda della posizione ideologica, può essere percepito come una forza potenzialmente liberatoria oppure potenzialmente sovversiva.

Infine, ogni poetica mutevole e dinamica, istituita principalmente mediante riscritture, stabilisce quali sono le opere letterarie e le riscritture accettabili nel sistema; in pratica, essa viene impiegata da in-

segnanti, critici e specialisti come pietra di paragone per determinare quali opere debbano essere ammesse e quali rifiutate. Essa esercita pertanto un'influenza enorme sulla compenetrazione fra due sistemi letterari. Nella maggior parte dei casi i dettami della poetica sono astratti, come testimoniano le traduzioni di poesia nel sistema europeo e in quello americano. Per secoli, la poetica europea ha imposto che la poesia dovesse essere tradotta in rima e in versi esatti, dimenticando che la poesia greca e latina, vale a dire quella composta nella fase iniziale del sistema, non conosceva la rima e, pur avendo un sistema metrico, seguiva regole prosodiche completamente differenti. La norma della versificazione in rima, che regnò incontrastata fino alla prima guerra mondiale, ha vanificato il tentativo di trasportare gli originali nel sistema occidentale, ostacolando in ultima analisi il processo di assimilazione.

Poetiche differenti, imperanti in fasi distinte dell'evoluzione di un sistema letterario, valutarono opere originali e riscritture secondo criteri diversi e persino inconciliabili — ancorché in buona fede e nella convinzione che tali criteri rappresentino l'unica verità possibile. Si considerino, ad esempio, le recensioni critiche di *Homage to Sextus Propertius* di Ezra Pound. Wilson Hale, professore alla Yale University, condannò ferocemente questa riscrittura di Pound, ovviamente ispirandosi ai principi di critica della traduzione validi al suo tempo — ovvero quelli della poetica dominante. Pound fu invece difeso da coloro che si battevano per una nuova poetica. A.R. Orage scrisse:

Non si può non essere d'accordo con talune critiche puntuali espresse dal professor Hale. Parlando nel nome delle Scuole, egli è spesso nel giusto. Tuttavia, nel nome delle discipline classiche, della vita, dell'arte e della letteratura, ci si domanda quanto possa importare che Pound abbia scritto Punico con la maiuscola, quando intendeva usare la minuscola (cit. in Homberger, 1972, p. 158).

~ Circa vent'anni più tardi, James Laughlin obiettò che la riscrittura di Pound era stata giudicata in base a criteri poetologici inadeguati: "Variations on a Theme of Propertius sarebbe forse un titolo più appropriato di *Homage to Sextus Propertius*. Individuare la figura di Propertio nel rifacimento di Pound riesce talvolta difficile quanto riconoscere il tema di Haendel nelle variazioni di Brahms" (*ibid.*, p. 322).

Le diverse reazioni della critica alla prima produzione lirica di Pound sono indicative del contrasto fra poetiche differenti. In primo luogo, è

significativo che "nessuna fra le più prestigiose riviste americane, quali *Scribner's* e *Century*, fossero disposte a pubblicare le sue poesie" (Homberger, 1972, p. 2). Nel 1911 Charles Granville annunciò contro di lui i principi della poetica dominante:

Non spetta a noi tentare la difficilissima impresa di definire la poesia; ma possiamo almeno enunciare due o tre caratteristiche la cui presenza è indispensabile in ogni componimento poetico:

1. La poesia nasce dalle emozioni. Un vero poeta è capace di infondere le proprie emozioni in chi lo legge o lo ascolti.
2. Le emozioni devono essere suscitate nel lettore con un linguaggio che abbia ritmo e armonia.
3. Questo linguaggio deve essere trasparente, giacché l'emozione non può essere trasmessa al lettore o all'ascoltatore se non è formulata con chiarezza (cit. in Homberger, 1972, p. 78).

Una recensione fondata su tali principi non avrebbe potuto essere meno propizia per la poesia dell'esordiente Pound, che R.M. Allen, altro critico che sottoscriveva quella poetica, definiva "severa di quella forma nota ai maestri o agli studenti dell'arte poetica" (*ibid.*, p. 100). Rupert Brook deplora che Pound sia "caduto, come sembra, sotto il pericoloso influsso di Whitman e scriva poesie composte di versi artifiziosi e privi di misura che, nel suo caso, non sono accettabili" (*ibid.*, p. 59). Fu precisamente questa particolarità a conquistare a Pound le simpatie di F.S. Flint, il quale sosteneva la causa di una poetica alternativa; egli scrive: "questi suoi due volumetti, *Personae* ed *Excultations*, provano se non altro che rima e regolarità ritmica sono artifici ormai superati" (*ibid.*, p. 65).

Sarebbe facile riconoscere che la storia ha poi dato ragione a Pound e a Flint e torto agli altri; ma sono gli uomini che fanno la storia, in conformità con determinate norme le quali, come qui si vuole dimostrare, possiedono un carattere sistemico.

Terminata la fase costitutiva, il sistema mira a creare una "condizione di stabilità", data dall'equilibrio sia fra i suoi elementi costitutivi sia fra questi e l'esterno. I sistemi più severamente regolati tendono di raggiungere questa condizione creando istituzioni poste sotto la guida di singoli individui; si pensi all'Académie Française o a organismi analoghi. Tuttavia, come in ogni altro sistema, anche in

quello letterario vi sono due fattori che tendono a contrastare questo processo di stabilizzazione: il principio della polarità, il quale prevede che ogni sistema crei un sottosistema — il Romanticismo determinò il sovrerimento della poetica neoclassica — e il principio della periodicità, in base al quale tutti i sistemi sono soggetti a mutamento. L'evoluzione del sistema letterario è determinata dalla complessa interazione fra il desiderio di stabilità e i due fattori che lo contrastano, e dalla capacità della componente moderatrice (il patronato) di gestire queste opposte tendenze.

La riscrittura incide profondamente su questa evoluzione. In genere sono gli scrittori a scatenare un conflitto fra poetiche rivali, ma è sul terreno della riscrittura che si combatte, si vince o si perde. Le riscritture sono inoltre un ottimo criterio per valutare quanto profondamente radicata sia una poetica. Quando Houdard de la Motte "traduce" *l'Iliade*, omettendo quasi metà dell'originale (cfr. cap. 7), lo fa con le migliori intenzioni. Come molti suoi contemporanei, è profondamente convinto della superiorità della poetica che egli rappresenta e si comporta di conseguenza, sopprimendo spicciatamente tutti quegli aspetti dell'opera contrari al *bon goût* e alla poetica che considera la *tragédie* il culmine della creazione letteraria.

Le riscritture, in particolare le traduzioni, svolgono un ruolo fondamentale anche per la compenetrazione fra sistemi letterari, non solo perché tentano di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore o di un'opera (cfr. cap. 6), ma anche perché, quando vi riescono, introducono nel sistema ricevente nuovi modelli e forme letterarie creando i presupposti per i futuri mutamenti del suo aspetto funzionale. L'ode divenne una delle forme canoniche del sistema letterario francese attraverso le traduzioni dal latino eseguite dai poeti della Pléiade. Un fenomeno analogo si era verificato qualche tempo prima in Italia, dove l'ode, sempre ispirata a quella latina, acquistò quello stesso prestigio che la canzone aveva avuto nel tardo Medio Evo. Traduzioni improntate alla morale gesuita trasformarono il romanzo picaresco nel *Bildungsroman*. La rima alchemica maschile e femminile fu introdotta nella poesia francese da Octavien de St. Gelais con le sue traduzioni di Ovidio e solo più tardi fu rivitalizzata da Ronsard. Negli anni venti, con le traduzioni di Feng Chi, il sonetto riusciva a penetrare nel sistema letterario cinese. L'esametro si diffuse nella letteratura tedesca con le traduzioni da Omero eseguite da Johann Heinrich Voss, mentre con le versioni da Giovanni Pulci di John Hookham Frere fece la sua com-

parsa in Inghilterra l'ottava, che Byron non esitò a impiegare nel *Don Giovanni*. Ciononostante, non muore mai la goethiana pia "speranza che sarà la storia della letteratura a dichiarare chi fu il primo ad avventurarsi su questo cammino irto d'ostacoli" (cit. in Lefevère, 1977, p. 39).

Tradizionalmente le storie della letteratura non hanno mai dedicato molto spazio alle traduzioni, poiché per lo storico la traduzione è un fenomeno puramente "linguistico", non letterario; altra conseguenza della "monolinguiizzazione" romantica della storia letteraria con l'intento di creare letterature "nazionali" incontaminate da influenze straniere. Si può tuttavia dimostrare che se in un qualsiasi stadio del processo traduttivo entrano in urto motivazioni di natura linguistica e motivazioni ideologiche e/o poetologiche, queste ultime tendono a prevalere.

Non furono certo considerazioni di carattere linguistico a spingere A. W. Schlegel ad affermare che "una delle prime regole dell'arte della traduzione poetica consiste — per quanto concesso dalla natura di una lingua — nel riprodurre il metro dell'originale" (*ibid.*, p. 52); una sentenza che costrinse i traduttori tedeschi fra il 1830 e il 1930 a ogni genere di contorsioni metriche. Browning, il quale giudicava indispensabile "l'impiego di certe costruzioni ormai scomparse dalla lingua corrente e perciò tanto più acconce a uno stile arcaizzante" (1937, p. 1095), può dirsi responsabile dell'uniforme monotonia di tante traduzioni vittoriane di poesia classica. La convezione di Browning non era dovuta a necessità linguistiche, quanto piuttosto al desiderio di raggiungere l'eterno recuperando l'arcaico.

Anche alcuni esempi di creazione lessicale confermano il nostro asserito: dovendo tradurre in latino la parola greca *mysterion*, i primi Cristiani preferirono non ricorrere a un semplice calco, che avrebbe potuto confondersi con il termine usato dai "culti misterici", loro massimi rivali; parole quali *sacra*, *arcana* e *initia*, sebbene semanticamente adeguate, furono escluse per lo stesso motivo. La scelta cadde sulla parola *sacramentum*, perché neutrale e aderente all'originale. Dopo che il Cristianesimo ebbe sgominato le religioni misteriche, San Girolamo, nello scrivere la *Valgata*, non ebbe difficoltà a ricorrere liberamente al calco *mysterium* (cfr. Klopsch, 1978, pp. 37-38). Infine, poiché l'aramaico, parlato da Gesù Cristo, era privo di copula, è impossibile che Egli abbia pronunciato la frase "Questo è il mio corpo", mentre spezzava il pane: la copula fu aggiunta dai traduttori e per ragioni ideologiche, non linguistiche.

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 consulente straniero e/o viventi all'estero (iii) in condizioni 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

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 mati" 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 *Perdolo 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 arriccava 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 tauchen sich endlose Horizonte auf - jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... (Burckhart Kroeber)

Però entre picos y picos 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 rifiutato 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 l'Édmond 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 *carmino*, 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

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

Ho avuto qualche esperienza come traduttore.² 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 mi avesse 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-

² Cfr. "Elogio del *Monteverdi*", 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 Thessaloniciens, 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.³

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

³ 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 balatera 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
 (trouve 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 sollevarsi 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 sollevi mentre tuttavolta 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.⁴

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.⁵ 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

pentecostali e della Lingua degli Uccelli, di cui favoriva anche Cyrano di Bergerac. "La traduzione, il desiderio di traduzione non è pensabile senza quella *corrispondenza* con un pensiero di Dio."⁶

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 "il 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

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

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

⁶ 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 letteraria".

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

adinnica, 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.⁷

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 morali 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 intraducibili, 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

⁷ Emeterio Villamil de Rada, *La lengua de Adani*, cfr. Anche Iván Guzmán de Rojas, *Problemativa lógico-lingüística de la comunicación social en el pueblo Aymara*, mineo. Con los auspicios del Centro internacional de la Investigación para el desarrollo del Canadá, 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 *contradire*) 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. E 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.⁸ 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
<i>espressione</i>	_____	intraccio
<i>discorso</i>	_____	discorso

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

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

il discorso la forma linguistica in cui tale successione viene esposta.

In *A Silvia* c'è una fabula (esisteva una fanciulla, all'impetata del poeta, il poeta l'amava, ella è morta, il poeta la ricorda con amorosa nostalgia); c'è un intraccio (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 intraccio 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'intraccio. 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 riesce 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 allamente "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'ostrie;
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.⁹

*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,*

⁹ 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:¹⁰

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

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

¹⁰ 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'aere odore - di ristoranti pregni di sudore..." Viene da pensare a Steschetti. 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

vinno dall'ermetismo alla seconda avanguardia (che 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. E 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 forse "sawdust" e "with oyster-shells" (che inoltre al lettore italiano evocano ossi di seppia!). La rima perseguita a tutti i costi rischiava di ingentilirsi 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 chiotiana 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 *Pryrock* 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 rimo 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.

Lawrence Venuti

Intitolare una nuova Collana di studi comparatistici e interculturali a HERMES significa non solo rendere omaggio ad un personaggio tra i più affascinanti, ancorché controverso, della mitologia greca, ma anche rilanciare una metafora letteraria, che, recuperando tutta la storia mitologica sulla discussa personalità della divinità greca, metta in risalto il significato e il senso della prospettiva storico-critica dei nuovi indirizzi di ricerca della comparatistica.

Dio e semidio, Hermes ha rappresentato il potere reale della trasformazione, della metamorfosi. Messaggero degli dei e dio dei ladri ha simboleggiato, senza contraddizione reale, tanto la verità, quanto la menzogna. È la stessa personalità di Hermes ad ergerlo a simbolo dell'equivoco, dell'oscurità disvelata, dell'ambiguità continua. Umberto Eco ha scritto: «Nel mito di Hermes vengono negati i principi di identità, di non contraddizione e di terzo escluso, le catene causali si rinvolgono su se stesse a spirale, il dopo precede il prima, il dio non conosce confini spaziali e può essere, in forme diverse, in luoghi diversi nello stesso momento».

Una collana di studi e di ricerche, la quale punta alla registrazione e alla diffusione di una disciplina – a lungo trascurata dalla cultura italiana, e adesso invece al centro di vivo interesse – come la comparatistica, non potrebbe ispirarsi e aspirare a migliore patrocinio di quello di Hermes, il “messaggero degli dei”, vale a dire, colui che è stato il più brillante mentore del potere effettivo che è in grado di sprigionare l'attività comunicativa e trasformativa esercitata con intelligenza e abilità, in contrasto con l'immobilismo rigido della contemplazione metafisica.

Dalla traduttologia alla comunicazione interculturale, dall'analisi critica dei testi letterari alla comparazione strutturale dei linguaggi artistici più disparati, dalla ricerca semiotica alle nuove esperienze linguistiche della multimedialità, dallo studio dei generi letterari nelle diverse regioni del mondo all'indagine socio-antropologica delle genesi e dei processi trasformativi delle rispettive culture, dalla storia delle idee alle teorie della letteratura e della critica letteraria, fino all'estetica computazionale: Hermes, oggi, è questo, perché questa è oggi la comparatistica, oltre ogni metafora mitologica e ogni dogmatismo nostalgico sia accademico che ideologico.

L'INVISIBILITÀ DEL TRADUTTORE

Una storia della traduzione



ARMANDO
EDITORE

VENUTI, Lawrence
L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione / Lawrence Venuti

Roma : Armando, © 1999
IV, 427 p.; 22 cm. - (Hermes)

ISBN 88-7144-963-0

1. Traduzione - Tecnica - Storia
CDD 418

Titolo originale
The Translator's Invisibility: A history of translation

© Routledge, London, 1995

Traduzione di Marina Guglielmi

© 1999 Armando Armando s.r.l.
Viale Trastevere, 236 - 00153 Roma
Direzione - Ufficio Stampa 06/5894525
Direzione editoriale e Redazione 06/5817245
Amministrazione - Ufficio Abbonamenti 06/5806420
Fax 06/5818564
Internet: <http://www.armando.it>
E-Mail: armando@palomar.it
21-15-002

I diritti di traduzione, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), in lingua italiana, sono riservati per tutti i paesi.

L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (AIDRO), via delle Erbe 2, 20121 Milano, tel. e fax 02/809506.

SOMMARIO

<i>Prefazione all'edizione italiana di Lawrence Venuti</i>	I
<i>Introduzione di Gianni Puglisi</i>	7
<i>Prefazione e ringraziamenti</i>	15
<i>Capitolo primo: INVISIBILITÀ 21-22</i> 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44	21
<i>Capitolo secondo: CANONE</i>	73
<i>Capitolo terzo: NAZIONE</i> 141 - 144	141
<i>Capitolo quarto: DISSIDENZA</i>	201
<i>Capitolo quinto: MARGINE</i> 245 - 254 257 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 - 291	245
<i>Capitolo sesto: SIMPATICO</i>	347
<i>Capitolo settimo: RICHIAMO ALL'AZIONE</i>	387
BIBLIOGRAFIA	395
INDICE DEI NOMI	421

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

Una traduzione italiana del mio libro decisamente inglese è per me particolarmente ironica. Dopo aver lavorato come traduttore di letteratura italiana per circa vent'anni, lasciando che i miei interessi e progetti fossero diretti dalle scene di lingua inglese, mi trovo ora di fronte al panorama di una mia traduzione in italiano, una ricezione nella lingua di quella cultura che ritengo tanto irresistibile da tradurre. Nuovi lettori portano nuove letture; la traduzione mette in gioco differenza, deviazione, decostruzione.

Si potrebbe obiettare che sono già stato tradotto in italiano a causa del mio lungo e perpetuo coinvolgimento con la scrittura italiana. Ma ho sempre vissuto questi incontri come disgiuntivi, una separazione attrattiva, una proliferazione di felici differenze, in definitiva: come imbarazzanti. Tali incontri rivelano inevitabilmente l'ibridismo e la disuguaglianza della conoscenza interculturale, che non è mai una semplice e reciproca comprensione fra simili, ma è sempre attraversata sia da difetti della comunicazione che da risultati estremi nell'altra lingua e cultura. Perché, o meglio, come potrei evitare tutto questo dal momento che sono già naturalizzato, italoamericano (ma non veramente tradotto in italiano, avendo l'inglese come lingua madre)?

Il modo migliore per presentare questa traduzione ai lettori italiani potrebbe essere quello di focalizzare i punti di differenza, la divergente ricezione che hanno incontrato i concetti chiave. Individuerò quelli che, in altre situazioni, hanno sollevato un dibattito.

La maggiore attenzione è rivolta ai concetti di *domestication* ("addomesticamento") e *foreignization* ("estraniamiento"), a quanto la traduzione assimili un testo straniero alla lingua e alla cultura in cui viene tradotto e a quanto la traduzione segnali piuttosto le

differenze di quello stesso testo. "Addomesticamento" ed "estraniamento" sono concetti euristici, tratti dalla storia della teoria e pratica della ricezione, destinati a promuovere la riflessione e la ricerca. Essi possiedono una variabilità contingente tale che possono essere definiti solo all'interno della specifica situazione culturale in cui la traduzione viene realizzata e in cui produce i suoi effetti. Questa contingenza, il livello mutevole di specificità (ricerca e analisi) richiesti per descrivere un testo tradotto come addomesticante o estraniante, obbliga tali concetti a subire un perpetuo slittamento di significato che impedisce loro di divenire una vera opposizione statica o perfino binaria, come corporanima. La loro variabilità significa che non possono essere collegati in maniera irrevocabile a particolari strategie discorsive della traduzione — vale a dire scorrevolezza vs. resistenza, trasparenza vs. opacità autoriflettente — a eccezione di specifiche situazioni culturali in specifici momenti storici. Le genealogie della traduzione in lingua inglese che presento nel libro definiscono e utilizzano tali concetti con tutta la specificità che la pagina consente.

Questa ricerca culturale e storica è anche valutativa. Ogni pratica culturale crea valori, inclusi gli studi sulla traduzione, come anche le teorie e le pratiche traduttive, sia tecniche che letterarie, compresa la traduzione simultanea dei congressi e dei tribunali. Questa dimensione generativa di valori impone alla traduzione una riflessione etica e un programma politico, come ho appreso dai teorici che mi hanno affascinato: Schleiermacher, Goethe, Ezra Pound, Antoine Berman. Ho sottoposto il loro lavoro a diverse applicazioni, alcune meritevoli di essere proposte qui nel tentativo di distinguere il loro impatto sul mio lavoro stesso.

L'ombra di Schleiermacher ha portato alcuni lettori a identificare la traduzione "estraniante" con quella letterale, con il calco, il *traduzione*, la conservazione o il trasferimento delle caratteristiche linguistiche e culturali del testo straniero. Schleiermacher sostiene in realtà queste pratiche, sebbene siano state diffuse solo in seguito, tramite il concetto di "equivalenza formale" (1964) di Eugene Nida. Ma c'è molto di più in gioco. Goethe e Pound mi hanno insegnato che il traduttore può creare una differenza solo all'interno della lingua e della cultura in cui traduce, e mai semplicemente nei termini del testo e della cultura stranieri, dei suoi temi e delle sue posizioni. A partire da qui ho definito l'estraniamento come l'utilizzo, nella

traduzione, di materiali linguistici e culturali non familiari o marginali. Questi materiali possono essere estranei fin dall'origine — come Berman ha dimostrato in modo convincente —, una stretta aderenza alle strutture discorsive del testo straniero (si veda, per esempio, Berman 1985). Ma nella maggior parte dei casi la differenza introdotta dalla traduzione estraniante consiste in materiali familiari. Questi possono essere linguistici: deviazioni dall'idioma standard corrente (mediate usi colloquiali, ad esempio, o arcaismi). Possono essere letterari: deviazioni dagli stili, dai generi e dai discorsi generalmente canonici o dominanti nel linguaggio in cui si traduce. Queste costituiscono le maggiori forme di estraniamento in traduttori quali Pound, Celia e Louis Zukofsky, Paul Blackburn. Si possono trovare esempi paragonabili nelle traduzioni inglesi di Martin Heidegger e Banana Yoshimoto (si veda il mio lavoro più recente, *The scandals of Translation*, London-New York 1998).

Questi sono esempi di traduzioni estranianti realizzate mediante una particolare strategia traduttiva; possono essere ottenute anche attraverso la semplice scelta di un testo straniero da tradurre, una scelta che devii dal canone corrente della letteratura straniera in traduzione. La scelta di Tarchetti di tradurre il gotico inglese in Italia, là dove era stata tradotta perlopiù narrativa realistica e dove il realismo dominava la tradizione narrativa italiana, è un esempio di scelta estraniante. La strategia della traduzione di Tarchetti era in realtà scorrevole e addomesticante, scritta nell'idioma standard toscano, e il risultato fu che la sua traduzione venne scambiata per un testo scritto originariamente in italiano. La decisione di Blackburn di tradurre la narrativa sperimentale di Cortázar era estraniante allo stesso modo per gli anni Sessanta, dal momento che il realismo aveva dominato a lungo la tradizione narrativa americana. La scelta di tradurre Yoshimoto è altrettanto estraniante rispetto al canone del romanzo moderno giapponese tradotto in inglese (Tanizaki, Kawabata, Mishima).

Questa linea di pensiero presuppone che ogni traduzione sia addomesticante, nel senso che il testo straniero è sempre riscritto in accordo all'intelligibilità e agli interessi familiari. Ma c'è sempre la selezione e la sistemazione dei materiali familiari. L'estraneità nella traduzione estraniante è segnalata più decisamente dall'associazione del familiare e del meno familiare sulle scene domestiche. "Meno familiare" non deve essere ridotto a "elitario"; fa riferimen-

to unicamente a una minoranza definita in relazione a linguaggi, formazioni culturali e gruppi sociali maggiori. E certamente "meno familiare" non deve essere ridotto a "meno intelligibile", "meno leggibile", "meno piacevole esteticamente". Al contrario, la traduzione estraniante tende ad essere praticata dai traduttori più inclini alla scrittura, dai traduttori che sono poeti di diritto. Le traduzioni estranianti in inglese hanno infatti avuto dei riconoscimenti: la versione dei *Fratelli Karamazov* di Richard Pevear - Larisa Volokhonsky ha vinto nel 1990 il PEN American Center/Book-of-the-Month Club Translation-Award, inaugurando una nuova fase nella traduzione inglese di Dostoevski tramite la maggiore aderenza al russo e l'evocazione del testo polifonico di Michail Bachtin.

L'invisibilità del traduttore è destinato a un pubblico immaginario composto non solo da esperti di traduzione e generalmente da lettori di traduzioni, ma anche da traduttori. Il mio fine è quello di espandere la sfera di possibilità stilistiche e discorsive scelte attualmente dai traduttori letterari in lingua inglese, e di richiamare l'attenzione su alcune traduzioni (in inglese e in altre lingue) in cui l'espansione fosse già evidente, esempi straordinari in cui i traduttori guardano alle loro tradizioni letterarie come a un repertorio di pratiche utili per accogliere altre lingue e altre culture. Le aspirazioni che hanno sempre motivato le mie riflessioni sulla traduzione sono necessariamente utopiche quanto ideologiche: cambiare non solo le pratiche della traduzione, ma anche i percorsi di lettura, aumentare la consapevolezza delle differenze culturali incontrate nella traduzione difendendo la scompartimentazione creativa dei materiali culturali domestici.

Queste idee non sono nuove alla cultura italiana, certamente non nel XX secolo, quando traduttori quali Montale, Pavese, Vittorini, Pivano, Wilcock, Tabucchi e Capriolo hanno stabilito fertili legami con numerosi autori stranieri, movimenti e storie. Ma le idee cambiano in maniera significativa quando attraversano i confini, ispirando riformulazioni inventive e applicazioni che si adattano alla situazione locale. Quale vita futura potrà avere questo libro in italiano? Questa domanda rimane per me l'interrogativo nello stesso tempo più intrigante e più profondo.

Lawrence Venuti
New York City
Luglio 1999

INTRODUZIONE

«Il traduttore è il maestro segreto della differenza delle lingue»: con questa fulminante definizione Maurice Blanchot scolpisce in modo lapidario, ruolo e destino di un'attività intellettuale, che, invece, ha avuto e continua ad avere vita difficile e contrastata - talora anche controversa - negli statuti culturali e nelle tradizioni normative dei diversi Paesi del mondo e in particolare - cosa singolare - nel sistema culturale e giuridico anglosassone.

L'industria culturale, in particolare europea, ha dato al mercato della traduzione un impulso notevole, anche se spesso non ha saputo distinguere con acribia - ma le interessava davvero farlo? - il momento commerciale dal momento culturale. A tal fine va subito messa in evidenza la significativa differenza che c'è tra traduzione scientifica e traduzione letteraria e contestualmente va subito segnalata l'articolazione specialistica dell'interpretariato e della traduzione simultanea, soprattutto a fine di *business*, che oggi sempre più caratterizza la domanda del mercato, dell'impresa e dell'industria nel settore delle lingue straniere.

Lingua-stumento *versus* lingua-conoscenza: si potrebbe riassumere così il senso del dibattito contemporaneo intorno alla necessità di apprendimento e di diffusione della cultura linguistica straniera nei diversi Paesi del mondo. La prima si caratterizza in chiave meramente strumentale, senza alcun riferimento al dato culturale di base e di contesto e si rivolge ad una funzione operativa di scambio e di comunicazione "usa e getta": essa è spesso legata ad una specializzazione molto mirata (si pensi alla medicina, al commercio e ai mercati finanziari, alla ricerca tecnologica, allo scambio d'informazione nel settore giudiziario e della sicurezza) anche se non esclude un supporto di base più ampio e più solido, però non lo richiede e spesso non lo auspica.

La seconda, invece, la lingua-conoscenza, si fonda su una struttura morfologico-genetica radicalmente diversa, tanto per il profilo formativo, quanto per il profilo professionale. È la lingua dei letterati, è la lingua dei connessi scientifici internazionali, è la lingua, in buona sostanza, anche delle grandi *conventions* culturali e scientifiche, dove l'indeterminatezza dei fini immediati è fonte e motivo di una maggiore e migliore padronanza degli strumenti di comunicazione. È la lingua dei traduttori e della comunicazione letteraria, nell'accezione anglosassone del termine *literature*, cioè riferita in modo lato non solo alla produzione strettamente di opere di letteratura, ma anche alla produzione di opere di filosofia, di economia, di psicologia, di sociologia o di diritto, in una parola, di *humanities*.

Se la lingua-strumento non presenta molti problemi e si offre talora anche con facilità all'apprendimento rapido, la lingua-conoscenza apre, a monte e a valle, un ricco e profondo dibattito sui percorsi formativi per il suo apprendimento, sia sui fini e sulle possibili utilizzazioni che quanti ad essa si dedicano ne possono fare.

È all'interno di quest'ultima prospettiva che si colloca la questione delle traduzioni letterarie e di quella scienza, che a tale attività intellettuale si collega, che è la traduttologia. La teoria della traduzione è una disciplina — o solo un'area tematica? — relativamente giovane nel panorama culturale e accademico italiano, anche se, tanto nella dimensione teorica, quanto nella attualità dell'esperienza pratica, è stata da lungo tempo trasversalmente frequentata da filosofi, letterati, giuristi ed esperti di scienze bibliche e religiose. Eppure il suo status accademico è stato definito solo molto di recente — la disciplina *Teorie e storia della traduzione* è stata inserita da poco nel settore scientifico-disciplinare delle *Litterature comparate* — e il suo profilo professionale è scarsamente definito e vagamente tipizzato nel sistema delle attività libero-professionali del nostro Paese, anche se da anni esistono strutture formative altamente qualificate a livello universitario — sia all'interno di Università pubbliche, sia all'interno di Scuole Superiori, la più antica delle quali è la Scuola Superiore Interpreti e Traduttori di Milano, fondata da Silvio Baridon e Carlo Bo — finalizzate all'interpretariato e alla traduzione. L'aspetto più significativo è comunque quello derivante dall'attività libera che studiosi o

esperti svolgono per conto delle case editrici, per quanto riguarda in particolare i settori delle scienze umane e della letteratura, e dei sistemi di comunicazione interni alle grandi aziende pubbliche e private, collegati con i mercati e la competizione internazionale.

La ricerca scientifica nel campo degli studi di traduttologia è tanto più ricca, quanto più sono stati e sono stimolati e attenti gli studiosi delle diverse aree disciplinari che trasversalmente si interessano a questi temi e a questi problemi, pur senza un coordinamento sistematico di progetti o iniziative del settore; negli ultimi anni l'interesse scientifico e gli studi finalizzati alla traduzione e alla traduttologia sono in crescita e i collegamenti internazionali della ricerca vanno stimolando il sorgere di iniziative e di centri più mirati e più propri.

In questo panorama il libro di Lawrence Venuti giunge con raro tempismo, sia per la celerità con la quale viene presentato alla cultura italiana, sia per l'impianto editoriale e teleologico che lo sostiene. Lo studioso americano, infatti, prende le mosse dalla realtà e dalla situazione dell'attività di traduzione e di traduttore nel mondo e nel sistema culturale ed editoriale anglosassone, per raggiungere due obiettivi: il primo è quello di fare una storia, sicuramente atipica, della traduzione e della traduttologia, il secondo è quello di aprire un dibattito culturale — non oserei chiamarlo *tour court teorico*, secondo l'accezione europea — sul senso e sul significato della traduzione e della relativa attività del traduttore.

La singolarità più marcata è data dalla contraddittorietà sommersa tra il fascino che sprigiona il titolo dell'opera *L'invisibilità del traduttore* e lo scopo effettivo che essa vuole raggiungere: «Il progetto di questo libro — si legge testualmente — è quello di combattere l'invisibilità del traduttore mediante la storia della traduzione in lingua inglese contemporanea e, allo stesso tempo, in opposizione a essa». In verità, il libro ha due obiettivi complementari, anche se appaiono fortemente divaricati. Il primo obiettivo, che resta, a mio avviso, quello principale, anche se il sottotitolo dell'opera (*Per una storia della traduzione*) farebbe pensare diversamente — è quello di aprire una discussione sulla traduzione, in quanto prospettiva ermeneutico-culturale di riproposizione di un progetto di diffusione e globalizzazione dei saperi, e quindi delle diverse loro forme espressive, in un mondo in cui la dimensione interculturale e quella transculturale sono diventate la griglia esi-

stenziale, nella quale ogni riflessione che vuole essere davvero incisiva e non-provinciale si deve collocare. «Ogni passo del processo di traduzione — sostiene Venuti —, dalla selezione dei testi stranieri alla realizzazione di strategie di traduzione, alla curatela, alla revisione e alla lettura delle traduzioni, è mediato dai diversi valori culturali, che circolano nella lingua d'arrivo... [Il traduttore] può sottomettersi od opporre resistenza ai valori dominanti della lingua d'arrivo, [...] la sottomissione presuppone una strategia di assimilazione all'opera nel processo di traduzione, individuando l'identico in un altro culturale [...] la resistenza presuppone un'ideologia di autonomia, individuando l'estraneo in un altro culturale, perseguendo la differenza culturale...».

Il secondo obiettivo dello studio di Venuti è proprio un "abbozzo" di storia della traduzione da un'angolazione molto particolare e specifica: Venuti, cioè, mette in discussione la stessa disponibilità culturale del mondo anglosassone ad accettare un'impostazione strategica della diffusione della scienza, della cultura e quanto ad esse collegato, che discenda da una politica culturale ed editoriale delle traduzioni. Ciò ha portato, ad avviso dell'Autore, ad una discriminazione sia del traduttore in quanto tale, sia della "professione" del traduttore nella cultura angloamericana, al punto da dare come uno degli obiettivi del libro quello di «intervenire contro il ruolo e l'attività del traduttore nella cultura angloamericana contemporanea offrendo una serie di genealogie che tracciano la storia del presente»; e aggiunge, quasi che temesse di essere stato poco chiaro: «Il fine è di rendere il traduttore più visibile in modo che resista e cambi le condizioni in base alle quali la traduzione viene teorizzata e praticata oggi, specialmente nei paesi di lingua inglese». Una storia della traduzione, dunque, mirata e, direi, *strutturale*, che serve molto di più per aprire e combattere una battaglia culturale oltreoceano oggi, che non per dare al lettore, in qualche modo estraneo a questa prospettiva, un quadro esauriente e diacronico dell'evoluzione epistemologica e interculturale di questa scienza.

Naturalmente questo tipo di problemi non è né estraneo, né ignoto a Venuti, il quale, anzi se ne fa pure, in qualche modo, carico, quando afferma che «gli effetti violenti della traduzione si sentono sia in patria che all'estero. Da un lato — continua —, la traduzione detiene un potere enorme nella costruzione di identità nazio-

nali per le culture straniere, e quindi compare potenzialmente nella discriminazione etnica, nei confronti geopolitici, nel colonialismo, nel terrorismo, nelle guerre. Dall'altro lato, la traduzione include il testo straniero nella conservazione o revisione dei canoni letterari della cultura d'arrivo, inserendo nella poesia e nella narrativa, per esempio, vari discorsi poetici e narrativi, che sono in competizione per il predominio culturale nella lingua d'arrivo». Ma tant'è, e pur con tanta e tale coscienza, egli ha portato avanti il suo discorso con rigore e inflessibilità, secondo i suoi parametri, fondamentalmente rivolti ad un auspicato revisionismo della impostazione angloamericana della cultura delle traduzioni. Gli stessi personaggi che egli tocca nella sua singolare cartellata storica sono legati ciascuno ad una differente questione teorica, che lo interessa, da Dryden a Notl, da Francis Newman a Ezra Pound, da Zukofsky a Blakburn, da Goethe a Blanchot, fino ai due italiani di cui si occupa l'ignoto Ugo Tarchetti e Mito De Angelis, ciascuno di loro, e degli altri evocati, "funzionale" ad un'idea, ad una provocazione, ad una suggestione.

La suggestione più forte e più interessante — anche perché riesce ad essere la provocazione più stimolante — è *la questione dell'invisibilità del traduttore*, che, fra l'altro, dà il titolo a tutta l'opera. L'invisibilità del traduttore, infatti, che nella tradizione culturale europea potrebbe essere intesa come una qualità dell'opera, un'interpretazione autentica di essa nella cultura d'arrivo, una lettura delicata e insieme profonda del testo originale da parte di un mediatore linguistico esperto e sensibile, nella lezione venutiana diventa invece una pesante ipoteca culturale e, per alcuni aspetti strettamente legati al mercato e al sistema giuridico angloamericano, professionale.

L'invisibilità, nel sistema angloamericano equivale, infatti, alla negazione dell'attività creativa ed ermeneutica e anche alla negazione del ruolo giuridico e professionale del traduttore: «Un testo tradotto, che sia prosa o poesia, [...] viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori [...] qualora] abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l'originale [...] Più la traduzione è scorrevole, più il traduttore è invisibile», in altri termini, spiega Venuti in America, in Gran Bretagna, e in genere nei Paesi anglofoni, «il traduttore lavora per rendere il proprio lavoro 'invisibile' [...] il testo tradotto

sembra 'naturale', vale a dire non tradotto». L'opera, cioè, in quella prospettiva normativa e in quella cultura, è tale se rimane dell'autore originario, il traduttore è solo uno "strumento" linguistico e culturale "anonimo", che consente ad una certa creazione letteraria — o anche tecnico-scientifica, anche se la questione in tal caso è leggermente diversa — la penetrazione e la diffusione in un sistema culturale *altro* rispetto a quello d'origine, e basta. Naturalmente deve essere messa in risalto la circostanza che il non tradurre quasi nulla dalle altre lingue e culture è una peculiarità del mondo angloamericano, forse per una presunzione di egemonia linguistica e di sostanziale imperialismo culturale e, in qualche modo, editoriale.

È questa una prospettiva assolutamente inaccettabile, come spiega lo stesso Venuti, il quale sostiene e difende a spada tratta la *visibilità del traduttore*, non già nel senso, o non solo nel senso giuridico-professionale (nei Paesi anglofoni irrinunciabilmente necessario), bensì, nel senso ermeneutico-critico. La *querelle* sulla traducibilità o non traducibilità dell'opera d'arte, in verità, ha molto impegnato il dibattito critico ed estetico dall'Ottocento ai giorni nostri, per non essere in questo momento affiorata alla mente di ogni studioso di estetica o di ermeneutica che si rispetti: qui la questione è però ancora un'altra, va anche oltre e si pone tutta sul versante della *traducibilità visibile* dell'opera letteraria, alla quale Venuti crede fermamente e che ha scelto di portare avanti in modo paradossale, ma forte.

Vorrei dire, anzi, che egli va oltre e, con grande finezza culturale, chiude il suo libro ribaltando completamente la tesi con la quale lo inizia, auspicando un atteggiamento maggiormente sospettoso nei confronti della traduzione, di quello, anch'esso formalisticamente sospettoso, della cultura anglosassone d'impronta vetero-vittoriana: «L'atteggiamento sospettoso che incoraggio — afferma a chiusura del libro — presuppone una fede utopistica nel *potere della traduzione di creare una differenza*, non solo in patria con la comparsa di nuove forme culturali, ma anche all'estero, con la comparsa di nuove relazioni culturali. Riconoscere l'invisibilità del traduttore — naturalmente inteso in quest'ultima maniera — è allo stesso tempo criticare la situazione corrente e sperare in un futuro più ospitale per quelle differenze che il traduttore deve mediare».

Ritorna il *tema blanchotiano della differenza*. Come ricorda Venuti, con il quale sicuramente condivido una profonda convinzione blanchotiana, è stato Maurice Blanchot a capovolgere il rapporto gerarchico originale/traduzione: rompere la monumentalità dell'opera, senza infrangere l'unità del messaggio, è possibile solo nella misura in cui la versione dell'opera in un altro codice, in un'altra lingua — ma vale per qualsiasi altro codice, seppur con le dovute attenzioni — non è una copia, ma un'immagine, è l'"altro" da essa, che ne mette in risalto l'identità, attraverso l'evidenza dell'*alterità derivata*. L'*altro* può così catturare, cogliere, attraverso la *differenza*, anche quell'*autentico* che sta nell'originale e che la sua monumentalità, fissandone i caratteri, finirebbe con il cancellare o anche solo con l'occludere, forse per sempre. «L'opera — ha scritto in maniera epigrafica Blanchot — è Orfeo, ma è anche la potenza avversa che la dilania e che fa a pezzi Orfeo». Solo se la lacera la traduzione riesce a *ri-crearla*. È questa la nemesi di Venuti. E anche la nostra.

Roma, marzo 1999

Gianni Puglisi

Capitolo primo
INVISIBILITÀ

Flannery O'Connor, Flaubert

Vedo la traduzione come il tentativo di produrre un testo così trasparente da non sembrare tradotto. Una buona traduzione è come una lastra di vetro. Si nota che c'è solamente quando ci sono delle imperfezioni: graffi, bolle. L'ideale è che non ce ne siano affatto. Non dovrebbe mai richiamare l'attenzione su di sé.

Norman Shapiro

I

"Invisibilità" è il termine che impiegherò per descrivere la situazione e l'attività del traduttore nella cultura angloamericana contemporanea. L'invisibilità si riferisce a due fenomeni che si determinano reciprocamente: uno è un effetto illusionistico del discorso, della manipolazione dell'inglese propria del traduttore; l'altro è una pratica di lettura e valutazione della traduzione che ha prevalso a lungo nel Regno Unito e negli Stati Uniti, tra le altre culture, di lingua inglese o meno. Un testo tradotto, che sia prosa o poesia, di finzione o meno, viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l'"originale". L'illusione di trasparenza è un effetto del discorso scorrevole, dello sforzo del traduttore di assicurare una facile leggibilità aderendo all'uso corrente, mantenendo una sintassi continua, fissando un significato preciso. È sorprendente

notare come questo effetto illusorio celi le numerose condizioni che determinano la traduzione, a partire dal cruciale intervento del traduttore sul testo straniero. Più la traduzione è scorrevole più il traduttore è invisibile e, presumibilmente, tanto più lo scrittore o il significato del testo straniero saranno visibili.

Il predominio della scorrevolezza nella traduzione in lingua inglese si rivela da una campionatura di recensioni apparse su giornali e periodici. In quelle rare occasioni in cui i recensori si riferiscono alla traduzione, i loro brevi commenti sono generalmente rivolti allo stile, trascurando l'analisi di altri possibili aspetti della traduzione quali l'accuratezza, il pubblico che si propone di raggiungere, il suo valore economico all'interno del corrente mercato editoriale, il rapporto con le tendenze letterarie dell'inglese, il modo in cui quella traduzione si colloca nella carriera del traduttore. E negli ultimi cinquant'anni i commenti sono stati sorprendentemente concordi nell'elogiare il discorso scorrevole e nel condannare le deviazioni da questo modello, anche considerando la serie più diversificata di testi stranieri.

Prendiamo ad esempio la narrativa, il genere più tradotto in tutto il mondo. Limitiamo il nostro ambito agli scrittori europei e latinoamericani, i più tradotti in inglese, e scegliamo degli esempi da diversi tipi di narrativa: romanzi e racconti brevi, realistici e fantastici, lirici e filosofici, psicologici e politici. Ecco una possibile lista: *Lo straniero* (1946) di Albert Camus, *Bonjour Tristesse* (1955) di Françoise Sagan, *Termine di un viaggio di servizio* (1965) di Heinrich Böll, le *Cosmicomiche* (1968) di Italo Calvino, *Cent'anni di solitudine* (1970) di Gabriel Garcia Marquez, *Il libro del riso e dell'oblio* (1980) di Milan Kundera, *Elogio della matrigina* (1990) di Mario Vargas Llosa, *I Samurai* (1991) di Julia Kristeva, *Quattro novelle sulle apparenze* (1992) di Gianni Celati, *Una bambola russa* (1992) di Adolfo Bioy Casares. Alcune di queste opere, tradotte in inglese, hanno ottenuto un considerevole successo commerciale e di critica, altre hanno avuto un grande slancio iniziale per poi sprofondare nell'oblio, altre ancora sono passate destando poca o nessuna attenzione. Ma tutte, nelle recensioni, sono state giudicate secondo lo stesso criterio: la scorrevolezza. La scelta di estratti che segue proviene da diversi periodici britannici e americani, sia letterari che ad alta tiratura, e alcuni sono stati scritti da critici, romanzieri e recensori celebri:

La traduzione di Stuart Gilbert sembra un lavoro assolutamente splendido. Non è semplice, traducendo dal francese, rendere le qualità di nitidezza o acutezza, ma la prosa di Gilbert è sempre naturale, brillante e incisiva.
(Wilson 1946, p. 100)

Lo stile è elegante, la prosa squisita e la traduzione eccellente.
(*New Republic* 1955, p. 46)

In *Termine di un viaggio di servizio*, racconto tradotto da Lelia Vennewitz in modo aggraziato ma non sempre impeccabile, Böll prosegue la sua austera e, a volte, implacabile esplorazione della coscienza, dei valori e dei difetti dei suoi compatrioti.
(Potker 1965, p. 42)

La traduzione è piacevolmente scorrevole: due capitoli sono già apparsi sulla rivista *Playboy*.
(*Times Literary Supplement* 1969, p. 180)

La traduzione di Rabassa è un trionfo di slancio pregno e scorrevole, tutta eleganza e senso virtuosismo.
(West 1970, p. 4)

I suoi primi quattro libri pubblicati in inglese non parlavano con la sbalorditiva esattezza lirica di questo (il traduttore invisibile è Michael Henry Heim).
(Michener 1980, p. 108)

La traduzione fatta da Helen Lane del titolo di questo libro — *In Praise of the Stepmother* — rende in modo fedele quello di Mario Vargas Llosa — *Elogio de la Madrasita* — ma non è proprio idiomatica.
(Burgess 1990, p. 11)

I Samurai, un *roman à clef* trasparente, tradotto scorrevolmente da Barbara Bray, è la cronaca dei giorni di splendore intellettuale della Kristeva, e di Partel.
(Steiner 1992, p. 9)

Nella traduzione di Stuart Hood, che scorre in maniera incisiva malgrado il suo accento britannico in qualche occasione sconcertante, il sottile senso del linguaggio di Celati è reso con precisione.

(Dickstein 1992, p. 18)

Spesso inesplicita, in qualche caso trascurata o imprecisa, mostra tutti i segni di un lavoro affrettato e di una revisione inadeguata. [...] In questo caso l'originale spagnolo è di dieci parole più breve e incomparabilmente più elegante.

(Balderston 1992, p. 15)

Il lessico critico del giornalismo letterario nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale è denso di una quantità di termini che indicano la presenza o l'assenza di un discorso scorrevole della traduzione: «incisiva», «elegante», «che scorre», «in modo aggraziato», «inespressiva». Vi è anche un gruppo di neologismi peggiorativi finalizzati a criticare le traduzioni prive di scorrevolezza, ma impiegati anche, più in generale, con il significato di prosa mal scritta: *translated, translationese, translatorese*. [in italiano: «traduzione», «traduttese», «traduttorese»]. In inglese la traduzione scorrevole viene raccomandata per una serie estremamente ampia di testi stranieri: contemporanei e arcaici, religiosi e scientifici, di finzione o meno.

In una versione dall'ebraico non è sempre facile discernere il traduttore, dal momento che la Versione Autorizzata ha reso familiari i suoi idiommi.

(*Times Literary Supplement* 1961, p. IV)

Si è tentato di impiegare un inglese moderno che fosse vivace senza essere gergale. Ci si è sforzati soprattutto di evitare quel tipo di «traduzione» considerata che così spesso in passato ha conferito alla letteratura russa tradotta uno stile proprio, in qualche modo «fiacco», che ha pochissima relazione con qualsiasi aspetto dell'originale russo.

(Hingley 1964, p. X)

Egli è solennemente reverenziale e, per conferire alla cosa un

sapore autenticamente classico, l'ha stesa nel tiepido traduttore di una delle sue rese meno incalzanti.

(Corke 1967, p. 761)

Esiste anche una variante riconoscibile di inglese *pidgin*¹ conosciuta come «traduzione» («*trans-jargonisation*»² è invece il termine americano per una sua forma particolare).

(*Times Literary Supplement* 1967, p. 399)

Rigidità paralizzante («I am concerned to determine») e il tonfo sordo del traduttore («Here is the place to mention Pirandello finally») spesso sono il prezzo che siamo più o meno disposti a pagare per accedere a grandi pensieri.

(Brady 1977, p. 201)

Tale rassegna di estratti indica quali caratteristiche discorsive producano o meno la scorrevolezza in una traduzione in lingua inglese. Una traduzione scorrevole è scritta in un inglese corrente («moderno») e non arcaico, ampiamente usato e non specializzato (*jargonisation*), standard e non colloquiale («geggiate»). Le parole straniere (*pidgin*) vengono evitate, così come gli anglicismi in traduzioni americane e gli americanismi in traduzioni britanniche. La scorrevolezza dipende anche dalla sintassi che, non essendo troppo «fedele» al testo straniero, risulta «non proprio idiomatica» e si manifesta in maniera continua e agevole (non è «fiacca») così da assicurare l'«esattezza» semantica con una certa definizione ritmica e un senso di fermezza (e non un «tonfo sordo»). Una traduzione scorrevole è immediatamente riconoscibile e intelligibile, «familiarizzata», addomesticata³, e non «sconcertante[mente]»

¹ Il *Pidgin English* è l'inglese corrotto, usato come forma alterata fra interlocutori non nativi di un paese anglofono, ad esempio fra europei e cinesi. Il termine proviene infatti da una corruzione cinese della parola *business* [W.d.T].

² *Trans-jargonisation* è un neologismo composto della parola *jargon* che indica il gergo, la lingua parlata in modo incomprendibile [W.d.T].

³ Rendiamo con «addomesticata, addomesticante» il termine inglese usato da Venuti «domesticated, domesticating translation» di cui l'autore si serve facendo riferimento a una delle due possibili forme di traduzione teorizzate da Schleiermacher (cfr. più avanti, pp. 44 sgg.). Utilizziamo qui il termine

straniera, in grado di offrire al lettore libero «accesso a grandi pensieri», a ciò che è «presente nell'originale». Sotto il regime della traduzione scorrevole, il traduttore lavora per rendere il proprio lavoro "invisible", producendo l'effetto illusorio della trasparenza che nel contempo maschera la propria condizione di illusione: il testo tradotto sembra "naturale", vale a dire non tradotto. X

Il predominio della trasparenza nella traduzione in lingua inglese riflette tendenze di altre forme culturali che le sono paragonabili, incluse forme diverse di scrittura. L'enorme potere economico e politico acquisito dalla ricerca scientifica durante il XX secolo, le innovazioni del periodo postbellico nelle avanzate tecnologie di comunicazione per espandere le industrie della pubblicità e dell'intrattenimento e sostenere il ciclo economico di produzione di materie prime e di scambio: tutti questi sviluppi hanno influenzato ogni mezzo espressivo, sia stampato che elettronico, valorizzando un uso semplicemente strumentale tanto del linguaggio che di altri mezzi di rappresentazione, ed enfatizzando in tal modo l'intelligibilità immediata e l'apparenza di realtà⁴. Il poeta americano Charles Bernstein, che lavorò per molti anni come "scrittore commerciale" usando vari tipi di prosa non di finzione — medica, scientifica, tecnica — ha osservato come il predominio della trasparenza nella scrittura contemporanea sia rafforzato dal suo valore economico, che stabilisce i "limiti" accettabili per la deviazione:

il fatto che la schiacciante primazia dell'impiego di scrittore a paga fissa coinvolga l'utilizzo di stili piani e autorevoli, se non esplicitamente pubblicitari; che coinvolga, vale a dire, una scrittura densa di preclusioni, è una misura di come non sia

"addomesticare" volendo quindi conservare il valore etimologico intrinseco, quella radice latina "domus" che ben si lega al concetto della traduzione etnocentrica che, come afferma Schleiermacher, «vuole portare l'autore straniero a casa» [N.d.T.]

⁴Questi sviluppi culturali e sociali sono stati descritti da vari studiosi. La mia conoscenza di tali fenomeni si basa soprattutto sui testi di Mandel 1975, McLuhan 1964, Horkheimer e Adorno 1972, Baudrillard 1983. Le concezioni strumentali del linguaggio non appartengono certamente solo al periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale: risalgono all'antichità dell'Occidente e hanno influenzato le teorie della traduzione almeno fin dai tempi di Agostino (Robinson 1991, pp. 50-54).

semplicemente una questione di scelta stilistica ma di dominio sociale: non siamo liberi di scegliere il linguaggio del posto di lavoro o della famiglia in cui siamo nati, anche se siamo liberi, entro certi limiti, di ribellarci a esso.

(Bernstein 1986, p. 225)

L'autorevolezza degli «stili piani» nella scrittura di lingua inglese è stata raggiunta gradualmente nell'arco di vari secoli, in quello che Bernstein definisce come «il movimento storico verso l'uniformità della sillabazione e della grammatica mediante un'ideologia che ha prediletto i passaggi agevoli e privi di idiosincrasie, l'eliminazione delle asperità eccetera: vale a dire qualsiasi cosa che potesse concentrare l'attenzione sul linguaggio in sé» (Bernstein 1986, p. 27). Nella letteratura angloamericana contemporanea, tale movimento ha fatto del realismo la forma narrativa prevalente, e del verso libero la forma predominante in poesia:

in contrasto, per esempio, con l'opera di Sterne, in cui l'aspetto e la struttura — l'opacità — del testo sono onnipresenti, si è sviluppata in certi romanzi una prosa neutra e trasparente in cui le parole sembrano concepite perché vi si guardi attraverso, verso il mondo dipinto ai di là della pagina. Allo stesso modo, in metà dell'attuale poesia di strada si nota l'eliminazione di ritmo e allitterazione manifesti, mentre le forme metriche vengono mantenute principalmente per la loro capacità di ufficializzarla come "poesia".

(*Ibidem*)

In considerazione di queste tendenze culturali, sembra inevitabile che la trasparenza sia divenuta un discorso autorevole cui far riferimento per la traduzione, sia che il testo straniero fosse letterario sia che fosse scientifico o tecnico. Il traduttore britannico J.M. Cohen si accorse di questo sviluppo già nel 1962, quando osservò che «i traduttori del XX secolo, influenzati dall'insegnamento della scienza e dall'importanza crescente dell'esattezza [...] si sono in generale concentrati sul significato della prosa e sull'interpretazione, trascurando l'imitazione della forma e dello stile» (Cohen 1962, p. 35). Cohen notò anche il coinvolgimento del processo di addomesticamento, con «il rischio di ridurre lo stile individuale

degli autori e i trabocchetti tipici di una lingua nazionale a una prosa piatta e uniforme», ma riteneva che questo "pericolo" venisse evitato dalle "migliori" traduzioni (ivi, p. 33). Non si accorse, tuttavia, che il criterio in base al quale veniva giudicato ciò che era "migliore" era ancora radicalmente inglese. Tradurre secondo il «significato della prosa e l'interpretazione», praticare la traduzione come semplice comunicazione vuol dire riscrivere il testo straniero secondo valori della lingua inglese, fra cui la trasparenza, ma ciò eclissa totalmente il lavoro di addomesticamento del traduttore, perfino agli occhi dello stesso traduttore.

¹⁸ L'invisibilità del traduttore è determinata, in parte, anche dal concetto individualistico di paternità letteraria che continua a prevalere nella cultura angloamericana. Secondo tale concezione l'autore esprime liberamente i suoi pensieri e sentimenti nella scrittura, che è quindi considerata un'auto-rappresentazione originale e trasparente, non mediata da determinanti transindividuali (linguistiche, culturali o sociali) che potrebbero complicare l'originalità dell'autore. Questa visione della paternità letteraria determina due implicazioni vantaggiose per il traduttore. Da un lato, la traduzione viene definita come una rappresentazione di second'ordine: soltanto il testo straniero può essere originale, una copia autentica fedele alla personalità o all'intenzione dell'autore, mentre la traduzione è derivativa, artificiale, potenzialmente una falsa copia. D'altro lato, alla traduzione si richiede che cancelli questa condizione di second'ordine tramite il discorso trasparente, producendo una illusione di presenza dell'autore tale per cui il testo tradotto può essere preso per l'originale. Ma il concetto individualistico della paternità letteraria, oltre a svalutare la traduzione, è talmente penetrante da modellare l'autopercezione dei traduttori, inducendone alcuni a psicologizzare il loro rapporto con il testo straniero come in un processo di identificazione con l'autore. L'americano Willard Trask (1900-1980), uno dei maggiori traduttori del XX secolo per la quantità e l'importanza culturale del lavoro svolto, tracciò una distinzione netta tra atto di creazione d'autore e atto di traduzione. Quando, in una delle ultime interviste, gli venne domandato se «l'impulso» a tradurre «è lo stesso che prova chi vuole scrivere un romanzo» (domanda chiaramente individualistica per il riferimento a un "impulso" d'autore), Trask rispose:

No, non direi, perché una volta ho provato a scrivere un romanzo. Quando scrivi un romanzo, [...] ovviamente scrivi di persone o luoghi, di una cosa o di un'altra, ma ciò che stai facendo, essenzialmente, è esprimere te stesso. Invece, quando traduci non stai esprimendo te stesso. In realtà stai compiendo un'esibizione tecnica. [...] Ho capito che il traduttore e l'autore devono possedere lo stesso tipo di talento. Entrambi prendono qualcosa che appartiene a qualcun altro e lo rifilano come qualcosa di proprio. Penso che sia indispensabile possedere tale capacità. Perciò, oltre all'esibizione tecnica, la traduzione implica un allenamento psicologico: qualcosa come l'essere su un palcoscenico. Tradurre è fare qualcosa di completamente diverso da quella che ritengo scrittura poetica creativa.

(Hornig 1985, pp. 13-14)

Nell'analogia di Trask i traduttori simulano gli autori e le traduzioni passano per testi originali. I traduttori sono ben consapevoli che qualunque senso della presenza d'autore in una traduzione è un'illusione, un effetto del discorso trasparente, paragonabile a «un'esibizione»: essi affermano tuttavia di condividere un rapporto «psicologico» con l'autore, nel quale reprimono la propria «personalità». «Credo di considerare me stesso in una sorta di collaborazione con l'autore», afferma il traduttore americano Norman Shapiro; «sicuramente il mio io e la mia personalità sono coinvolti nella traduzione, eppure devo cercare di rimanere fedele al testo originale in modo che la mia personalità non appaia» (Kratz 1986, p. 27).

→ L'invisibilità del traduttore è, dunque, un bizzarro autoannullamento, un modo di concepire e praticare la traduzione che indubbiamente rafforza la sua condizione di marginalità nella cultura angloamericana. Infatti, sebbene gli ultimi vent'anni abbiano visto l'istituzione di centri e programmi di traduzione nelle università britanniche e americane, come anche la fondazione di commissioni, associazioni e premi per la traduzione all'interno di organizzazioni letterarie quali la Società degli Autori a Londra e il Centro Americano PEN a New York, resta il fatto che i traduttori ricevono un riconoscimento esiguo per il loro lavoro, compresi i traduttori che lavorano con quel tipo di scrittura che produce pubblicità (perché vincitrice di premi, controversa, censurata). In una recensione

La citazione tipica del traduttore prende la forma di un breve inciso nel quale, molto spesso, viene giudicata la trasparenza della traduzione. Tuttavia, questo non sempre accade. Ronald Christ ha descritto la pratica predominante: «Molti giornali, come il *Los Angeles Times*, non elencano neppure i traduttori nelle note alle recensioni, i recensori spesso non dicono che un libro è una traduzione (mentre citano il testo come se fosse scritto in inglese), e quasi tutti gli editori escludono i traduttori dalle copertine dei libri e dalle inserzioni pubblicitarie» (Christ 1984, p. 8). Anche quando il recensore stesso è uno scrittore, un romanziere, o magari un poeta, il fatto che il testo recensito sia una traduzione può venire trascurato. Nel 1981 il romanziere americano John Updike recensì per *The New Yorker* due romanzi stranieri, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, e *L'incontro di Telgte* di Günter Grass, ma nel lungo saggio fece solo un minimo accenno ai traduttori. I loro nomi apparivano tra parentesi, dopo la prima citazione dei titoli in inglese. I recensori, da cui ci si aspetta che possiedano del linguaggio una percezione da scrittori, raramente sono inclini a considerare la traduzione come scrittura.

Nella cultura americana il ruolo secondario del traduttore è ulteriormente registrato e mantenuto nello stato legale, ambiguo e sfavorevole, della traduzione, sia per quanto riguarda la legge sul diritto d'autore (*copyright*) sia per gli attuali accordi contrattuali veri e propri. La legge, sia britannica che americana, definisce la traduzione come un "adattamento" o "lavoro derivativo" basato su "un'opera originale d'autore", il cui diritto d'autore, incluso il diritto esclusivo "di preparare opere derivate" o "adattamenti", è conferito all'"autore"⁵. Il traduttore è dunque subordinato all'autore che controlla in modo decisivo la pubblicazione della traduzione durante il periodo in cui il testo "originale" è tutelato dal diritto d'autore, vale a dire per tutta la vita dell'autore più altri cinquant'anni dalla sua morte. Tuttavia, dal momento che la paternità letteraria è qui definita come la creazione di una forma o mezzo d'espressione, non di un'idea, come originalità di linguaggio, e non di pensiero, la legge britannica e quella americana permettono che le traduzioni vengano tutelate dal diritto d'autore a nome del

traduttore, riconoscendo quindi che il traduttore impieghi un'altra lingua per il testo straniero, e lasciando così spazio all'interpretazione come atto di creazione di un'opera originale (Skone James et al. 1991; Stracher 1991). Secondo la legge sul diritto d'autore il traduttore è, e al tempo stesso non è, un autore⁶.

La paternità letteraria del traduttore non riceve mai un pieno riconoscimento legale a causa della priorità accordata allo scrittore straniero nel controllo della traduzione, fino al punto di compromettere i diritti del traduttore quale cittadino britannico o americano. Sottoscrivendo un trattato internazionale sul diritto d'autore come la Convenzione di Berna per la Protezione delle Opere Letterarie e Artistiche, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti hanno accettato di considerare i cittadini di altri paesi membri della convenzione come loro cittadini, limitatamente al diritto d'autore (Scarles 1980, pp. 8-11). Dunque, le leggi britanniche e americane sostengono che una traduzione in lingua inglese di un testo straniero possa essere pubblicata solo in base all'accordo con l'autore che detiene il diritto d'autore per quel testo: vale a dire lo scrittore straniero o, a seconda del caso, un agente o un editore straniero. Al traduttore può essere concesso il privilegio di stipulare un contratto per il diritto d'autore della traduzione, ma è escluso dalla protezione legale di cui godono gli autori quali cittadini della Gran Bretagna o degli Stati Uniti, a favore di un altro autore: il cittadino straniero. L'ambigua definizione legale della traduzione, sia originale che derivata, rivela un limite per la cittadinanza del traduttore, tanto quanto la legge attuale sul diritto d'autore rivela l'incapacità di pensare la traduzione al di là dei confini nazionali, nonostante l'esistenza di trattati internazionali. La Convenzione di Berna (Parigi 1971) conferisce al traduttore un diritto d'autore che al tempo stesso gli nega: «Traduzioni, adattamenti, arrangiamenti di musica e altre derivazioni di un'opera letteraria o artistica verranno protetti come opere originali senza pregiudizio per il diritto d'autore dell'opera originale» in possesso dell'"autore" straniero, il quale «godrà del diritto esclusivo di creare e di autorizzare la traduzione»⁷. La legge sul diritto d'autore non definisce uno spazio

⁵ Copyright, Designs and Patents Act 1988 (c. 48), sezioni 1 (1)(a), 16 (1)(e), 21 (3)(a)(i); 17 US Code, sezioni 101, 102, 106, 201 (a) (1976).

⁶ L'ambiguo stato legale della traduzione viene discusso da Derrida 1985a, pp. 196-200 e Simon 1989.

⁷ Articoli 2 (3), 8. La proposta dell'UNESCO sulla Protezione Legale dei

per la paternità letteraria del traduttore che sia equo ai diritti d'autore, o che in qualche modo li limiti. Eppure riconosce l'esistenza di un fondamento concreto per giustificare tale restrizione.

I contratti di traduzione, a partire dal periodo postbellico sono, in effetti, ampiamente mutati, in parte a causa delle ambiguità che presenta la legge sul diritto d'autore, ma anche a causa di altri fattori come il cambiamento dei mercati librari, il particolare livello di perizia raggiunto dai traduttori e le difficoltà incontrate da specifici progetti di traduzione. Le tendenze generali che possono tuttavia essere rintracciate nel corso di vari decenni rivelano alcuni editori che hanno escluso il traduttore da qualsiasi diritto sulla traduzione. I contratti britannici standard richiedono al traduttore che egli ceda completamente il diritto d'autore all'editore. Negli Stati Uniti la definizione contrattuale più comune del testo tradotto non è stata fino a oggi "opera originale d'autore", bensì "lavoro a cottimo" (*work-for-hire*), che rientra in una categoria della legge americana sul diritto d'autore per cui «il datore di lavoro o la persona per la quale è stato approntato il lavoro viene considerato l'autore [...] e che, a meno che le parti non si siano espressamente accordate diversamente con un documento scritto firmato da entrambe, detiene tutti i diritti contemplati dal diritto d'autore»⁸. I contratti di lavoro a cottimo alienano il traduttore dal prodotto del suo lavoro in maniera straordinariamente definitiva. Ecco la clausola atinente nel contratto standard per i traduttori della Columbia University Press:

Lei e noi ci accordiamo che l'opera che Lei preparerà è stata ordinata e commissionata espressamente da noi, ed è un lavoro a cottimo, secondo le modalità con cui tale termine è impiegato e definito nel Copyright Act. Di conseguenza, noi saremo con-

Traduttori e della Traduzione e sui Mezzi Pratici per migliorare lo status dei traduttori (approvata dalla Conferenza Generale di Nairobi il 22 novembre 1976) segue il testo della Convenzione di Berna: «Gli stati membri dovrebbero accordare ai traduttori, nel rispetto delle loro tradizioni, la protezione accordata agli autori secondo le clausole delle convenzioni internazionali del diritto d'autore di cui fanno parte e/o secondo le loro leggi nazionali, ma senza pregiudicare i diritti degli autori delle opere originali tradotte» (articolo II.3).

⁸ 17 US Code, sezioni 101, 201 (6).

siderati il solo ed esclusivo proprietario, in tutto il mondo e per sempre, di tutti i diritti esistenti a questo riguardo, liberi da pretese da parte Sua o di chiunque avanzi pretese tramite Lei o in Sua vece.

Questo contratto di lavoro a cottimo simboleggia l'ambiguità dello status legale del traduttore poiché include un'altra clausola che riconosce implicitamente il traduttore come autore, creatore di un'opera "originale": «Lei garantisce che il Suo lavoro sarà originale e che non lederà il diritto d'autore o violerà alcun diritto di chiunque, persona o parte che sia».

I contratti che richiedono al traduttore di cedere il diritto d'autore, o che definiscono le traduzioni come opere a cottimo, operano senza dubbio uno sfruttamento sul piano della divisione dei guadagni. Tali traduzioni vengono pagate con un compenso fisso calcolato per ogni migliaio di parole inglesi, senza tenere conto del potenziale ricavato dalla vendita dei libri e dai diritti sussidiari (come, ad esempio, la pubblicazione su un periodico, la licenza accordata a un editore di tascabili economici o l'opzione di una casa cinematografica). Un esempio reale chiarirà in che modo questo accordo sfrutta i traduttori. Il 12 maggio 1965 il traduttore americano Paul Blackburn accettò un accordo con la Pantheon per un lavoro a cottimo, in base al quale riceveva «15 \$ ogni mille parole» per la sua traduzione di *Ultimo round*, una raccolta di racconti brevi dello scrittore argentino Julio Cortázar⁹. Blackburn ricevette un totale di 1200 \$ per una traduzione in lingua inglese di lunghezza pari, una volta stampato il volume, a 277 pagine; Cortázar ricevette 2000 \$ di anticipo per i diritti d'autore, pari al 7,5 per cento del prezzo di listino per le prime 5000 copie. Il "livel-

⁹ Questo resoconto del progetto di Blackburn su Cortázar è desunto da documenti della Paul Blackburn Collection, Archive for New Poetry, Mandeville Department of Special Collections, University of California, San Diego; lettera a John Dimoff, National Translation Center, università del Texas, Austin, 6 maggio 1965; contratto con la Pantheon Books per la traduzione di *Ultimo round e altri scritti politici*, 4 giugno 1965; revisione del contratto con la Pantheon Books, 12 maggio 1966; lettera a Claudio Campuzano, Inter-American Foundation for the Arts, 9 giugno 1966. Le informazioni riguardo il "livello di povertà" sono desunte, per gli anni pertinenti, dallo *Statistical Abstract of the United States*.

lo di povertà" stabilito dal governo federale nel 1965 era rappresentato da un reddito annuale di 1894 \$ (per un uomo). Il reddito di Blackburn era generalmente di 8000 \$, ma per completare la traduzione fu costretto a ridurre il suo lavoro editoriale e a cercare di ottenere una sovvenzione da enti artistici o fondazioni private, senza riuscirci. Infine richiese una proroga della data di consegna da un anno circa a sedici mesi (la data del contratto, 1° giugno 1966, venne più tardi cambiata in 1° ottobre 1966).

La difficile situazione di Blackburn è stata affrontata dalla maggior parte dei traduttori indipendenti di lingua inglese durante tutto il periodo postbellico: tariffe al di sotto del livello di sussistenza li hanno costretti a tradurre sporadicamente, facendo intanto altri lavori (di solito i redattori, gli scrittori o gli insegnanti), oppure a intraprendere contemporaneamente molteplici progetti di traduzione, il numero dei quali era condizionato dal mercato librario e dai puri limiti fisici. Nel 1969 la tariffa per le traduzioni come lavoro a cottimo aumentò di 20 \$ ogni mille parole, dando al progetto di Blackburn su Cortázar il valore di 1600 \$, mentre il livello di povertà venne stabilito a 1974 \$; nel 1979 il compenso corrente era di 30 \$, e Blackburn ne avrebbe ricavati 2400, mentre il livello di povertà veniva fissato a 3689¹⁰. Secondo un'indagine condotta nel 1990 dal PEN American Center, e limitato alle risposte di diciannove editori, il 75 per cento delle traduzioni analizzate venne appaltato come lavoro a cottimo, con tariffe che andavano dai 40 ai 90 \$ ogni mille parole (Keeley 1990, pp. 10-12; *A Handbook for Literary Translators* 1991, pp. 5-6). Una stima recente fissa il compenso per la traduzione di un romanzo di trecento pagine fra i 3000 e i 6000 \$ (Marcus 1990, pp. 13-14; cfr. Gardam 1990). Nel 1989 il livello di povertà è stato fissato a 5936 \$ per gli individui al di sotto dei 65 anni. Dal momento che questa situazione economica induce i traduttori indipendenti a produrre numerose traduzioni all'anno, limita inevitabilmente l'inveniva letteraria e la riflessione critica sul progetto editoriale, mentre mette i traduttori

¹⁰ Il compenso per le traduzioni del 1969 è tratto dal "manifesto" che chiude la pubblicazione di quella pietra miliare che fu la conferenza PEN tenutasi nel 1970 (*The World of Translation* 1971, p. 377). La tariffa del 1979 è desunta dal mio contratto per un lavoro a cottimo con la Farrar, Straus & Giroux, per la traduzione del romanzo di Barbara Alberici, *Delirium*, 29 maggio 1979.

l'uno contro l'altro — spesso inconsapevolmente — nella competizione per i progetti e per la negoziazione delle tariffe.

A partire dagli anni Ottanta i contratti mostrano un crescente riconoscimento del ruolo cruciale del traduttore nella produzione della traduzione, chiamandolo come "l'autore" o "il traduttore" e sottoponendo il testo al diritto d'autore a suo nome. Questa ridefinizione è andata di pari passo con un miglioramento dei termini finanziari, visto che i traduttori esperti hanno iniziato a ricevere un anticipo sui diritti d'autore, generalmente consistente in una percentuale sul prezzo di copertina o sui proventi netti, insieme anche a una parte dei diritti sussidiari di vendita. Un'indagine fatta dal PEN nel 1990 indicava che i diritti d'autore dei traduttori erano compresi «tra il 2 e il 5 per cento per le edizioni rilegate e tra l'1,5 e il 2,5 per cento per le edizioni economiche» (*Handbook* 1991, p. 5). Ma è evidente che si tratta di aumenti minimi: se da un lato segnalano una crescente consapevolezza della paternità letteraria del traduttore, non costituiscono dall'altro un mutamento significativo dell'aspetto economico, restando ancora difficile per un traduttore indipendente riuscire a mantenersi con la sola traduzione. La prima tiratura abituale per una traduzione letteraria pubblicata da una casa editrice è approssimativamente di 5000 copie (di meno per una casa editrice universitaria) così che, anche se si tende a forme contrattuali che prevedono il diritto d'autore, è improbabile che il traduttore veda altri guadagni oltre all'anticipo. Pochissime traduzioni diventano dei bestsellers; pochissime godono del privilegio di essere ristampate, sia in edizione rilegata che in economica. Ma forse è ancora più importante dire che sono pochissime le traduzioni pubblicate in inglese.

Come indicano i grafici 1 e 2, se dagli anni Cinquanta la produzione americana e britannica di libri è quadruplicata, il numero di traduzioni è rimasto all'incirca tra il 2 e il 4 per cento del totale, nonostante un'impennata notevole durante i primi anni Sessanta, quando il numero delle traduzioni variava tra il 4 e il 7 per cento del totale¹¹. Nel 1990 gli editori britannici hanno pubblicato

¹¹ Le statistiche britanniche sono estratte da *Whitaker's Almanack*, quelle americane da *Publishers Weekly*. Ho consultato anche i dati dello *United Nations Statistical Yearbook*, *UNESCO Basic Facts and Figures*, *UNESCO Statistical Yearbook*, e *An International Survey of Book Production during the Last Decades*, 1982.

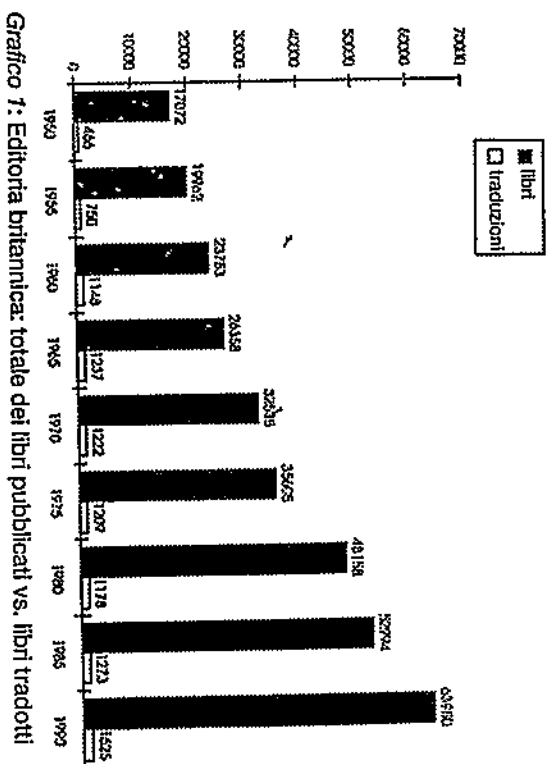


Grafico 1: Editoria britannica: totale dei libri pubblicati vs. libri tradotti

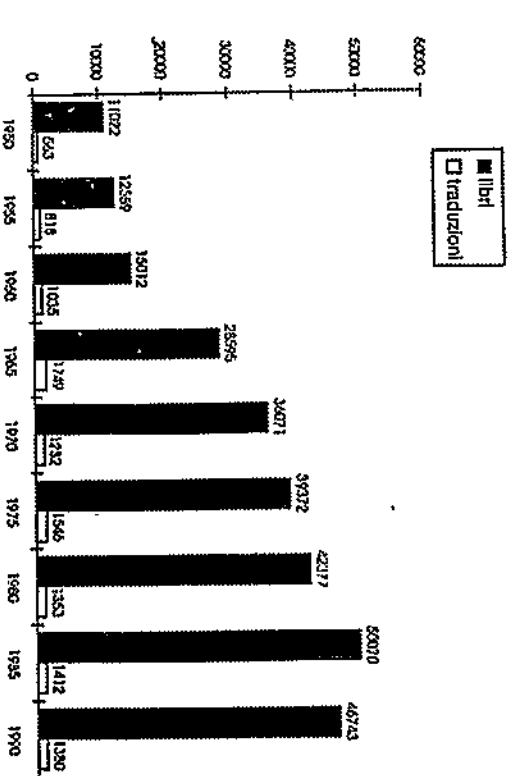


Grafico 2: Editoria americana: totale dei libri pubblicati vs. libri tradotti

63.980 libri, dei quali 1625 erano traduzioni (2,4 per cento), mentre gli editori americani hanno pubblicato 46.743 libri, incluse 1380 traduzioni (2,96 per cento). Le pratiche editoriali degli altri paesi sono andate, in generale, nella direzione opposta. Anche l'editoria dell'Europa occidentale è fiorita negli ultimi decenni, ma le traduzioni hanno sempre costituito una percentuale significativa del totale della produzione libraria, e tale percentuale è stata costantemente dominata dalla traduzione dalla lingua inglese. In Francia la percentuale delle traduzioni è variata dall'8 al 12 per cento del totale. Nel 1985 gli editori francesi pubblicarono 29.068 libri, dei quali 2867 erano traduzioni (9,9 per cento) e, di questi, 2051 dall'inglese (Frémy 1992). In Italia l'incidenza della traduzione è stata più alta. Nel 1989 gli editori italiani hanno pubblicato 33.893 libri, dei quali 8602 erano traduzioni (25,4 per cento), più della metà dall'inglese (Lottman 1991, p. 5). L'industria editoriale tedesca è in qualche modo più ampia di quella britannica e americana, e anche qui la percentuale di traduzioni è notevolmente più elevata. Nel 1990 gli editori tedeschi hanno pubblicato 61.015 libri, dei quali 8716 erano traduzioni (14,4 per cento), incluse circa 5550 traduzioni dall'inglese (Flad 1992, p. 40). A partire dalla Seconda Guerra Mondiale, l'inglese è stata la lingua più tradotta in tutto il mondo, mentre non è stato tradotto molto in inglese, considerato il numero di libri in lingua inglese pubblicato ogni anno (la Tabella 1 fornisce i dati più recenti).

Questi modelli di traduzione indicano uno squilibrio commerciale con importanti conseguenze culturali. Gli editori britannici e americani si recano ogni anno alle fiere internazionali come l'American Booksellers Convention e la Mostra del Libro di Francoforte, dove vendono i diritti di traduzione di molti loro libri, inclusi i bestseller mondiali, ma raramente ne acquistano per la pubblicazione di traduzioni inglesi di libri stranieri. Gli editori britannici e americani hanno dedicato una grande attenzione all'acquisto di bestseller e la formazione di consociate multinazionali dell'editoria ha apportato un maggiore capitale a sostegno di questa politica editoriale (l'anticipo per un libro che si prevede diventerà un bestseller è, oggi, nell'ordine di milioni di dollari), mentre è stato limitato il numero di libri considerati finanziariamente rischiosi, come le traduzioni (Whiteside 1981; Feldman 1986). L'agente letterario londinese Paul Marsh conferma questa tendenza

incoraggiando gli editori a concentrarsi sulla vendita, invece che sull'acquisto, dei diritti di traduzione: «Qualsiasi libro che abbia all'attivo, a un primo stadio del processo, quattro o cinque vendite di diritti di traduzione rappresenta una buona possibilità di arrivare a 9 o 10 alla fine del processo stesso» (Marsh 1991, p. 27). Marsh aggiunge che «la maggior parte degli accordi commerciali per i diritti di traduzione viene stipulata per un utile modesto» (*ibidem*), ma bisogna tener conto che gli editori britannici e americani ricevono d'abitudine cospicui anticipi per questi accordi, anche quando un editore o un agente straniero tentano di imporsi affinché considerino anche altri tipi di entrate (come, ad esempio, i diritti d'autore). Antonella Antonelli, che lavora a Milano, è uno di questi agenti: la cifra da lei citata come un investimento italiano imprudente su un libro di lingua inglese - «Se paghi 200.000 \$ d'anticipo, non riesci a rifarti della cifra in Italia» - indica in effetti quanto possano essere proficui i diritti di traduzione per gli editori coin-

Tabella 1. La pubblicazione di traduzioni nel mondo: da una selezione di lingue straniere, 1982-1984

	1982	1983	1984
Inglese	22208	24468	22724
Francese	6205	6084	4422
Tedesco	4501	4818	5311
Russo	6238	6370	6230
Italiano	1433	1645	1544
Lingue scandinave ^a	1957	2176	2192
Spagnolo	715	847	839
Lingua classiche, Greco, Latino	839	1116	1035
Ungherese	703	665	679
Arabo	298	322	536
Giapponese	208	222	204
Cinese	159	148	163
Totali mondiali	52.198	55.618	52.405

^a Svedese, Danese, Norvegese, Islandese.
Fonte: Grannis 1991, p. 24.

volti, sia stranieri che britannici o americani (Lottman 1991, p. 6). La vendita di libri di lingua inglese all'estero è stata anch'essa proficua: nel 1990 l'esportazione di libri americani equivaleva a 1,43 bilioni di dollari, con un rapporto tra esportazione e importazione di 61 a 39.

Le conseguenze di questo squilibrio commerciale sono varie e di vasta portata. Traducendo d'abitudine grandi quantità di libri di lingua inglese dei generi più svariati, gli editori stranieri hanno sfruttato la spinta verso l'egemonia americana politica ed economica a diffusione mondiale del periodo postbellico, sostenendo attivamente l'espansione internazionale della cultura angloamericana. Questa tendenza è stata rafforzata dall'esportazione di libri in lingua inglese: la serie di paesi stranieri che riceve tali libri e le varie categorie in cui questi sono inseriti dimostrano non solo la portata mondiale dell'inglese, ma anche la profondità della sua presenza nelle culture straniere, circolando nelle scuole, nelle biblioteche, nelle librerie, condizionando diverse aree, discipline e rappresentanze: accademiche e religiose, letterarie e tecniche, d'élite e popolari, adulte e giovanili (cfr. Tabella 2). L'editoria britannica e americana, a sua volta, ha raccolto i benefici finanziari derivati dall'aver imposto con successo i valori culturali angloamericani a un vasto pubblico di lettori stranieri producendo, al tempo stesso, culture aggressivamente monolingui nel Regno Unito e negli Stati Uniti, non ricettive nei confronti dell'elemento straniero, abilitate a traduzioni scorrevoli che invisibilmente iscrivono i valori della lingua inglese nei testi stranieri e forniscono ai lettori l'esperienza narcisistica di riconoscere la propria cultura in un'alterità culturale. La prevalenza della traduzione addomesticante e scorrevole ha favorito tali sviluppi grazie al suo valore economico: favorita da redattori, editori e recensori, la scorrevolezza sfocia in traduzioni che sono facilmente leggibili e che diventano quindi un ottimo bene di consumo per il mercato librario, favorendo la loro accessibilità e garantendo la marginalizzazione di quei testi stranieri e quelle traduzioni in lingua inglese che oppongono maggiore resistenza a una facile leggibilità.

L'invisibilità del traduttore può essere ora vista come una mistificazione di proporzioni preoccupanti, un occultamento di straordinario successo della molteplicità di cause scatenanti e di effetti della traduzione in lingua inglese, della molteplicità di gerarchie e

Tabella 2. Esportazioni di libri dagli Stati Uniti ai maggiori paesi mondiali, 1990: esportazioni valutate a partire da 2.500 \$

Paesi	(\$)	Tipo di libri	(\$)
Canada	664.448	Dizionari	4.659
Gran Bretagna	171.391	Enciclopedie	39.369
Australia	106.274	Atlanti	6.725
Giappone	87.562	Libri di testo	128.431
Germania dell'Ovest	42.244	Bibbia e libri religiosi	55.341
Olanda	33.715	Tecnici, scientifici, professionali	322.647
Messico	32.337	Arte e pittura	12.242
Singapore	31.321	Musica	17.502
Francia	20.144	Libri per bambini, per colorare e disegnare	12.875
India	17.576	Altri libri rilegati	42.194
Taiwan	15.304	Tascabili economici	49.956
Hong Kong	12.853	Altri	736.063
Brasile	12.451		
Sudafrica	11.378		
Filippine	10.560		
Swizzera	9854	Totale	1.428.004
Italia	9799		
Spagna	9687		
Nuova Zelanda	9600		
Corea del Sud	8245		
Irlanda	7946		
Svezia	6597		
Argentina	5746		
Finlandia	5095		
Venezuela	4772		
Israele	4321		
Danimarca	4012		
Malasia	3998		
Portogallo	3881		
Totale	1.428.003		

Fonte: Grants 1991, pp. 21-22

di esclusioni in cui viene implicata. Illusionismo prodotto da un metodo di traduzione scorrevole, l'invisibilità del traduttore mette in atto e maschera contemporaneamente un insidioso addomesticamento dei testi stranieri, riscrivendoli nel discorso trasparente che, prevalendo in inglese, seleziona proprio quei testi stranieri più riconducibili alla traduzione scorrevole. Così come l'effetto della trasparenza cancella il lavoro di traduzione, allo stesso modo contribuisce alla marginalità culturale e allo sfruttamento economico che i traduttori di lingua inglese hanno a lungo sopportato a causa del loro status raramente riconosciuto; sono scrittori mal retribuiti la cui opera resta, tuttavia, indispensabile per il predominio globale della cultura angloamericana e della lingua inglese. Dietro l'invisibilità del traduttore si nasconde uno squilibrio commerciale che assicura questo predominio ma che impoverisce anche, nella lingua inglese, il capitale culturale dei valori stranieri limitando il numero dei testi stranieri tradotti e sottomettendoli a una revisione addomesticante. L'invisibilità del traduttore è sintomatica dell'autocompiacimento presente nei rapporti angloamericani con le alterità culturali, autocompiacimento che può essere descritto — senza peccare di esagerazione — come imperialistico all'estero e xenofobo in patria.

Il concetto di "invisibilità" del traduttore rappresenta già una critica culturale, una diagnosi in opposizione alla situazione culturale che rappresenta. Si tratta, in parte, di una rappresentazione dal basso, dalla posizione del traduttore contemporaneo di lingua inglese, anche se questi è stato indotto a mettere in discussione le condizioni del proprio lavoro a partire da vari sviluppi, culturali e sociali, nazionali e stranieri. Il fine di questo libro è di rendere il traduttore più visibile in modo che opponga resistenza e cambi le condizioni in base alle quali la traduzione viene teoricizzata e praticata oggi, specialmente nei paesi di lingua inglese. Il primo passo consisterà dunque nel presentare una base teorica da cui poter leggere le traduzioni come tali, come testi di diritto, avendo modo di demistificare la trasparenza, vista come un effetto discorsivo tra gli altri.

II

La traduzione è un processo per il quale la catena dei significanti che costituisce il testo della lingua di partenza viene sostituita da una catena di significanti nella lingua d'arrivo, che il traduttore

tore fornisce in forza di un'interpretazione. Dal momento che il significato è un effetto dei rapporti e delle differenze tra significanti lungo una catena potenzialmente infinita (polisemica, intertestuale e soggetta a collegamenti infiniti), è sempre differenziale e differito, mai presente come unità originale (Derrida 1982). Testo straniero e traduzione sono entrambi derivativi: entrambi sono costituiti da diversi materiali linguistici e culturali che non scaturiscono né dallo scrittore straniero né dal traduttore e che destabilizzano il lavoro di resa del significato, andando al di là delle loro intenzioni ed, eventualmente, entrando in conflitto con esse. Il risultato vede il testo straniero come il luogo di molte e diverse possibilità semantiche fissate solo provvisoriamente in ogni singola traduzione, sulla base di presupposti culturali e di scelte interpretative variabili a seconda di specifiche situazioni sociali e di periodi storici diversi. Il significato è un rapporto plurale e contingente, non un'essenza unica e immutabile, quindi una traduzione non può essere giudicata secondo concetti matematici di equivalenza semantica o di corrispondenza univoca. I richiami al testo straniero non possono, in ultima analisi, consentire di decidere, in assenza dell'errore linguistico, tra traduzioni diverse che siano in competizione, in quanto i canoni di accuratezza per la traduzione e concetti quali "fedeltà" e "libertà" sono categorie storicamente determinate. Anche il concetto di "errore linguistico" è soggetto a variazioni, dal momento che traduzioni erronee, soprattutto di testi letterari, possono essere non solo intelligibili ma anche significative nella cultura della lingua d'arrivo. La vitalità di una traduzione è determinata dalla sua relazione con le condizioni sociali e culturali in cui viene prodotta e letta.

Questa relazione indica la violenza che risiede proprio nel fine e nell'attività stessa della traduzione: la ricostituzione del testo straniero secondo i valori, le convinzioni e le rappresentazioni preesistenti nella lingua d'arrivo, sempre configurati in gerarchie di predominio e marginalità, sempre nell'intenzione di determinare la produzione, la circolazione e la ricezione dei testi. La traduzione è la sostituzione violenta della differenza culturale e linguistica di un testo straniero con un altro testo intelligibile per il lettore della lingua d'arrivo. La differenza non può mai essere completamente rimossa, naturalmente, ma subisce necessariamente una riduzione e un'esclusione di possibilità, che comportano la conquista in

eccesso di altre possibilità specifiche della lingua di traduzione. Qualunque differenza la traduzione convoglia, su di essa si imprime la cultura della lingua d'arrivo, assimilata alle sue posizioni di intelligibilità, ai suoi canoni e alle sue interdizioni, ai suoi codici e alle sue ideologie. Il fine della traduzione è quello di ricondurre un'altrità culturale a ciò che è omologo, riconoscibile, addirittura familiare; e tale fine rischia sempre un addomesticamento del testo straniero di vaste proporzioni, spesso all'interno di progetti altamente consapevoli, in cui la traduzione viene asservita all'appropriazione di culture straniere per progetti nazionali di carattere culturale, politico ed economico. La traduzione può essere considerata come la comunicazione di un testo straniero, pur essendo sempre una comunicazione limitata dal fatto che si rivolge a un pubblico specifico di lettori.

Gli effetti violenti della traduzione si sentono sia in patria che all'estero. Da un lato, la traduzione detiene un potere enorme nella costruzione di identità nazionali per le culture straniere, e quindi compare potenzialmente nella discriminazione etnica, nei confronti geopolitici, nel colonialismo, nel terrorismo, nelle guerre. Dall'altro lato, la traduzione include il testo straniero nella conservazione o revisione dei canoni letterari della cultura d'arrivo, inserendo nella poesia e nella narrativa, per esempio, vari discorsi poetici e narrativi che sono in competizione per il predominio culturale nella lingua d'arrivo. La traduzione inserisce il testo straniero anche nella conservazione o nella revisione dei paradigmi concettuali dominanti, delle metodologie di ricerca e delle pratiche cliniche delle discipline e delle professioni della lingua d'arrivo, che si tratti di fisica o architettura, filosofia o psichiatria, sociologia o legge. Sono questi effetti e affiliazioni sociali (scritti nella materialità del testo tradotto, nella sua strategia discorsiva e nella sua varietà allusiva per il lettore della lingua d'arrivo, ma anche nella stessa scelta di tradurlo e nei modi in cui viene pubblicato, recensito e insegnato), sono tutte queste condizioni che permettono alla traduzione di essere considerata una pratica politica culturale, dal momento che costruisce oppure critica delle identità di stampo ideologico per le culture straniere, afferma o trasgredisce i valori discorsivi e i limiti istituzionali della cultura della lingua d'arrivo. La violenza causata dalla traduzione è in parte inevitabile, inerente al processo di traduzione, e in parte potenziale, potendo affiorare

in qualsiasi momento della produzione e ricezione del testo tradotto, e variando in relazione a specifiche formazioni culturali e sociali nei diversi momenti storici.

La domanda più urgente che affronta il traduttore consapevole di tutto ciò è: che fare? Perché e come tradurre? Sebbene io abbia delineato la traduzione quale luogo di molte determinazioni ed effetti — linguistici, culturali, economici e ideologici — voglio anche affermare che il traduttore letterario indipendente esercita sempre una scelta riguardo al grado e alla direzione della violenza in atto in ogni traduzione. Questa scelta è stata variamente formulata, nel passato come nel presente, ma forse mai in modo tanto deciso come nell'elaborazione del filosofo e teologo tedesco Friedrich Schleiermacher.¹¹ In una conferenza del 1813 sui diversi metodi di traduzione, Schleiermacher affermò: «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» (Nergaard 1993, p. 153).¹² Armettendo (con riserve quali «il più possibile») che la traduzione non può mai essere completamente adeguata al testo straniero, Schleiermacher concedeva al traduttore di scegliere tra il metodo addomesticante (*domesticating*), una riduzione etnocentrica del testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, concepita per portare l'autore a casa, e il metodo estraniante¹² (*foreignizing*), una pressione etnolinguistica esercitata su quei valori per registrare la differenza linguistica e culturale del testo straniero, con il risultato di inviare il lettore all'estero.

Schleiermacher chiariva che la sua scelta era per una traduzione estraniante, e ciò indusse il traduttore francese e teorico della traduzione Antoine Berman a trattare l'argomentazione di Schleiermacher come un'etica della traduzione, tesa a fare del testo tradotto un luogo in cui si manifesta l'alterità culturale: sebbene, naturalmente, si tratti di un'alterità che non può mai manifestarsi nei suoi stessi termini, ma solo in quelli della lingua d'arrivo.¹³ Impieghiamo da qui in avanti il termine "estraniante" per indicare il tipo di traduzione "foreignizing" che Venuti oppone a quella "domesticating", addomesticante, per evidenziare l'elemento forestiero, straniero, straniano, in una strategia traduttiva che, come afferma Schleiermacher, vuole «inviare il lettore all'estero» [N.d.T.]

vo, e dunque sempre già codificata (Berman 1985, pp. 87-91)¹³. L'elemento "straniero" in una traduzione estraniante non è la rappresentazione trasparente di un'essenza che risiede nel testo straniero e che ha valore di per sé, ma una costruzione strategica il cui valore è contingente alla situazione esistente nella lingua d'arrivo contemporanea. La traduzione estraniante indica la differenza del testo straniero, ma può farlo solo infrangendo i codici culturali prevalenti nella lingua d'arrivo. Nel suo sforzo di essere corretto rispetto al testo straniero, questo metodo di traduzione deve apparire scorretto alla cultura d'arrivo, familiare, deviando in maniera tale dalle norme originali da poter mettere in scena un'esperienza di lettura alienata (scegliendo per esempio di tradurre un testo straniero escluso dal canone letterario nazionale oppure impiegando un discorso marginale per tradurlo).

Vorrei suggerire che per quanto la traduzione estraniante cerchi di frenare la violenza etnocentrica della traduzione, è decisamente auspicabile oggi un intervento culturale strategico sullo stato attuale degli scambi mondiali che si opponga all'egemonia delle nazioni di lingua inglese e agli scambi culturali sbilanciati con cui queste affrontano le alterità del mondo. La traduzione inglese estraniante può costituire una forma di resistenza contro etnocentrismo e razzismo, narcisismo culturale e imperialismo, nell'interesse di relazioni geopolitiche democratiche. In quanto teoria e pratica della traduzione, tuttavia, il metodo estraniante è specifico di certi paesi europei in particolari momenti storici: formulato per la prima volta nella cultura tedesca durante il Classicismo e il Romanticismo, è stato recentemente ripreso nel panorama culturale francese caratterizzato dagli sviluppi postmoderni in filosofia, critica letteraria, psicoanalisi e teoria sociale, sviluppi conosciuti sotto il nome di "poststrutturalismo"¹⁴. La cultura angloamericana, di contro, è stata a lungo dominata da teorie addomesticanti che

¹³ La teoria di Schleiermacher, nonostante l'attenzione alla traduzione estraniante, è complicata dal suo desiderio che la traduzione tedesca servisse il programma culturale nazionalista: cfr. cap. 3, pp. 101-116.

¹⁴ Per l'impatto del poststrutturalismo sulla teoria e pratica della traduzione, si veda, per esempio, Graham 1985, Benjamin 1989, Niranjana 1992, Venuti 1992 e Genzler 1993. Nel terzo capitolo si trovano riferimenti a questo movimento.

preferiscono la traduzione scorrevole. Producendo l'illusione della trasparenza, la traduzione scorrevole si maschera come autentica equivalenza semantica, quando in realtà essa inserisce nel testo straniero un'interpretazione parziale, parziale relativamente ai valori della lingua inglese, riducendo, se non addirittura escludendo, quella stessa differenza che la traduzione è chiamata a trasmettere. Questa violenza etnocentrica è evidente nelle teorie della traduzione avanzate dal prolifico e influente Eugene Nida, consulente per la traduzione dell'American Bible Society: qui la trasparenza è posta al servizio dell'umanesimo cristiano.

Consideriamo il concetto di Nida di «equivalenza funzionale» o «equivalenza dinamica» della traduzione, formulato per la prima volta nel 1964 e in seguito riaffermato e sviluppato in numerosi libri e articoli durante gli ultimi trent'anni. «Una traduzione di equivalenza dinamica tende alla totale naturalezza di espressione — afferma Nida — e cerca di creare una relazione tra il ricevente e le modalità prevalenti di comportamento nel contesto della sua stessa cultura» (Nida 1964, p. 159). La «naturalizzazione di espressione» segnala l'importanza di una strategia della scorrevolezza nell'ambito di questa teoria della traduzione, e nell'opera di Nida è evidente che la scorrevolezza implica l'addomesticamento. In una delle sue affermazioni leggiamo: «Il traduttore deve essere quella persona in grado di svelare le differenze linguistiche e culturali in modo che la gente possa vedere chiaramente la pertinenza del messaggio originale» (Nida e de Waard 1986, p. 14). Si tratta, naturalmente, di una pertinenza alla cultura della lingua d'arrivo, qualcosa di cui gli scrittori stranieri in genere non si preoccupano quando scrivono i loro libri, dunque quella stessa pertinenza può essere stabilita nel processo di traduzione solamente sostituendo le peculiarità della lingua di partenza che non sono riconoscibili nella lingua d'arrivo. Quando Nida afferma che «uno stile semplice e naturale nel tradurre, nonostante sia estremamente difficile da realizzare [...] è comunque essenziale per provocare nei riceventi finali una risposta simile a quella suscitata nei riceventi originali» (Nida 1964, p. 163), egli in effetti impone, nell'inglese, la valorizzazione del discorso trasparente a discapito di tutte le altre culture straniere, dissimulando quella disgiunzione basilare tra i testi in lingua di partenza e quelli in lingua d'arrivo che mette in discussione la possibilità stessa di trovare una corrispondenza fra risposte "simili".

Come altri teorici della tradizione angloamericana, Nida ha tuttavia sostenuto che l'equivalenza dinamica è conforme al concetto di accuratezza. La traduzione equivalente in senso dinamico non impiega in modo indiscriminato «qualsiasi cosa possa avere un impatto e un richiamo particolari sui riceventi»; piuttosto, «significa comprendere completamente non solo il significato del testo di partenza, ma anche il modo in cui è probabile che i ricettori designati di un testo lo comprendano nella lingua ricevente» (Nida e de Waard 1986, pp. VII-VIII; 9). Secondo Nida l'accuratezza della traduzione dipende dalla capacità di generare un effetto equivalente nella cultura della lingua d'arrivo: «I riceventi di una traduzione dovrebbero comprendere il testo tradotto fino al punto di poter capire il modo in cui i riceventi originali devono aver compreso il testo originale» (ivi, p. 36). La traduzione equivalente in senso dinamico è una «comunicazione interlinguistica» che supera le differenze linguistiche e culturali che le si oppongono (ivi, p. 11). Eppure la comprensione del testo e della cultura stranieri che questo tipo di traduzione rende possibile risponde fondamentalmente ai valori culturali della lingua d'arrivo, celando l'addomesticamento della trasparenza evocata da una strategia di scorrevolezza. La comunicazione è, qui, avviata e controllata dalla cultura della lingua d'arrivo e consiste, in effetti, in un'interpretazione interessata, apparendo dunque più come l'appropriazione di un testo straniero per scopi nazionali che uno scambio d'informazioni. La teoria della traduzione di Nida come comunicazione non prende in adeguata considerazione la violenza etnocentrica relativa a qualsiasi processo di traduzione, ma soprattutto a quello guidato dall'equivalenza dinamica.

La difesa di Nida della traduzione addomesticante si basa esplicitamente sul concetto trascendente di umanità intesa come essenza che rimane immutata nel tempo e nello spazio. «Come hanno scoperto linguisti e antropologi — afferma Nida — ciò che unisce il genere umano è più vasto di ciò che lo divide, quindi esiste, anche nei casi di lingue e culture molto diverse, una base per la comunicazione» (Nida 1964, p. 2). L'umanesimo di Nida può sembrare democratico nel suo richiamo a «ciò che unisce il genere umano» ma questa asserzione viene contraddetta dai valori più esclusivisti che informano la sua teoria della traduzione, in particolare l'evangelismo cristiano e la ricerca di un'élite culturale. Fin dall'in-

zio della sua carriera, il lavoro di Nida è stato motivato dalle esigenze di traduzione della Bibbia: non solo i problemi incontrati nella storia della traduzione della Bibbia gli sono spesso serviti da esempio per le affermazioni teoriche, ma anche i suoi studi di linguistica e antropologia sono stati indirizzati in primo luogo a traduttori della Bibbia e a missionari. Il concetto di Nida di equivalenza dinamica, in effetti, lega il traduttore al missionario. Affermando, in *Customs and Cultures: Anthropology for Christian Missions* (1954), che «un esame attento del lavoro missionario ben fatto rivela inevitabilmente la corrispettiva efficacia del modo in cui i missionari erano capaci di identificarsi con la gente — “essere qualunque cosa per ogni uomo” — e di comunicare il loro messaggio in termini significativi per la vita della gente» (Nida 1975, p. 250), egli ripeteva ciò che aveva affermato in precedenza, riguardo al traduttore della Bibbia, in *God's Word in Man's Language* (1952): «Il compito del vero traduttore è quello dell'identificazione. In quanto servo cristiano deve identificarsi con Cristo: in quanto traduttore deve identificarsi con il Verbo; in quanto missionario deve identificarsi con la gente» (Nida 1952, p. 117). Sia il missionario che il traduttore devono trovare l'equivalente dinamico nella lingua d'arrivo per determinare l'attinenza della Bibbia con la cultura d'arrivo. Ma Nida concede che venga determinato un solo tipo di attinenza. Se da una parte disapprova «la tendenza a promuovere, attraverso la traduzione della Bibbia, la causa di un particolare punto di vista teologico, che sia deistico, razionalistico, battesimale, millenaristico o carismatico» (Nida e de Waard 1986, p. 33), è vero dall'altra che egli stesso ha promosso la ricezione del testo incentrata sul dogma cristiano. Sebbene offra inoltre un resoconto sfumato di come «le diversità nel bagaglio culturale dei riceventi» possano modellare la traduzione della Bibbia, insiste nell'affermare che «le traduzioni approntate principalmente per le minoranze devono, in generale, impiegare forme linguistiche estremamente restrittive, ma devono impiegare anche una grammatica di livello inferiore alla media o un vocabolario popolare» (ivi, p. 14). Il concetto di equivalenza dinamica formulato da Nida per la traduzione della Bibbia va di pari passo con uno zelo evangelico che tenta di imporre ai lettori di lingua inglese uno specifico idiomma inglese così come un'interpretazione chiaramente cristiana della Bibbia. Quando il traduttore di Nida, per comunicare il testo straniero, si

identifica con il lettore della lingua d'arrivo contemporaneamente esclude altre rappresentanze culturali della stessa lingua d'arrivo.

Difendere la traduzione estraniante in opposizione alla tradizione angloamericana dell'addomesticamento non vuol dire sbarazzarsi degli argomenti politico-culturali di discussione: tale difesa sarebbe di per sé un argomento. Si tratta piuttosto di sviluppare una teoria e una pratica della traduzione che resistano ai valori culturali predominanti nella lingua d'arrivo in modo da rendere significativa la differenza linguistica e culturale del testo straniero. L'idea di “fedeltà abusiva” di Philip Lewis può risultare utile in una teorizzazione di questo tipo: riconosce la relazione equivoca, abusiva tra traduzione e testo straniero e traccia una strategia di scorrevolezza per riprodurre nella traduzione tutte quelle caratteristiche del testo straniero che mal si adeguano o resistono ai valori culturali predominanti nella lingua di partenza. La fedeltà abusiva guida l'attenzione del traduttore lontano dal significato concettuale e verso il gioco dei significanti su cui è fondato, verso le strutture fonologiche, sintattiche e discorsive che risultano da una «traduzione che tiene in grande considerazione lo sperimentalismo, rompe l'uso comune, cerca di eguagliare la polivalenza, la plurivalenza o l'enfasi espressiva dell'originale producendo le proprie» (Lewis 1985, p. 41). Una simile strategia di traduzione può essere meglio definita come *resistenza*, non solo perché evita la scorrevolezza, ma perché sfida la cultura della lingua d'arrivo fino a mettere in atto la propria violenza etnocentrica sul testo straniero.

Il concetto di pratica estraniante può alterare nella traduzione sia le modalità della lettura che quelle della produzione, dal momento che assume un'idea di soggettività umana molto diversa dai presupposti umanistici che sono alla base del processo addomesticante. Né lo scrittore straniero né il traduttore vengono concepiti come origine trascendente del testo nell'atto di esprimere liberamente un'idea sulla natura umana o di comunicarla in un linguaggio trasparente per un lettore appartenente a una diversa cultura. La soggettività è costituita invece da determinazioni sociali e culturali non solo diversificate ma perfino conflittuali, che mediano ogni uso del linguaggio e che variano a seconda della formazione culturale e del momento storico. L'azione umana è intenzionale ma determinata, misurata in senso autoriflessivo in contrasto alle regole e alle risorse sociali, la cui eterogeneità permette la possibilità di un cambia-

mento tramite ogni azione autoriflessiva (Giddens 1979, cap. 2). La produzione testuale può essere avviata e guidata dall'agente, ma mette in opera vari materiali linguistici e culturali che rendono il testo discontinuo, nonostante qualsiasi apparenza di unità, dando luogo a un inconscio, a un insieme di condizioni non riconoscibili che sono di natura sia personale che sociale, sia psicologica che ideologica. Il traduttore consulta in tal modo una gran quantità di materiali culturali della lingua d'arrivo, spaziando da vocabolari e grammatiche a testi, strategie discorsive e traduzioni, fino a valori, paradigmi e ideologie tanto canonici quanto marginali. Per quanto la consultazione da parte del traduttore di questi materiali sia finalizzata a riprodurre il testo della lingua di partenza, inevitabilmente tale consultazione tende a ridurre e integrare l'azione della traduzione, perfino quando il traduttore rivolge la sua attenzione anche verso materiali culturali della lingua di partenza. L'essenziale eterogeneità di questi ultimi porta a delle discontinuità — tra il testo in lingua di partenza e la traduzione, e all'interno della traduzione stessa — sintomatiche della violenza etnocentrica della traduzione. Un approccio umanistico alla lettura delle traduzioni può elidere tali discontinuità individuando un'unità semantica adeguata al testo straniero, che dia estrema importanza all'intelligibilità, alla comunicazione trasparente e al valore d'impiego della traduzione nella cultura della lingua d'arrivo. Una lettura sintomatica, per contro, colloca le discontinuità a livello dello stile, della sintassi o del discorso, rivelando la traduzione come una riscrittura violenta del testo straniero, un intervento strategico nella cultura della lingua d'arrivo, dipendente dai valori propri di quella cultura ma allo stesso tempo "abusiva" nei loro confronti.

Le traduzioni dei testi di Freud per la *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* possono costituire un esempio di tale lettura sintomatica, anche se queste stesse traduzioni acquistarono un'autorevolezza talmente inattaccabile da dover attendere le critiche di Bruno Bettelheim perché fosse possibile rendersi conto delle discontinuità presenti in esse. L'osservazione formulata da Bettelheim consiste nel fatto che le traduzioni delle opere di Freud fanno sì che «gli appelli di Freud alla nostra comune umanità, [...] appaiano a quanti li leggono in inglese come una serie di interventi astratti, impersonali, tutti teorici, eruditi e meccanici — insomma "scientifici" — sullo strano e com-

plicato funzionamento della nostra mente» (Bettelheim 1983, p. 19). Bettelheim sembra presumere che sia necessario un esame attento del tedesco usato da Freud per scoprire la strategia scientifica del traduttore, ma la sua posizione potrebbe essere facilmente sostenuta da una semplice lettura approfondita del testo inglese. Bettelheim argomenta, infatti, che nella traduzione inglese della *Psicopatologia della vita quotidiana* (trad. inglese 1960), il termine "parapraxis" riveli lo scientismo della traduzione perché impiegato per rendere un vocabolo tedesco piuttosto semplice, *Fehlleistung*, che lo stesso Bettelheim suggerisce di tradurre in inglese con «faulty achievement» («atti mancati») (Bettelheim 1983, p. 108). Tuttavia, la strategia del traduttore può essere intravista anche attraverso alcune peculiarità di stile del testo tradotto:

I now return to the forgetting of names. So far we have not exhaustively considered either the case-material or the motives behind it. As this is exactly the kind of parapraxis that I can from time to time observe abundantly in myself, I am at no loss for examples. The mild attacks of migraine from which I still suffer usually announce themselves hours in advance by my forgetting names, and at the height of these attacks, during which I am not forced to abandon my work, it frequently happens that all proper names go out of my head¹⁵.

Lo stile di gran parte di questo brano è talmente semplice e comune («dimenticanza»), addirittura colloquiale («ho spesso amnesia»), che «parapraxis» rappresenta una differenza cospicua, una tale incoerenza nella scelta semantica da mettere in mostra il processo di traduzione. L'incoerenza è sottolineata non solo dal grande sostegno trovato da Freud nell'aneddotica, negli esempi

¹⁵ Freud 1960, p. 21: «Mi rivolgo ora di nuovo alla dimenticanza di nomi, non avendone finora considerato esaurientemente né la casistica né i motivi. Gli esempi non mi mancano, poiché di quando in quando io sono in grado di osservare abbondantemente su me stesso proprio questo tipo di atto mancato. Le lievi emicranie di cui ancora soffro sogliono preannunciarsi, ore prima, con dimenticanze di nomi, e al culmine dell'indisposizione, che tuttavia non mi obbliga a interrompere il lavoro, ho spesso amnesia di tutti i nomi propri» (Freud 1901, trad. it. 1970, p. 74). [WdZ].

tratti «dal quotidiano» — alcuni, come sopra, estrapolati dall'esperienza personale —, ma anche dalla nota da lui aggiunta a un'edizione successiva del testo tedesco e inclusa nella traduzione inglese: «Il presente scritto ha carattere divulgativo; intende soltanto spianare, mediante una raccolta di esempi, la via alla necessaria ammissione di processi psichici *inconsci* eppure *reali* ed evita tutte le considerazioni teoriche circa la natura di questo *inconscio*» (Freud 1901, trad. it. 1970, p. 291). Lo stesso James Strachey richiamava inavvertitamente l'attenzione sull'incoerenza di stile nella sua prefazione alla traduzione di Alan Tyson, in cui sentiva la necessità di fornire un fondamento logico all'uso del termine "parapraxis": «In tedesco "*Fehlleistung*", "funzione imperfetta". È un fatto curioso che prima che Freud scrivesse questo libro sembra che il concetto generale non esistesse in psicologia, e in inglese si è dovuto inventare una nuova parola per definirlo» (Freud 1960, p. VIII). Naturalmente si può obiettare (a Bettelheim) che la mescolanza di termini scientifici specialistici e di linguaggio comune è una caratteristica del tedesco di Freud, e perciò obiettare (a me) che la traduzione inglese in se stessa non può essere la base per una valutazione della strategia del traduttore. Tuttavia, sebbene mi trovi sostanzialmente d'accordo con il primo punto, il secondo si fa più debole quando ci rendiamo conto che anche un confronto tra differenti versioni inglesi dei termini centrali freudiani dimostra facilmente l'incoerenza di stile che ho rintracciato nel brano tradotto: "id" contro "unconscious", "cathexis" contro "charge" o "energy", "libidinal" contro "sexual".

Bettelheim indica alcune delle determinazioni che hanno modellato la strategia di traduzione scientifica della *Standard Edition*. Una considerazione importante riguarda la corrente intellettuale che ha dominato la psicologia e la filosofia anglosassone fin dal XVIII secolo: «In teoria, a molti degli argomenti elaborati da Freud ci si può accostare sia in una prospettiva ermeneutico-spirituale sia in una prospettiva positivistic-pragmatica. Di fronte a un'alternativa del genere, il traduttore inglese si deciderà quasi sempre per la seconda soluzione, dal momento che la tradizione filosofica inglese è in gran parte di marca *positivistica*» (Bettelheim 1983, p. 64). Ma ci sono anche le istituzioni sociali al cui interno si trincerò questa tradizione e contro le quali la psicanalisi dovette lottare per essere accettata nel periodo successivo

alla Seconda Guerra Mondiale. Come afferma concisamente Bettelheim, «la ricerca e l'insegnamento [della psicologia] nelle università americane seguono un orientamento comportamentistico, cognitivistico o fisiologico, e si occupano in modo pressoché esclusivo di ciò che può essere osservato e misurato dall'esterno» (ivi, p. 37). Per la psicanalisi ciò significava che la sua assimilazione da parte della cultura angloamericana comportava una ridefinizione, in base alla quale «venne intesa negli Stati Uniti come un'attività da riservare ai medici» (ivi, p. 53), «una branca della medicina» (ivi, p. 55). Tale ridefinizione venne introdotta in molte pratiche sociali, in cui erano incluse non solo la legislazione di commissioni statali e la certificazione della professione psicanalitica, ma anche la traduzione scientifica della *Standard Edition*:

Se Freud sembra più astruso e dogmatico nella versione inglese di quanto non sia nell'originale tedesco, se sembra parlare più di concetti astratti che del lettore stesso, più della mente che dell'anima umana, è probabile che la spiegazione di ciò non sia tanto da cercare nella malizia o nella negligenza dei traduttori, quanto nel dichiarato desiderio preciso di accostarsi a Freud attraverso la griglia della medicina.

(ivi, p. 52)

Il metodo addomesticante utilizzato nelle traduzioni della *Standard Edition* cercava di assimilare l'opera di Freud al predomino positivistic presente nella cultura anglosassone in modo da facilitare l'istituzionalizzazione della psicanalisi nell'ambito della professione medica e della psicologia accademica.

Il libro di Bettelheim è scritto senza dubbio in chiave molto critica ma, volendo comprendere il complesso significato — come traduzione — della *Standard Edition*, dovremo evitare (o forse ripensare) il suo giudizio negativo. Bettelheim considera il lavoro di Strachey e dei suoi collaboratori uno stravolgimento e un tradimento dell'«umanesimo essenziale» di Freud, secondo un punto di vista che tende alla valorizzazione dell'idea di soggetto trascendente sia in Bettelheim che in Freud. Il giudizio di Bettelheim sul progetto psicanalitico è affermato dalla sua versione umanistica dell'"ego", "id" e "superego" della *Standard Edition*: «Un ragionevole dominio dell'Es e del Super-Io — è questa la

meta che Freud ha indicato a tutti noi» (Bettheim 1983, p. 134). Quest'idea del predominio dell'ego concepisce il soggetto come una fonte potenzialmente coerente della propria conoscenza e delle proprie azioni, non divisa eternamente da determinazioni psicologiche ("id") e sociali ("superego") sulle quali non ha alcun controllo, o ne ha uno molto limitato. Lo stesso presupposto può essere colto spesso nella versione tedesca dell'opera di Freud: non solo nell'enfasi posta sulla correzione sociale, per esempio, come accade con il concetto di "principio di realtà", ma anche nell'uso ripetuto della propria esperienza per l'analisi; entrambe rappresentano il soggetto nel risanamento dalla scissione determinata nella sua coscienza. Tuttavia, per quanto i diversi modelli psichici di Freud teorizzassero le onnipresenti e contraddittorie determinazioni della coscienza, l'effetto del suo lavoro fu quello di decentrare il soggetto, di rimuoverlo da un dominio trascendente di libertà e unità per considerarlo come il prodotto determinato dalle forze psichiche e familiari al di là del suo controllo cosciente. Questi concetti conflittuali di soggetto sono alla base di vari aspetti del progetto di Freud: da un lato, il soggetto trascendente induce a una definizione della psicoanalisi come essenzialmente terapeutica, ciò che Bettheim chiama un «viaggio alla scoperta di noi stessi, pur difficile e non privo di pericoli, [che] può portarci a divenire più umani, più pienamente umani, evitandoci di rimanere più a lungo inconsapevoli vittime delle oscure forze che si agitano in noi» (ivi, p. 18); dall'altro lato, il soggetto determinato induce alla definizione della psicoanalisi come principalmente ermeneutica, come un apparato teorico dotato di rigore scientifico sufficiente per analizzare le forze mutevoli, ma sempre attive, che costituiscono e dividono la soggettività umana. I testi di Freud sono, dunque, caratterizzati da una discontinuità fondamentale che viene "risolta" nella rappresentazione umanistica di Bettheim della psicoanalisi come terapia compassionevole, ma che viene inasprita dalla strategia scienziata delle traduzioni inglesi e delle loro rappresentazioni di Freud come medico generico che analizza freddamente¹⁶. Lo

¹⁶ La stessa contraddizione appare nelle riflessioni di Freud sul dilemma terapeutico/ermeneutico della psicoanalisi in *Al di là del principio del piacere* (1920): «Ventidue anni di lavoro intenso hanno fatto sì che i fini immediati della tecnica psicoanalitica siano oggi completamente diversi da quelli ini-

stite incoerente della *Standard Edition*, nel riflettere la ridefinizione positivista della psicoanalisi fornita dalle istituzioni anglo-americane, mostra una lettura diversa e alternativa di Freud che mette in risalto le contraddizioni del suo progetto.

Si può dunque affermare che l'incoerenza di stile delle traduzioni inglesi non meriti, in effetti, di essere giudicata erronea; al contrario, essa svela scelte interpretative determinate da una vasta gamma di istituzioni sociali e di movimenti culturali, di alcuni dei quali (come l'istituzionalizzazione specifica della psicoanalisi) i zisti. Dapprima il medico analista non poteva proporsi altro scopo se non quello di scoprire i contenuti inconsci ignoti al malato per raccoglierti e comunicarglieli al momento giusto. La psicoanalisi era soprattutto un'arte dell'interpretazione. Poiché con ciò non veniva risolto il problema terapeutico, ben presto la psicoanalisi si propose uno scopo ulteriore: obbligar il malato a confermare la costruzione dell'analista con i suoi stessi ricordi. In questo tentativo l'accento principale cadde sulle resistenze del malato; ora l'abilità del medico consisteva nel mettere allo scoperto, il più presto possibile, queste resistenze, nell'indurlo ad abbandonarle (a questo punto personale esperienza, nell'indurlo ad abbandonarle (a questo punto entrava in scena la suggestione, sotto forma di "traslazione")» (Freud 1920, trad. it. 1977, p. 204).

Sebbene Freud intenda tracciare una distinzione nella nello sviluppo della psicoanalisi tra una prima fase ermeneutica e una successiva, terapeutica, la sua esposizione offusca, in realtà, tale distinzione: entrambe le fasi richiedono un'attenzione primaria all'interpretazione dei "contenuti inconsci" oppure delle "resistenze del malato" che, richiedendo una messa "allo scoperto", sono ugualmente "inconsci", in entrambi i casi si può dire che "la costruzione dell'analista" venga prima di tutto. Ciò che è cambiato non sono tanto i fini immediati della tecnica psicoanalitica, quanto il suo apparato teorico: nel frattempo si è visto lo sviluppo di un nuovo concetto interpretativo: la "traslazione". Inoltre, la caratterizzazione di Freud della psicoanalisi come essenzialmente terapeutica si ritrova in un testo successivo, uno dei suoi più teorici e speculativi. Il concetto di psicoanalisi di Bettheim, origine del suo rifiuto della *Standard Edition*, appiana le discontinuità presenti nei testi e nel progetto di Freud ricorrendo a uno schema di sviluppo (come nello stesso Freud): «Le traduzioni inglesi sono perfettamente adeguate alle prime fasi del pensiero di Freud, che negli anni giovanili aveva come punto di riferimento la scienza e la medicina, ma non al Freud più maturo, orientato verso una concezione umanistica e interessato piuttosto a problemi di ampia portata culturale e umana, nonché all'«anima in tutti i suoi aspetti» (Bettheim 1983, p. 52).

traduttori erano a conoscenza, mentre di altri (come il dominio del positivismo e le discontinuità nei testi di Freud) o lo erano vagamente o ne rimanevano assolutamente inconsapevoli durante il processo di traduzione. Il fatto che tali incoerenze siano rimaste così a lungo inosservate è forse dovuto a due fattori reciprocamente determinanti: lo status privilegiato accordato alla *Standard Edition* dai lettori di lingua inglese e il trincerarsi dell'*establishment* psicoanalitico angloamericano in una lettura positivista di Freud. Diviene in tal modo necessario, per percepire l'incoerenza di stile delle traduzioni, un approccio critico diverso, con una serie di differenti presupposti: l'umanesimo particolare di Betheheim, o il mio stesso tentativo di fondare una lettura sintomatica dei testi tradotti su un metodo di traduzione estraniante che presuppone una determinata idea di soggettività. Si può dire che questo tipo di lettura renda estraniante una traduzione addomesticante mostrando i punti in cui è discontinua: la dipendenza di una traduzione dai valori dominanti nella cultura della lingua d'arrivo diventa estremamente visibile proprio lì dove se ne allontana. Questa lettura, tuttavia, svela anche l'implicito movimento addomesticante di ogni traduzione estraniante mostrando i punti in cui la costruzione dell'elemento straniero dipende da materiali culturali appartenenti alla lingua d'arrivo.

La lettura sintomatica può essere quindi utile a demistificare l'illusione di trasparenza nella traduzione contemporanea in lingua inglese. In alcune traduzioni le discontinuità risultano subito evidenti e disturbano involontariamente la scorrevolezza della lingua, rivelando l'inserimento della cultura d'arrivo; altre traduzioni sono fornite di prefazioni in cui si anticipa la strategia del traduttore e si avverte il lettore della presenza di rilevanti peculiarità stilistiche. Un esempio ci è fornito a questo proposito dalla versione della *Vita dei Cesari* di Svetonio realizzata da Robert Graves. La prefazione di Graves offre un sincero resoconto del suo metodo di traduzione addomesticante:

Per i lettori inglesi le frasi di Svetonio, e a volte interi periodi, devono essere completamente capovolti. Là dove i suoi riferimenti sono incomprensibili a chiunque non abbia una buona conoscenza della scena romana ho introdotto nel testo qualche parola di spiegazione che normalmente sarebbe dovuta apparire

in nota. Le date dell'epoca pagana sono state trasformate ovunque in date dell'epoca cristiana; sono stati usati i nomi moderni delle città ogni volta che potevano risultare più familiari al lettore comune rispetto a quelli classici; infine le somme di sesterzi sono state ridotte a monete d'oro, con un rapporto di 100 per ogni moneta d'oro (da 20 denari), simile a una sovrana inglese. (Graves 1957, p. 8)

La vigorosa revisione del testo straniero operata da Graves tende ad assimilare la cultura della lingua di partenza (la Roma imperiale) a quella della lingua d'arrivo (il Regno Unito nel 1957). Il lavoro di assimilazione dipende non solo dalla sua profonda conoscenza di Svetonio e della cultura romana all'epoca dell'Impero (come, ad esempio, il sistema monetario), ma anche dalla conoscenza della cultura britannica contemporanea nella sua manifestazione delle forme sintattiche inglesi e in quella che egli ritiene debba essere la funzione della traduzione. La sua "versione", come scriveva nella prefazione, non era intesa a servire da "bignamino scolastico" ma ad essere leggibile: «Una resa letterale sarebbe stata quasi illeggibile» (ivi, p. 8) perché troppo prossima al testo latino o perfino all'ordine in cui comparivano le parole originali.

Graves cercò di rendere la sua traduzione estremamente scorrevole ed è importante notare che questa scelta era tanto intenzionale quanto culturalmente specifica, determinata dai valori della lingua inglese contemporanea, non essendo inoltre, in nessun modo, una scelta assoluta o fondamentale cui Graves avesse dato origine. Al contrario, l'intero processo di traduzione, a cominciare proprio dalla scelta del testo, inclusi sia gli apporti testuali di Graves che la decisione di pubblicare la traduzione in edizione economica, fu condizionato da fattori quali il declinare dello studio delle lingue classiche tra i lettori colti, l'assenza sul mercato di un'altra traduzione e la notevole popolarità di cui godevano i romanzi che lo stesso Graves aveva scritto rifacendosi a storici romani come Svetonio: *Io, Claudio* e *Il divo Claudio*, entrambi costantemente ripubblicati a partire dal 1934. La versione di Graves de *Le vite dei Cesari* apparve nell'edizione dei "Penguin Classics", una sigla editoriale del mercato di massa ideata per studenti e lettori generici.

Come ha osservato J.M. Cohen, le traduzioni dei Penguin

Classics facevano da battistrada nel loro impiego del discorso trasparente, dell' "uniformità della prosa piana", in larga misura come risposta a certe condizioni sociali e culturali:

Il traduttore [...] mira a rendere tutto chiaro, ma senza l'uso delle note, dal momento che le condizioni di lettura sono cambiate radicalmente e i giovani di oggi leggono in ambienti molto meno confortevoli rispetto ai loro padri o nonni. Essi devono perciò fare i conti con un flusso irresistibile di narrativa. Ben poco si può esigere da loro, se non l'attenzione. Conoscenza, termini di paragone, bagaglio culturale classico: tutto questo deve essere fornito dal traduttore attraverso la sua scelta dei vocaboli o nella più breve delle introduzioni.

(Cohen 1962, p. 33)

La versione di Svetonio fatta da Graves riflette la marginalità culturale della formazione classica nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale e la crescita di un mercato di massa per una letteratura in edizione economica, inclusi quei romanzi storici di successo con i quali si guadagnò da vivere a lungo. La sua traduzione fu talmente efficace nel rispondere a questa situazione da diventare anch'essa un bestseller, ristampato cinque volte nei dieci anni successivi alla pubblicazione. Come scrisse Graves in un saggio intitolato *Moral Principles in Translation*, il lettore "ordinario" di un testo classico (fornendo l'esempio di Diodoro) «vuole solo un'informazione fattuale, disposta in buon ordine perché sia facile afferrarla con uno sguardo frettoloso» (Graves 1965, p. 51). Nonostante Apuleio scrivesse in «un latino nordafricano molto elaborato», Graves lo tradusse «con la prosa più semplice possibile a favore di un pubblico generico». Nel rendere il testo straniero "semplice" Graves utilizza un metodo di traduzione radicalmente addomesticante: esso richiede non solo l'inserimento di frasi esplicative, ma anche l'iscrizione nel testo straniero di valori anacronistici ed etnocentrici. Nella prefazione al suo Svetonio, Graves chiariva di aver intenzionalmente modernizzato e anglicizzato il latino. A un certo punto egli considerò l'idea di aggiungere un saggio introduttivo che segnalasse la differenza culturale e storica del testo descrivendo i conflitti politici centrali nella tarda Roma repubblicana, ma infine lo omise. Affermando che «la maggior

parte dei lettori preferirà forse immergersi direttamente nella storia e coglierne le fila man mano che procede nella lettura» (Graves 1957, p. 8), Graves permetteva alla sua prosa scorrevole di diventare trasparente e di occultare in tal modo l'operazione addomesticante della traduzione.

Quest'operazione può essere intravista nelle discontinuità tra il discorso della traduzione di Graves e il particolare metodo di narrazione storico-biografica di Svetonio. La lettura di Svetonio fatta da Graves, come accennava nella sua prefazione, era decisamente conforme alla ricezione accademica contemporanea del testo latino. Come ha evidenziato il classicista Michael Grant, Svetonio

raccoglie e inserisce generosamente informazioni sia a favore che contro [i governanti romani], di solito senza aggiungere un giudizio personale nell'una o nell'altra direzione, e soprattutto senza introdurre i moralismi che così di frequente hanno caratterizzato la storia e la biografia greca e romana. In qualche occasione vengono prese in considerazione delle affermazioni contraddittorie. In generale, tuttavia, la presentazione è freddamente indiscriminata. [...] raramente è permessa l'intrusione dell'opinione dell'autore, e in realtà egli stesso, nel raccogliere tutto questo curioso e affascinante materiale, sembra non cercare affatto di formulare un giudizio sulle personalità che descrive o di ricostruire le loro caratteristiche in un racconto coerente. Egli ritiene forse che le persone abbiano le stesse caratteristiche: possiedono elementi discordanti che non ammontano a nessuna armoniosa unità.

(Grant 1980, p. 8)

Il resoconto di Grant suggerisce che il testo latino non offre al lettore una posizione coerente di soggettività da ricoprire, rendendolo incapace di identificarsi con l'autore («raramente è permessa l'intrusione dell'opinione dell'autore») o con i personaggi (delle «personalità» non viene dato «un racconto coerente»). Il risultato è che la narrazione di Svetonio sembra possedere un «grado relativamente alto di oggettività», pur contenendo brani che suscitano considerevoli dubbi, soprattutto dal momento che «il suo stile curiosamente sconnesso e frammentario può condurre a un'oscenità di significato» (ivi, pp. 7-8). La traduzione scorrevole di

Graves appiana queste caratteristiche del testo latino assicurando l'intelligibilità, costruendo una posizione più coerente dalla quale poter giudicare i Cesari e facendo apparire vero, giusto e ovvio ogni giudizio.

Prendiamo il brano seguente dalla vita di Giulio Cesare:

Stipendia prima in Asia fecit Marci Thermi praetoris contubernio; a quo ad accersendam classem in Bithyniam missus, desedit apud Nicomedem, non sine numorem prostratae regi pudicitiae; quem numorem auxit intra paucos rursus dies repetita Bithynia per causam exigendae pecuniae, quae deberetur cuidam libertino clienti suo. Reliqua militia secundiore fama fuit et a Thermo in expugnatione Mytilenarum corona civica donatus est¹⁷.

(1-2)

Caesar first saw military service in Asia, where he went as aide-de-camp to Marcus Thermus, the provincial governor. When Thermus sent Caesar to raise a fleet in Bithynia, he wasted so much time at King Nicomedes' court that a homosexual relationship between them was suspected, and suspicion gave place to scandal when, soon after his return to headquarters, he revisited Bithynia: ostensibly collecting a debt incurred there by one of his freedmen. However, Caesar's reputation improved later in the campaign, when Thermus awarded him the civic crown of oak leaves, at the storming of Mytilene, for saving a fellow soldier's life.

(Graves 1957, p. 10)

Entrambi i brani si fondano su un'allusione piuttosto che su un

¹⁷ «Militò da prima in Asia, camerata del pretore Marco Termo. Mandato da questo in Bitinia per richiamare la flotta, dimorò presso Nicomede, al quale, come si vociferò, prostitui la propria pudicitia; e a tal voce egli diede nuovo argomento col ritornare pochi giorni dopo in Bitinia col pretesto di dover riscuotere denari dovuti a un libertino suo cliente. Miglior fama ebbe durante il rimanente servizio militare, e nell'espugnazione di Mitilene fu da Termo decorato con la corona civica» (Svetonio 1951, pp. 4-5, vol. 1) [M.d.T.]

giudizio esplicito, su una dubbia diceria piuttosto che su una prova attendibile («numorem», «suspicion»). Eppure il testo inglese presenta varie aggiunte che forniscono una maggiore certezza rispetto ai motivi e alle azioni di Cesare e al giudizio di Svetonio stesso: la traduzione non è semplicemente sfavorevole a Cesare, ma rivela la presenza di un'omofobia. Questo appare in primo luogo da una certa incoerenza di stile: l'utilizzo da parte di Graves di «homosexual relationship» per rendere «prostratae regi pudicitiae» («prostitui la propria pudicitia») è un anacronismo: un termine scientifico del tardo XIX secolo che diagnostica l'attività sessuale con esponenti dello stesso sesso come patologica, e di conseguenza inadeguato a una cultura antica in cui gli atti sessuali non erano classificati in base al sesso di chi vi prendeva parte (*Oxford English Dictionary*: *OED*; Wiseman 1985, pp. 10-14). Graves induce dunque il lettore a credere che vi fu in realtà una relazione tra loro: non solo accresce l'insinuazione traducendo con «suspicion gave place to scandal» l'originale «numorem auxit» («si vociferò»), ma inserisce il subdolo «ostensibly» del tutto assente nel testo latino. La versione di Graves stabilisce implicitamente un'equazione tra omosessualità e perversione, ma trattandosi di una relazione con un monarca straniero ci sono anche delle implicazioni politiche, vale a dire l'insinuazione di una collusione fedifraga che l'ambizioso Cesare avrebbe tenuto celata e che in seguito avrebbe potuto sfruttare per tentare di raggiungere il potere: nel brano immediatamente precedente a questo il dittatore Silla aveva associato Cesare al suo acerrimo nemico Mario. Poiché questo passo è così carico di accuse ortode, anche la forza conclusiva di «however», che promette una riabilitazione dell'immagine di Cesare, è infine soverchiata dal possibile suggerimento di un'altra relazione sessuale presente nell'espressione «saving a fellow soldier's life»¹⁸.

Più avanti Svetonio tratta della reputazione sessuale di Cesare, e anche qui la versione di Graves è caratterizzata dal pregiudizio dell'omofobia:

¹⁸ Il testo originale parla solo dell'attribuzione di una «corona civica» che veniva infatti concessa come decorazione militare a chi in battaglia salvava la vita a un cittadino romano [M.d.T.]

Pudicitiae eius famam nihî quidem praeter Nicomedis contubernium laesit¹⁹.

(49)

The only specific charge of unnatural practices ever brought against him was that he had been King Nicomedes' catamite. (Graves 1957, p. 30)

Lì dove il testo latino si riferisce in modo piuttosto generico e vago alla sessualità di Cesare, Graves sceglie parole inglesi che stigmatizzano gli atti omosessuali come perversi: la questione sollevata sulla «pudicitiae eius famam» («la fama della sua pudicitia») diventa lo «specific charge of unnatural practices», mentre «contubernium» («il dividere la stessa tenda», «cameratismo», «intimità») fa di Cesare un «catamite», termine abusato all'inizio del periodo moderno per indicare quei ragazzi che erano oggetto sessuale degli uomini (*OED*). In quanto arcaismo, «catamite» devia dal lessico dell'inglese moderno impiegato per questo e altri Penguin Classics: una deviazione che è sintomatica del processo di addomesticamento in atto nella versione di Graves. La sua prosa è talmente lucida e flessibile che tali sintomi potrebbero passare inosservati, autorizzando la traduzione a fornire un'interpretazione nello stesso momento in cui presenta tale interpretazione come autorevole, in quanto viene emessa dal ruolo dell'autore che trascende le differenze culturali e linguistiche per rivolgersi al lettore inglese. L'interpretazione di Graves, tuttavia, assimila un antico testo latino a valori britannici contemporanei. Egli incrina il mito di Cesare stabilendo un'equivalenza tra la dittatura romana e la perversione sessuale, e riflettendo in tal modo quella paura dell'omosessualità tipica del periodo postbellico che legava l'omosessualità al timore del governo totalitario, del comunismo e della sovversione politica attraverso lo spionaggio. «Durante la Guerra Fredda — osserva Alan Sinfield — nei 15 anni che seguirono al 1939, le persecuzioni per "reati" omosessuali si quintuplicarono», mentre «il tradimento omosessuale comunista era oggetto di una

caccia alle streghe che veniva perpetrata fin quasi al cuore dell'establishment dell'alta cultura» (Sinfield 1989, pp. 66 e 299). Svetonio tradotto scorrevolmente da Graves prendeva parte a questa situazione nazionale, non solo stigmatizzando la sessualità di Cesare ma anche presentando tale stigmatizzazione come fatto storico. Se nella prefazione Graves osservava che Svetonio «sembra degno di fiducia» suggeriva anche, involontariamente, che questo storico romano condivideva i valori politici e sessuali attualmente dominanti in Gran Bretagna: «essendo il suo unico pregiudizio a favore di un governo deciso ma mite, con un'attenzione alla decenza umana» (Graves 1957, p. 7).

Le traduzioni estranianti che non sono trasparenti, che evitano la scorrevolezza a favore di una mescolanza di discorsi più eterogenea, sono altrettanto parziali nella loro interpretazione del testo straniero ma tendono a sfoggiare la propria parzialità, invece di occultarla. Mentre lo Svetonio di Graves si concentra sul significato, creando un'illusione di trasparenza in cui le differenze linguistiche e culturali vengono addomesticate, le traduzioni di Ezra Pound spesso si concentrano sul significato, creando un'opacità che richiama l'attenzione su di sé e differenzia la traduzione sia dal testo straniero che dai valori prevalenti nella cultura della lingua d'arrivo.

Nell'opera di Pound, la pratica estraniante prende a volte le sembianze dell'arcaismo. La sua versione di *The Seafarer* (*Il nocchiero*) (1912) si allontana dall'inglese moderno per aderire maggiormente al testo anglosassone, imitando le parole composte, l'allitterazione e il metro accentuativo, ricorrendo perfino al calcio per rese che echeggiano la fonologia anglosassone: «bitre breost-ceares»/«bitter breast-cares»; «merewerges»/«mere-weary»; «corna caldast»/«corn of the coldest»; «floodwegas»/«floodways»; «hagliscurum fleag»/«hail-scur flew»; «maew singende fore medodrince»/«the mews singing all my mead-drink». Ma l'allontanamento di Pound dall'inglese moderno include anche il ricorso ad arcaismi attinti da periodi successivi della letteratura inglese:

ne anig hleomæga
feasceafig fero freframneakte.
Fordon him gelyfco lyt, se de ah lifes wyn
gebiden in burgum, bealosida hwon,

¹⁹ «Nulla offese la fama della sua pudicitia tranne l'intima familiarità avuta con Nicomedeo» (Svetonio 1951, p. 45) [M.d.T.].

.wlonc ond wingal, hu ic werig oft
in brimlade bidan sceolde²⁰.
(Krapp e Dobbie 1936, p. 144)

Not any protector

May make merry man faring needy.
This he litle believes, who aye in winsome life
Abides 'mid burghers some heavy business,
Wealthy and wine-flushed, how I weary oft
Must bide aboye brine²¹.
(Pound 1954, p. 207)

La parola «aye» ("vive"), che appartiene all'inglese medievale, appare più tardi in idiomi scozzesi e settentrionali, mentre «burghers» ("borghesi") emerge per la prima volta nel periodo elisabetiano (*OED*). «Mids» (per "amid", "tra") e «bide» ("vegliare, aspettare") sono espressioni poetiche usate da scrittori del XIX secolo quali Scott, Dickens, Tennyson, Arnold e Morris. Il lessico di Pound favorisce infatti gli arcaismi divenuti di uso poetico: «brine», «o'er», «pinion», «laude», «ado».

Tali caratteristiche testuali indicano che la traduzione può essere estraniante solo utilizzando materiali e questioni *nazionali*, specifici della lingua d'arrivo, ma anche, come in questo caso, anacronistici, specifici di periodi più tardi. *Il nocchiero* di Pound si nutre della sua conoscenza della letteratura inglese fin dagli albori, ma anche della sua poetica modernista, della preferenza, in particolare, anche nei *Cantos*, di un verso ellittico e frammentario in cui la

²⁰ *The Seafarer* appartiene alle origini della poesia inglese e consiste in un'elegia drammatica scritta in anglosassone e contenuta nel *Libro di Exeter* (*Exeter's Book*). Forniamo qui di seguito la traduzione italiana di Roberto Sanesi al fine di agevolare il lettore nel confronto con la traduzione di Pound: «Nessun compagno.../ vicino a me poteva confortare/ l'anima desolata. Veramente/ colui che vive in città una felice via,/ colui che raramente ha sofferto un dolore, orgoglioso/ e riscaldato dal vino, veramente/ è raro che comprenda quante volte/ io mi dovessi tralencere afranto sulle vie del mare» (Sanesi 1966, p. 115) [N.d.T.].

²¹ «Non v'è patrono che possa/ Rallegrare chi naviga inope./ Non crederà chi vive comodo/ Tra opulenti borghesi/ Pasciuti e rubicondi/ Alle mie lunghe veglie amare» (Pound 1977, pp. 231-233) [N.d.T.].

sogettività è scissa e determinata, presentata come sede di un discorso culturale eterogeneo (Easthope 1983, cap. 9). Le peculiarità della traduzione di Pound — la sintassi aspra, l'allitterazione riverberante, l'arcaismo densamente allusivo — rallentano il movimento monologante, resistendo all'assimilazione, per quanto momentanea, a un soggetto coerente (sia questi "l'autore" o "il nocchiero"), e ponendo in primo piano i vari idiomi inglesi e discorsi letterari che vengono elisi dall'illusione di una voce parlante. Questa strategia di traduzione si configura dunque come estraniante per la resistenza che oppone ai valori predominanti nella cultura angloamericana contemporanea: il canone della scorrevolezza nella traduzione, il predominio del discorso trasparente, l'effetto individualistico della presenza dell'autore.

E tuttavia, ancora una volta, la traduzione di Pound imprime il segno del proprio individualismo modernista nella stesura del testo anglosassone. Come ha osservato la medievista Christine Fell, questo testo contiene «due tradizioni, quella eroica, se possiamo così definirli, della preoccupazione per la sopravvivenza dell'ordine dopo la morte, e quella della speranza cristiana per la sicurezza del raggiungimento del Paradiso» (Fell 1991, p. 176). In qualunque modo questi valori ambivalenti siano confluiti nel testo, da qualche versione orale originaria o tramite una trascrizione monastica successiva, essi proiettano due idee della soggettività in contraddizione fra loro: una individualistica (il nocchiero come persona alienata dalla sala in cui si beve l'idromele e dalla città) e una collettiva (il nocchiero come anima all'interno di una gerarchia metafisica composta da altre anime e dominata da Dio). La traduzione di Pound risolve tale contraddizione omettendo completamente i riferimenti cristiani e dando risalto alla vena eroica del testo anglosassone, facendo sì che la «mind's lust», la «mente vogliosa» (Pound 1977, p. 233) del marinaio «seek out foreign fastness», «cerchi sicuri lidi stranieri» (*ibidem*) come esempio di «daring ado/ So that all men shall honour him after» (le sue gesta.../ Affinché poi tutti l'onorino) (ivi, p. 235). Come afferma Susan Bassnett, la traduzione di Pound rappresenta «la sofferenza di un grande personaggio piuttosto che la sofferenza comune di ogni uomo [...] un esule colpito dal dolore, spezzato ma mai piegato» (Bassnett 1980, p. 87). La strategia della traduzione arcaizzante interferisce con l'illusione individualistica della trasparenza, ma

le revisioni intensificano il tema dell'individualismo eroico con le ricorrenti allusioni maligne al «burgher» che con compiacenza persegue i suoi interessi commerciali e «knows not [...] what some perform/ Where wandering them widest draweth» (Pound 1954, p. 208), «[il] borghese non sa/ [...] Di cosa è capace/ Il ramingo attratto oltre lo spazio» (Pound 1977, p. 233). Le revisioni sono sintomatiche della problematica della cultura d'arrivo che anima la traduzione estraniante di Pound: la peculiare contraddizione ideologica che contraddistingue gli esperimenti letterari modernisti, in cui lo sviluppo di strategie testuali che decentrano il soggetto trascendente coincide con un recupero di esso attraverso alcune tematiche individualistiche, ad esempio la "personalità forte". In fin dei conti, questa contraddizione costituisce una risposta alla crisi della soggettività umana che i modernisti percepivano all'interno di sviluppi sociali quali il capitalismo di monopolio e, in particolare, la creazione di una forza lavoro di massa e la standardizzazione del processo lavorativo (Jameson 1979, pp. 110-114).

Gli esempi tratti da Graves e Pound mostrano che lo scopo di una lettura sintomatica non è accettare la "libertà" o la "fedeltà" di una traduzione, ma piuttosto scoprire i canoni di accuratezza attraverso i quali viene prodotta e giudicata. La fedeltà non può essere costruita come mera equivalenza semantica: da un lato, il testo straniero è suscettibile di molte interpretazioni diverse, anche a livello del singolo vocabolo; dall'altro, le scelte interpretative del traduttore rispondono alla situazione culturale della lingua d'arrivo e quindi vanno sempre al di là del testo. Ciò non vuol dire che la traduzione sia bandita eternamente dal regno della libertà o dell'eroe, ma che i canoni di accuratezza sono culturalmente specifici e storicamente variabili. Sebbene Graves abbia fatto, per sua stessa ammissione, una traduzione libera, questa è stata giudicata fedele e la sua versione è stata riconosciuta da vari specialisti accademici, fra cui Grant, come traduzione inglese standard. Nel 1979 Grant curò una nuova edizione della traduzione di Graves definendola, se non «precisa», esatta:

[La traduzione di Graves] trasmette le attitudini peculiari e il personaggio di Svetonio meglio di ogni altra traduzione. Perché, allora, mi è stato chiesto di farne una "riedizione"? Perché Robert Graves (il quale si asteneva esplicitamente dall'avere

alcuna considerazione per gli studenti) non intendeva produrre una traduzione precisa, introducendo, come egli stesso sottolinea, frasi esplicative, omettendo quei brani che non sembrano facilitare la comprensione, o «capovolgendo frasi e, a volte, perfino periodi interi». [...] Quello che ho tentato di fare, dunque, consiste nell'apporto di correzioni tali da inserire la sua versione nella sfera di quella che viene oggi generalmente considerata una "traduzione" dai lettori dei Penguin Classics, senza, mi auguro, nulla detrarre al suo stile eccellente e inimitabile.

(Grant 1980, pp. 8-9)

Nei ventidue anni che separavano la versione iniziale di Graves dall'edizione riveduta, i canoni di accuratezza erano stati sottoposti a un cambiamento tale da richiedere alla traduzione di essere sia scorrevole che esatta, di assicurare «una lettura vivida e coinvolgente» (ivi, p. 8), ma anche di essere più aderente al testo straniero. I brani citati in precedenza dalla vita di Cesare venivano evidentemente ancora considerati accurati nel 1979, dal momento che Grant vi apportò una sola variante: «catante» venne sostituito con «bed-fellow» (ivi, p. 32). Questo cambiamento ha avvicinato l'inglese al latino («contubernium»), ma ha anche migliorato la scorrevolezza della prosa di Graves sostituendo un arcaismo con un termine contemporaneo dall'uso più familiare. La revisione era ovviamente troppo influente per minimizzare l'omofobia dei brani.

Anche la versione di Pound de *Il nocchiero* non può essere messa semplicemente in discussione come troppo libera perché permeata della ricezione erudita del testo anglosassone. Come ha indicato Susan Bassnett, l'omissione dei riferimenti cristiani, incluso l'epitogo omiletico (XI, 103-124), non costituisce tanto una deviazione dal testo conservato nell'*Exeter Book*, quanto un emendamento che risponde a una questione fondamentale del sapere storico: «Bisognerebbe percepire il messaggio cristiano quale caratteristica integrale della poesia oppure gli elementi cristiani sono aggiunte che sussistono scomodamente su fondamenta pagane?» (Bassnett 1980, p. 96). In *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*, per esempio, Stoppford Brooke affermava che se pure «corrisponde a verità che *Il nocchiero* si conclude con un'aggiunta cristiana, la qualità puramente omiletica della sua versificazione ha fatto sì che persone competenti rinvu-

ciassero a considerarla parte del componimento originale» (Brooke 1898, p. 153). La traduzione di Pound può essere considerata accurata secondo i criteri accademici dell'inizio del XX secolo: è una traduzione e allo stesso tempo un'edizione plausibile del testo anglosassone. Il suo allontanamento dall'*Exeter Book* presupponeva una situazione culturale in cui l'anglosassone era ancora molto studiato dai lettori, dai quali ci si poteva quindi aspettare che apprezzassero il lavoro di ricostruzione storica implicito nella sua versione del componimento.

La lettura sintomatica è un approccio storicistico allo studio delle traduzioni che mira a collocare i canoni di accuratezza negli specifici momenti culturali corrispondenti. Categorie critiche come quelle di "scorrevolezza", "resistenza", traduzione "addomesticante" ed "estraniante" possono essere definite soltanto facendo riferimento alla formazione del discorso culturale in cui viene prodotta la traduzione e in cui alcune teorie e pratiche di traduzione vengono valutate meglio di altre. Al tempo stesso, tuttavia, applicare queste categorie critiche allo studio delle traduzioni è anacronistico: esse sono fondamentalmente determinate dal contesto politico culturale del presente, in opposizione al predominio contemporaneo del discorso trasparente, al privilegio di cui gode un metodo di scorrevolezza addomesticante che maschera sia il lavoro del traduttore che i rapporti asimmetrici — culturali, economici e politici — tra le nazioni di lingua inglese e gli *altri* di tutto il mondo. Sebbene una teoria e una pratica umanistica della traduzione siano altrettanto anacronistiche, inserendo nel testo straniero valori correnti della cultura d'arrivo, sono anche destoricizzanti: le diverse condizioni dei testi tradotti e della loro ricezione vengono celate dai concetti di soggettività trascendente e di comunicazione trasparente. Di contro, una lettura sintomatica è storicizzante: essa presuppone un concetto di soggettività determinata che svela sia la violenza etnocentrica dell'atto del tradurre che la natura interessata del proprio approccio storicista.

III

Il progetto di questo libro è quello di combattere l'invisibilità del traduttore mediante la storia della traduzione in lingua inglese

contemporanea e, allo stesso tempo, in opposizione a essa. Per quanto si tratti di una storia culturale con un ordine del giorno politico dichiarato, essa segue il metodo genealogico sviluppato da Nietzsche e Foucault mediante il superamento di due principi che governano gran parte della storiografia convenzionale: teleologia e oggettività. La genealogia è una forma di rappresentazione storica che traccia non una progressione continua da un'origine unitaria, uno sviluppo inevitabile in cui il passato determina il significato del presente, bensì una successione discontinua di divisione e gerarchia, dominio ed esclusione, che destabilizza l'apparente unità del presente costituendo un passato con significati plurimi ed eterogenei. In un'analisi genealogica, scrive Foucault, «là dove le cose iniziano la loro storia, quel che si trova non è l'identità ancora preservata della loro origine, — ma la discordia delle altre cose, il disparato» (Foucault 1977, p. 32). La possibilità di recuperare questi significati "altri" distrugge la pretesa di oggettività della storiografia convenzionale: la sua enfasi teleologica tradisce una complicità con il perdurare nel presente del predominio e dell'esclusione passati. In questo modo la storia si mostra come una pratica di politica culturale, come una rappresentazione parziale (ossia, selettiva e al tempo stesso valutativa) del passato che interviene attivamente nel presente, anche se gli interessi alla base di questo intervento non sempre vengono resi espliciti o forse restano inconsci. Per Foucault un'analisi genealogica è insostituibile, in quanto svela la natura interessata della rappresentazione storica e prende posizione nei confronti dei conflitti politici della sua situazione. Un'analisi di questo tipo, individuando ciò che è stato dominato o escluso nel passato e represso dalla storiografia convenzionale, non solo può sfidare le condizioni sociali e culturali in cui viene eseguita, ma può anche proporre di stabilire condizioni diverse per il futuro. La storia, alla luce di un'analisi genealogica, suggerisce Foucault, «deve essere la conoscenza differenziale delle energie e dei cedimenti, delle sommità e dei crolli, dei veleni e degli antidoti. Deve essere la scienza dei rimedi» (ivi, p. 45). Costruendo una rappresentazione differenziale del passato, la genealogia da un lato si misura sui conflitti culturali e sociali contemporanei, dall'altro elabora soluzioni che proiettano immagini utopiche.

L'invisibilità del traduttore interviene contro il ruolo e l'attività del traduttore nella cultura angloamericana contemporanea offren-

do una serie di genealogie che tracciano la storia del presente. Il libro delinea la nascita del discorso trasparente nella traduzione in lingua inglese dal XVIII secolo in poi, mentre selaccia il passato alla ricerca di scappatoie, teorie e pratiche alternative nella cultura britannica, in quella americana e in quelle di altre lingue, tedesco, francese e italiano²². I capitoli forniscono un'argomentazione organizzata secondo un ordine cronologico che mostra come le origini della traduzione scorrevole si trovino in varie situazioni di dominio e di esclusione culturale, ma anche come la traduzione possa presentare una serie più democratica di questioni in cui le teorie e le pratiche escluse vengano recuperate e la scorrevolezza predominante venga ripensata. I recuperi e le revisioni che costituiscono questa trattazione si basano su un'ampia ricerca d'archivio che ha portato alla luce traduzioni dimenticate o trascurate, stabilendo una tradizione alternativa che in qualche modo si sovrappone, ma soprattutto si differenzia, dal canone contemporaneo della letteratura britannica e americana.

Questo libro è motivato da un forte impulso a *documentare* la storia della traduzione in lingua inglese, a riscoprire i traduttori e le traduzioni, troppo a lungo relegati nell'oscurità, a ricostruire il percorso della loro pubblicazione e ricezione, e ad articolare controverse significative. L'impulso documentario è funzionale allo scetticismo delle letture sintomatiche che analizzano il processo di addomesticamento presente nei testi tradotti, sia canonici che marginali, rivalutando la loro utilità nella cultura angloamericana contemporanea. Le narrazioni storiche di ciascun capitolo, basate su una diagnosi della teoria e pratica della traduzione contemporanea, trattano questioni chiave. Quali valori nazionali il discorso trasparente ha iscritto e al tempo stesso mascherato nei testi stranieri durante il suo lungo predominio? In che modo la trasparenza ha dato forma al canone inglese delle letterature straniere e alle identità culturali delle nazioni anglofone? Perché la trasparenza ha prevalso su altre strategie di traduzione in inglese, quali l'arcaismo

²² Sebbene il discorso trasparente emerga nella traduzione inglese in maniera più decisiva durante il XVII secolo, esso ha rappresentato una caratteristica dominante della teoria e pratica della traduzione occidentale sin dall'antichità. Questo argomento è stato trattato secondo varie prospettive da Berman 1985, Renier 1989 e Robinson 1991.

vittoriano (Francis Newman, William Morris) e gli esperimenti modernisti sui discorsi eterogenei (Pound, Celia e Louis Zukofsky, Paul Blackburn)? Che cosa accadrebbe se un traduttore provasse a dare una nuova direzione al processo di addomesticamento scegliendo dei testi stranieri che deviasero dal discorso trasparente e traducendoli in modo da segnalare le loro differenze linguistiche e culturali? Un tentativo simile determinerebbe scambi culturali più democratici? Potrebbe cambiare i valori nazionali? Oppure equivarrebbe a un'emarginazione dalla cultura angloamericana?

L'accento principale dell'intero libro è posto sulla traduzione "letteraria" intesa in senso lato (poesia e narrativa in primo luogo, ma anche biografia, storia e filosofia, tra gli altri generi e discipline delle scienze umane) e in opposizione alla traduzione "tecnica" (scientifica, legale, diplomatica, commerciale). Questa scelta non è dovuta al fatto che i traduttori letterari siano oggi più invisibili o maggiormente sfruttati dei loro corrispettivi tecnici ai quali, sia che si tratti di traduttori autonomi che di impiegati in agenzie di traduzione, non è permesso firmare il proprio lavoro o veder riconosciuta la paternità letteraria, né tanto meno rievocare i diritti d'autore (Frischbach 1992, p. 3). Viene piuttosto messa in rilievo la traduzione letteraria perché ha determinato a lungo il modello applicato alla traduzione tecnica (per esempio, la scorrevolezza) e, cosa ancora più importante ai fini di questo lavoro, è stata la sede in cui tradizionalmente sono emerse teorie e pratiche innovative. Come già Schleiermacher aveva intuito molto tempo fa, la scelta di addomesticare o stranizzare un'opera straniera è stata concessa solo ai traduttori di testi letterari, non ai traduttori di testi dai contenuti tecnici. La traduzione tecnica è fondamentalmente vincolata dalle esigenze della comunicazione: durante il periodo postbellico ha sostenuto la ricerca scientifica, la negoziazione geopolitica e lo scambio economico, soprattutto quando le società multinazionali hanno cercato di espandere i mercati stranieri richiedendo perciò traduzioni sempre più scorrevoli e facilmente intelligibili di trattati internazionali, contratti legali, informazioni tecniche e manuali d'istruzione (Levy 1991, p. 5). Nonostante il fatto che la traduzione tecnica, a livello di mero volume e di valore finanziario, ecceda di molto la traduzione di testi letterari (una valutazione recente ha stimato in dieci bilioni di dollari il valore dell'industria della traduzione governativa e societaria), la traduzione letteraria rimane

una pratica discorsiva in cui il traduttore, vincolato principalmente dalla situazione contemporanea presente nella cultura della lingua d'arrivo, può realizzare la sua sperimentazione mediante la scelta dei testi stranieri e lo sviluppo di metodi di traduzione.

Il fine ultimo di questo libro è quello di costringere i traduttori e i loro lettori a riflettere sulla violenza etnocentrica della traduzione e di conseguenza stimolarli a scrivere e leggere i testi tradotti secondo modalità che cerchino di riconoscere la differenza linguistica e culturale dei testi stranieri. Ciò che sto difendendo non è una valorizzazione indiscriminata di ogni cultura straniera o di un concetto metafisico dell'identità straniera come valore essenziale; in realtà il testo viene privilegiato dalla traduzione estraniante solo fin dove rende possibile un'azione di disturbo nei confronti dei codici culturali della lingua d'arrivo, in modo tale che il suo valore, a seconda della situazione culturale in cui viene tradotto, sia sempre strategico. La questione consiste piuttosto nell'elaborare i mezzi teorici, critici e testuali attraverso i quali la traduzione può essere studiata e praticata come *locus* della differenza, e non dell'omogeneità come accade oggi in gran parte dei casi.

Capitolo secondo CANONE

Words in One Language Elegantly us'd
Will hardly in another be exp'd,
And some that Rome admir'd in Caesar's Time
May neither suit Our Genius nor our Clime.
The Genuine Sense, intelligibly Told,
Shews a Translator both Discreet and Bold.
Conte di Roscommon

La scorrevolezza si afferma nelle traduzioni inglesi all'inizio dell'era moderna come una caratteristica della cultura letteraria aristocratica dell'Inghilterra del XVII secolo. In seguito, per oltre due secoli sarà giudicata in base a ragioni diverse, culturali e sociali, a seconda dell'alternanza delle classi dominanti. Allo stesso tempo, l'illusione della trasparenza prodotta dalla traduzione scorrevole opera un completo addomesticamento che maschera le molteplici condizioni del testo tradotto e lo allontana con forza dai valori culturali della cultura di partenza come anche da quelli della cultura di arrivo, eliminando tutte le strategie traduttive che resistevano al discorso della trasparenza ed escludendo qualsiasi riflessione sulle alternative culturali e sociali che non favorisse le élite della società inglese. Il predominio del principio della scorrevolezza nelle traduzioni in lingua inglese porta ancora oggi a dimenticare queste condizioni ed esclusioni, che devono essere essere rianalizzate al fine di poter intervenire contro il suo predominio attuale. Lo studio genealogico che segue mira a tracciare l'emergere della scorrevolezza come canone della traduzione inglese, mostrando in quale modo abbia raggiunto il suo status

TRADURRE

Un approccio multidisciplinare

a cura di Margherita Ulych

con la collaborazione di

Ljiljana Avirović, Graziano Benelli, Roberto Bertozzi, Dinda L. Gortée,
David Katan, Vilen N. Komissarov, André Lefevere, Manuela Raccanello,
Lorenza Rega, Dolores Ross, Federica Scarpa,
Christopher Taylor, Gisele Vanhese

Comitato di lettura

Michele Correlazzo, John M. Dodds, Margherita Ulych

UTET
Libreria

*IX. La traduzione nella cultura anglosassone
contemporanea: tendenze e prospettive*
di Margherita Urych

9.1 Introduzione

Nel mondo anglosassone gli studi sulla traduzione rispecchiano le stesse diversità di approccio che esistono a livello mondiale nel campo della ricerca sulla traduzione. La dicotomia più rilevante sarebbe ancora quella fra l'approccio linguistico e quello letterario, anche se in termini meno decisi e contrapposti di quel che avveniva in passato. Oggi la maggioranza degli studiosi della traduzione sembra collocarsi su una linea continua tra i due fronti, e rappresenta correnti di pensiero che hanno dato origine a ricerche molto fruttuose tanto nella teoria quanto nella pratica della traduzione. Benché l'approccio integrato che Snell-Hornby auspicava (1988) non sia ancora divenuto realtà, si può affermare che la traduzione sia una disciplina – o "interdisciplina" – indipendente, epitome di studi interdisciplinari – o "work in linguistics, literary studies, cultural history, philosophy and anthropology" (Bassnett, 1991: xi).

Questo carattere interdisciplinare è particolarmente evidente negli studi anglosassoni sulla traduzione tanto che in quel contesto si è sentita la necessità di coniare il termine *Translation Studies* per meglio rappresentare le diverse tendenze e i vari punti di vista.

Il termine è stato introdotto per la prima volta da James S. Holmes² nel

¹ "Lavori nel campo della linguistica, degli studi letterari, della storia culturale, della filosofia e dell'antropologia".

² *The Name and Nature of Translation Studies* pubblicato nel 1975 e più tardi incluso nella raccolta di saggi di Holmes dal titolo *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*, (1988) Rodopi, Amsterdam, è una versione ampliata di un contributo presentato nella Sezione Traduzioni del Terzo Convegno Internazionale di Linguistica Applicata tenutosi a Copenaghen nell'agosto del 1972.

1972 - e consacrato da André Lefevere nella breve Appendice degli Atti del convegno di Lovanio, *Colloquium on Literature and Translation* - come il più appropriato a definire la nuova disciplina accademica che aveva per principale oggetto di studio il fenomeno della traduzione¹. Inizialmente il nome fu usato per indicare il particolare approccio di un gruppo di studiosi alla traduzione letteraria, ma ora indica tutto l'insieme della disciplina accademica della traduzione nel mondo di lingua inglese. Molti studiosi di ambito anglosassone preferiscono questo termine a termini alternativi, quali *translationology* o *science of translation*².

Si dovrebbe quindi distinguere fra *Translation Studies* in senso stretto (cioè, il gruppo di studiosi della traduzione che operano soprattutto nel campo della letteratura comparata) o in senso più ampio, comprendendovi aspetti teorici, descrittivi e applicati del tradurre considerati da prospettive diverse. Nel suo articolo *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany*, la Snell-Hornby accetta entrambe le aree di riferimento del termine, come le due citazioni che seguono esemplificano:

Literary translation [...] is considered to be a part of comparative literature and is still the domain of the literature departments. In this respect it corresponds to what in English is called translation studies (as represented by scholars from the Low Countries, Israel, Great Britain, Canada and the USA)³ (1990: 84).

e
I would maintain that an integrated approach to translation is not only possible, but that it is even essential if translation studies is to establish itself as an inde-

¹ A. LEFEVERE, *Translation Studies: The Goal of the Discipline in Literature and Translation*, a cura di J.S. HOLMES, J. LAMBERT e R. VANDER BROECK, Acco, Lovanio, 1978.

² *Translation Studies* in senso ampio potrebbe tradursi in italiano *traduttologia*. Per esempio, in questo stesso volume, si veda il capitolo 6, nota 2. Tuttavia per evitare che *traduttologia* sia interpretato in senso ristretto come *scienza della traduzione* nel significato linguistico, useremo sempre qui *Translation Studies* in inglese. Il nostro atteggiamento è condiviso da NERCO AND (1995), che preferisce usare l'espressione inglese anche in contesto internazionale, poiché lo considera il nome più appropriato per la nuova disciplina invece di *teoria o scienza della traduzione*.

³ "La traduzione letteraria [...] è considerata parte della letteratura comparata ed è ancora dominio delle facoltà letterarie. In questo rispetto è l'equivalente dell'inglese *Translation Studies* (rappresentata da studiosi olandesi, israeliani, britannici, canadesi e statunitensi).

pendent disciplines, as against two separate subdisciplines of the two different subject areas, applied linguistics and literary criticism" (1990: 84-85).

Nell'ambito della presente trattazione si adatterà la dualità del termine. Scopo principale sarà delineare la genealogia e l'evoluzione dei *Translation Studies* in senso stretto, con riferimento cioè agli studiosi della traduzione letteraria, ma tuttavia verrà anche preso in considerazione il pensiero di studiosi di altri ambiti per ottenere così una visione articolata dell'intera disciplina nel mondo anglosassone⁴.

9.2 Il variegato campo della cultura anglosassone

Prima di proseguire con la nostra analisi della genesi e degli obiettivi dei *Translation Studies* (in senso stretto), è opportuno definire esattamente quel che intendiamo per cultura anglosassone contemporanea. Innanzitutto, sarebbe forse più appropriato parlare di culture al plurale in quanto prenderemo in esame studiosi che si occupano di ricerca della traduzione in Gran Bretagna, negli Stati Uniti, in Canada e in paesi post-coloniali di lingua inglese come l'India. Un ulteriore ampliamento del termine anglosassone ci porterà a includere chi, di origine anglosassone, opera o ha operato altrove: e in particolare persone come Holmes (Olanda), Snell-Hornby (Austria), Pym (Spagna), Duff (Slovenia). Allargando ancora di più il campo, si verranno a includere studiosi non anglosassoni per nascita ma che soprattutto in quell'area hanno svolto le proprie ricerche, come Lefevere (University of Austin, Texas), Hermans (University College, London), Kubiweczak (Centre for British and Comparative Cultural Studies, Warwick).

9.3 Nascita di una nuova disciplina

La nascita della nuova disciplina dei *Translation Studies* fu il risultato di una serie di circostanze e influenze, per lo più nel campo degli studi di let-

⁴ "Mi sento di affermare che un approccio integrato alla traduzione non solo è possibile ma addirittura indispensabile se i *Translation Studies* devono affermarsi come disciplina a sé stante, opposta alle due sotto-discipline appartenenti alle aree separate della linguistica applicata e della critica letteraria".

⁷ Per un'analisi storica della traduzione nel mondo anglosassone, si vedano:

teratura comparata, ma fu anche una reazione a quel che veniva considerata un fallimento in ambito letterario e linguistico. Prenderemo ora in esame la genealogia di questa disciplina in rapporto a ognuno di questi fattori. Non sarà certo facile, o nemmeno desiderabile, limare l'analisi della traduzione a un contesto strettamente anglosassone, dato il carattere internazionale e interdisciplinare dell'argomento.

9.3.1 *Insoddisfazione per l'approccio linguistico*

Uno dei settori dei quali erano maggiormente insoddisfatti gli studiosi di traduzioni letterarie che negli anni settanta cominciavano a identificarsi con la scuola di *Translation Studies*, era l'approccio linguistico alla traduzione. Benché si giudicasse positivamente che già negli anni cinquanta e sessanta la traduzione avesse suscitato un serio interesse in campo accademico, in particolare nel mondo anglosassone, i metodi dell'analisi "scientifica" erano considerati troppo imitativi. L'approccio linguistico, basato sugli sviluppi della linguistica generale e comparata, aveva il vantaggio di allontanare lo studio della traduzione da basi troppo intuitive, ma presentava tutti gli inconvenienti della prima tradizione strutturalista: la focalizzazione sulle differenze sistemiche fra i linguaggi a livello di *langue*, l'entasi su forme e strutture a livello di parola o frase, senza tener conto del testo o — cosa ancora più importante — del contesto culturale. In altre parole, ci si concentrava sulla traducibilità interlinguistica opposta a quella intertestuale o interculturale⁸.

Un ulteriore problema dell'approccio linguistico stava nell'idea che la traduzione potesse essere affrontata e risolta da una disciplina soltanto, la linguistica nella sua accezione formalistica (Mattioli, prefazione ad Apel, 1993: 11).

L'approccio strettamente linguistico tendeva a escludere non solo qualsiasi altro approccio che potesse essere considerato non-scientifico, ma an-

MATTHIJSSEN, 1931; STEINER, 1975; KELLY, 1979; BASSNETT, 1991; VAN HOOE, 1991; DEJURE, WOODSWORTH, 1995.

⁸ Occorre ricordare che gli anni sessanta hanno visto un improvviso aumento d'interesse per la traduzione meccanica che però si limitava quasi esclusivamente a fattori linguistici formali quali l'analisi sintattica o gli accoppiamenti lessicali. Si vedano per esempio: BAR-HILLER, 1964 e BOOTH, 1967.

che i testi letterari come oggetto di studio in quanto si allontanavano troppo dalle forme standard del linguaggio (Snell-Hornby, 1988).

Si presentava anche un terzo inconveniente: invece di usare metodi descrittivi che considerassero il modo in cui si traduce nella realtà, l'approccio linguistico adottava metodi normativi/prescrittivi, miranti a insegnare come si dovesse tradurre. La traduzione veniva concepita come in grado di fornire *a priori* le condizioni per raggiungere una versione d'arrivo corretta, in cui l'entasi era posta apertamente sul concetto di equivalenza.

Tali critiche portarono gli studiosi che operavano all'interno del modello letterario comparato a ricercare propri principi teorici e, in linea di massima, a considerare la linguistica del tutto inadeguata allo scopo. Contemporaneamente, tuttavia, i medesimi argomenti di critica venivano formulati e risolti nel campo stesso della linguistica.

Via via si sono verificati cambiamenti radicali e sviluppi di vasta portata che hanno avuto effetti significativi nello studio della traduzione dal punto di vista linguistico⁹. Oggi infatti nella ricerca linguistica si riconosce che non tutti i concetti e i modelli linguistici sono rilevanti per la traduzione. La linguistica non è una disciplina monolitica, ma, essendo in continua evoluzione, produce orientamenti e scuole di pensiero diverse. Alcune fra queste stanno apportando contributi notevoli alla disciplina dei *Translation Studies* nel significato più ampio.

L'approccio linguistico alla traduzione ha compiuto molta strada dalle prime basi stabilite da Catford in Gran Bretagna e da Nida negli Stati Uniti per la formazione di una scienza linguistica del tradurre. Gli sviluppi dell'analisi del discorso, della linguistica del testo e della sociolinguistica hanno spostato l'attenzione dalla *langue* alla *parole*, cioè sul linguaggio come fenomeno sociale che si forma nell'ambito di uno specifico contesto culturale. Uno dei maggiori modelli linguistici basato su un'interpretazione socio-semiotica della lingua è la grammatica sistemica di Halliday, che rappresenta uno dei contributi più proficui ai *Translation Studies*¹⁰. Occorre

⁹ Per un dettagliato resoconto storico degli approcci e delle metodologie della traduzione in una prospettiva linguistica, si vedano: NEWMARK, 1981; SNELL-HORNBY, 1988; DODDS, 1994.

¹⁰ Per una discussione sulla linguistica sistemico-funzionale secondo Halliday, si vedano: BERL, 1991 e TYLOR nel presente volume. Per esempi della sua applicazio-

tuttavia riconoscere che i semi del modello di Halliday si potevano già vedere accennati nell'opera di Catford e in modo ancora più evidente in quella di Firth (1968).

Nonostante le critiche degli studiosi della traduzione letteraria non va sottovalutato il contributo fondamentale di Eugene Nida. Affrontando il complesso problema della traduzione della Bibbia, Nida portò alla ribalta argomenti che sono ancora oggi materia di ampie e approfondite discussioni, specie gli aspetti interculturali della traduzione e gli effettivi problemi del traduttore (1964, 1969, 1975). Particolarmente significativo il suo contributo al concetto dell'equivalenza fra il testo d'origine e quello d'arrivo, che era il principale argomento di discussione e di sviluppo teorico nell'approccio linguistico alla traduzione. La sua equivalenza formale e dinamica rappresenta un passo avanti rispetto alla corrispondenza formale ed equivalenza testuale di Catford in quanto tiene conto dell'effetto del testo tradotto sulla cultura d'arrivo. Questo aspetto è poi ulteriormente sviluppato da Newmark nei suoi concetti di equivalenza semantica e comunicativa¹².

Gli studiosi di *Translation Studies* che operano nell'ambito di una ricerca letteraria comparata respingono ogni idea di equivalenza per due motivi fondamentali. Il primo di carattere storico, in quanto i criteri per l'equivalenza non sono statici e i gradi di misurazione della fedeltà o infedeltà dipendono in gran parte dal gusto estetico di una certa epoca. Il secondo di carattere metodologico, poiché nessuna teoria che stabilisca le condizioni alla traduzione, si vedano HALLIDAY, 1992; TAYLOR TONASSILO, 1996; ULRICH, di prossima pubblicazione. Si veda anche l'interessante applicazione delle macro-funzioni di Halliday alla traduzione letteraria in ROBERTS, 1992.

Per una descrizione esaustiva del contributo di Nida alla traduttologia si veda: NEWMARK, 1981; DOBBS, 1994. Per un'analisi critica dell'adattamento della grammatica trasformazionale alla traduzione operato da Nida, si veda: GERTZLER, 1993. Si veda anche NIDA, 1991, per conoscere le più recenti idee dello studioso sulle attuali teorie della traduzione.

Trattando le differenze fra usi tedeschi e inglesi del termine equivalenza, la Snell-Hornby fa notare che nella teoria della traduzione del mondo inglese l'equivalenza è stata usata in senso lato, come "virtualmente la stessa cosa" o "di significato simile". Una conferenza si trova già negli scritti su traduzione e linguistica di J.R. Firth (1957, 1968), secondo i quali i "so-called translation equivalents between two languages are never really equivalent" [i cosiddetti equivalenti di traduzione fra due lingue non sono mai davvero equivalenti] (1968: 112).

per l'equivalenza può essere applicata a testi che non riescano a raggiungere tali condizioni, a differenza di un approccio descrittivo¹³.

Esiste una differenza fondamentale fra questi studiosi della traduzione e quelli che operano in una prospettiva linguistica: questa differenza riguarda i *Translation Studies* applicati, cioè la pratica della traduzione e la formazione dei traduttori. Gli studiosi di *Translation Studies* descrittivi di solito non considerano questa un'area di ricerca vera e propria benché taluni come Lefervere siano ora disposti a concedere che possa venire inclusa, sia pur marginalmente, nel campo dei *Translation Studies*¹⁴.

To put things in perspective: what was/is usually known as "translation theory", meaning texts on translation produced with the intention of training translators, become/becomes translation pedagogy, to be subsumed under the wider heading of "translation studies". What used to be the whole [...] therefore becomes a part, a development that has given rise to fierce turf battles that go a long way in explaining the tone of animosity and acrimony often predominant in exchanges between different "camps"¹⁵ (1993: 241)

In *Translation Studies* descrittivi il concetto di equivalenza è stato sostituito dal concetto di 'norma'. La metodologia proposta è che lo studioso della traduzione ricerchi le norme che sottostanno al processo traduttivo soprattutto riguardo al modello tripartito proposto da Toury (1980). Toury postula tre livelli di rapporti fra il testo di partenza e il testo d'arrivo: *competence* (competenza) *performance* (esecuzione), *norms* (norme). La competenza indica modi possibili e teorici di tradurre un testo; la esecuzione si riferisce alla descrizione delle tradizioni esistenti nella realtà, le norme sono i principi guida più o meno codificati che gli studiosi della traduzione possono usare per esaminare e ricostruire il processo traduttivo che sta dietro un dato testo. Le norme si possono identificare in base alla descrizione di una *esecuzione* che può allora portare alla teorizzazione della competenza. Per un aggiornamento del concetto delle norme, si veda: HARMANS, 1996.

Gli studiosi del Warwick University Centre of British and Comparative Cultural Studies costituiscono una notevole eccezione: si veda, per esempio: KORZEMNOWSKA, KUMIWCZAK, 1994. Si veda anche la collana pubblicata da Routledge sulla pratica della traduzione, specie BAKER, 1992; HARVEY, HIGGINS, 1992, nonché i volumi della collana Multilingual Matters dedicata alla traduzione.

Per mettere tutto nella prospettiva esatta: ciò che erede di solito nota come 'teoria della traduzione', cioè quei testi sulla traduzione prodotti con l'intenzione di formare i traduttori, diventa/diviene pedagogia traduttiva, da essere inclusa nella più vasta categoria dei *Translation Studies*. Quel che una volta era l'intero [...] viene quindi una parte, e questa evoluzione ha dato origine a feroci lotte di territorio, che spiegano i motivi dei toni di animosità e acrimonia spesso presenti negli scambi fra i diversi 'campi'¹⁶.

Van den Broeck, d'altro canto, stigmatizza la miopia di un'interpretazione che separi la ricerca della traduzione pura da quella applicata, in quanto così facendo la teoria rischierebbe di restare isolata in una sorta di torre d'avorio. Ed è particolarmente vero in quanto

[...] most of those attending international conferences and symposia on translation are practitioners, teachers, and scholars who are primarily interested in that sort of research, pure and applied, which they can ultimately use to their own benefit. What most of them need, and are really in search of, is a translational *poetics*, i.e. theoretical guidelines for personal use in praxis, teaching, and criticism. These will be all the more appreciated inasmuch as they are backed by intersubjective insights supplied by pure research" (1992: 113)

È proprio nel campo dei *Translation Studies* applicati che gli studiosi di area anglosassone hanno portato un contributo davvero rilevante, specie nella persona di Peter Newmark. In tutti i suoi scritti egli insiste infatti sullo stretto rapporto esistente fra gli aspetti applicati e teorici della disciplina di *Translation Studies* nel suo complesso (1981, 1988). Il suo contributo più importante è stato considerare la traduzione come una teoria della comunicazione estesa a tutti i generi di linguaggio e tipi di testo. All'interno di questa struttura teorica, Newmark ha proposto strategie pratiche facilmente attuabili che mettono in luce la pertinenza e l'importanza della linguistica nel compito del traduttore¹⁶.

L'interrelazione fra traduzione e comunicazione è alla base di ogni area di *Translation Studies*, sia letteraria sia linguistica. Questo si deve soprattutto alla grande influenza dell'opera di Steiner, *After Babel* (1975, edizione riveduta 1992). Come Steiner stesso dichiara nella prefazione alla seconda edizione, prima della pubblicazione di *After Babel*

¹⁶ "[...] la maggior parte dei partecipanti a convegni e simposi internazionali sulla traduzione sono traduttori di mestiere, docenti e studiosi particolarmente interessati a quella ricerca, pura e applicata, che in definitiva è utile ai loro interessi professionali. Ma quei di cui la maggioranza ha bisogno, e che in fondo cerca, è una *poetics* del tradurre, cioè indirizzi teorici da seguire personalizzandoli nella prassi, nell'insegnamento, nella critica. Saranno tanto più apprezzati in quanto sostenuti da approfondimenti intersoggettivi forniti dalla ricerca pura".

¹⁷ In questa prospettiva si vedano, fra le opere più recenti, quelle di: DUFF, 1981; HARTM, MASON, 1990; ULRICCI, 1992.

there had been no ordered or detailed attempt to locate translation at the heart of human communication or to explore the ways in which constraints on translatability and the potentialities of transfer between languages engage, at the most immediate and charged level, the philosophic enquiry into consciousness and into the meaning of meaning" (1992: ix-x).

La traduzione, quindi, è "formally and pragmatically implicit in every act of communication"¹⁸ (Steiner, 1992: xii).

Si può così dire che l'approccio linguistico è una componente importante del *Translation Studies* e non va assolutamente ignorata in una descrizione generale della disciplina. Con tutte le dovute riserve sul ruolo della linguistica nello studio della letteratura, gli studiosi della traduzione che operano nella tradizione letteraria comparata ora riconoscono in genere i contributi che "text linguistics itself has made to the possibility of a genuinely integrated theory of translation"¹⁹ (Lelevere, 1993: 234). L'elemento linguistico è considerato parte integrale della "huge expansion of research that considers intercultural transfer in its linguistic, historical and sociopolitical aspects"²⁰ (Bassnett, 1991: xvi).

9.3.2 *Insoddisfazione per l'approccio letterario*

Gli studiosi della traduzione letteraria non erano solo scontenti degli aspetti linguistici della traduttologia ma anche degli approcci letterari "tradizionali". Lo scontento riguardava per lo più l'infimo livello a cui nell'ambito letterario era relegata la traduzione (e di conseguenza i traduttori). La traduzione non veniva considerata un argomento legittimo di studio per la

¹⁸ "Non c'erano stati tentativi ordinati o particolareggiati di situare la traduzione al cuore della comunicazione umana o di esaminare come le costrizioni alle quali sono sottoposte la traducibilità e le potenzialità di passaggio fra lingue diverse richiedano, al livello più immediato e più fondamentale, un'indagine filosofica sulla consapevolezza e sul significato del significare" (trad. Garzanti, 1994: 9-10).

¹⁹ "Formalmente e pragmaticamente implicita in ogni atto di comunicazione" (trad. Garzanti, 1994: 12).

²⁰ "La stessa linguistica del testo ha apportato per rendere possibile una teoria della traduzione davvero integrata".

²¹ "Enorme espandersi della ricerca che considera la trasposizione interculturale nei suoi aspetti linguistici, storici e sociopolitici".

ricerca (e decisamente non un'attività cui studiosi di letteratura potessero dedicarsi) ma piuttosto un mezzo per raggiungere qualche altra meta accademicamente più qualificante²¹.

Verso la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta la maggioranza degli studiosi di letteratura seguiva ancora il modello tradizionale di considerare oggetto di studio solo i testi canonici — cioè quei testi riconosciuti qualitativamente superiori agli altri dalla comunità letteraria ufficiale. L'accademia letteraria mirava a raggiungere una migliore comprensione solo di quei testi che erano inclusi nel canone riconosciuto. Le traduzioni letterarie, come ogni altro genere di testi "minori" (la letteratura popolare, per esempio), erano considerate marginali per la disciplina e quindi non meritevoli di studi seri.

Per ristabilire l'equilibrio, alcuni studiosi della traduzione decisero in pratica di scoprire una genealogia per il proprio campo di studi. E, come accade per ogni albero genealogico che si rispetti, la ricerca affondò le sue radici nella storia con implicazioni di vasta portata.

Fu lo stesso settore di studi letterari, tuttavia, a fornire aiuto. Negli anni settanta stavano cominciando a verificarsi grandi cambiamenti destinati a provocare una serie di sviluppi teorici e critici che riportarono in discussione molti principi letterari di lunga data (Holmes, 1988). Gli sviluppi che ebbero un effetto dirimpante sul modo di studiare i fenomeni della traduzione da allora in poi, sono da ricercare nel post-modernismo e nel decostruzionismo²², con particolare riguardo al rapporto scrittore-traduttore-lettore.

L'avvento di questi nuovi paradigmi sulla scena letteraria, insieme all'influenza della teoria polisistemica portò alla contestazione della letteratura dominante rappresentata dai testi canonici e l'attenzione tornò a focalizzarsi su come i testi funzionino all'interno della cultura letteraria, e come conquistino (e in seguito perdano) un posto in quell'ambito. Per riflettere sul meccanismo del processo di canonizzazione, fu ovviamente necessario considerare il ruolo sostenuto in questo processo da forme "altre" di scrit-

²¹ Questa situazione è stata spesso segnalata dagli studiosi della traduzione. Si vedano, per quanto riguarda il mondo anglosassone: HOLMES, 1988; LEFEVERE, 1992; GENZLER, 1993; BASSNETT, 1994; VERUJI, 1995.

²² GENZLER (1993) fornisce un esauriente resoconto dell'influenza del decostruzionismo sui *Translation Studies*.

tura quali le traduzioni, "criticism, historiography, commentary and anthologizing"²³ (Lefevere, 1990: 15).

Gli studiosi della traduzione potevano già scorgere con chiarezza la funzione fondamentale della traduzione all'interno del sistema letterario in generale e avevano solo bisogno di una struttura concettuale per approfondire le ricerche.

9.3.3 *La Teoria polisistemica e la Manipulation School*

Per analizzare il ruolo dei testi tradotti nell'ambito della cultura letteraria, la struttura concettuale fu offerta agli studiosi di *Translation Studies* dalla Teoria polisistemica²⁴. Il concetto di polisistema letterario sviluppato a Tel Aviv da Itamar Even-Zohar verso la fine degli anni settanta e più tardi da Gideon Toury si basava sul lavoro dei Formalisti russi e sulla Scuola di Praga. Offriva una nitida immagine di come le traduzioni letterarie funzionassero dal punto di vista interculturale in uno scenario letterario generale.

Making use of the insights from the field of general systemics, the study of how systems work, Even-Zohar and his colleagues have posited that "literature" in a given society is a collection of various systems or polysystems, in which diverse genres, schools, tendencies and what have you are constantly jockeying for position, competing with each other for readership, but also for prestige and power. Seen in this light, "literature" is no longer the stately and fairly static thing it tends to be for the canonists, but a highly kinetic situation in which things are constantly changing" (Holmes, 1988: 107).

²³ "Critica, storiografia, commentari, antologizzazioni".

²⁴ Per un'analisi dettagliata della teoria polisistemica in rapporto ai *Translation Studies*, si veda: GENZLER (1993). Si veda anche SNELL-HORNBY (1988). Per un resoconto di prima mano della teoria polisistemica, si veda EVEN-ZOHAR (1978) e la traduzione in italiano in NERGAARD (1995).

²⁵ "Attingendo a quanto si è già appreso dalla sistemica generale, cioè dallo studio del funzionamento dei sistemi, Even-Zohar e i suoi colleghi hanno postulato che in una data società la "letteratura" è un sistema-dei-sistemi o polisistema, in cui diversi generi, scuole, tendenze e quant'altro sono in continua competizione fra loro, lottando per emergere e conquistare lettori ma anche potere e prestigio. Considerata in questa luce, la "letteratura" non è più quella cosa solenne e piuttosto statica-

La teoria polisistemica ha importanti implicazioni per i *Translation Studies* in quanto ha mostrato che i testi tradotti meritano di essere studiati in sé. Possono essere considerati uno dei tanti diversi tipi di testo che, a seconda delle incostanti fortune nel polisistema letterario, possono essere di livello primario o secondario. Così le traduzioni possono a volte occupare un ruolo centrale nel polisistema e perfino diventare modelli canonici. La Teoria polisistemica confuta quindi l'opinione secondo cui la traduzione sarebbe un'attività secondaria, derivativa: afferma invece che la traduzione letteraria è

a creatively controlled process of acculturation in that translators can take an original text and adapt it to a certain dominant poetics or ideology in the receiving culture²⁷ (Heylen, 1993: 21).

La Teoria polisistemica ha fornito ai *Translation Studies* una metodologia per approfondire il modo in cui testi tradotti sono assorbiti in una data cultura a un dato momento temporale, assumendo così un importante ruolo formativo non solo nel sistema letterario della cultura d'arrivo ma anche nei sistemi letterari di tutto il mondo. Ha così aperto la strada a significative aree di ricerca: l'importanza del testo d'arrivo in rapporto al testo d'origine, l'impatto del testo tradotto sulla cultura d'arrivo e il ruolo sostenuto dal traduttore nella "manipolazione" del testo.

Da questo punto di partenza della Teoria polisistemica essenzialmente orientato verso la lingua di arrivo, gli studiosi che operano nei Paesi Bassi, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti hanno trovato un comune terreno di ricerca e sviluppato un "new paradigm for the study of literary translation" (un nuovo paradigma per lo studio della traduzione letteraria), come ebbe a dichiarare Hermans nell'introduzione alla sua raccolta di saggi pubblicata nel 1985 sotto il significativo titolo *The Manipulation of Literature*. Fu in conseguenza di questo titolo che il gruppo degli autori dei saggi contenuti nel volume divennero noti come "The Manipulation School"²⁸.

ca che appare ai canonisti ma una situazione molto cinetica nella quale tutto cambia continuamente".

²⁷ "Un processo di acculturazione creativamente controllato, nel senso che i traduttori possono prendere un testo originale e adattarlo nella cultura d'arrivo secondo una certa poetica o ideologia dominante".

²⁸ I componenti più noti della *Manipulation School* sono: Susan Bassnett, Theo Hermans, José Lambert, André Lelevere e Gideon Toury.

Sono accomunati da

a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and the receptions of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures²⁹ (Hermans, 1985: 10-11).

Da questa base comune i vari studiosi hanno preso spunto per sviluppare i propri specifici campi d'interesse, ma si sono tutti riconosciuti come appartenenti all'area letteraria dei *Translation Studies*. Il tradurre e le traduzioni sono studiate in prospettiva storica nell'ambito della letteratura comparata. Il rapporto fra *Translation Studies* e Letteratura Comparata, tuttavia, è molto diverso da quello che esisteva in passato, e viene apertamente dichiarato dalla Bassnett nella prefazione all'edizione riveduta del suo *Translation Studies*. Dalla comparsa della prima edizione di questo testo nel 1980 molte cose si sono mosse in quel campo e

The current perspective [...] proposes [...] that comparative literature be considered a branch of the much wider discipline that is Translation Studies³⁰ (1991: xi).

9.3.4 Il contributo di James S. Holmes

I principi fondamentali della metodologia di questi studiosi furono tracciati nel 1972 nell'opera che è considerata la base stessa dei *Translation Studies*

²⁹ "L'interpretazione della letteratura come un sistema complesso e dinamico; la convinzione che dovrebbe esserci un'interazione continua fra modelli teorici e analisi di studi concreti; un approccio alla traduzione letteraria che è descrittivo, funzionale, sistemico e teso al testo di arrivo; e un interesse per norme e vincoli che governano la produzione e la accettazione delle traduzioni, nel rapporto fra traduzioni e altri generi di elaborazione di testi, e nella collocazione e nel ruolo delle traduzioni sia nell'ambito di una data letteratura sia nell'interazione fra più letterature".

³⁰ "L'attuale interpretazione [...] propone [...] che la letteratura comparata sia considerata una branca di quella disciplina molto più ampia denominata *Translation Studies*."

dis, *The Name and Nature of Translation Studies* di James S. Holmes, ripubblicata insieme alla raccolta degli altri suoi scritti solo nel 1988. Holmes parte dal nome stesso — come abbiamo già ricordato — e traccia in sintesi gli schemi della nuova disciplina.

Benché critico dello stato in cui versavano gli studi sulla traduzione, Holmes desiderava trovare un comune terreno per lo studio accademico del tradurre che includesse una varietà di aspetti teorici e pratici. In particolare, il suo desiderio più grande era organizzare sotto forma di sistema il lavoro di ricerca nel campo della traduzione e di elevarlo al rango di disciplina completa di per sé.

Statunitense di nascita, James S. Holmes (1924-1986) trascorse quasi tutta la vita in Olanda, a partire dalla fine degli anni quaranta, come docente presso il Dipartimento di Studi Letterari (*Department of General Literary Studies*) dell'Università di Amsterdam, dove negli anni sessanta e settanta promosse scambi interuniversitari fra docenti e organizzò simposi e convegni, che contribuirono a stabilire cooperazione nella ricerca in campo letterario e dei *Translation Studies* con personalità del livello di Anton Popović e Itamar Even-Zohar.

A participant in two cultures, at home both with their languages and with the literatures written in those languages, he was thus the ideal mediator between the Low Countries and the Anglo-American world³⁴ (van den Broeck, Introduzione a Holmes, 1988: 1).

Poeta di suo ma anche attivo traduttore e teorico, Holmes fu anche mediatore ideale fra gli aspetti teorici e pratici dello scrivere e del tradurre. La molteplicità delle sue esperienze si riflette nelle sue opere, siano esse traduzioni letterarie o studi sulla traduzione. Holmes stesso dichiarò che le sue riflessioni sulla teoria della traduzione erano il risultato della sua ampia esperienza di traduttore, anche se nello stesso tempo il suo interesse per la descrizione teorica lo rendeva più attento alle diverse posizioni che era possibile assumere verso il lato pratico della traduzione. Il risultato fu una visione molto equilibrata e globale della traduzione, staccata dal pro-

³⁴ "Partecipò a due culture, a proprio agio sia con le due lingue sia con le letterature scritte in quelle lingue, fu così il mediatore ideale fra i Paesi Bassi e il mondo angloamericano".

prio approccio personale, come dichiara van den Broeck nella sua introduzione alle opere di Holmes:

In his case then, practice and theory were never confused, and never distorted each other; on the contrary, their fruitful interaction at once guarded the scholar from sterile theorization and the translator from vain complacency³⁵ (1988: 2).

Nel suo contributo ai *Translation Studies* fondamentale si rivelò la convinzione che la pratica non dovesse mai esser separata dalla teoria e che la teoria della traduzione dovesse aprirsi ai nuovi sviluppi che si stavano verificando in altre discipline incluse la linguistica, la critica testuale e gli studi di letteratura comparata³⁶.

Fu questa convinzione che lo portò a scegliere *Translation Studies* quale nome più adatto per la nuova disciplina unificata. Fra le alternative da lui bocciate — ma elencate nel saggio *The Name and Nature of Translation Studies* (1988) — c'erano termini come *art* (arte) o *craft* (mestiere) del tradurre che, secondo lui, o riflettevano in eccesso un punto di vista soggettivo o erano collegati troppo strettamente a una fase storica transitoria³⁷. In *Translation Studies* otteneva in particolare modo l'elemento "studies" che sentiva "active in English in the naming of new disciplines" (1988: 70), come per esempio "Russian studies, American studies, Commonwealth studies, population studies, communication studies"³⁸ (*ibid.*). All'elenco dovevano aggiungersi presto British studies e cultural studies (studi britannici e studi culturali).

³⁴ "Nel suo caso, quindi, la pratica e la teoria non si confusero o intralciarono mai a vicenda; al contrario, la loro fruttuosa interazione tenne nel contempo lontano lo studioso da teorizzazioni sterili e il traduttore da boriosi complacimenti".

³⁵ "Queste diverse interpretazioni volse al fine comune di vedere affermata la disciplina di *Translation Studies* si ritrovano nella raccolta dei saggi che coprono gli anni 1968-84 intitolata *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* con un'introduzione di Raymond van den Broeck. I saggi descrivono con chiarezza i problemi metodologici di una disciplina ancora in via di evoluzione".

³⁶ Fra le pubblicazioni che dimostrano come questi termini siano ancora d'uso corrente secondo l'interpretazione soggettiva degli autori sono: BROUWER, SCHULTZ, 1989, *The Craft of Translation*; SAVORY, 1968, *The Art of Translation*; WARREN, 1989, *The Art of Translation*.

³⁷ "Produttivo in inglese nel dar nome a nuove discipline; Studi russi, Studi americani, Studi del Commonwealth, Studi demografici, Studi sulla comunicazione".

9.3.5 Alla ricerca della natura dei *Translation Studies*

Nello stesso saggio Holmes procede a tracciare in termini molto precisi e dettagliati l'estensione e la struttura della disciplina cui ha appena dato il nome. *Translation Studies* è essenzialmente una disciplina empirica e come campo di ricerca pura ha due importanti obiettivi

- 1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and 2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted³⁸ (1988: 71).

Queste due branche dei *Translation Studies* che Holmes dicotomizza in "descriptive translation studies (DTS)" e "theoretical translation studies (TTS)" o "translation theory (Th)" (*ibid.*) si sono dimostrate quelle che hanno stimolato maggiormente gli studiosi di *Translation Studies* che seguono i principi generali della *Manipulation School*, anche se le attenzioni specifiche di ciascuno percorrono strade diverse, se pur complementari³⁹.

Minore interesse ha invece suscitato "that other branch of the discipline [...] applied translation studies"³⁸ (1988: 77). Qui Holmes intende la didattica della traduzione sia per l'apprendimento della lingua straniera sia per la formazione del traduttore. Quest'altra branca include a sua volta altre due aree d'interesse: i *translation aids* (sussidi, "ferri del mestiere") e la *translation policy* (politica del tradurre)³⁹.

Tra chi oggi si occupa di *Translation Studies*, un certo numero — ed Hermans in special modo — considera fuori del proprio campo d'interesse qualsiasi forma di traduzione applicata, come notato in precedenza⁴⁰.

³⁸ "1. Descrivere i fenomeni del tradurre e delle traduzioni come si manifestano nel mondo della nostra esperienza, e 2. stabilire principi generali con i quali questi fenomeni possano essere spiegati e previsti".

³⁹ Per un esauriente descrizione delle diverse aree d'interesse, si veda: GENTZLER, 1993, in particolare il capitolo 7.

³⁸ "Quell'altra branca della disciplina [...] *Translation Studies* applicati".

³⁹ Sotto la definizione *translation policy* Holmes include tutto quanto si riferiva al ruolo e alla posizione dei traduttori nella società, nonché i tipi di testi che potevano aspettarsi di tradurre in un dato contesto socioculturale — un modo di vedere molto moderno: si vedano SNELL-HORNBY, 1988; HARTM, MASON, 1990; URSCH, 1996, fra altri che riprendono l'argomento.

⁴⁰ "Un gran numero di eminenti studiosi di area anglosassone che opera nel

Ultimo settore di *Translation Studies* applicati menzionato da Holmes è *translation criticism* (critica del tradurre), con la ferma raccomandazione che "the intuitive element" [l'elemento intuitivo] sia ridotto "to a more acceptable level" [a un livello più accettabile] (1988: 78).

Secondo Holmes quindi i *Translation Studies* sono composti da tre branche fondamentali, descrittiva, teorica e applicata. È importante però che le tre branche non siano viste come comparti distinti e separati all'interno di un'unica disciplina, funzionanti unidirezionalmente in rapporto gerarchico, ma invece considerate complementari l'una all'altra

each of the three branches supplying materials for the other two, and making use of the findings which they in turn provide it⁴¹ (1988: 78).

Interessante notare che una nutrita serie di ricerche fu suscitata da "two further dimensions [...] of translation studies" [due ulteriori dimensioni [...] dei *Translation Studies*], quella storica e quella metodologica, menzionate da Holmes alla fine del suo saggio. La ricerca nella storia della traduzione ha prodotto importanti e a volte inattese scoperte nel campo dei *Translation Studies*, con notevoli implicazioni per gli studi in atto, mentre un gran numero di studiosi lavorano proficuamente a stabilire metodi e modelli di ricerca.

9.4 Sviluppi nel campo dei *Translation Studies*

Molte fra le proposte formulate da Holmes nel suo saggio del 1972 per portare a maturità la disciplina dei *Translation Studies* cominciarono a prendere corpo nell'agosto del 1984 quando, nel contributo "The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today" presentato al Decimo Congresso Mondiale della Federazione Internazionale Traduttori (FIT) tenutosi a Vienna (ristampato in Holmes,

campo più vasto dei *Translation Studies* ha, tuttavia, apportato validi contributi non solo alla metodologia dell'insegnamento ma anche alla preparazione dei traduttori. Si vedano fra gli altri: NEWMARK, 1981, 1988; DUFF, 1981; KERR, MASON, 1987; HARTM, MASON, 1990; BILL, 1991.

⁴¹ "In quanto ognuna delle tre branche fornisce materiali per le altre due, e usa i risultati che queste a loro volta offrono".

1988), discusse la situazione della disciplina in quel momento. Ma come si evince dalle sue parole iniziali, non tutto andava ancora bene nel mondo della traduzione:

Literary translation in the Western world today is a panorama of many shadows, brightened here and there by a ray of light⁴ (1988: 103).

Una delle ombre era la posizione professionale e le condizioni lavorative dei traduttori letterari. Con l'avvento delle grandi corporazioni, nel mondo dell'editoria anglosassone erano avvenuti mutamenti che avevano portato alla diminuzione dell'interesse per le traduzioni letterarie, non più considerate nell'insieme un affare vitale dal punto di vista economico. Holmes ha parole di critica particolarmente dure per la situazione negli Stati Uniti dove la traduzione letteraria veniva lasciata all'iniziativa di piccoli editori indipendenti e della stampa universitaria⁵ che, naturalmente,

without the renown or the promotion and distribution facilities of the major publishers, [...] have even less financial elbow-room to pay translators properly⁶ (1988: 104).

Tra i raggi di luce che Holmes riesce a scorgere c'è la crescente aura di rispettabilità e gradimento che i *Translation Studies* stavano acquisendo negli ambienti accademici. Come Bassnett e Lefevere (1990) e poi Genzler (1993) hanno fatto notare, negli anni settanta la mancanza di considerazione aveva creato profondo sconcerto fra gli studiosi della traduzione, specialmente in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Fu questa una delle principali ragioni – insieme all'insoddisfazione per i modelli linguistici e letterari già citati – che spinsero gli studiosi di traduzioni letterarie a trovare soluzioni per elevare la posizione della disciplina in seno all'accademia.

⁴ «Oggi la traduzione letteraria nel mondo occidentale è un panorama di molte ombre, illuminato qua e là da un raggio di luce».

⁵ La situazione dei grandi editori che influenzano la politica di traduzione letteraria del proprio paese non è migliorata negli anni successivi alla denuncia di Holmes e il problema è stato ripreso da studiosi della traduzione che operano negli Stati Uniti: si vedano LEROUX (1992) e VENTRI (1995).

⁶ Senza la notorietà e l'organizzazione promozionale e distributiva dei grandi editori [...] hanno ancor meno possibilità finanziarie per retribuire dovutamente i traduttori».

9.5 Concetti chiave dei *Translation Studies*

I concetti chiave dei *Translation Studies* che in questa sezione esamineremo sono storia, cultura, ideologia, visibilità e il concetto di potere ad essi collegato.

In the 1970s the key word in Translation Studies was 'history'. [...] By the 1980s with a rethinking of cultural history and the formation of literary canons well under way, the emphasis shifted to the question of power relations between writers, translators and readers [...]. Now in the 1990s, drawing upon the work of the past two decades, the key word is 'visibility'. The role of the translator can be reassessed in terms of analysing the intervention of the translator in the process of linguistic transfer⁷ (Bassnett, 1996: 22).

9.5.1 La Storia

Uno degli effetti più consistenti della Teoria polisistemica sui *Translation Studies* fu di mettere in rilievo il ruolo centrale che nel corso del tempo la traduzione letteraria aveva avuto nel polisistema della letteratura occidentale. Così la prospettiva storica diventa una questione chiave in quanto fornisce alla disciplina la prova necessaria per stabilire una genealogia inattaccabile. Gli studiosi della traduzione si dedicarono quindi – a partire dalla cultura occidentale – ad esaminare non solo la storia della traduzione ma anche dei traduttori (Lefevere, 1990). Nel corso dei loro studi, scoprirono che emergevano schemi interessanti: per esempio, che le culture tendono a tradurre in modo diverso in momenti storici diversi. Le culture traducono di più quando esse stesse e le loro letterature sono in sviluppo – come accade oggi nei paesi scandinavi – in quanto si sentono in posizione marginale o periferica. Per contro, quando una cultura attraversa un periodo di espan-

⁷ «Negli anni settanta la parola chiave in *Translation Studies* era 'storia' [...]. Negli anni ottanta, con la rilettura della storia culturale e la formazione di nuovi canoni letterari ormai ben avviata, l'attenzione si spostò, focalizzandosi sul problema dei rapporti di potere fra scrittori, traduttori e lettori [...] Oggi negli anni novanta, attingendo a quanto è stato fatto negli ultimi vent'anni, la parola chiave è 'visibilità'. Il ruolo del traduttore si può rivalutare con l'analisi della sua mediazione nel processo di trasposizione linguistica.

sione coloniale o imperialistica non sente la necessità di importare traduzioni. Nel mondo anglosassone vediamo che

the enormous importance of translation in the English Renaissance, for example, stands in marked contrast to the declining interest in translation two centuries later as the British established their empire and became primarily concerned with exporting their own culture rather than importing anyone else's⁴⁶ (1994: 14).

L'approccio storico dimostrò che le singole traduzioni possono essere studiate e interpretate soltanto come casi singoli in un'ottica storica all'interno di un contesto culturale specifico. Secondo quanto dichiarano Bassnett e Lefevere

There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed⁴⁷ (1990: 11).

Dimostrò inoltre con grande autorità che la traduzione ha il potere di creare sistemi letterari secondo uno schema conosciuto nella storia, modificando e plasmando così la società e la cultura.

The combination of the new historiography introduced by the polysystems theorists and their successors, combined with a re-evaluation of the authority of the source text has finally broken the stranglehold in which translation has been held for more than two centuries. We are now in a position to consider the diachronics of translating in European languages and to question the starting point of the discourse of negativity and subsidiarity that has so dominated the discussion of translation and so affected the status of translators themselves⁴⁸ (Bassnett, 1996: 13).

⁴⁶ L'enorme importanza della traduzione in Inghilterra nel periodo rinascimentale, per esempio, è in aperto contrasto con il decescente interesse per le traduzioni di due secoli più tardi, quando la Gran Bretagna estese il proprio impero e si interessò soprattutto di esportare la propria cultura invece di importare quella di qualsiasi altro paese". Si veda anche MATTHEWS, 1931.

⁴⁷ Esiste sempre un contesto in cui si colloca la traduzione, sempre una storia da cui un testo emerge e in cui è trasposto.

⁴⁸ "La combinazione della nuova storiografia introdotta dai teorici di polistematica e dai loro successori, unita alla rivalutazione dell'autorità del testo di partenza, ha finalmente spezzato la stretta che per oltre due secoli aveva bloccato la traduzione. Siamo ora nella posizione di considerare il tradurre nelle lingue europee nel suo aspetto diacronico e di mettere in dubbio le stesse fondamenta del discorso sulla ne-

9.5.2 La svolta culturale

Esaminando la genealogia della traduzione appare ovvio che la struttura di riferimento per lo studio delle traduzioni era la cultura. La prospettiva storica ha dimostrato che le traduzioni rappresentano un importante fattore nello sviluppo della cultura nel mondo e che esiste uno stretto rapporto fra evoluzione letteraria ed evoluzione culturale. Le ricerche in corso rivelano costantemente che "translation has been a major shaping force in the development of world culture"⁴⁹ (Bassnett e Lefevere, 1990: 12).

La traduzione, quindi, può essere studiata solo come fenomeno interculturale, e gli elementi linguistici e testuali possono solo essere interpretati alla luce di come il testo funzioni, o debba funzionare, nell'ambito di un più vasto contesto culturale. Questo approccio segnala "a move away from the text as a putative translation unit, to culture"⁵⁰ (Bassnett, Lefevere, 1990: 4), che in *Translation Studies* ha ormai preso il nome di *cultural turn* (svolta culturale). Ne deriva allora che secondo gli studiosi di traduzione letteraria la giusta valutazione di questa è

as a significant component of cultural studies because it analyses one of the ways in which cultures are constructed, both on a more abstract level (the level of "broad descriptions") and on the more concrete level of historical case histories⁵¹ (Lefevere, 1993: 241).

Tuttavia, alla fine ci sono due ottiche in gioco nel processo traduttivo: i traduttori lavorano nell'ambito della cultura d'origine ma le traduzioni sono eseguite tenendo in mente quella d'arrivo. L'analisi delle prefazioni dei traduttori nel tempo costituisce un importante campo di ricerche per i *Translation Studies* di oggi, poiché fornisce informazioni essenziali non solo su quel che concerne il pensiero stesso dei traduttori sulla traduzione e sulla sua funzione, ma anche sulla cultura di provenienza e di arrivo. In questo ambito di ricerca si è sviluppata una sottile ma importante distinzione tra la funzione di "mediatore" e quella di "costruttore" della cultura. La funzione di "mediatore" è quella di "trasmettere" la cultura di provenienza, mentre la funzione di "costruttore" è quella di "costruire" la cultura di arrivo. In questo ambito di ricerca si è sviluppata una sottile ma importante distinzione tra la funzione di "mediatore" e quella di "costruttore" della cultura.

⁴⁹ "Il passaggio dal testo alla cultura, come unità di traduzione putativa".

⁵⁰ "Come essenziale componente degli studi culturali in quanto analizza uno dei modi in cui si costruiscono le culture, sia a un livello più astratto (il livello delle "ampie descrizioni") sia a quello più concreto di descrizioni di casi verificatisi nel corso della storia".

sul loro modo di affrontarla, ma anche su come la cultura di partenza concepisca la loro attività. È altresì utile per dare un'idea dei vincoli culturali ed anche ideologici insiti nel lavoro del traduttore. Ricerche di questo tipo e altre condotte in una più ampia prospettiva letteraria polisistemica su fini storici e culturali, hanno dimostrato che, nonostante questi vincoli — o talvolta proprio a causa di essi — "translation could be documented as having been at various moments subversive, innovative or radical"⁵² (Bassnett, 1996: 13). Cionondimeno, in altri momenti vincoli culturali limiteranno la libertà di azione dei traduttori, come nel caso di un testo che occupa una certa posizione nella cultura di partenza, per esempio

If the text comes even close to the status of a 'metanarrative' [...] or a 'central text' embodying the fundamental beliefs of a culture (the Bible, the Koran), chances are the culture will demand the most literal translation possible⁵³ (Bassnett, Lefevere, 1990: 7).

9.5.3 *La presenza ubiqua dell'ideologia*

La Bassnett, in "Translation, Tradition, Transmission", introduzione all'edizione di *New Comparison dell'autunno 1989* che raccoglie alcune tra le relazioni del convegno tenutosi all'Università di Warwick nel 1988 sul tema "Beyond Translation", dichiara che studiare traduzione oggi vuol dire "being aware of the processes that shape a culture at a given point of time"⁵⁴ (1989: 1). Tali processi includono l'extralitterario: fattori economici, politici e sociali nonché considerazioni metafisiche.

In short, the ideological dimension, so long ignored in investigations of translation processes, has been restored and our knowledge of cultural history has consequently been enriched⁵⁵ (1989: 1).

⁵² "Si può dimostrare che la traduzione è stata in momenti diversi sovversiva, innovatrice o radicale".

⁵³ "Se il testo può essere considerato quasi 'metanarrativa' [...] o 'testo centrale' compendiatore in sé le credenze fondamentali di una cultura (come la Bibbia, il Corano), è molto probabile che la cultura esiga la più letterale delle traduzioni possibili".

⁵⁴ Essere consapevole dei processi che in un certo momento temporale plasmano la cultura.

⁵⁵ "In breve, la dimensione ideologica, ignorata tanto a lungo nelle analisi dei

Il compito di mediazione che i traduttori svolgono fra due realtà culturali è quindi aperto a pressioni ideologiche e come tale è strettamente collegato all'idea di manipolazione cui si accennava prima. I traduttori possono "wittingly and willingly manipulate the source text to make it serve their own ends"⁵⁶ (Bassnett, Lefevere, 1990: 4), una consapevole forma di esercizio del potere⁵⁷.

I traduttori possono però essere anche manipolatori involontari, inconsapevoli soltanto perché la propria cultura d'origine, il proprio linguaggio contengono e celano ideologie (come ogni altra lingua e cultura)⁵⁸. Come ebbe a dichiarare senza mezzi termini Barthes "we are both slaves and masters of language"⁵⁹ (1982).

Le arti sottili con cui l'ideologia permea la traduzione e i modi in cui desinati e produttori applicano inconsapevolmente ai testi le proprie opinioni sul mondo sono indicati con estrema chiarezza da Mason nell'articolo dal

processi traduttivi, è stata ripristinata e conseguentemente si è arricchita la nostra conoscenza della storia culturale".

⁵⁶ "Manipolare deliberatamente e di buon grado il testo d'origine per utilizzarlo a scopi personali".

⁵⁷ Gli studiosi di *Translation Studies* usano *power* nel significato ampio che dà alla parola Foucault: "If power were never anything but repressive, if it never did anything but to say no, do you really think one would be brought to obey it? What makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn't only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things; it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse" (1980: 119) [Se il potere fosse solo repressivo, se non facesse altro che dire no, credete davvero che si potrebbe costringere qualcuno a ubbidire? Quel che mantiene ben in sella il potere, ciò che lo fa accettare, è semplicemente il fatto che per noi non conta solo come una forza che dice no, ma che permea e produce cose, procura piacere, forma conoscenza, fa scaturire un linguaggio].

⁵⁸ Con il termine ideologia s'intende "the system of imaginary representation within a society so that ideology impregnates a society's way of thinking, speaking, experiencing and behaving. Ideology is therefore a necessary condition for all action and belief within a social formation, and hence crucial in the construction of personal identity" (Girard, 1983: 139-50) [il sistema di rappresentazioni immaginarie di una società che arriva al punto d'impregnarne il modo di pensare, parlare, vivere e comportarsi. L'ideologia è quindi una condizione necessaria per ogni azione e convinzione nell'ambito della formazione sociale, cruciale dunque nella costruzione di una identità personale].

⁵⁹ "Siamo al tempo stesso schiavi e padroni del linguaggio".

titolo "Discourse, ideology and translation" che si conclude afferendo come il compito dei *Translation Studies* (e della formazione dei traduttori) consista nel "to trace generic, discursive, and textual developments which reveal ideologies and highlight the mediating role of the translator"⁶⁰ (1992: 34).

L'osservazione che la lingua è, per dirla con Bolinger, una "loaded weapon", un'arma carica, ha dato origine a sistematiche indagini in certe aree della linguistica nelle quali si è manifestata una tendenza generale di sensibilizzazione contro l'onnipresenza ideologica: non solo siamo noi stessi i prodotti della nostra ideologia, ma ne sono permeate la nostra cultura ed anche la nostra lingua⁶¹. Secondo la linguistica, tuttavia, i segni indicatori di ideologie sono identificabili e quindi, almeno in teoria, controllabili se opportunamente segnalati. Questa osservazione è molto simile a quella affermata dagli studiosi dei *Translation Studies* in senso stretto secondo la quale — poiché nessuno può sfuggire alla propria ideologia (Lefevere, 1985) e la traduzione non può mai essere imparziale e inconsapevole (Bassnett, Lefevere, 1990) — è di fondamentale importanza rendere ben visibili i filtri ideologici in atto.

La linguistica quindi è in grado (nonostante le remore di alcune componenti dei *Translation Studies*) di fornire un valido contributo a scoprire, sfidare e decostruire le ideologie che condizionano l'impegno dei traduttori e, così facendo, di emanciparli dal ruolo di schiavi invisibili e servili delle strutture di potere dominanti a qualsiasi livello della società. Nelle parole di de Beaugrande, gli individui sono

free, whether or not they realize it, to actively participate in the construction and negotiation of reality through their own voluntary control. And in contrast to many scholars, I submit that language science and linguistics have the urgent task of helping to explore how this freedom may be exercised and enhanced (1992: 14-15).

⁶⁰ "Studiare a fondo gli sviluppi del genere, del discorso e del testo che rivelano ideologie e danno risalto al ruolo di mediazione del traduttore".

⁶¹ Si vedano per esempio: Fowler, Kress, Hodges, Trew, 1979; Kress, Hodges, 1981.

⁶² "Liberi — consapevoli o meno — di prendere attiva parte alla costruzione e alla negoziazione della realtà tramite il proprio controllo volontario. E' contro il parere di molti altri studiosi, io sostengo che la scienza del linguaggio e la linguistica

Per riuscire a dimostrare come la componente ideologica limiti il discorso letterario, Lefevere introduce il concetto di *refracted text* (1992) (testo rifratto), riferendosi a tutti i tipi di riscrittura che presentano testi modificati poiché destinati a un pubblico particolare. Acciude esempi di testi adattati per l'infanzia o per enfatizzare una speciale poetica o ideologica⁶³. Lefevere ha coniato il termine *refraction* (rifrazione), perché sostituisca 'influenza'. Diversamente dal termine 'riflesso' che evoca l'idea di qualcosa che si rispecchi, di una somiglianza, di una copia dell'originale, 'rifrazione' non è assolutamente una copia in quanto implica un mutamento di percezione: e, secondo Lefevere, è quel che accade quando un traduttore trasforma un testo da una cultura a un'altra⁶⁴. Riscrivere in tal senso è una forma di manipolazione letteraria: la traduzione è la riscrittura — e quindi la manipolazione — di testi, superando confini linguistici e culturali.

Questa posizione — una sorta di Manifesto — è doviziosamente enunciata nella prefazione dei curatori di tutte le pubblicazioni della collana di *Translation Studies* della casa editrice Routledge:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But

hanno l'urgente compito di contribuire a scoprire il modo di esercitare e accrescere questa libertà".

⁶³ Nel suo articolo *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, Lefevere porta l'esempio del modo in cui l'opera di Brecht sia stata "rifratta" in occidente perché meglio si adattasse alle norme e ideologie artistiche dominanti nel mondo anglosassone.

⁶⁴ Lefevere aggiunge al proprio modello anche il concetto di *patronage* per meglio approfondire le pressioni ideologiche esercitate nel processo della traduzione. Gli esempi di *patrons* che egli porta si riferiscono a individui come i Medici o Luigi XIV; a gruppi quali ordini religiosi o partiti politici; istituzioni, quali case editrici o sistemi scolastici (1992). Gli studiosi di *Translation Studies* si occupano anche delle istituzioni che influenzano la produzione di testi letterari, e ciò vuol dire che studiano la traduzione come parte integrante dei sistemi letterari non si può scindere dallo studio di altri sistemi di potere come quello scolastico o quello editoriale (Lefevere, 1985).

rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live⁶⁵.

9.5.4 *L'autorità dell'originale è messa in discussione*

L'opinione più recente all'interno dei *Translation Studies* sull'autore del testo di partenza rispecchia quella postmoderna diffusa in campo letterario sul rapporto autore-lettore. Proprio come il testo assume vite diverse a seconda della pluralità delle interpretazioni attribuitegli dai lettori, anche la traduzione, per Walter Benjamin, porta nuova linfa al testo d'origine e gli assicura continuità e sopravvivenza (1970). La lettura critica dell'originale fornisce ai traduttori l'accesso al sottotesto del testo stesso, al significato in forma latente o implicita che essi sono così in grado di esplicitare (o ricreare) nel testo d'arrivo⁶⁶.

⁶⁵ "La traduzione è, naturalmente, la riscrittura di un testo originale. Ogni riscrittura, quale che ne sia l'intenzione, ribatte una certa ideologia e una poetica e in questo modo manipola la letteratura perché funzioni per una data società e in una data maniera. La riscrittura corrisponde alla manipolazione, operata al servizio del potere, e nei suoi aspetti positivi può tornare utile all'evoluzione di una letteratura e una società. La riscrittura può introdurre concetti nuovi, generi nuovi e nuovi accorgimenti, e la storia della traduzione è anche la storia dell'innovazione letteraria, del potere formativo di una cultura su un'altra. Ma la riscrittura può anche soffocare le novità, può distorcere e reprimere mentre - in un'epoca di sempre crescenti manipolazioni di ogni tipo - lo studio dei processi di manipolazione della letteratura esemplificati nelle traduzioni ci possono aiutare a raggiungere una maggior consapevolezza del mondo in cui viviamo".

⁶⁶ Terry Eagleton chiama "sottotesto": "a text running within a work, visible at certain 'symptomatic' points of ambiguity, evasion or overemphasis and which readers are able to 'write' even if the novel itself does not. All literary texts contain one or more such sub-texts [...] which can be called the 'unconscious' of the work. The work's insights [...] deeply related to its blindness - that it does not say, and how it does not say it - may be as important as what it articulates; what seems absent, marginal and ambivalent about it may provide the central clue" (EAGLETON, 1983: 178). [un testo che permea tutto un lavoro, visibile in certi punti "sintomatici" di ambiguità, evasione o ultraenfaticità e che i lettori sono capaci di "individuare" anche se il romanzo stesso non li rivela]. Tutti i testi letterari contengono uno o più sottot-

Far from the traditional view of translators as servile, nameless scribes, the literary translators can be considered a subversive scribe. Something is destroyed - the form of the original - but meaning is reproduced through another form. A translation in this light becomes a continuation of the original, which already alters the reality it intends to recreate" (Levine, 1991: 7-8).

I *Translation Studies* mettono dunque in discussione l'esistenza di un testo "originale". L'originale è considerato solo uno di una serie di "embodiments", incarnazioni di significato, "an announcement, however well wrought, of forms of being yet to come"⁶⁷. L'idea che la traduzione sia di per sé un testo, un originale incontestato, è stata presentata in modo molto convincente da Paz, il quale ha affermato che

No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation - first from the nonverbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation from another sign, another phrase. However, the inverse of this reasoning is also entirely valid. All texts are original because each translation has its own distinctive character. Up to a point, each translation is a creation and thus constitutes a unique text⁶⁸.

Le traduzioni non sono più considerate, quindi, testi secondari supplementari e i traduttori assumono con grande evidenza il ruolo di lettori autentici [...] che potrebbero essere chiamati "inconsco" del lavoro. Le intuizioni del testo, [...] strettamente collegate alla sua chiusura (che non rivela, e il modo in cui non rivela) possono essere tanto importanti quanto quel che viene espresso; e quanto sembra non esserci, oppure essere marginale o ambiguo, può rivelarsi il punto essenziale].

⁶⁷ Lungi dall'essere considerato, secondo la tradizione, uno scriba servile e anonimo, il traduttore letterario può diventare uno scriba sovversivo. Qualcosa va distrutto - la forma dell'originale - ma il significato viene riprodotto sotto altra forma. In questa luce la traduzione diventa il proseguimento dell'originale, che comunque già altera la realtà che intende ricreare.

⁶⁸ Incarnazioni [...] un annunzio, anche se ben impostato, di forme d'essere ancora di là da venire.

⁶⁹ Nessun testo può essere completamente originale poiché il linguaggio stesso, nella sua essenza più profonda, è già una traduzione - per primo, da un mondo non verbale e ancora in seguito, poiché ogni segno e ogni locuzione rappresentano una trasposizione da un altro segno e un'altra locuzione. Tuttavia, anche l'opposto di questo ragionamento è altrettanto valido. Tutti i testi sono originali in quanto ogni traduzione ha il proprio carattere distintivo. Fino a un certo punto, ogni traduzione è una creazione e come tale costituisce un testo unico ed esclusivo.

forevoli le cui interpretazioni del testo d'origine portano alla creazione di nuovi testi. Il rapporto di potere esistente nell'atto stesso della lettura e della riscrittura è mutato e perciò sia le traduzioni sia i traduttori acquistano autorità. Come un testo assume una nuova forma con la traduzione, così i traduttori sono riconosciuti quali visibili strumenti che rendono tale cambiamento possibile. Senza l'intervento del traduttore "a text has no chance of becoming an original in another culture"⁷⁰ (Bassnett, 1994: 15).

9.5.5 *Visibilità o invisibilità?*

Un'opinione piuttosto diversa sul ruolo manipolatorio del traduttore è quella espressa da Venuti (1994, 1995), secondo la quale i traduttori nella cultura contemporanea (specie in Gran Bretagna e negli Stati Uniti) si adeguano ai gusti e alle concezioni culturali prevalenti in quella che costituisce un'accettabile forma letteraria. Di conseguenza, il loro intervento sul testo d'arrivo non è inteso come una presenza visibile ma come un filtro trasparente.

Questa trasparenza o invisibilità è dovuta ai gusti stilistici che vanno per la maggiore in Gran Bretagna e negli Stati Uniti: "A translated text, whether prose or poetry, fiction or non fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently"⁷¹ (Venuti, 1994: 16); in altre parole, quando non contiene stranezze linguistiche o stilistiche che – riducendone la trasparenza – possano rivelare che di traduzione si tratta.

Venuti esemplifica il predominio del criterio di trasparenza con brani tratti da un serie di recensioni apparse su quotidiani e periodici di traduzione in lingua inglese di un'ampia gamma di autori europei e latinoamericani.

A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, 'familiarized', domesticated, not 'disconcerting(y) foreign, capable of giving the reader unobstructed 'access to great thoughts', to what is 'present in the original'⁷² (1994: 19).

⁷⁰ "Un testo non ha la possibilità di diventare un originale in un'altra cultura".

⁷¹ "Un testo tradotto, si tratti di prosa o di poesia, di narrativa o di varia, è giudicato accettabile da editori, recensori e lettori quando si legge senza difficoltà".

⁷² "Una traduzione scorrevole è immediatamente riconoscibile e comprensibile, resa familiare e di casa, non 'sconcertante e altra', in grado di offrire al lettore libero 'accesso a pensieri alti', a quel che è 'presente nell'originale'".

Le parole chiave *familiarized* e *domesticated* danno un indizio per scoprire il tipo di costrizioni culturali che incombono sui traduttori ai quali si chiede di annullarsi e seguire pedissequamente i tratti discorsivi considerati accettabili dalla cultura d'arrivo.

Venuti porta il concetto dell'invisibilità del traduttore a includere ogni tipo di linguaggio: non solo la traduzione di testi letterari (che per lui comprendono poesia e narrativa soprattutto, e anche biografie, storia, filosofia e altri scritti di scienze umane), ma pure "technical translation is fundamentally constrained by the exigencies of communication" e quindi dalla necessità di "fluent, immediately intelligible translations"⁷³ (1995: 41).

Il predominio della trasparenza è il risultato dell'influenza delle forze culturali prevalenti che, specialmente negli Stati Uniti, agiscono non solo sui traduttori ma sugli scrittori in genere; Venuti suffraga la sua teoria citando il poeta Charles Bernstein:

—the fact that the overwhelming majority of steady paid employment for writing involves using authoritative plain styles, if it is not explicitly advertising, involves writing, that is, filled with preclusions, is a measure of why this is not simply a matter of stylistic choice but of social governance: we are not free to choose the language of the workplace or the family we are born into, though we are free, within limits, to rebel against it⁷⁴ (Bernstein, 1986: 225, citato in Venuti, 1994: 19).

Quanto ci fa notare Venuti, quindi, è che l'addomesticamento di opere straniere – che secondo la *Manipulation School* sarebbe equivalso a una forma di riscrittura e conseguentemente di manipolazione – nella realtà è un atto di sottomissione alle norme stilistiche del *plain writing*, lo 'scrivere semplice' imposto dall'ideologia dominante nella cultura statunitense. Questo ci riporta all'aspetto ideologico di cui abbiamo già discusso: i traduttori possono intervenire su un testo deliberatamente e di buon grado, ed essere così partecipanti attivi, una presenza visibile nel processo tradut-

⁷³ "La traduzione tecnica è fondamentalmente vincolata dalle esigenze della comunicazione; [...] traduzioni scorrevoli, di immediata comprensione".

⁷⁴ "Il fatto che la stragrande maggioranza di chi scrive per mestiere debba usare uno stile chiaro e autorevole, quando non si tratti esplicitamente di pubblicità, implica una serie di preclusioni ed è un accorgimento motivato non da scelte stilistiche bensì da controllo sociale: non siamo liberi di scegliere il linguaggio del luogo di lavoro o della famiglia in cui siamo nati, anche se, entro certi limiti, siamo liberi di ribellarci a queste costrizioni".

tivo, oppure possono manipolare il testo per influenza di una ideologia dominante che condividono per natura e di cui, a volte, non sono neanche consapevoli⁷⁵.

Secondo Venuti, questo tipo di pratica cela altri pericoli. L'invisibilità del traduttore comporta una sorta di autoannullamento, grazie al quale egli si ritira nell'ombra rafforzando quel ruolo marginale che gli attribuisce la società. Il processo di manipolazione è quindi culturale e istituzionale più che personale.

9.6 La posizione post-coloniale

Un aspetto ulteriore di questo problema è stato individuato e affrontato con vigorosa convinzione da studiosi della traduzione e traduttori professionisti particolarmente in Brasile ma anche, e in modo più pertinente alla nostra discussione, in India. La posizione postcoloniale dei *Translation Studies* riflette l'impatto del post-strutturalismo e degli studi letterari e culturali di un mondo in via di decolonizzazione, con la conseguente sfida all'egemonia occidentale nella cultura, nel linguaggio, nelle ideologie e nei valori.

Just as literary studies has sought to shake off its Eurocentric intransigence, so translation studies is branching out in new ways⁷⁶ (Bassnett, 1994: xiv).

Nel mondo di lingua inglese, sono stati presi soprattutto in esame la poetica colonialistica angloamericana d'impero culturale e linguistico dei tempi passati e il colonialismo socio-economico di nuovo stile rappresentato dalle multinazionali dei nostri giorni (Venuti, 1995: 12 sgg.).

Nel suo provocatorio *Sting Translations* la Niranjana considera la traduzione in una prospettiva postcoloniale con particolare riferimento all'India⁷⁷. Secondo lei, la traduzione esercita una poderosa influenza sulla for-

⁷⁵ Si paragonino le posizioni di Bassnett e LeFebvre su alcuni approcci femministi alla traduzione: da un lato, con la traduzione si mira a sovvertire il linguaggio maschile imperante; dall'altro, si segue ancora un'ideologia benché alternativa (1990: 6).

⁷⁶ "Proprio come gli studi letterari hanno cercato di scuotersi di dosso l'eredità dell'eurocentrismo, i *Translation Studies* si stanno ramificando in nuove direzioni".

⁷⁷ Si veda anche SENGUPTA (1990), dove si sostiene che le autotraduzioni di Ra-

mazione delle identità in una cultura straniera, specie se quella cultura si trova in uno stato di asserimento.

Translation as a practice shapes, and takes shape, within the asymmetrical relations of power that operate under colonialism⁷⁸ (Niranjana, 1992: 2).

In altre parole, la traduzione ha perpetuato tutti i rapporti diseguali fra popoli, razze e linguaggi.

In un contesto del genere il ripensamento della traduzione diventa un compito di primaria importanza. Niranjana ritiene che una posizione attiva, critica e decisa nei confronti della traduzione sia l'unico vero modo per liberarsi dalla soggezione della colonizzazione. La traduzione viene proposta dalle nazioni postcoloniali come un atto di resistenza sociopolitica. È attraverso la traduzione che si possono rimettere in questione i canoni e i presupposti culturali che permeano buona parte delle opere scritte nella cultura dominante.

9.7 Prospettive future

Le conclusioni che si possono trarre da questo esame dei *Translation Studies* nel mondo anglossassone sono che si tratta di una disciplina in continua espansione, ricca di prospettive promettenti. Diversi gruppi di studiosi sono impegnati in una serie di campi specialistici che hanno in comune lo stesso e identico scopo, quello di giungere a meglio comprendere la traduzione e a stabilire i mezzi più efficaci per descriverla e spiegarla. La speranza espressa nelle più vaste aree della ricerca sulla traduzione è che si pervenga a un approccio davvero integrato⁷⁹. Tuttavia ciò non avverrà finché i gruppi degli studiosi che si occupano delle diverse branche della disciplina non saranno disposti a mettere insieme le proprie esperienze e a scambiarsi opinioni in un'atmosfera di reciproco rispetto. In simile prospettiva

bindranath Tagore rivelano chiaramente le fondamentali differenze di stile fra la sua versione bengalese e quella inglese, in osservanza al linguaggio dominante del potere imperialistico angloamericano.

⁷⁸ "La pratica della traduzione dà e prende forma all'interno degli asimmetrici rapporti di potere che si verificano sotto il colonialismo".

⁷⁹ Si veda Pym (1996: 170) che formula una proposta personale al riguardo.

the description of translation and translation processes is an indispensable precondition for all theorizing: that description in turn cannot manage without plausible theoretical models; and [...] the practice of translation [...] is assigned a double role: it provides valuable insights, and it is the touchstone by which hypotheses are tested¹⁰ (van den Broeck nella sua introduzione a Holmes, 1988: 5).

Naturalmente, si dovrebbe applicare lo stesso principio nei confronti dei due principali approcci ai *Translation Studies*, l'indirizzo di ricerca letterario e quello linguistico. Come abbiamo visto, oggi i punti di contatto sono ben più numerosi di quelli di contrasto grazie all'elemento culturale che caratterizza tutti e due gli approcci, e per il futuro si spera in un'ancora più stretta cooperazione.

Secondo Baker

the time is now ripe for a major redefinition of the scope and aims of translation studies, and [...] we are about to witness a turning point in the history of the discipline¹¹ (1993: 235).

Un settore in cui questo è già una realtà è quello degli studi su corpora di testi in formato elettronico. Gli studiosi della traduzione hanno ora accesso a massicce quantità di testi computerizzati sia tradotti sia direttamente nella lingua d'origine. Usando uno speciale software di interrogazione, possono studiare i principi che governano la prassi della traduzione su un materiale molto esteso. Studi descrittivi di questo tipo su così vasta scala offrono ovviamente un'opportunità eccezionale di verificare schemi linguistici e culturali di comportamento traduttivo già identificati su corpora di testi relativamente ridotti e frammentari. Baker (1993) spiega il potenziale di questi nuovi metodi includendo nella dimostrazione i risultati preliminari di vari gruppi di ricercatori. Lavorando su testi computerizzati di diverso genere¹², sono riusciti a scoprire che alcuni tratti si rapportano

¹⁰ "La descrizione della traduzione e dei processi traduttivi è una precondizione indispensabile a qualsiasi teorizzazione; tale descrizione a sua volta non può sussistere senza modelli teorici plausibili; e [...] la pratica della traduzione [...] riveste un doppio ruolo: è un prezioso aiuto alla comprensione ed è la pietra di paragone per la verifica di ogni ipotesi".

¹¹ "Ora i tempi sono maturi per una ridefinizione radicale del campo e dei fini dei *Translation Studies*, e [...] stiamo per assistere a una svolta decisiva nella storia di questa disciplina".

¹² MONA BAKER (1995) parlando della traduzione elenca tre diversi tipi di corpora: *parallel corpora* (corpora paralleli), *multilingual corpora* (corpora multilingui),

to the nature of the translation process itself rather than to the confrontation of specific linguistic systems¹³ (1993: 243 sgg.)

Nonostante queste indagini non siano state ancora compiute su corpora imponenti, si può dichiarare con ragionevole certezza che la combinazione di nuove tecnologie e *Translation Studies* offre prospettive promettenti per il futuro e l'opportunità di colmare il divario oggi esistente fra le diverse branche della disciplina.

Riferimenti bibliografici

- APPEL, F., 1993, *Il Manuale del traduttore letterario*, a cura di E. MATTEOLI, G. ROVANTINI, Guerini, Milano.
 BAKER, M., 1992, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, Londra-New York.

comparable corpora (corpora paragonabili). Tuttavia non esiste ancora, sfortunatamente, una concordanza generale sulla terminologia da usare in questo nuovo settore di studi e talora si può generare una certa confusione nel riferimento esatto all'uno o all'altro di questi corpora. Nel testo della Baker si usano i termini *parallel corpora* per comprendere testi originali nella lingua di partenza A, e le loro traduzioni nella lingua B. Un esempio dell'attuale ricerca in questo settore (e delle differenze nella terminologia) è il *Multilingual Parallel Concordancer* sviluppato nell'ambito dell'*European Union Lingua Project* (adeg. 93-09/1245/1c-VB), di cui fa parte la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università di Trieste. Sempre secondo la Baker, *multilingual corpora* si riferisce a un insieme di due o più corpora monolingui in lingue diverse sviluppati - sulla base di criteri d'impostazione simili - in un'unica sede o anche in istituzioni differenti. Ne sono esempi il *Council of Europe Multilingual Lexicography Project* coordinato da John Sinclair e il lavoro in corso presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università di Bologna, sede di Forlì (entrambi usano il termine *comparable corpora*). Per la Baker, *comparable corpora* è un incrocio fra corpora paralleli e multilingui e consiste di due raccolte separate di testi nella stessa lingua: una formata di testi originali scritti in quella lingua, l'altra di traduzioni in quella lingua da una data lingua - o lingue - di partenza; i corpora sono paragonabili in quanto simili per lunghezza, identità d'argomenti, varietà di linguaggio, collocazione temporale e perché rappresentativi di una gamma di autori e traduttori. Purtroppo a tutt'oggi non esiste ancora alcuna prova dell'esistenza di corpora del genere.

¹³ "Alla natura del processo traduttivo stesso piuttosto che al confronto di specifici sistemi linguistici".

- BAKER M., 1993, *Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications* in M. BAKER, G. FRANCIS, E. TOONIN - BONELLI (a cura di), *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia: 233-250.
- , 1995, *Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research*, "Target", 7-2: 223-243.
- BAR-HILLER Y., 1964, *Language and Information: Selected Essays on their Theory and Application*, Addison-Wesley, Reading, Mass.
- BARTHES R., 1982, *Selected Writings S. SONNAG* (a cura di), Collins, Londra.
- BASSNETT S. (a cura di), 1989, *Beyond Translation*, "New Companion", 8.
- , 1991 (1980), *Translation Studies*, Routledge, Londra e New-York.
- , 1994, *The Visible Translator*, "In Other Words", 4: 11-15.
- , 1996, *The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator*, in R. ALVAREZ, M. C.A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon-Filadelfia-Adelaida: 10-24.
- BASSNETT S., LEFEVRE A., 1990, *Translation, History and Culture*, Pinter, Londra-New York.
- BELL R., 1991, *Translation and Translating*, Longman, Londra.
- BENJAMIN W., 1970, *Illuminations*, a cura di H. ARENDT, Jonathan Cape, Londra: 69-82.
- BEAUGRAND R. DE, 1992, *Cognition, Communication, Translation, Instruction: the Geopolitics of Discourse*, in R. DE BEAUGRAND (a cura di) *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia: 1-22.
- BEUGENER J., SCHULTE R., 1989, *The Craft of Translation*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra.
- BULLIG M., 1991, *Ideology and Opinions*, Sage, Londra.
- BOOTH A.D., 1967, *Machine Translation*, North-Holland, Amsterdam.
- CATFORD J.C., 1965, *A Linguistic Theory of Translation*, Blackwell, Oxford.
- DEJESSE J., WOODSWORTH J., 1995, *Translation through History*, John Benjamins/Unesco, Amsterdam-Filadelfia.
- DODDS J.M., 1994, *Aspects of Literary Text Analysis and Translation Criticism*, Campanotto, Udine.
- DUFF A., 1981, *The Third Language*, Pergamon Press, Oxford.
- EAGLETON T., 1983, *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford.
- EVER-ZOHAR I., 1978, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in J.S. HOLMES, J. LAMBERT, R. VAN DEN BROECK (a cura di), *Literature and Translation*, Acco, Lovanio.
- FIRTH J.R., 1957, *Papers in Linguistics 1934-1951*, Oxford University Press, Londra.
- , 1968, *Selected Papers*, a cura di R. PALMER, Longman, Londra.
- FOUCAULT M., 1980, *Power/Knowledge*, a cura di C. GORDON, Pantheon Books, New York.
- FOWLER R., KRESS G., HODGE R., NEW T., 1979, *Language and Control*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- GENZLER E., 1993, *Contemporary Translation Theories*, Routledge, Londra-New York.
- GILES S.R., 1983, *Defined by discourse: some problems with the new critical practice*, "Renaissance and Modern Studies", 27: 139-50.
- HALLIDAY M.A.K., 1992, *Language Theory and Translation Practice*, "Rivista internazionale di tecnica della traduzione", 0: 15-25.
- HATIM B., MASON I., 1990, *Discourse and the Translator*, Longman, Londra.
- HERMANS T., 1996, *Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework*, in R. ALVAREZ, M. C.A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon-Filadelfia-Adelaida: 25-51.
- HERMANS T. (a cura di), 1985, *The Manipulation of Literature*, Croom Helm, Londra.
- HERVEY S., HIGGINS I., 1992, *Thinking Translation*, Routledge, Londra-New York.
- HEYLEN, 1993, *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*, Routledge, Londra e New York.
- HOLMES J.S., 1988, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam.
- KEITH H., MASON I. (a cura di), 1987, *Translation in the Modern Languages Degree*, CILT, Londra.
- KELLY L.G., 1979, *The True Interpreter*, Blackwell, Oxford.
- KORZENIOWSKA A., KUHNWZAK P., 1994, *Successful Polish-English Translation. Tricks of the Trade*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- KRESS G., HODGE R., 1981, *Language and Ideology*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- LEFEVRE A., 1978, *Translation: The Focus of the Growth of Literary Knowledge*, in J.S. HOLMES, J. LAMBERT, R. VAN DEN BROECK (a cura di), *Literature and Translation*, Acco, Lovanio.
- , 1982, *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, "Modern Language Studies", 12, 4: 3-20.
- , 1990, *Translation: Its Genealogy in the West*, in S. BASSNETT, A. LEFEVRE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Pinter, Londra-New York.
- , 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londra-New York.
- , 1993, *Discourse on Translation: Recent, Less Recent, and to Come*, "Target", 5, 2: 229-241.
- LEVINE S.J., 1991, *The Subversive Scribe*, Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota.
- MASON I., 1992, *Discourse, Ideology, and Translation*, in R. DE BEAUGRAND (a cura di) *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia: 23-34.
- MATTHUSSEN F.O., 1931, *Translation. An Elizabethan Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- NERGAARD S., 1995, *Teorie Contemporanee della Traduzione*, Bompiani Milano.
- NEWMARK P., 1981, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford.
- , 1988, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Londra.
- NIDA E.A., 1964, *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.
- , 1975, *Language Structure and Translation*, Stanford University Press, Stanford.
- , 1991, *Theories of Translation*, "TTR", 4, 1: 19-32.

- NIDA E.A., TAVER C., 1969, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden.
- PAZ O., 1992, *Translation: Literature and Letters*, in R. SCAUTTE, J. BRUNNER (a cura di), *Theories of Translation*, University of Chicago Press, Chicago: 152-162.
- РЫН А., 1996, *Catalogues and Corpora in Translation History*, in M. СОУЛТНАРД, P.A. ODBER DE BAUBERT (a cura di), *The Knowledge of the Translator: from Literary Interpretation to Machine Classification*, Edwin Mellen, Lewiston-Quebecton-Lampeter: 167-189.
- ROBERTS R., 1992, *The Concept of Function of Translation and its Application to Literary Texts*, "Target", 4, 1: 1-16.
- SAVORY T., 1968, *The Art of Translation*, Jonathan Cape, Londra.
- SENIGRITA M., 1990, *Translation, Colonialism, and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds*, in S. BASSNETT, A. LEFEBVRE, 1990, *Translation, History and Culture*. Pinter, Londra-New York: 56-63.
- SNELL-HORNBY M., 1988, *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia.
- , 1990, *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany*, in S. BASSNETT, A. LEFEBVRE, 1990, *Translation, History and Culture*, Pinter, Londra-New York: 79-86.
- STERNER G., 1984, *Antigones*, Oxford University Press, New York.
- , 1992 (1975), *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford-New York (trad. it. *Dopo Babel*, di R. BIANCHI con integrazioni alla nuova edizione di C. BÉGIN, Garzanti, Milano 1994).
- TAYLOR TORRESILLO C., 1996, *Grammatica e Traduzione*, in G. CORTESE (a cura di), *Tradurre i Linguaggi Settoriali*, Cortina, Torino.
- TOURY G., 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv.
- , 1992, *Translating Texts: from Theory to Practice*, Clueb, Rapallo.
- , 1996, *Real-world Criteria in Translation Pedagogy*, in C. DOLLARUP e V. AVELL (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia: 251-9.
- , 1997, *Reconstructing context and translation. The role of cultural factors*, in C. TAYLOR TORRESILLO, L. HAARSMAN, L. GAVIOLI (a cura di), *Teorie e Varietà Linguistiche a Confronto*, Cleup, Bologna, in corso di stampa.
- VAN DEN BROECK R., 1992, *Translation Theory Revisited*, "Target", 4, 1: 111-120.
- VAN HOOFF H., 1991, *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Duculot, Parigi-Louvain-la-Neuve.
- VENUTI L., 1994, *The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews*, "In Other Words", 4: 16-22.
- , 1995, *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra-New York.
- WARREN R. (a cura di), 1989, *The Art of Translation. Voices from the Field*, Northeastern University, Boston.
- ZOPPI IM., 1996, *La Traduzione delle Letterature dei Paesi di Lingua Inglese*, in S. ZOPPI (a cura di), *Traduzione. Dalla Letteratura alla Macchina*, Bulzoni, Roma: 37-47.

X. *Il dibattito sulla traduzione nell'Ottocento francese* di Graziano Benelli

In Francia nel XIX secolo l'evoluzione delle teorie sulla traduzione ha un ruolo notevole, sia per l'impegno crescente di grammatici, linguisti e critici, sia per l'apporto (teorico, ma più spesso pratico) di scrittori di grande prestigio, da Madame de Staël a Baudelaire. A ben vedere, l'apporto teorico è difficilmente disgiunto dall'attività traduttiva; più di frequente esso è la conseguenza di una riflessione sul lavoro svolto come traduttore letterario, anche se non sempre il risultato ottenuto si accorda con le dichiarazioni di principio¹. Le quali, e non potrebbe essere altrimenti, mutano sostanzialmente da una generazione all'altra, col mutare del concetto di letteratura e di opera letteraria.

10.1 Le considerazioni dei grammatici

All'inizio dell'Ottocento domina ancora la concezione illuminista, che, contestando le posizioni del classicismo, guarda l'attività del tradurre con un certo ottimismo. È così che Étienne-Augustin de Wailly (1770-1821), recensendo la traduzione francese del poema eroico-comico di Alexander Pope *The Rape of the Lock*², spezza una lancia in favore dei traduttori, i

¹ Il divario fra l'apporto teorico e l'esercizio traduttivo è segnalato con schiettezza da Vautier in *De la traduction*: "[...] tous ont traduit, et ceux d'entre eux qui ont établi les meilleures théories ne sont pas ceux qui ont le mieux réussi dans l'application" [tutti hanno tradotto, ma coloro ai quali si devono le teorie migliori non sono quelli che le hanno realizzate meglio] (VAUTIER, 1812: 10).

² La traduzione (*La boucle de cheveux enlevée*) è di E.T. Maurice CURTY, ed è apparsa nel 1802.