Osservazioni sul tradurre*

Giovanni Cecchetti

Chiunque si sia esercitato nell'arte del tradurre — chiamiamola pure così, perché in verità non è altro che un'arte — sa che essa presenta dei problemi assai difficili da risolvere, fin dal tentativo di definirla. Si tratta di problemi che tanto i poeti quanto i letterati di tutta una tradizione si son posti per decine di secoli, senza mai giungere a una soluzione soddisfacente, e tanto meno esemplare. La conclusione più ovvia, che tutti noi conosciamo, è che la traduzione è nello stesso tempo impossibile e inevitabile. Sarà appunto sui due poli di questa conclusione ossimorica, e trascrivendo delle riflessioni che son venute facendo durante il mio, sia pur periferico, esercizio di traduttore, che cercherò di trattenermi brevemente.

Tradurre può esser metter vino nuovo in una botte vecchia, o metter vino vecchio in una botte nuova, come osservò Renato Poggioli nel bel saggio del volume harvardiano del 1959, intitolato appunto *On Translation*; ossia può consistere nel rivestire un originale, apparentemente sigillato, in moduli espressivi diversi, accessibili e familiari. E il traduttore? È un *artifex additus artifici*, un nuovo artista che collabora col vecchio? O è l'umile esecutore di una musica che non ha saputo comporre, l'intermediario fra l'artista e l'ascoltatore, fra il poeta e il lettore, colui che parla con la voce di un altro, e che si eclissa perché l'ascoltatore o il lettore riesca a sentire un timbro che non è il suo? Che cosa sia una traduzione, e quale sia la funzione di un traduttore, dipende anche — almeno in parte — da come si risponde a queste domande.

È noto che già Cicerone, nel *De optimo genere oratorum*, e Orazio, nell'*Ars poetica*, esplicitamente o implicitamente, teorizzarono sulla traduzione. Cicerone disse che nel tradurre dai più eloquenti oratori ateniesi, Demostene e Eschine, le due orazioni che avevano pronunciato l'un contro l'altro, non s'era comportato da interprete, ma da oratore, cioè da scrittore, "conservando le stesse sentenze, le stesse forme, e, si direbbe, le stesse figure, ma in parole conformi al nostro uso." Cosicché, aggiungeva, "non ho considerato necessario render parola per parola (*verbum pro verbo reddere*), ma preservare lo stile e la forza espressiva" del testo originale (IV, 15). Orazio

impose al traduttore una regola molto simile, cioè di ricercare la vera fedeltà, e non la corrispondenza delle singole parole (cfr. I, 33).

Noi sappiamo che Dante crede invece, come vedremo, che la traduzione non è possibile. Eppure, quando traduce — e lo fa spesso — sembra a prima vista che riproduca la lettera, mentre istintivamente trasforma l'originale in un testo quanto mai diverso, e profondamente personale. Prendiamo un esempio dal Trentesimo del *Purgatorio*. Quando gli compare davanti Beatrice, Dante si mette a tremare di emozione, e forse anche di desiderio represso, e, rivolgendosi a Virgilio, riassume il suo stato d'animo in una frase di Virgilio stesso: "Conosco i segni dell'antica fiamma" — celebre verso che, com'è notissimo, traduce "letteralmente" il detto di Didone, quando, nel Quarto dell'*Eneide*, si scopre innamorata: "Adgnosco veteris vestigia flammae" (IV, 23). Va da sé che la situazione è diversa. Il personaggio Dante non si trova esattamente nelle condizioni di Didone. Infatti, Didone sente in sé la forza invincibile della carne, un desiderio che ha avuto tempo di crescere e maturare; mentre Dante, a sua volta, vuol trasferire il proprio desiderio su un piano puramente mistico. Ma guardiamo come le singole parole passano da un testo all'altro.

Il "veteris" di Virgilio si trasforma in "antica," che dà alla fiamma amorosa e al suo possibile ritorno una dimensione temporale vastissima, universale; mentre il "veteris" dell'*Eneide* è molto più limitato alla storia umana di Didone, in quanto rievoca un tempo in cui lei era sposa felice di Sicheo, e insieme contiene implicito il ricordo di una promessa di fedeltà, che ormai la donna sa di non poter mantenere. "Vestigia" poi significa "impronte," cioè qualcosa che poteva esser rimasto dentro Didone, e che si è ora svegliato e reso riconoscibile. "Ecco," sembra dire Didone alla sorella, "riconosco la vecchia fiamma che mi sta di nuovo camminando dentro, ne sento le impronte nella mia stessa carne." Dante queste "impronte" le chiama "segni"; li da sempre, invariati; non "impronte" che hanno avuto un'origine recente ed ora riemergono; e forse anche, secondo il probabile significato dantesco della parola "segno," stendardi, bandiere in marcia trionfale nel momento stesso in cui vengono riconosciute. Si tratta quindi di un'immagine puramente visiva e totalmente viva, ma anche di un emistichio virgiliano che, nella traduzione dantesca, sembra trasposto letteralmente, e invece è cosa del tutto nuova in ogni senso. Così Dante ci dimostra che la traduzione anche più fedele alla lettera e allo spirito di un testo è in fondo un dato inevitabilmente personalissimo.

Del resto Dante stesso, quando nel *Convivio* tocca questa operazione di trasferimento da una lingua all'altra, evita, come sappiamo tutti, il termine che corrisponde al nostro "tradurre" ("transla-

zione" appare solo una volta), per coniare invece "transmutare" (cfr. I, v, 8 e I, x, 10), che è "termine assai più caratterizzante," come osserva Gianfranco Folena (cfr. AA. VV. *La traduzione*, Trieste, 1973, p. 81). Qui vorrei lasciar da parte il "background" filosofico e teologico che sta dietro a questo "transmutare," e che potrebbe troppo facilmente portarci per un'altra strada. Quel che ora importa è di vedere come Dante trasmuta l'originale latino — operazione che egli compie in molti casi, oltre a quello dell'esempio appena citato, con la voce del suo poeta che si traduce nella sua stessa voce. Si ricordi a questo proposito anche il "Tu vuo' ch'io rinnovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme" di Ugolino, dove si ripetono le parole di Enea all'inizio del Secondo del poema virgiliano ma trasformandone il dolore per la catastrofe che ha colpito un intero popolo in un fatto puramente personale, in una sventura che va appena al di là dell'io di colui che parla. Comunque, mentre sembra riprodurre l'originale alla lettera, Dante lo fa completamente suo, dimostrando fra l'altro anche la verità del suo assunto, che cioè una traduzione vera, ossia una "translatione," non può esistere, e quindi non può nemmeno esistere un "transmutare" in questo senso ("nulla cosa si può de la sua loquela in altra transmutare" [cfr. *Conv.*, I, X, 10]), perché può solo esistere una trasformazione, una specie di adattamento, si direbbe oggi, ad un altro humus, in cui un'opera letteraria, venendovi trapiantata, acquista un'altra fisionomia.

Della impossibilità del tradurre aveva anche parlato, come ci ricorda il Fubini (cfr. *Critica e poesia*, Roma, 1973, p. 280-281), il più grande di tutti i traduttori, san Girolamo, il quale, col dichiarare che l'eloquenza di Omero non è trasferibile in latino, sottolineava le difficoltà che deve affrontare un traduttore, soprattutto a causa dell'indole di una lingua, che non corrisponde all'indole di un'altra (cfr. *Patristica latina*, XXVII, coll. 36-37).

Non intendo in nessun modo far la storia delle varie teorie del tradurre come sono state espresse attraverso i secoli. È già stata fatta egregiamente dal Fubini e dal Folena nei due saggi citati (specialmente quello del Folena è un lavoro ricchissimo che rimarrà come termine di riferimento per lungo ordine di anni, per chiunque voglia informarsi sull'argomento per il periodo medievale e rinascimentale). Voglio solo ricordare ancora il modo di tradurre "alla lettera" di Bernardo Davanzati — che è uno dei due massimi traduttori del Rinascimento italiano (l'altro è Annibal Caro, del quale vorrei puntare non tanto sull'*Eneide* quanto sul *Dafni e Cloe*). Il Davanzati si mise a trasportare Tacito in italiano con l'intenzione di preservarne la lapidaria concisione, e possibilmente di aumentarla. Nella dichiarazione introduttiva si vantò di essere addirittura riuscito ad usare meno parole di quelle dell'originale, che è un

criterio certamente errato di giudizio, perché non ha nessun rapporto con l'autentica concisione di un testo. Eppure creò insieme il vero Tacito italiano e uno dei capolavori di stile; riuscì, come avrebbe detto il Machiavelli (cfr. *Opere*, a cura di F. Flora, Milano, 1950, vol. II, p. 809), a convertire il latino in fiorentino, e non il fiorentino in latino.

Una traduzione presenta tante e tali difficoltà che, anche a considerarla possibile, almeno sul piano pratico, va riconosciuta per necessità approssimativa. Prima di tutto è approssimativa sul piano semplicissimo, e direi pedestre, della lingua — assai più pedestre di quello dell'esempio dantesco di poco fa, perché in quel caso non si può parlare di lingua in senso generico, bensì di linguaggio in senso individuale e personale. Qui non voglio entrare nella questione quanto mai elementare della conoscenza — dico conoscenza di vocabolario — della lingua da cui si traduce e della lingua in cui si traduce. Di questa conoscenza, diciamo esterna, delle due lingue, non si parla mai, perché si dà per scontata e per ovvia. Eppure ci s'imbatte in traduttori anche illustri (come D.H. Lawrence), i quali prendono formidabili granchi che spesso cambiano il senso di un racconto, semplicemente perché, pur essendo padroni della lingua in cui traducono, non conoscono sufficientemente quella da cui traducono. Tale deficienza è particolarmente accentuata fra i traduttori italiani di opere inglesi e americane, i quali spesso non capiscono modi di dire o frasi colloquiali, senza dire dello slang, e risolvono tutti i problemi o traducendo alla lettera, e quindi producendo incredibili assurdità, oppure eliminando periodi e finanche paragrafi. Questo modo di tradurre non può essere soggetto di una discussione seria, e quindi va ignorato.

Invece è importante notare quegli aspetti idiomatici che indicano profonde differenze fra una cultura e l'altra; come oggetti, piante, animali, cibi, e specialmente idee, che esistono in una cultura e non in un'altra, per cui la loro trasposizione diventa totalmente impossibile, a meno che non si ricorra al mero segno linguistico come a una forma di astrazione.

Pensiamo per un momento alla *Bibbia* e alle sue traduzioni. Tanto per prendere un caso, l'"issopo," che vi è menzionato come strumento di purificazione rituale, fu definitivamente piantato nel mondo latino da san Girolamo, che ve lo trasferì dal testo dei Settanta, ed è sempre rimasto circondato da un alone di mistero. Infatti, il grande dizionario latino di Oxford porta dell'issopo un solo esempio, desunto appunto dai salmi, e il vocabolario italiano del Devoto-Oli, che è recentissimo, lo definisce ancora "pianta di identificazione incerta." Dalla *Vulgata* l'issopo è passato in tutte le lingue occidentali. È diventato quindi un puro segno linguistico

astratto, impermeabile a qualsiasi volontà di concretezza, e anche estraneo a qualsiasi sistema semeiotico — che esiste soltanto nella fantasia, quasi parte di una nuova e irraggiungibile mitologia. Eppure si dovrebbe dire che sono anche parole come questo "issopo" che fanno della *Vulgata* la versione più fedele della *Bibbia*. Oppure pensiamo ad altri casi di parole che nella nuova cultura non hanno equivalente. In esquimese, per esempio, non esiste il concetto di "pecora," e perciò non c'è il termine corrispondente; per cui una *Bibbia* tradotta in esquimese manca di un dato sociale importantissimo del mondo biblico.

Si può aggiungere che in inglese ci sono meno parole per rendere la stessa idea che in ebraico; col risultato che la *Bibbia* inglese è necessariamente meno concettosa, e perciò più monotona, e con meno forza e meno mordente, dell'originale.

Qui potremmo pensare addirittura agli ideogrammi cinesi, che si possono tradurre in modi assolutamente diversi, e sempre plusibili, a seconda di come si percepiscono sciolti in verbi, in nomi, o in aggettivi. Ma per ritornare a una tradizione poetica nota, come si traduce il "vago" leopardiano, che ha almeno tre significati, e tutti e tre diversi da quelli del testo originale, perché nessuno dei tre riesce a preservare l'alone fonosimbolico che gli è proprio.

Poi c'è il problema dei corrispondenti apparentemente perfetti nella nuova lingua; che invece hanno un valore diverso. Così "bread" non vuol dire "pane"; infatti, se in America si vuol dire "pane," si aggiunge una qualifica, come "Italian bread" o "French bread"; "cottage cheese" non significa "ricotta"; "bologna" non è "mortadella," e così via. Sono esempi un po' terra terra, ma hanno una loro efficacia. Non mancano però esempi di natura "più alta," che ci possono condurre alle stesse riflessioni. Per esempio, ancora in inglese, "romance" non vuol davvero dire "romanzo"; "modern" non significa "moderno," né "ancient" significa "antico"; "divine" non ha nulla a che fare con "divino," come "divinity" non è "divinità"; e si potrebbe continuare a lungo.

C'è anche il grado di conoscenza che un traduttore può o non può avere delle altre culture. Non c'è bisogno di scomodare il Vico per ripetere che ognuno conosce bene solo quel che ha fatto; o il Croce per insistere che la storia è sempre contemporanea, perché ognuno di noi ne trasforma le componenti secondo i termini della sua stessa esperienza, rendendole parte integrante del mondo in cui vive. Ezra Pound, che non si sa se avesse letto il Croce, diceva che noi possiamo capire solo i nostri contemporanei — che è un modo diverso di dire la stessa cosa.

La trasposizione di fatti letterari da una cultura a un'altra rimane per forza approssimativa, non solo perché è impossibile percepirla come erano quando furono creati, ma anche perché siamo istinti-

vamente portati a sentirli secondo i parametri della nostra stessa esperienza. Noi tendiamo ad ascoltare l'opera letteraria (qualsiasi opera letteraria) con i nostri orecchi, con gli orecchi della nostra lingua, e con il risultato che davanti ai nostri occhi s'aprono orizzonti che l'autore, e il lettore, dell'originale non si sarebbe mai sognati. Quanti di noi, per esempio, sentono sfumature dell'inglese in traduzione italiana, e viceversa? Che, in fondo, significa tradire tutte e due le culture.

Quando i critici italiani lessero *Conversazione in Sicilia*, trovandoci una sintassi straordinariamente semplificata, con tutti quegli stacchi fra le parole — che pur essendo semplicissime e comuni, acquistavano pesi poetici totalmente insospettati — siccome riscontravano questo modo di scrivere completamente nuovo nelle traduzioni vittoriniane dall'inglese d'America, quei critici affermarono che Vittorini nel capolavoro aveva appunto riprodotto lo stile degli autori tradotti, o almeno l'aveva imitato. Devo dire che anch'io in quei giorni lontani caddi in questo trabocchetto, accettando il giudizio dei miei "maggiori." Ma più tardi ebbi la curiosità di prendere in mano, per esempio, *Pian della Tortilla* di Steinbeck, nella traduzione che Vittorini ne aveva fatta quasi subito dopo la composizione di *Conversazione in Sicilia*, e di verificarlo sull'originale di *Tortilla Flat*. M'accorsi che il linguaggio del testo italiano era molto meno colloquiale e molto più poetico di quello di Steinbeck, che alcune frasi cascanti, e in qualche caso interi capoversi, erano stati soppressi, che certi modi di dire comunissimi in California erano stati resi alla lettera, acquistando così un sapore esotico quanto mai suggestivo, che i capoversi erano stati spezzati in unità molto più brevi, e che fra le singole parole c'era stato immesso un distacco che dava loro una carica poetica nuova. Che questo riproducesse meglio per il lettore italiano l'alone di leggenda che circondava i *paisanos* di Monterey, mi sembra qui secondario. Ciò che veramente conta è che Vittorini aveva trasposto il romanzo di Steinbeck nel suo stile personale di *Conversazione in Sicilia*, e non viceversa; il che potrebbe agevolmente farci ritornare all'esempio dantesco dello scrittore che adatta tutto ciò che traduce alle circostanze richieste dal suo temperamento; e potrebbe poi anche farci ricominciare da capo un discorso sulle origini dello stile di Vittorini. Ma per ora ci basti dire che Vittorini non aveva fatto veramente una traduzione nel senso comune del termine, bensì aveva iscritto il testo americano entro una sua sfera percettiva personale.

Procedendo per questa strada si giunge inevitabilmente alla conclusione che l'opera d'arte è un fatto unico, non "trasmutabile" da una "loquela" a un'altra, perché profondamente radicato in uno specifico contesto culturale. E per la definizione di contesto

culturale, penso ancora alla *Commedia* dantesca, cioè all'humus in cui è cresciuto il poema, e quindi a un amalgama di tradizioni provenienti da tutte le fonti — come fattori letterari, storici e mitologici, che includono tutto un passato, precedenti filosofici e teologici, ecc., che caricano ogni parola di numerosi sensi, i quali vengono a loro volta confusi di sfumature, che sono concetti tradotti in visione. Viene allora da considerare del tutto inconcepibile che la *Commedia* stessa possa venir trasferita su un terreno completamente diverso, come quello della Cina, per esempio, o del Giappone, dove tutte quelle tradizioni in cui è radicata non esistono. Dinanzi quindi a un preciso contesto culturale, e dinanzi all'impossibilità di trovarne un altro identico, si può affermare che la vera traduzione è un miraggio, un'aspirazione irrealizzabile; e che quindi l'opera d'arte va lasciata vivere da sé nel terreno in cui è nata: come la Primavera del Botticelli, o come la Settima di Beethoven, che ovviamente non possono venir tradotte nel senso comune del termine. La pittura e la musica hanno il vantaggio di non esser fatte di parole, e perciò di poter comunicare a un livello diverso da quello del rapporto verbalizzato — che nella storia umana è indubbiamente posteriore alla percezione del colore e del suono. Però bisogna riconoscere che, appunto perché anteriori ai sistemi comunicativi verbalizzati, il colore e il suono comunicano senza bisogno di trasferimenti in altri "patterns" degli stessi loro sistemi. Per la letteratura invece questi trasferimenti sono necessari, se si vuol raggiungere un piano anche quanto mai elementare di comunicazione. Però spesso si limitano a certa sostanza, ossia, per usare una parola molto più vecchia e molto più accessibile, a un contenuto. — Ma apriamo una parentesi.

Il Croce che, come sappiamo tutti, passò la vita a meditare su problemi letterari e filosofici, già nella prima *Estetica* (p. 76) affrontò il problema della traduzione, affermando che corollario dell'identità di forma e contenuto in arte è l'impossibilità della traduzione, perché "ogni traduzione . . . sminuisce o guasta, ovvero crea una nuova espressione." Ma più tardi, ritornando sul tema, accettò la possibilità, e perfino la necessità, della traduzione, sia come strumento pratico, e quasi propedeutica allo studio dell'opera d'arte nell'originale, e sia come nuova opera d'arte dalla vita indipendente (cfr. *La poesia*, p. 102-104). Che il Croce negasse la traduzione in assoluto — come del resto aveva fatto anche Dante — non dovrebbe sorprendere. Ma non dovrebbe nemmeno sorprendere che la potesse anche accettare come fatto pratico, e per la sua quotidiana utilità. Del resto, il Croce stesso fu traduttore di un'ampia scelta di liriche del Goethe e, con maggior felicità, del *Pentamerone* del Basile. E fu proprio nella ristampa dei suoi studi sul

Goethe — sempre con accompagnamento delle traduzioni — che ritornò a discutere dell'arte del tradurre, e del traduttore, la cui opera non è "espressione della personalità del poeta tradotto, ma di quella del traduttore" stesso (cfr. *Goethe*, Bari, 1946, II, p. 150). Ho nominato qui il Croce perché, sia in teoria che in pratica, serve come una specie di punto d'arrivo, e perfino come compendio, di molte delle discussioni che si son fatte sul tradurre attraverso i secoli; da quelle di Cicerone a quelle di una tradizione che approdò a Dante eppoi al Rinascimento, per continuare nel Settecento e Ottocento europeo. Basti pensare alla voce "Traduction" del Marmontel nell'*Encyclopédie*, e alle considerazioni del Leopardi (anche se per il momento si vuole omettere l'opera e la voce, pur così valida, del Foscolo).

Il Leopardi, come già Dante, pensava che "la perfetta poesia non è possibile a trasporci nelle lingue straniere" (cfr. *Lettere*, ed. Flora, Milano, 1949, p. 681), ma pure faceva traduzioni di testi come il Secondo dell'*Eneide* o gli *Idilli* di Mosco, o il *Manuale* di Epitteto, o perfino le sue *Odae adespotae*; e nello *Zibaldone* (cfr. Ed. Flora, Indice, e spec. I, 1311-1312) discuteva spesso del tradurre, cercando quello che chiamava il modo migliore di farlo, e infine stabiliva che questo consisteva nel riuscire a far sí che uno scrittore fosse nella nuova lingua in tutto e per tutto quello che è nell'originale. Dalla negazione in senso assoluto, anche Leopardi passava dunque a considerazioni di fattibilità in campo pratico; considerazioni che sono tali da obliterare, almeno in apparenza, quella negazione. E così arrivava a formulare un principio che, per quanto ideale, rappresenta indubbiamente l'aspirazione profonda che guida, e deve guidare, lo sforzo di ogni traduttore.

Se, per ritornare a noi, i trasferimenti ottenuti attraverso la traduzione di un certo testo si limitano spesso a una certa sostanza o contenuto — o almeno così si può pensare — allora sorge immediatamente il problema di che cosa sia questo contenuto, e in che cosa risieda. Non c'è dubbio che per certi poeti con un "messaggio" ben definito, come Dante, per esempio, o per scrittori con un preciso pensiero da comunicare, come il Machiavelli, o come il Leopardi delle *Operette morali* (e in certa misura anche dei *Canti*), la traduzione è sempre sembrata meno difficile, almeno agli spiriti superficiali. Ma la cosiddetta sostanza o contenuto, se trasferita in parole scialbe e senza immagini vive, diventa cosa ben piatta e banale, tanto che il lettore ignaro dell'originale si meraviglia come gli sia stata data tanta importanza. Sia il testo di Dante che quelli del Machiavelli o del Leopardi ci parlano in un linguaggio fortemente personale, che è la loro vera sostanza, il loro vero contenuto: catene d'immagini che risiedono dentro specifiche parole e coinci-

dono col "messaggio." Proviamo a prendere un paio delle più aeree terzine di Dante e a tradurle in prosa (perché anche questo rientra nel nostro discorso sulla traduzione: per la poesia, la prosa è una lingua straniera, e viceversa).

Siede la terra dove nata fui
 su la marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui. (*Inf.* V. 97-99)

Che, tradotto in prosa, vuol semplicemente dire: "Io nacqui sulla costa dove sbocca il Po, quando scende nel mare con tutti i suoi seguaci." Oppure:

E vidi lume in forma di rivera
 fulvido di fulgore, intra due rive
 dipinte di mirabil primavera. (*Par.* XXX. 61-63)

Che vuol dire: "Vidi un fiume sfolgorante, tra due rive coperte di meravigliosi fiori." Così ho tradotto le due terzine credendo di darne appunto il contenuto; invece quel contenuto l'ho perso per strada, e se lo voglio davvero recuperare, devo ritornare all'originale come l'ha pronunciato e scritto Dante. Se dunque è vero, com'è vero, che il cosiddetto contenuto risiede soltanto nelle parole, nell'amalgama, e nelle loro risonanze interiori — cioè nei loro valori fonosimbolici — che evocano infinite visioni, e coincidono con quella speciale musica di lettere e di sillabe; se questo è vero, come ripeto, allora una trasposizione in moduli espressivi non suoi (o in qualsiasi lingua straniera) non offre un contenuto, bensì qualcosa di diverso, che non ha quasi nulla in comune col testo originale. E a dimostrazione si potrebbe citare, oltre che da Dante, da qualsiasi altro scrittore — dal Petrarca, per esempio, dove i cosiddetti contenuti sono più ovviamente riconoscibili solo dentro le specifiche, labilissime parole — eliminate, o sostituite le quali, non rimane più traccia della voce, ricchissima, del poeta.

Ma nemmeno dopo questa precisazione, si può dimenticare che perfino il Croce accetta la traduzione come fatto pratico, né si può quindi negare che una certa traduzione è possibile, anzi indispensabile, se si vuole in qualche modo trasmettere un'opera in una sfera espressiva diversa dalla sua. E bisogna anche insistere che il traduttore deve avere la capacità di percepire quella musica dell'originale, allo scopo di poterne veramente comunicare le visioni dentro moduli che abbiano nella nuova lingua il più possibile della forza e della novità che hanno nell'originale stesso — secondo appunto l'insegnamento del Leopardi. Questa ri-comunicazione è indubbiamente raggiungibile, almeno in una certa misura, se nel

tradurre ci si contenta di somiglianza, piuttosto che di identità — e tenendo ben ferma la premessa che esiste un'umanità comune, e quindi una forma di percezione (e una forma di sogno) comune. È forse per questa ragione profonda, intesa in tutte le sue ramificazioni, che i mistici, e talvolta anche i poeti, hanno platonicamente dichiarato di parlare e scrivere sotto dettatura, cioè di tradurre dei suggerimenti e degli impulsi che venivano loro da altissime sfere. Questo fu detto, ed è, in certi ambienti, ancora detto, dei grandi libri profetici della *Bibbia*, e questo è insito nell'antica definizione del poeta come vate, ossia profeta — come colui, in altre parole, che raccoglie, interpreta e presenta quel che gli detta lo spirito stesso della tribù.

Dovendoci accontentare di somiglianze, e quindi di traduzioni approssimative, ci sono — a mio parere, e come ho scritto altrove (cfr. *Il Verga maggiore*, Firenze, 1968, p. 194-196) — due metodi principali di tradurre. Il primo è quello che si potrebbe definire romantico, per cui il traduttore s'avvicina al suo autore allo scopo di creare un'opera d'arte in proprio, facendo così concorrenza all'originale, e preoccupandosi più della propria opera che di quella che traduce. Questo metodo viene applicato spesso alla poesia, sia lirica che narrativa, dove non di rado si ottengono delle ricreazioni abbastanza appiattite, com'è il caso degli *Idilli* di Teocrito trasposti da G.M. Pagnini all'inizio dell'Ottocento, o del *Paradiso perduto* di Milton nella versione di Andrea Maffei, di vari anni posteriore. Ogni tanto succede che il traduttore sembra seguire la "lettera," ma ciò è vero solo in apparenza, perché in realtà egli trasforma totalmente l'originale; come avviene nell'"imitazione" leopardiana dove le parole italiane creano un testo perfettamente fratello dei *Canti*, senza quasi più nessuna parentela con l'originale francese. Per tutti questi casi, siano felici che infelici, bisogna parlare di rifacimenti, che rispecchiano, come direbbe il Croce, la personalità del traduttore, e non quella dell'autore — come del resto avviene, in maggiore o minor misura, in ogni traduzione.

Il secondo metodo è quello di chi si avvicina al suo scrittore, ne studia attentissimamente ogni espressione, ne pesa gli equivalenti nella nuova lingua, in cui cerca di trasferire ogni immagine in tutte le sue sfumature e con tutta la sua originalità e ricchezza (cioè con tutte le sue risonanze interiori). Questo è, naturalmente, un ideale, destinato a rimaner tale, ma rappresenta uno sforzo necessario, allo scopo di raggiungere almeno dei risultati plausibili. Molti anni fa si discusse a lungo se nel tradurre si dovesse rendere la lettera o lo spirito — e si optò per lo spirito. La questione era mal posta, perché lo spirito e la lettera non possono che essere un'unica sostanza, un'identità.

Ciascuno di questi due metodi richiede una grande sensibilità percettiva, una grande capacità di penetrare nel testo, e, per dir così, un'anima di poeta. Direi però che il metodo più soddisfacente risieda in una combinazione, o fusione, dei due: il saper rendere le immagini in una poesia nuova, e nello stesso tempo il renderle con la freschezza che avevano quando furono presentate la prima volta. Quando il Leopardi diceva che il poeta tradotto dev'essere nella nuova lingua tanto fresco com'è, e com'era, nella sua, enunciava in fondo questo principio. Vorrei a proposito citare un esempio da una recentissima traduzione dell'*Inferno* dantesco (Berkeley, Los Angeles, London, 1980) di Allen Mandelbaum.

Nel primo canto Dante ci dice che la lupa lo "ripigneva là dove 'l sol tace," che è un'immagine potente e straordinariamente nuova — anche se noi ci abbiamo fatto l'abitudine e non ci accorgiamo più di questa novità. Vediamo prima alcuni altri recenti traduttori inglesi e americani: Ciardi rende la straordinaria immagine, "l sol tace," col dire che Dante era spinto "into the sunless wood," che è una spiegazione e quindi una distruzione dell'immagine stessa. Ciardi, che pure ha scritto volumi di poesia, sembra che non capisca (come, invece, capiva benissimo Dante) che il Sole parla un linguaggio tutto suo, che la luce è questo linguaggio, per cui, quando non ha luce, il Sole rimane senza parole. Bynion dice che Dante era spinto dove "the sun is silent," e Dorothy Sayers, dove "the sun is mute": son tutti e due vicini all'originale, ma il loro linguaggio non ci colpisce quanto quello di Dante. Mandelbaum dice: "where the sun is speechless." — "Speechless," una parola che veramente ferma, se attribuita al sole, come "tace": che veramente crea un'immagine che ci fa vedere, e ascoltare, un linguaggio di luce. La poesia consiste in espressioni come questa.

Ed ora un'immagine correlata a quella di "dove 'l sol tace," e che ne costituisce infatti la continuazione e l'ulteriore sviluppo. Nel Quinto Canto, quando introduce la tempesta dei lussuriosi, Dante scrive:

Io venni in loco d'ogne luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto. (*Inf.* V. 28-30)

Il "loco d'ogne luce muto" richiama, come dicevo, il "dove 'l sol tace" e, come quello, costituisce uno straordinario esempio di sinestesia dantesca. Di nuovo sembra che il Ciardi abbia paura dell'immagine insolita, e traduce con "a place stripped bare of every light," che spiega e appiattisce; invece Bynion dice che il "loco" è "of all light dumb," e Sayers, seguendo lo stesso modulo espressivo, "a

place made dumb of every glimmer of light," ma così Sayers diluisce Bynion. Ecco il Mandelbaum: "I reached a place where every light is muted," che è veramente continuazione e sviluppo dello "speechless sun" del primo Canto. Il cuore dell'immagine pulsa dentro quel "muted." Questo è tradurre. E questo dimostra che il traduttore è riuscito a penetrare nei valori poetici del testo originale in tutte le sfumature, ed ha fatto uno sforzo per immetterli nel nuovo mezzo espressivo: in parole, cioè, che abbiano la stessa carica, o almeno suggeriscano un ritmo di frequenza simile a quello dell'originale. E allora gli si possono perdonare anche gli errori di lettura, che nella traduzione non mancano; perché quegli errori e altri, un lettore intelligente li può anche vedere ma la poesia, se non c'è, non la vede nessuno.

Il ritmo di frequenza è un fattore importante: una parola nuova, o un'immagine nuova, creata dal poeta, dev'essere resa con una parola nuova, o un'immagine nuova, creata dal traduttore; mentre un'espressione comunissima — e non importa quanto rara sembri ad orecchi abituati a un'altra lingua o a un'altra cultura — va resa con l'espressione comunissima corrispondente; altrimenti si creano effetti che non hanno nessun rapporto con quelli voluti dall'originale. Un testo, come avviene spesso nel Verga, che abbia un sapore esotico, e suoni quasi tradotto, e quindi "awkward," deve produrre lo stesso effetto in traduzione. Un testo invece, che, come succede nelle *Operette* leopardiane, oltre ad essere spesso ricco di espressioni insolite, è anche letteratissimo (vedi la "Storia del genere umano"), va tradotto in modo da suonare insolito, e magari ostico. Giacché si parla delle *Operette morali*, bisogna ricordare che in esse c'è una gran varietà di stili, tale da mettere a dura prova la perizia di un traduttore. Il "Dialogo d'Ercole e di Atlante" o il "Dialogo di Malabruno e di Farfarello," per esempio, sono iscritti in uno stile diversissimo, anche per dichiarazione del Leopardi stesso, dallo stile del "Cantico del gallo silvestre" e di tante altre *operette*; a volte lo stesso dialogo, come il "Tristano," presenta una mistura di stili che variano da una battuta all'altra. In casi simili, il traduttore dovrà inventare la stesse varietà di toni e di ritmi. Anche questo è ciò che voleva dire il Leopardi quando affermava che tradurre significa rendere un testo nella nuova lingua in modo tale che abbia le stesse caratteristiche dell'originale.

Qui si potrebbe passare a maggiori dettagli, suffragandoli con numerosi esempi di numerosi ostacoli che il traduttore incontra ad ogni passo. Ma dobbiamo contentarci delle osservazioni più o meno generiche fatte sinora.

C'è una vecchia boutade, secondo la quale le traduzioni sarebbero come le mogli: se belle infedeli, se fedeli brutte. È una boutade che

dimostra la straordinaria superficialità di chi l'ha concepita. Perché, che cosa è mai la bellezza? Nel nostro caso è la fedeltà assoluta all'opera che si traduce; una fedeltà che riproduca, per quanto è possibile, sia il disegno generale, che le immagini particolari, e il tono, d'un'opera. Giuseppe Ungaretti diceva che "la vera poesia si presenta innanzi tutto a noi nella sua segretezza" (cfr. *Saggi e interventi*, Milano, 1974, p. 579). Ebbene, il traduttore è colui che più d'ogni altro deve penetrare nella poesia per sorprenderne e coglierne il tremito, e per poi trasmetterlo. Per cui allora il traduttore più fedele è, per ritornare all'inizio, un *artifex additus artificis*, il nuovo artista che collabora col vecchio.

University of California
Los Angeles

*Queste "Osservazioni" sono il testo leggermente alterato di una comunicazione presentata al Congresso della Modern Language Association of America, tenutosi a Houston, Texas, dal 27 al 30 dicembre, 1980.