

CAMILLA RUSSO

ESERCIZI DI RESTITUZIONE  
IL MESTIERE DEL TRADUTTORE

L'imballatore chino  
che mi svuota la stanza  
fa il mio stesso lavoro.  
Anch'io faccio cambiare casa  
alle parole, alle parole  
che non sono mie,  
e metto mano a ciò  
che non conosco senza capire  
cosa sto spostando.  
Sto spostando me stesso  
traducendo il passato in un presente  
che viaggia sigillato  
racchiuso dentro pagine  
o dentro casse con la scritta  
"Fragile" di cui ignoro l'interno.  
È questo il futuro, la spola, il traslato,  
il tempo manovale e citeriore,  
trasferimento e tropo,  
la ditta di trasloco.

V. MAGRELLI, *L'imballatore*

I.

I termini *tradurre*, *traduzione*, *traduttore* e i loro corrispettivi nelle altre lingue romanze (il francese *traduire*, lo spagnolo *traducir* e il portoghese *traduzir*) possiedono la medesima origine, tutta italiana e risalente agli anni dell'Umanesimo. Attestato in volgare dal 1420, il termine *tradurre* sostituisce nel corso del tempo il sinonimo trecentesco *tra(s)latare* (da cui deriva l'etimologia dell'inglese *translation*), continuatore del latino *transfere*. Come mai il verbo *traduco*, che nella latinità veniva utilizzato solitamente in ambito bellico e militare ("condurre, trasportare, far passare"), inizia ad essere adoperato nel Quattrocento per designare l'operazione tutta intellettuale del passare da una lingua ad un'altra? La risposta va ricercata in un probabile errore di cattiva interpretazione. Il celebre umanista fiorentino Leonardo Bruni, trovandosi fra le mani un passo tratto da

Gellio («*vocabulum Graecum vetus traductum in linguam Romanam*»<sup>1</sup>), aveva interpretato l'espressione *vocabulum traductum* non con il suo significato originario di “vocabolo introdotto, prestato” dalla lingua greca a quella romana (quello che oggi chiameremmo *prestito*), bensì con il moderno significato di “tradotto”. Il successo di questa nuova accezione di *traducere* fu straordinario e con il termine *traduzione* si passò ad indicare una nuova modalità di rapporto fra testi scritti in lingue diverse. Il sogno umanista del recupero dell'antichità greca e latina si sarebbe potuto attuare soltanto riconfigurando in una nuova modalità l'approccio al testo classico: non più modificandolo, come avveniva ancora durante il Medioevo, bensì tentando di restituirlo alla sua autenticità più prossima, testuale e storica contemporaneamente. Comincia con l'errore di Brunì quel movimento a ritroso che è l'essenza della filologia: il recupero della forma originale della pagina, il tentativo di riconsegnare al lettore una versione quanto più vicina a quella immaginata dall'autore. Con la rivoluzione umanistica, il traduttore diventa *fedele*. Mantenendo inalterata la forma del testo, cerca di fissarlo al momento storico in cui è stato prodotto e di comprenderlo alla luce di esso.

Tuttavia la semplice storicizzazione di una pagina scritta non è in grado di soddisfare la molteplicità dei piani interpretativi che la attraversano. Il lascito dell'ermeneutica, della psicoanalisi e della linguistica novecentesca è stato quello di farci scoprire che un singolo frammento di lingua contiene all'interno di sé infinite possibilità d'interpretazione e che la descrizione della spirale interiore che conduce dritta alla volontà di chi lo ha prodotto raramente può realizzarsi. Sulla strada della comprensione, la voce propagata dalle schegge linguistiche lasciate da un autore ci suona ancora più lontana quando egli parla in una lingua straniera. La restituzione del testo alle sue significazioni originarie è ostacolata dalla presenza di un linguaggio che è altro da noi. Di esso non abbiamo memoria e ciò che possediamo sono solo pochi e incerti strumenti grazie ai quali poterlo sovrapporre a quello che già conosciamo. Ogni lingua ritaglia infatti nel mondo che le è proprio un determinato spazio di significato, distinguendo e rendendo pertinenti entità che in un altro parlare invece ricadono sotto il medesimo significante. La lingua francese, ad esempio, conosce la sola parola di *bois* per indicare le stesse entità che in italiano invece sono definite attraverso i tre vocaboli di *legna*, *legno* e *bosco*. Il rischio che ne consegue è che, dinanzi al tentativo di comprensione di una qualsiasi produzione altrui, l'infinita possibilità dei mondi costruiti dalle parole esploda in una miriade di tasselli costituiti da significati indeterminati, provvisori, suscettibili di riorganizzazione costante. Una piena equivalenza fra lingua di partenza e lingua di arrivo del testo non vi potrà mai essere e la restituzione all'originale sarà solo una parvenza di restituzione, un simulacro.

Nonostante la riconosciuta impossibilità teorica ed ermeneutica, la realtà concreta delle molteplici esperienze traduttive continua ad irradiare la propria luce.

<sup>1</sup> GELL. *Noct. Att.* I 18.

Da una condanna all'impotenza, dal reiterato tentativo di «capire chi neppure si capì da se stesso»<sup>2</sup> – per usare le parole del poeta Guillaume Colletet riproposte da un poeta e traduttore di eccellenza come Valerio Magrelli – forse la pratica del tradurre trae il suo fascino di esistere, nonché la forza della sua necessità.

2.

Se ammettiamo che una traduzione non sia in grado di trasferire l'essenza, le sfumature inaccessibili, la bellezza, le folgorazioni poetiche e infine l'intimo messaggio dell'originale allora dobbiamo riconoscere che tutte queste cose non esistono nelle traduzioni della Bibbia o delle poesie greche su cui si è fondata la nostra tradizione letteraria e culturale. Sostenere l'impossibilità di tradurre equivale a dire che lo spazio di mondo pensato in una lingua diversa dalla nostra ci è totalmente precluso, che non potremo mai accedere alla produzione verbale di chi è al di fuori della nostra comunità linguistica. Se qualcuno non avesse deciso di tradurre Aristotele, Balzac o Marx, il pensiero e l'opera di questi autori sarebbero stati per sempre ignoti a chi non conosceva il greco, il francese o il tedesco. Possiamo davvero immaginare la nostra identità culturale di uomini e donne dell'Occidente prescindendo dall'importanza che ha avuto nel corso dei secoli la circolazione delle idee e dei messaggi attraverso le traduzioni? Traduciamo da sempre e lo facciamo perché abbiamo bisogno di appropriarci del modo in cui gli altri guardano il mondo. Rendiamo nostro ciò che ci è estraneo perché ne riconosciamo l'utilità e la bellezza. Il traduttore è colui che media fra i due poli del 'proprio' e dello 'straniero' affinché al piacere di abitare la lingua altrui corrisponda il piacere di ricevere, presso di sé, la voce del diverso. Il suo mestiere è quello di rendere ospitale la parola che altrimenti sarebbe per sempre aliena. Lavorando per chi non ha gli strumenti necessari alla comprensione dell'originale, al traduttore tocca il duplice e delicato compito di avvicinare l'autore al lettore e il lettore all'autore. La riuscita di una buona traduzione vi sarà solo quando chi legge non sentirà la necessità di rivolgersi all'originale, di ricercare all'interno di esso ciò che la traduzione non gli dà.

Membro a sua volta di un determinato ambiente linguistico e sociale, il traduttore pensa e parla nella lingua delle persone a cui offre il risultato del proprio lavoro. La sua cultura, il suo gusto, il suo sentimento dell'arte giocano un ruolo imprescindibile nelle scelte traduttive che stabilisce di prendere. Per quanto possa provarci, egli non riesce mai a sparire del tutto dietro alla pagina che si trova dinanzi: una traduzione porta impressa la traccia sia del suo autore che del suo

<sup>2</sup> V. MAGRELLI, *Contre la traduction de Guillaume Colletet. Traduction de la première stance et note à la traduction*, in «Revue italienne d'études françaises», 3, 2013, <<https://journals.openedition.org/rief/222>>.

traduttore. In che termini valutare una presenza tanto ingombrante quanto imprescindibile come quella della mano che traduce, che orienta il testo nella direzione che desidera? Considerare il traduttore al pari di un “maestro del sospetto” o di un mistificatore, in un momento storico in cui, in quanto figura professionale, manca ancora del riconoscimento che gli spetta, è un gesto controproducente.

Per riabilitare lo statuto del traduttore e per concedere alla traduzione la possibilità di essere guardata come un’entità dotata di personale autonomia rispetto all’originale, una delle soluzioni proposte è stata quella di interpretare soggetti e oggetti delle pratiche traduttive alla luce del concetto di *intertestualità*. Secondo l’approccio intertestuale, ciascun testo è un “mosaico di citazioni”. Rappresenta il punto d’arrivo dell’assorbimento e della trasformazione di altri testi, collegati fra loro da un insieme di rapporti più o meno visibili. Ciascun prodotto verbale costituisce un richiamo a ciò che è stato scritto o detto precedentemente e da questa dimensione anteriore non può prescindere: non vi può essere nessuna lettura priva di presupposti del passato. Esattamente come un testo ‘originale’, il risultato del processo traduttivo è il recepimento e l’assorbimento di un altro testo. L’unica differenza fra le due tipologie consiste nel fatto che nella traduzione la ‘citazione’ avviene in una lingua diversa. Da una tale prospettiva, originale e traduzione sono, ontologicamente e costitutivamente, identici. Le interazioni fra testo di partenza e testo di arrivo non seguono più una direzione verticale – l’originale, essendo collocato prima nel tempo ed essendo diretta espressione dell’autore, gode di maggiore importanza rispetto alla copia – ma si articolano orizzontalmente, in una dimensione di dialogo. Il contenuto e la forma dell’archetipo si intrecciano con quello della traduzione, stratificandosi e dando vita ad una pagina che conserva una relazione di somiglianza con quella da cui ha origine ma che possiede vita autonoma e parzialmente indipendente. Per utilizzare una metafora proposta da George Steiner, una traduzione corretta potrebbe essere paragonata ad un disegno dal vivo<sup>3</sup>: essa non usurperà il significato dell’originale ma ci mostrerà come sarebbe stato l’originale se fosse stato pensato e concepito nella nostra lingua. Grazie al suo gesto e alle sue scelte, il traduttore attiva le risorse della nostra memoria linguistica che altrimenti rimarrebbero inattive. Da un lato acconsente che la parola del testo originale attraversi e modifichi la propria, ma al tempo stesso estende le caratteristiche del suo idioma natale alle parole straniere che sta traducendo. La presenza ineliminabile del traduttore fa sì che la traduzione non si costituisca più soltanto come l’esito di un passaggio automatizzato da una lingua a un’altra ma come il risultato di un atto creativo, uno dei momenti attraverso cui le opere che leggiamo si costruiscono. Non potremmo apprezzare a pieno un testo straniero e riuscire a coglierne la potenza evocatrice senza l’intervento di chi ne ha ricostruito

<sup>3</sup> G. STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994, p. 309.

la trama delle significazioni, ne ha ricongiunto le connessioni sotterranee e ne ha restituito l'intima essenza in modo tale da potercela far esperire. Ogni lettore che si immedesima nell'opera di un autore che parla un'altra lingua, si sta inevitabilmente immedesimando anche nella personale sensibilità del suo traduttore. Forse è questo il motivo per cui le traduzioni automatiche, che ben si adeguano alla velocità del nostro mondo globalizzato iperconnesso, ci sembrano inadeguate quando si tratta di andare al di là dei più banali scambi informativi. Sarebbe assurdo immaginare di tradurre un'opera della pregnanza e della complessità di *The Waste Land* di T. S. Eliot utilizzando Google Translate. Il traduttore che ricostruisce e restituisce, che scava nella parola 'diversa' e nelle sue folgorazioni spesso inaccessibili permette di far rivivere l'atto creativo che ha ispirato l'originale. Ma, facendolo con parole nuove, allo stesso tempo offre al testo una differente possibilità di esistere. Il dialogo fra autore e traduttore, fra lingua di partenza e lingua di arrivo, fra parole già dette e parole che potrebbero essere dette ci riconsegna l'immagine di una pratica che, prima di essere un esercizio formale, assume il significato di un'esperienza esistenziale.

3.

Riflettendo sul delicato compito del tradurre, Ugo Foscolo sosteneva che «alla traduzione letterale e cadaverica può assoggettarsi se non un grammatico, ma alla versione animata vuolsi un poeta»<sup>4</sup>. La storia della letteratura è ricca di esempi di poeti tradotti e traduttori a loro volta: lo stesso Foscolo traduttore di Omero, Quasimodo traduttore dei lirici greci, Montale traduttore di Shakespeare e tanti altri. Ma fatta eccezione per i casi più celebri e fortunati, a lungo i quaderni di traduzioni d'autore sono rimasti sepolti fra le carte degli scrittori, considerati espressione di un esercizio privato e dall'importanza minore rispetto alla produzione maggiore in lingua originale. Da qualche tempo gli studi letterari hanno invece riconosciuto il valore di tali esperienze mettendole in relazione al percorso poetico e personale dell'autore. L'incontro del poeta con un altro poeta sul tavolo della traduzione assume le sembianze di un corpo a corpo, di una tensione dialettica dove due differenti modi di esperire le cose della vita, due intime sensibilità artistiche, due personali coscienze poetiche si incrociano e si riorganizzano in una forma dai contorni nuovi. Fra i casi più interessanti vi è quello che vede protagonisti due poeti d'eccellenza: il francese Renè Char e il suo traduttore italiano Vittorio Sereni. Sereni ha tradotto intensamente Char in due momenti distinti della propria vita: una prima volta nel 1968 con la prosa poetica di *Feuillets d'Hypnos* (*Fogli d'Ipnos*), diario degli anni della resistenza e della lotta clandestina, e

<sup>4</sup> U. FOSCOLO, *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Opere*, 22 voll., Firenze, Le Monnier, 1972, vol. VII, p. 205.

successivamente nel 1974 con la scelta di poesie e prose confluite nel volume *Ritorno Sopramonte e altre poesie*. Al 1962 risale invece il volume chariano di *Poesia e Prosa* pubblicato da Feltrinelli e frutto di una traduzione ‘a quattro mani’ con la collaborazione di Giorgio Caproni, al quale spettò però la maggior parte dei testi e la premessa al volume<sup>5</sup>.

Nella *Premessa a Il musicante di Saint-Merry* (1981) – il punto di arrivo di circa trent’anni di traduzioni – è Sereni stesso ad indicarci le occasioni e i motivi del suo lavoro di traduttore. Al di là delle decisioni preventive e dei disegni organici, è stata spesso l’emotività a portarlo nella direzione di un determinato autore: «senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile o mi avrebbe annoiato»<sup>6</sup>. Questo esercizio offre al poeta l’occasione di esimersi dallo «sgomento della famigerata pagina bianca»<sup>7</sup>, dal faticoso e febbrile lavoro di ricerca delle parole. Esse sono state già lasciate lì dall’autore e ciò che resta al traduttore è provare a restituirne l’eco, la ripercussione interiore che sono state in grado di suscitare.

Il rapporto di Sereni con la poesia di Char non è sempre stato felice. A differenza degli altri due poeti amati e a più riprese tradotti – William Carlos Williams e Guillaume Apollinaire – lo slancio sublime di Char rappresentava qualcosa di altro, di opposto alla voce del suo traduttore. «Char al primo contatto mi respingeva. Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo»<sup>8</sup> dichiarerà Sereni quando nel 1976, in occasione del conferimento del premio “Città di Monselice” per la traduzione dell’antologia *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, tornerà a raccontare del suo primo incontro con il poeta provenzale<sup>9</sup>. Il giovane Sereni che incrociò per la prima volta la poesia dei *Feuillets d’Hypnos* di Char dovette sicuramente subire il fascino delle vicende del capitano Alexandre e della resistenza al nazi-fascismo, di quell’appuntamento storico a cui egli mancò e che lo portò alla scrittura di *Diario d’Algeria* (1947). Tuttavia la fascinazione storica ed esistenziale evidentemente non bastava a metterlo in contatto con la tensione, l’ampiezza dell’orizzonte e la sacralità della poesia di Char. Soltanto traducendo, Sereni sarebbe riuscito a sciogliere l’incomprensione e a renderla salutare:

<sup>5</sup> Le poesie di Char tradotte da Caproni sono attualmente raccolte nel volume *Poesie* pubblicato da Einaudi nel 2017.

<sup>6</sup> V. SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 50.

<sup>7</sup> Ivi, p. 49.

<sup>8</sup> R. CHAR, V. SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di E. Donzelli, Roma, Donzelli, 2010, p. 5.

<sup>9</sup> Il discorso è stato pubblicato integralmente sotto il titolo *Il mio lavoro su Char* in R. CHAR, V. SERENI, *Due rive ci vogliono*, cit.

Proprio, se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non più asfittica, non c'era che un modo: tradurlo. Questo caso è abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me<sup>10</sup>.

Da questo momento in poi, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, Sereni sarà costantemente fedele a Char<sup>11</sup>: è da Char che partirà ed è a Char che ritornerà sempre, concedendosi soltanto occasionalmente il tradimento con le altre due voci di Apollinaire e Williams. La 'lealtà' di Sereni al suo collega francese trova conferma anche nelle concrete scelte traduttive applicate ai testi originali, soprattutto se proviamo a confrontarle con quelle del traduttore tedesco di Char, Paul Celan. La scelta del titolo della raccolta *Feuillets d'Hypnos* può illuminarci al riguardo: il sintagma genitivale, scisso da Celan in *Hypnos* e con l'aggiunta del sottotitolo *Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943-1944)*, viene mantenuto inalterato da Sereni che invece lo traduce con l'italiano *Fogli d'Ipnos*. E in generale, le traduzioni chariane di Celan – che, a differenza di Sereni, era traduttore di mestiere – sembrano essere caratterizzate da mobilità e irrequietudine, dalla tendenza ad esasperare le frequenti iterazioni del testo francese, in perfetta concomitanza con le ripetizioni di matrice surrealiste riscontrabili nella produzione personale del poeta rumeno. Una simile propensione alla ripetizione è sconosciuta alle traduzioni di Sereni il quale, al contrario, in pieno spirito italianista, tende alla variazione<sup>12</sup>. Sul piano sintattico, ad esempio, è frequente incontrare nei testi tradotti il ricorso a *figurae per ordinem* come inversioni, chiasmi o dislocazioni, il cui effetto è quello di riprodurre la pragmatica del parlato. I critici hanno ritrovato i medesimi stilemi anche all'interno della produzione personale di Sereni, come nel caso del già citato *Diario d'Algeria* (1947), oppure in *Frontiera* (1941) e *Gli strumenti umani* (1965). L'analisi dei testi espunti da *Ritorno Sopramonte e altre poesie* (1974) – sepolti fra le carte di Sereni e raccolti nel 2010 all'interno del volume *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite* a cura di Elisa Donzelli – può dirci di più sul metodo traduttivo del poeta luinese. Nelle note alla raccolta del '74 Sereni si accorge della riluttanza di Char a calare i versi in uno stampo, «di una consapevole approssimatività della scansione»<sup>13</sup>. Nel tentativo di sopperire a questa

<sup>10</sup> Ivi, p. 6.

<sup>11</sup> Cfr. P.V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 377 ss.

<sup>12</sup> Cfr. A. BANDA, *Celan e Sereni traduttori di Char*, in «Studi Novecenteschi», XVIII, 41, 1991, pp. 123 ss.

<sup>13</sup> R. CHAR, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, Milano, Mondadori, 2002, p. 224.

mancanza, Sereni sceglie spesso di adagiare la prosa poetica chariana nell'alveo dei versi, scomponendola mediante l'utilizzo di chiasmi e inversioni. Lo si vede bene in questo testo tratto dalla raccolta *L'age cassant* (*L'età squassante*, 1965):

Tuer, m'a décuirassé pour toujours. Tu es ma décuirassé pour toujours. Lequel entendre?

Mi ha disarmato per sempre, uccidere.  
Tu mia disarmata per sempre.  
Come s'interpreta?<sup>14</sup>

Per Sereni la poesia di Char non inventa: risveglia e scopre, costringe a spostarsi di volta in volta su un terreno preesistente e scomparso oppure su uno in via di formazione. Un cammino a ritroso che ricorda quello del traduttore il quale, prestando l'orecchio all'eco di una voce perduta al di là delle righe del testo, in una ricerca ostinata di tutte le aperture, risale lungo il processo di cui la pagina non segna altro che l'esito.

<sup>14</sup> R. CHAR, V. SERENI, *Due rive ci vogliono*, cit., pp. 38-39.

ABSTRACT

The encounter of a poet with another through the practice of translation takes on the appearance of a hand-to-hand, of a dialectical tension where two different ways of experiencing life and art, two personal poetic consciousnesses intersect and reorganize themselves into a form with new contours. Among the most interesting cases is the one involving two outstanding poets: René Char and his Italian translator Vittorio Sereni.

KEYWORDS

*Due rive ci vogliono*; poetry; René Char; translation studies; Vittorio Sereni.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Camilla Russo studied Modern Literature and Modern Philology at the University of Naples Federico II and during her undergraduate years she worked on theoretical linguistics, sociolinguistics and the pedagogy of Italian as a second language.