

CANGIANO – NUZZO – SANTANGELO, 2008, TABARD

Tabard, "Il secondo grado", n. 7, anno III.

www.rivistatabard.it

<http://rivistatabard.blogspot.com/>

Intervista a cura di M. Cangiano, L. Nuzzo ed E. Santangelo

Le rivolgeremo queste domande da non traduttori, e da studiosi che si sono avvicinati solo da poco alla traduttologia. Ci è parso molto interessante notare come questa confermi quanto il processo della traduzione sia funzionale alla comprensione di una teoria estetica: un traduttologo è implicitamente - ma nel suo caso anche esplicitamente - un estetologo. Ci piacerebbe che ci spiegasse in che modo ha innestato la neofenomenologia italiana all'interno della traduttologia.

Potremmo partire dagli anni della mia formazione, gli anni '70. Allora - ero in una situazione di dottorato e di acquisizione di competenze - anche l'ambito della traduzione letteraria era totalmente appannaggio dei formalismi primonovecenteschi: strutturalismo, semiotica e, soprattutto, linguistica teorica. I miei dubbi si incentrarono sul fatto che per la linguistica la traduzione non può che essere un processo di decodifica e di ricodifica, di decodifica dalla lingua di partenza e di ricodifica nella lingua d'arrivo. Ovviamente questo meccanismo funziona molto bene quando si tratta di tradurre un testo di tipo tecnico o un libro giallo di tipo dozzinale, ma comincia a mostrare qualche crepa quando parliamo di letteratura in senso alto o, a maggior ragione, di poesia. Non ero per niente soddisfatto da ciò che allora si diceva e si insegnava riguardo alla traduzione, capivo che mancava un aggancio. Quando poi nel decennio successivo ci fu l'esplosione steineriana di Dopo Babele, quando Steiner disse che tradurre significa «rivivere l'atto creativo» che ha informato l'originale - che allora suonò come una vera e propria provocazione - io capii che lì stava un po' la soluzione al mio problema. Contemporaneamente avevo vinto un ricercatorato in anglistica e scrivevo poesia, cercavo quindi un denominatore comune alle due branche del mio operare: lo trovai nella traduzione e nella riflessione teorica sulla traduzione. Se l'incontro con la scuola neofenomenologica anceschiana sul piano teorico era già avvenuto, dalla collaborazione con il primo allievo di Aneschi, Emilio Mattioli - al quale va il mio più amoroso e grato ricordo perché è scomparso da pochi mesi - vennero le ricadute pratiche. Fu con lui infatti che impostai il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria "Testo a fronte" (ed. Marcos y Marcos), che tuttora dirigo. Tornando ai punti essenziali: si trattava non di cancellare le grandi eredità formalistiche del 900 - perché è chiaro che si tratta di un patrimonio prezioso e non possiamo prescindere da esso - ma di coniugarle con istanze di tipo estetico. Quando nasce una nuova scienza si verifica una confluenza di competenze da altre scienze, è inevitabile che sia così. E la traduttologia si trova ad avere due nutrimenti fondamentali: la linguistica teorica e la filosofia estetica: Humboldt e Baumgarten. Per quanto riguarda la traduzione letteraria nello specifico, io ancorerei la traduttologia a cinque concetti di fondo, che mi sembrano anche agili da un punto di vista operativo: i concetti di avantesto, di intertestualità, di ritmo, di movimento del linguaggio nel tempo e di poetica. Quest'ultimo è quello più anceschiano e su cui ho lavorato con Mattioli per oltre vent'anni.

Nel saggio che fa d'apertura al suo libro *Con il testo a fronte* (ed. Interlinea 2007), riprende la riflessione di Bachtin e si riferisce alla traduzione come a un rapporto dialogico tra due opere, un rapporto che in questo modo diviene non più «di rango, ma di tempo»: non solo l'opera nella lingua d'arrivo è immessa nel movimento del linguaggio e nella temporalità della ricezione ma anche quella nella lingua di partenza. Questo incontro-scontro scava una differenza e quindi rinnova anche l'opera di partenza. Ci vuole illustrare questo processo?

Sì, è proprio questo il punto. In quest'operazione, portata avanti con Mattioli, ci siamo avvalsi di due fondamentali contributi del nostro collega Friedmar Apel, che pubblicò nell'83 *Literarische Übersetzung* e

nell'82 Sprachbewegung e che noi abbiamo tradotto nella collana "I saggi di Testo a fronte" rispettivamente come Il manuale del traduttore letterario e Il movimento del linguaggio. In sintesi, potremmo partire dalla questione della ritraduzione: perché noi diamo per accettato che sia "lecito" (e su questo aggettivo intendo ritornare in seguito) ritradurre? Perché riteniamo che ogni generazione voglia avere il proprio Goethe, il proprio Dante, il proprio Shakespeare che parlino nella lingua letteraria di quella generazione. Io ho tradotto Keats nel 1980, la mia traduzione è ancora in circolazione, ma sono sicuro che un altro poeta (o io stesso) tra qualche anno ritradurrà Keats e lo riproporrà. Perché diamo per scontato che questo sia "lecito"? Perché diamo per scontato che la lingua sia in movimento nel tempo, che il nostro italiano sia costantemente in trasformazione. Il passaggio concettuale che compiamo con Sprachbewegung è di includere anche il testo scritto nella lingua di partenza nel concetto di movimento del linguaggio. Quel classico antico o moderno che andiamo a tradurre si è spostato anch'esso nel tempo. Non solo diviene la lingua d'arrivo - cosa ovvia e scontata dai tempi di Humoldt - ma diviene anche quella di partenza, perché nei decenni, nei secoli, tutte le strutture che compongono quel testo sono andate modificandosi: la struttura sintattica, quella grammaticale, i valori semantici, la pronuncia. Come si può pensare dunque che quel testo sia rimasto lo stesso? È qui che interviene il concetto di traduzione come incontro poetico, di poetiche. Se tradurre letteratura significa un incontro tra la poetica del traduttore e la poetica del tradotto, questo incontro che avviene in un punto x del tempo e dello spazio è unico e irripetibile, perché unico e irripetibile è lo stato delle lingue delle due opere che si incontrano in quel momento. Lo stesso traduttore a distanza anche di poco tempo traduce in un modo diverso. È un esperimento che, tra l'altro, ho fatto con me stesso, ritraducendo Seamus Heaney senza controllare la traduzione fatta dieci anni prima. Il punto è quell'"unico e irripetibile", come se fossero due frecce che si intersecano in quel momento e solo in quel momento si intersecano in quel modo; in un altro momento, successivo o precedente, si sarebbero intersecate in modo differente perché in modo differente si sarebbero incontrate le lingue che costituiscono i due testi. In questo modo noi abbiamo coniugato il concetto di movimento del linguaggio nel tempo con il concetto di poetica. Naturalmente qui preme alle porte il concetto di intertestualità: i cinque concetti che abbiamo elencato prima sono coniugati tutti tra loro, per produrre il nuovo in traduttologia.

Proprio a questo proposito le chiediamo, dato il tema di questo numero: la traduzione può essere considerata come un'operazione di "secondo grado"? E se sì in che maniera? Quando lei cita la Kristeva che afferma che «ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni», dice che anche la traduzione alla fine può essere considerata una lunga "citazione" in un'altra lingua...

Portando all'estremo limite concettuale la definizione kristeviana di intertestualità possiamo dire, per semplificare, che la traduzione non è che una lunga citazione. E questo nasce da un convincimento: che letteratura nasca da letteratura, che non esista creazione letteraria assolutamente originale. La creazione letteraria assolutamente originale è di per sé un'affermazione indecente, una contraddizione in termini, perché vorrebbe dire assoluta incomunicabilità, monologismo. È evidente che la letteratura assorbe la letteratura precedente e la trasforma. È evidente che Dante non sarebbe Dante se non ci fossero stati i provenzali, o la cultura araba eccetera. Se voi leggete Keats, il finale dell'Ode sopra un'urna greca ("Beauty is truth, truth beauty", - that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know), trovate l'associazione tra bellezza e verità. Essa è comune in tutto il '700 inglese, Keats non inventa nulla. Che cosa aggiunge? Aggiunge quella pulsione che aveva verso il mondo greco, non sapendo il greco, che lo porta da naïf a sublimare tutta un'esperienza e tutto un mondo. Tu sei poeta non perché compi una creazione assolutamente originale, ma perché rivivi una tradizione alla luce della tua poetica. Il vero punto è se esiste una poetica motivata e profonda in un autore. Dicendo "letteratura nasce da letteratura", noi parliamo di qualcosa di molto teso sul piano concettuale. È per questo che non possiamo prescindere dal concetto di poetica quando parliamo di intertestualità.

In questo senso possiamo considerare la traduzione come uno strumento dell'epoché? Perché la traduzione, intervenendo sul testo "originale", pone in crisi la poetica di quel testo, la modifica, cioè rivela

quell'opera, che voleva darsi come un "essere", soltanto come una "forma". In questo senso avevamo pensato che - riprendendo la dialettica pirandelliana tra "vita" e "forma", o quella lukacsiana di due anni dopo - la traduzione lavora per la vita, cioè per il movimento, per il tempo, di contro a una illusoria volontà dell'essere dell'opera "originale" che si rivela invece semplicemente poetica, cioè classificazione simbolica o forma.

Sì, direi proprio che si può convenire. Sintetizzando ulteriormente, si potrebbe parlare di traduzione come Überleben, come after-life di un testo. La letteratura viene sempre dopo. Qui ritorna il discorso di Bachtin sulla dialogicità. Vedete, ci sono due grandi malattie che occorre sempre tentare di debellare: l'idea che la traduzione possa essere la riproduzione di un testo; e l'idea che sia una ricreazione. È evidente che con quest'ultima concezione si entra nel grande vaso di Pandora del certamen, dell'imitatio, dell'aemulatio: nel senso che ognuno se ne va un po' dove vuole traendo spunto da; operazione legittima ma che non può essere considerata traduzione in senso stretto. Anche il concetto di "riproduzione" è gravissimo, perché significa porsi nei confronti del testo di partenza in una posizione ancillare, laddove l'obiettivo è quello di raggiungere un risultato estetico autonomo. Un'autonomia estetica non la raggiungi attraverso una riproduzione, ma attraverso un incontro tra poetiche: un incontro tra pari. È evidente che noi, parlando di traduzione a questo livello, parliamo di Valéry che traduce le Bucoliche, di Paola Capriolo che traduce La morte a Venezia, parliamo di ciò che dovrebbe essere la traduzione. Non ci interessano in questo momento le volgarizzazioni. Che nella consueta prassi editoriale tutto ciò faticosi ad avvenire non è un buon argomento per dire che non si debba tendere a: è molto simile a un discorso cristiano, lo dico da illuminista, nel senso che un cristiano sa che deve tendere alla santità, poi deraglia, ma conosce ciò verso cui dovrebbe tendere. Se il traduttore non è adeguato, non significa che non funzioni il concetto.

Il processo della traduzione potrebbe assomigliare in qualche modo, in maniera diacronica, a tutto ciò sincronicamente gira attorno al testo teatrale nell'analisi neostoricistica di Greenblatt? Greenblatt dice che tutto ciò che è attorno al testo va a demolire l'illusione dell'unico principio generativo di quel testo. In questo modo, invece, diacronicamente, la traduzione va a demolire l'illusione dell'unico principio generativo anche del testo "originale"...

Sì, anche perché poi sul discorso del testo "originale" ci sarebbe molto da dire. Per esempio, riguardo all'Ulisse di Joyce, noi siamo abituati a prendere il 1922 come punto d'inizio; io sono invece solito ribaltare questa affermazione dicendo che il 1922 è un punto di arrivo. Così stiamo introducendo il quarto punto, il concetto di avantesto: è ovvio che nel '22 viene a coagularsi un processo che ha portato alla formazione di quel testo, ma a me interessa tutto questo processo. Per un traduttore di letteratura poter accedere agli avantesti - cioè a tutto quel materiale che precede la prima stampa di un'opera - è estremamente utile perché significa poter visionare il processo di germinazione di un testo, quello che Pareyson definisce il processo di «formatività». Nel suo saggio Proust. Dall'avantesto alla traduzione, Lorenzo De Carli mette a confronto vari passaggi proustiani nelle diverse traduzioni italiane e mostra la differenza tra quei traduttori che hanno avuto la pazienza di consultare i Cahiers e quelli che hanno preso solo il testo canonico, quello dato come canonico in quel momento. E anche qui ci sarebbe molto da discutere, perché per esempio abbiamo tradotto l'Ulisse su un testo e questo testo poi è stato profondamente emendato: per cui solo Umberto Eco dice che Shakespeare non cambia e rimane fermo nel tempo e invece le traduzioni cambiano, lasciamolo nella sua pia illusione che Shakespeare non muti nel tempo.

A questo punto una domanda che ne consegue riguarda la sua esperienza di traduttore. L'incontro tra poetiche come ha funzionato nel suo caso? Prendiamo il Buffoni che traduce Keats, che fa incontrare la propria poetica con quella di Keats: come un'esperienza di traduzione può cambiare la poetica di un traduttore-poeta?

Innanzitutto mi tremano le vene e i polsi parlando di incontro con la poetica di Keats... mettiamo qualche paletto di modestia, perché altrimenti... però diciamo che al fondo quando tu dedichi una fetta della tua vita, del tuo sistema nervoso, a tradurre un poeta, è evidente che ne esci trasformato: è un'esperienza di vita - uso quasi un linguaggio steineriano. Io non dimentico mai di essere un poeta romanzo, vivo

costantemente, palpito, con una metrica di tipo quantitativo, e quando ho a che fare con testi scritti in metrica accentuativa mi rendo conto che respiriamo in due ambiti completamente diversi. Due delle lingue con cui ho avuto maggiormente a che fare, l'inglese e il latino, mi portano a fare questa strana respirazione. Come si esce da questo punto? Con il quinto dei concetti che ho elencato prima, quello di ritmo, tanto è vero che sono arrivato a dire che esiste una "ritmologia". Per me è il punto fondamentale. Per un attimo metto da parte la traduzione, mi riferisco alla scrittura poetica: trovare il ritmo significa trovare il soggetto, se trovi il ritmo trovi il soggetto e quello che scrivi può essere poesia; se non trovi il ritmo puoi avere da dire le cose più belle del mondo ma quello che scrivi può essere al più un articolo di giornale. Il ritmo è questo respiro interno alla scrittura, che prescinde, che ingloba tutte le metriche. Perché le metriche sono un fatto storico, possono mutare, fundamentalmente sono legate alla moda, nel senso più leopardiano del termine. Mentre il ritmo no, il ritmo è ancestrale, è quel respiro che viene dall'imparare a parlare. Ecco, se noi pensiamo alla scrittura in questo modo, con questo respiro, con questa ritmicità, arriviamo, se ci concentriamo bene, ad annullare quello scontro che potrebbe esserci tra un poeta romanzo che sta traducendo un poeta anglosassone. Allora, perché non si tratta di riproduzione? È sciocco, banale, insulso dire di arrivare a "riprodurre" il ritmo dell'originale. In questo senso non voglio tornare a parlare nemmeno di ricreazione: si tratta di far fuoriuscire da quell'incontro poetico di cui si diceva prima - coniugato con tutti gli elementi che si sono detti - un respiro dell'opera adeguato alla lingua d'arrivo in quel momento storico.

Quando lei parla di ritmo, mi sembra, che un poco entri in contraddizione con quanto ha detto finora. Quando dice che il ritmo è ancestrale, che va al di là delle metriche che invece sono storiche, in un certo senso lo immobilizza: anche la concezione del ritmo è nel tempo, si muove nel tempo.

Certo, mi correggo se ho dato questa impressione. È evidente che anch'io sono d'accordo su questo. Quando io dico che il ritmo è qualcosa di ancestrale, lo dico per spiegare che il ritmo precede la Sapiens sapiens, nel senso che si ha il ritmo nelle maree, nei cicli lunari, nei movimenti dei pianeti; c'è un ritmo e un respiro comunque: noi nasciamo impastati di un ritmo che è il battito del cuore materno, noi come esseri umani abbiamo inevitabilmente un ritmo binario già nel nostro dna.

Però quando spinge l'idea di ritmo fino a dire che trovare il ritmo è trovare il soggetto, e che in questa maniera un'opera diviene opera d'arte, altrimenti è qualcosa d'altro, non pensa che può cadere in un'assolutizzazione di un concetto di ritmo non ben definito? Nel senso che, esistendo ritmo dappertutto, chi decide qual è il ritmo della poesia?

Chi decide? Benissimo! Perché mi permetti di tornare su quell'aggettivo che avevo messo tra virgolette all'inizio della nostra conversazione, quel "lecito". È chiaro che nessuno ha l'autorità per decidere; nessuno ha l'autorità per dire cosa sia lecito e cosa non sia lecito. Nel nostro ambito di studi non esiste la normatività, noi non stiamo parlando di una scienza normativa. Chi decide se una traduzione è buona o cattiva è il tempo. Saranno decine e decine di persone che negli anni, nei decenni, considereranno d'altissimo livello la traduzione delle Bucoliche di Valéry. Occorre sempre diffidare da chi dice "questo è giusto e questo è sbagliato". Il discorso diventa più sottile, perché tu ti togli dal lecito o non lecito ed entri nel concetto di creazione: l'operazione del tradurre letteratura è un'operazione creativa, vuol dire fare letteratura - e qui torniamo all'umanista Thomas Sébillot - che già parlava della traduzione come di un genere letterario autonomo - o a Jiri Levy, che lo ha ripetuto mezzo secolo fa. Se la traduzione è un genere letterario autonomo, se dunque ha la dignità della creatività letteraria, lo deve avere anche nel campo della sperimentazione e dell'empiria. Quindi è soltanto il tempo che stabilirà se una traduzione è una buona traduzione e non ha nessun senso dire si deve fare così piuttosto che in un altro modo.

Un'ultima curiosità: ci chiedevamo in che senso lei si definisse illuminista. Forse come il Nietzsche che dedicava a Voltaire Uomo troppo umano?

Ho cominciato a definirmi illuminista in senso molto pubblico e un po' gridato da quando in questi ultimi anni è invalso questo insano - nel senso dell'inglese insane, "folle" - atteggiamento nei confronti dell'illuminismo da parte delle gerarchie cattoliche - e dei loro tirapiedi su alcune gazzette. Attaccare l'illuminismo significa attaccare la modernità - il modo di procedere della scienza - significa attaccare la cultura occidentale degli ultimi quattro secoli, significa rimpiangere l'ancien régime. Tutto questo è ignobile, è un'operazione culturale di fiato cortissimo e io, che ormai di fiato ne ho poco, mi permetto di ribellarmi e di usare quelle modestissime platee che mi ritrovo per dirlo. Dunque divento "illuminista" e proprio per questo motivo ho scritto Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità (Sossella editore, 2006). Voi avete 25 anni oggi e vi affacciate con la vostra intelligenza su questo mondo, io vi assicuro che un attacco, un affronto così costante all'intelligenza come quello che stiamo subendo in questi ultimi anni in Italia sono rari. Quando io avevo la vostra età, in Vaticano ci stava Paolo VI, uomo legato alla filosofia francese, uomo del dialogo, vero intellettuale: vi assicuro che era una situazione molto più decente. Anche, a catena, il mondo cattolico non si permetteva certo attacchi alla modernità come quelli volgari, rozzi, a cui stiamo assistendo. Vi assicuro che voi state vivendo una contingenza storica molto particolare e il fatto che voi vi ribellate dimostra che avete menti solerti, la cosa che mi addolora è che tanti dei vostri coetanei non si rendano conto di questo.