

Franco Buffoni

Per una scienza della traduzione

Ricordo che nel 1988, durante il convegno "La traduzione del testo poetico" (dal quale l'anno successivo nacque il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria "Testo a fronte"), molti autorevoli ospiti ancora rifiutavano irridendolo il termine "traduttologia", ma non perché "brutto", o almeno non soltanto per quello (ricordo che qualcuno propose "translatica" in sostituzione): il rifiuto era più grave e radicale, e riguardava il fatto stesso che potesse esistere una scienza della traduzione. E questo sebbene il termine fosse stato introdotto in Italia già da dieci anni, come calco dal francese "traductologie", a sua volta in uso almeno dal 1963 (per non dire del tedesco Übersetzungswissenschaft), quando apparve *Les problèmes théoriques de la traduction* di George Mounin.

Il testo di Mounin era diventato ben presto una specie di manuale europeo, con i suoi innegabili pregi, ma anche con la sua concezione rigorosamente strutturalistica della letteratura. Da questo impianto derivava a Mounin la certezza - ribadita più volte nel corso dell'opera - che prima di allora nessuna teorizzazione seria fosse mai stata tentata nel campo della traduzione. Antoine Berman ne *L'épreuve de l'étranger* (1) ha invece in seguito (1984) ben dimostrato come - per esempio - nell'ambito del Romanticismo tedesco la questione traduttologica venga costantemente e *sistematicamente* dibattuta. E con argomentazioni ancora oggi vive e attuali. Tanto che Gianfranco Folena, il più accreditato avversario italiano di Mounin, nella premessa alla ristampa (1991) (2) di *Volgarizzare e tradurre* (1973) (3), parla esplicitamente di "una bella smentita" a Mounin da parte di Berman.

Ma Berman non avrebbe avuto tale impatto e tale possibilità di ascolto se nel 1975 - con *After Babel* - George Steiner non avesse formalizzato la prima grande ribellione internazionale ai dogmatismi della linguistica teorica. E dico "internazionale" perché non da meno potrebbero definirsi la portata di certi studi - e di certe ribellioni - di Gianfranco Folena, allora come oggi purtroppo circolanti solo in Italia. Incidentalmente rilevo anche che, solo nella seconda edizione di *Dopo Babele* (1992) (4), Steiner inserisce Folena in bibliografia; ma lo fa indicando *Volgarizzare e tradurre* come apparso per la prima volta nel 1991, e quindi falsando completamente la cronologia delle priorità, avendo Folena trattato nello stesso modo molti dei temi di *Dopo Babele* già due anni prima (1973 vs 1975). Certamente Steiner non lo conosceva.

Nel 1975 George Steiner parlò dunque di necessità - da parte del traduttore letterario - di "rivivere l'atto creativo" che aveva informato la scrittura dell'"originale", aggiungendo che la traduzione, prima di essere un esercizio formale, è "un'esperienza esistenziale". Al di là delle provocazioni steineriane, potremmo chiederci come, operativamente, la traduttologia abbia tentato, e sia infine con successo riuscita a contrastare il predominio linguistico-teorico nel proprio ambito di studi.

Gli sforzi si concentrarono dapprima nel tentativo di sfatare il luogo comune che tende a configurare la traduzione come un sottoprodotto letterario, invitando invece a considerarla

come un *Überleben*, un *afterlife* del testo. Operazione in sé niente affatto originale, se come ricorda anche Mounin, quando nel 1548 Thomas Sébillet classificò le traduzioni fra i generi letterari non fece che "rispecchiare la tendenza in voga". Ma ribadire quel concetto più di trent'anni fa fu una presa di posizione estremamente coraggiosa. E fu proprio un altro strutturalista, di ambito praghese, Jiri Levy, che già nel 1963, pubblicando *Umeni prekladu* (divenuta poi patrimonio dell'Europa colta nella versione tedesca del 1969: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*) riconsiderò il tema prestigiosamente.

L'opera di Levy si divide in due parti fondamentali (5): una prima teorica, comprendente i capitoli sulla situazione attuale della pratica del tradurre, sulle diverse fasi del lavoro di traduzione, sul problema estetico del tradurre, lo stile artistico e "traduttivo", la traduzione di opere teatrali e, infine, la traduzione come problema storico-letterario. La seconda è invece imperniata sulla questione verso-prosa, sul ritmo, la rima, l'eufonia e la morfologia del verso. E si tratta di una parte che, relativamente alla questione specifica delle traduzioni di poesia, resta ancora oggi una delle poche trattazioni che affrontino esaurientemente anche questioni tecniche.

Un altro passo capitale della traduttologia contemporanea viene compiuto grazie a Friedmar Apel nel 1983, e proprio attraverso una severa critica a Jiri Levy. Nel capitolo iniziale di *Literarische Übersetzung* (6) Apel osserva infatti che "anche quanti considerano la traduzione come arte" (e il riferimento è ovviamente al sottotitolo dell'opera levyana) poi finiscono ugualmente con l'attenersi "a definizioni normative o ideali". E per avvalorare la propria critica riporta queste due citazioni da Levy:

- a) Lo scopo del lavoro di traduzione è quello di mantenere, cogliere e trasmettere l'opera originale (il suo messaggio); non è mai quello di creare un'opera nuova che non abbia un antecedente. Lo scopo della traduzione è riproduttivo.
- b) Quando diciamo che la traduzione è una riproduzione e che tradurre è un processo originale e creativo, noi diamo una definizione normativa e diciamo come la traduzione debba essere fatta. Alla definizione normativa corrisponderebbe la traduzione ideale. Quanto più debole è la traduzione, tanto più essa si allontana da questa definizione.

Quindi Apel aggiunge: "La problematica di una simile definizione si acuisce in Levy in quanto egli tenta di concepire la traduzione come 'genere artistico'. Il concetto di genere però ha senso solo ogni volta che esso presenta la dialettica forma-contenuto, mentre in Levy - come anche nella maggior parte delle teorie traduttologiche della linguistica - il messaggio appare fondamentalmente come una invariante. Il suo concetto di traduzione si espone così alla stessa argomentazione con la quale la critica della conoscenza, sull'esempio di forme dell'imitazione, ossia del principio di mimesis, dimostra l'impossibilità della riproduzione in senso stretto". Per concludere: "Non stupisce dunque che quegli approcci al problema di natura scientifico-letteraria, fondati su una visione storica, definiscano il concetto di traduzione in modo più aperto e soprattutto più dinamico, con lo svantaggio che i criteri di definizione sono spesso difficilmente afferrabili...".

Come comitato scientifico di "Testo a fronte", la nostra posizione è di piena condivisione concettuale della posizione apeliiana (7), con un caldo invito tuttavia a Apel a contestualizzare maggiormente l'opera levyana. Se infatti, all'inizio degli anni ottanta, egli può permettersi di constatare i limiti che lo studio di Levy presenta, ciò va a merito anche dello stesso Levy, che nel clima culturale egemonizzato dai formalismi degli anni sessanta, seppe indicare la via da percorrere per giungere - poi - a criticarlo.

* * *

"Io mi domando", si chiedeva Céline nella lettera a M. Hindus del 15 maggio 1947, "in che cosa mi paragonino a Henry Miller, che è *tradotto?*, mentre invece tutto sta nell'intimità della lingua! per non parlare della *resa emotiva* dello stile...". E ancora: "Mi interessano solo gli scrittori che hanno uno stile. Ed è raro uno stile, è raro. Di storie, invece, sono piene le strade, pieni i commissariati". (8)

E lo stile è "intraducibile", come per Croce è "intraducibile" la poesia. Sono posizioni che, facendo leva sul presupposto della unicità e irriproducibilità dell'opera d'arte, giungono a negare la traducibilità della poesia e della prosa "alta". Tali concezioni sono l'espressione di un idealismo oggi particolarmente inattuale, contro il quale l'estetica del Novecento (e quella italiana in prima linea, da Banfi a Anceschi a Formaggio a Mattioli) si è battuta, direi, vittoriosamente. (9)

Come tradurre, allora, la poesia? Come riprodurre lo stile? Sono le domande che a questo punto un traduttore si sente porre. La risposta potrebbe prendere l'avvio dalla constatazione che le dicotomie (fedele/infedele; fedele alla lettera/fedele allo spirito; *ut orator/ut interpres*; "traductions des poètes"/"traductions des professeurs") - da Cicerone a Mounin - inevitabilmente portano a una situazione di *impasse*, configurando, da una parte, l'intraducibilità dello "stile" e dell'"ineffabile" poetico, e dall'altra la convinzione che sia trasmissibile soltanto un contenuto. Naturalmente il fatto che sia trasmissibile *soltanto* un contenuto è una pura astrazione, ma è dove si giunge partendo sia da presupposti "crociani", sia da presupposti "jacobsoniani". (10)

E non ci pare che la situazione dicotomica di *impasse* muti analizzando la più recente *quérelle* francese - nominalmente molto affascinante - tra Henri Meschonnic e Jean-René Ladmiral, *alias* tra *sourciers* (da "langue-source", lingua fonte, ma con una inquietante assonanza con l'ambito stregonesco) e *ciblistes* (da "langue-cible", o d'arrivo, coniata sulla sigla C.B. che in inglese indica la "citizen's band", la frequenza radio riservata al pubblico) (11). In altri termini, tra una tendenza naturalizzante - "target-oriented" - che spinge il testo verso il lettore straniero "naturalizzandoglielo" nel contesto linguistico e culturale di arrivo, fino a non fargli capire che si tratta di un testo tradotto; e una tendenza estraniante - "source-oriented" - che trascina il lettore straniero verso il testo, cercando costantemente di accendergli spie relative alla fonte, affinché non dimentichi mai che quel testo è tradotto. (Per fare un solo esempio, è tradizionalmente source-oriented il modo di presentare gli autori stranieri negli Stati Uniti; ma è certamente target-oriented il modo in cui Pound tradusse Leopardi o Cavalcanti). Secondo questa impostazione, lo scontro tra scuole traduttologiche somiglierebbe a quello in atto nel mondo del restauro: farlo vedere il più possibile, o nascondere il più possibile.

Se si prescinde dalla simpatia che certe definizioni possono più di altre suscitare, credo sia chiaro come - proseguendo con una impostazione dicotomica - si aggiungano soltanto nuove coppie - come addomesticamento/straniamento, visibilità/invisibilità, violabilità/ inviolabilità a quelle da secoli esistenti: libertà/fedeltà, tradimento/aderenza, scorrevolezza/letteralità, *sensus/verbum*.

Né crediamo che un suggerimento per uscire dalla millenaria *impasse* possa giungere da studiosi pur validissimi - come l'americano Lawrence Venuti, autore di *The Translator's Invisibility* (12) - totalmente schierati sull'uno o sull'altro versante, malgrado la grande finezza - in certi casi - delle argomentazioni esposte. (Nel caso di Venuti, per esempio, è senz'altro di alto livello il costante riferimento a Schleiermacher e alla scuola ermeneutica novecentesca che a lui si ispira).

"Come riprodurre, allora, lo stile?" è la domanda che poco fa abbiamo lasciato in sospeso. Il nocciolo del problema, a mio avviso, sta proprio nel verbo usato per porre la domanda: riprodurre. Perché la traduzione letteraria non può ridursi concettualmente a una operazione di riproduzione di un testo. Questo può valere al massimo per un testo di tipo tecnico, per il quale è - tutto sommato - congruo continuare a parlare di decodifica e di ricodifica. L'invito è invece a considerare la traduzione letteraria come un processo, che vede muoversi nel tempo e - possibilmente - fiorire e rifiorire, non "originale" e "copia", ma due testi forniti entrambi di dignità artistica.

Uno studio fondamentale a riguardo è l'altro capitale libro di Friedmar Apel: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (1982) (13). Il concetto di "movimento" del linguaggio nasce proprio dalla necessità di guardare nelle profondità della lingua cosiddetta di partenza prima di accingersi a tradurre un testo letterario. L'idea è comunemente accettata per la cosiddetta lingua di arrivo. Nessuno infatti mette in dubbio la necessità di ritradurre costantemente i classici per adeguarli alle trasformazioni che la lingua continua a subire. Il testo cosiddetto di partenza, invece, viene solitamente considerato come un monumento immobile nel tempo, marmoreo, inossidabile. Eppure anch'esso è in movimento nel tempo, perché in movimento nel tempo sono - semanticamente - le parole di cui è composto; in costante mutamento sono le strutture sintattiche e grammaticali, e così via.

In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione o, per l'appunto, in movimento. E poiché in ambito filologico-germanico principalmente si opera su autori che - traducendo - codificarono nuove lingue, e su testi che venivano fruiti prevalentemente come *auctoritates*, insisto su questo punto perché credo che mai sia stato così pertinente.

In questa ottica, la dignità estetica della traduzione appare come il frutto di un incontro tra pari destinato a far cadere le tradizionali coppie dicotomiche, in quanto mirato a togliere ogni rigidità all'atto traduttivo, fornendo al suo prodotto una intrinseca dignità autonoma di *testo*. (14)

Si potrebbe persino affermare che il movimento nel tempo, in questo processo di traduzione letteraria, possa avere inizio prima ancora della redazione della stesura cosiddetta "definitiva" del cosiddetto "originale", allorché al traduttore è possibile accedere anche all'avantesto (cioè a tutti quei documenti da cui il testo "definitivo" prende forma), impadronendosi così del percorso di crescita, di germinazione del testo nelle sue varie fasi. A riguardo un linguista come Pareyson parla di "formatività" del testo; un poeta come Gianni D'Elia di "adesione simpatetica, non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile. Come tentare di ripercorrerne la trama germinativa, con una fiducia che nessun linguista ammetterebbe, perché essa non precede soltanto il soggetto ma il linguaggio: l'esperienza di un sentire che è appunto fiducia in un dono di 'contagio' controllato, inoculato giorno per giorno, fino a interagire con le ragioni più profonde del proprio fare"(15).

Il testo, dunque, si muove verso il futuro all'interno delle incrostazioni della lingua, ma anche verso il passato se si tiene conto degli avantesti. Lo dimostra molto bene Lorenzo De Carli in *Proust. Dall'avantesto alla traduzione* (16), mettendo a confronto le varie traduzioni italiane della *Recherche* (Raboni, Ginzburg, Mucci, Schacherl, Nessi Somaini, Pinto). Ebbene, dall'analisi testuale appare evidente come i traduttori che hanno potuto (e voluto) accedere anche all'avantesto (nel caso di Proust, ovviamente, i *Cahiers*), avendo colto il percorso di crescita, di germinazione, subito da quel particolare passaggio proustiano, siano

poi stati in grado di renderlo con maggiore consapevolezza critica ed estetica. Ma si pensi agli ottantamila foglietti da cui provengono le quattrocento pagine del *Voyage au bout de la nuit* di Céline, alle *Epifanie* da cui discende il *Portrait* di Joyce, ecc. Il tutto, concettualmente, nella piena consapevolezza della stratificazione delle lingue storiche.

Perché riteniamo inadeguati gli strumenti della linguistica teorica se applicati alla traduzione letteraria? Perché essi possono funzionare traducendo da un esperanto ad un altro esperanto; appunto, da una lingua di partenza a una lingua di arrivo, attraverso un processo di decodificazione e quindi di ricodificazione. Mentre per tradurre dalla ex lingua di Chaucer e di Shakespeare nella ex lingua di Petrarca e di Tasso occorrono altri strumenti ben più sofisticati ed empirici. Un concetto - quest'ultimo - che quel grande scrittore e traduttore che fu Luciano Bianciardi esemplifica con la massima chiarezza "architettonica" all'inizio della *Vita agra*, allorché descrive il palazzo della biblioteca di Grosseto. Che in precedenza era stata casa insegnante dei compagni di Gesù, e prima ancora prepositura degli Umiliati, e alle origini Braida del Guercio... (17)

Trasferendo al linguaggio questa descrizione si ottiene l'effetto-diodo, come osservando dall'alto una pila accatastata ma trasparente di strati fonetici e semantici.

* * *

Operativamente, come comitato direttivo di "Testo a fronte", grazie in particolare alla lucidità propositiva di Emilio Mattioli, nel corso degli ultimi anni siamo andati elaborando in particolare tre concetti - *intertestualità*, *poetica* e *ritmo* - al fine di sfuggire all'*impasse* delle dicotomie.

La proposta teorica intertestuale, per alcuni aspetti potrebbe farsi risalire al concetto classico di imitatio (o mimesis, che a sua volta oscillava tra conformatio e commutatio: e quindi saremmo ancora lì: ut orator/ut interpres ecc.). Il termine intertestualità appare per la prima volta nel 1966 in un saggio di Julia Kristeva, poi ripubblicato nel 1969 su "Tel Quel". Secondo la definizione della Kristeva: "... tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double". Una definizione che ha le sue radici nell'idea di "dialogicità" di Bachtin (18) e su cui, in seguito, anche Segre si è espresso con molta chiarezza (19).

Nell'ottica intertestuale la traduzione di poesia o di prosa "alta" o poetica (e nel terzo punto, dedicato al "ritmo", vorrei riflettere proprio su questo) non è che assorbimento e trasformazione di un altro testo. Forzando il concetto non è che una lunga citazione di un testo intero in una lingua straniera. Come afferma Mattioli: "Da questa angolatura ci si sottrae alla impostazione tradizionale che assegna alla traduzione il compito impossibile di una riproduzione totale, e si pone in modo nuovo sia il compito del traduttore sia quello della critica della traduzione".

La traduzione di poesia è contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e sintesi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio. Traduzione poetica, dunque, non come palinsesto nel senso genettiano di scrittura sovrapposta (nella quale è possibile sceverare il testo sottostante, l'ipotesto), ma come risultato di una interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato.

Riassumendo quanto esposto da Emilio Mattioli negli editoriali dei primi numeri di "Testo a fronte", lettura e analisi intertestuale mirano a cogliere in ogni traduzione la dinamica del suo costituirsi dall'originale, e il suo conflitto con esso. La differenza temporale, spaziale,

culturale, linguistica viene a delinearci come distanza poetica che pone necessariamente in prospettiva ciò che è estraneo. Nella concezione intertestuale, il rapporto originale-copia (che implica una gerarchia di precedenza, di maggiore importanza dell'originale rispetto alla copia) acquista un'altra dimensione: diviene dialogico, e non è più di rango, ma di tempo. In quanto la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonoma dignità. (20) E l'intera operazione intellettuale non può non giovare della grande tradizione classica e umanistica della retorica. (21)

E' chiaro che siamo all'interno di una concezione "aperta" dell'opera letteraria, nella ormai consolidata convinzione che nessuna opera letteraria possa essere invenzione assolutamente originale. (L'assoluto monologismo sarebbe equivalente alla incomunicabilità) (22). Se dunque in ogni opera letteraria c'è il riflesso di altre opere (*sub specie* di calchi, prestiti, rifacimenti, citazioni), e quindi è in corso un dialogo con parole già dette, non si vede perché questo dialogo non possa trovare ulteriore svolgimento nella traduzione. Nella convinzione, affatto peregrina, che non si traduce da una lingua ad un'altra, ma da un testo a un altro. E la disparità, il dislivello inevitabile tra autore e traduttore (che è una forma particolare del dislivello sempre esistente tra chi parla o scrive e chi ascolta o legge, anche all'interno della stessa lingua) (23) sono la condizione medesima della libertà e della conoscenza.

E veniamo alla questione della poetica. Secondo Luciano Anceschi, "la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali" è la poetica. Nell'ottica della intertestualità, la traduzione letteraria è dunque il rapporto tra due poetiche, quella dell'autore tradotto e quella del traduttore. Come rileva Mattioli, Peter Szondi nel suo studio sul sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Paul Celan (24) identifica la poetica della traduzione di Celan nel verso "In der Beständigkeit, da bleibt mein Vers geborgen", che rende il verso shakespeariano "Therefore my verse to constancy confined". La costanza, che è il tema del sonetto di Shakespeare, diventa nella traduzione di Celan il fattore costitutivo del verso. Szondi compie quindi un acutissimo rilievo di poetica che porta ad una comprensione tutta interna della traduzione. E ciò accade con Giorgio Orelli traduttore di Goethe e con Giame Pintor traduttore di Rilke, con Massimo Mila traduttore delle *Affinità elettive* o con Paola Capriolo traduttrice de *La Morte a Venezia*. (25)

Mattioli invita inoltre a rileggere il commento di Valéry alla sua traduzione delle *Bucoliche* (26) per scoprire come il modo in cui egli prospetta il rapporto tra originale e traduzione tolga ogni rigidità all'atto traduttivo accantonando ogni idea di copia, di rispecchiamento, e quindi lo qualifichi in tutta la sua dignità. E questo proprio perché propone un rapporto poetico, un rapporto tra due poetiche, fra due momenti costruttivi, fra due processi, non fra due risultati definitivi e fermi. A riguardo mi sembra assolutamente esauriente l'ultimo libro (1999) di Henri Meschonnic significativamente intitolato *Poétique du traduire*. Sostiene Mattioli in *Studi di poetica e retorica* (27): "E' proprio sull'abbandono di ogni posizione normativa che si gioca la possibilità di dare una impostazione nuova ai problemi della traduzione e al loro studio. Non ha nessun interesse continuare a discutere se si possa o non si possa tradurre, partendo dall'idea di traduzione come copia perfetta che per principio non si dà". Questa svolta (28) è analoga a quella avvenuta in campo estetico quando cambiò la domanda essenzialistica "che cosa è l'arte?" in quella fenomenologica "come è l'arte?". E così come la domanda fenomenologica relativa all'arte consentì il recupero pieno delle poetiche, dei generi letterari, della tecnica artistica, del discorso sugli stili ecc., disincagliando la critica dalla alternativa rigida fra poesia e non poesia, allo stesso modo la proposta di considerare la

traduzione letteraria in tutta la sua non riducibile complessità, sottrae il discorso sulla traduzione all'*impasse* delle alternative secche e dicotomiche. (29)

Quanto al terzo punto, quello su cui sto lavorando in questi mesi, mi sento per il momento solo di proporre una considerazione di ordine generale. Lo scriveva già Beda il Venerabile: "Il ritmo può sussistere di per sé, senza metro; mentre il metro non può sussistere senza ritmo. Il metro è un canto costretto da una certa ragione; il ritmo un canto senza misure razionali". Lo ripetono con molta chiarezza Meschonnic e Dessons nel recente *Traité du rythme*: "... il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo".

Il ritmo, dunque, è proprio tanto della poesia quanto della prosa, perché la distinzione fra poesia e prosa è storica (nella Bibbia non esiste); il ritmo non è una nozione formale: si contrappone alla metrica. Il metro è uno schema fisso; il ritmo è fluido, in movimento e di volta in volta diverso, legato come è al soggetto.

Quando scrivo poesia o quando la traduco, ignoro sempre la possibile esistenza di un canto - che definirei "esterno" - ai miei versi. Se poi c'è non mi dispiace. Ma non lo cerco. Sono invece severissimo se non sento la lingua cantare "dentro". Finché il suono non si fa significato e il significato suono.

Note

- 1) Il cui capitolo essenziale, "L'auberge du lointain", venne da noi tradotto e pubblicato sul n. 2 di "Testo a fronte", marzo 1990. La traduzione completa è apparsa nel 1998 presso le edizioni Quodlibet di Macerata.
- 2) Edizioni Einaudi.
- 3) In volume miscelaneo per le Edizioni Lint di Trieste.
- 4) Apparsa in Italia, rivista da Claude Béguin, presso Garzanti nel 1994. (Mentre la prima edizione era stata pubblicata da Sansoni nel 1984, nella traduzione di Ruggero Bianchi).
- 5) Di entrambe "Testo a fronte" ha pubblicato i passi essenziali, rispettivamente nel n. 7 (ottobre 1992) per la I parte, e nel n. 8 (marzo 1993) per la II parte.
- 6) Integralmente tradotta in italiano da Gabriella Rovagnati per la collana "I saggi di Testo a fronte" col titolo *Il manuale del traduttore letterario* (Milano, Guerini e Associati 1993).
- 7) Una posizione perfettamente riassunta nella seguente "proposta di definizione" da parte di Apel del lavoro di ricerca sulla traduzione letteraria: "La traduzione è una forma che insieme comprende e dà corpo all'esperienza di opere in un'altra lingua. Oggetto di questa ricerca è l'unicità dialettica di forma e contenuto, come rapporto di volta in volta instauratosi fra la singola opera e un dato orizzonte di ricezione (stadio della lingua e poetica, tradizione letteraria, situazione storica, sociale, collettiva e individuale). Nella nuova configurazione questa costellazione diventa sperimentabile come distanza dall'originale". Con questa ipotesi di lavoro, Apel - come osserva Mattioli - "mette da parte tutta una serie di luoghi comuni e di questioni male impostate che hanno afflitto e affliggono il campo della traduzione, e propone la ricerca sulla traduzione in tutta la sua complessità, evitando ogni riduttivismo".
- 8) Risposta data da Céline a Louis Pauwels e André Brissaud che nel 1959 lo intervistarono per la televisione francese.
- 9) Il principio fondamentale che crea sintonia tra l'estetica neofenomenologica italiana e le posizioni di Friedmar Apel consiste nel rifiuto di ogni posizione normativa: non si possono dare regole per la traduzione letteraria come non si possono dare regole per l'opera d'arte. Ma, mentre il tramonto delle poetiche normative nel campo dell'attività creativa artistica è avvenuto da tempo, nel campo della traduzione persiste la tendenza a indicare delle regole. (Si consideri a riguardo l'accusa di Apel a Levy). Come osserva Mattioli: "Il genio e la soggettività assoluta sono elementi dell'estetica romantica oggi irriproponibili come tali. E un fatto rilevato da molti studiosi è che a queste categorie tardo-romantiche ricorrono anche i linguisti che formalizzano il discorso sulla traduzione, e poi - di fronte alla traduzione letteraria - non sanno far altro che riprendere queste vecchie idee".

10) Notoriamente, per Jakobson, la poesia è intraducibile; tuttavia la si può "comprendere" adeguatamente, e dunque interpretare in traduzione, pensando ai significati lirici dei quali è portatrice per il tramite di un'altra lingua.

11) L'argomento appare in vari numeri di "Testo a fronte", e in particolare nel n. 13 (ottobre 1995). L'opera principale di Jean-René Ladmiral è *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot 1979.

12) Avente come sottotitolo *A History of Translation*, il volume apparve nel 1995 a Londra da Routledge ed è stato tradotto in italiano da Marina Guglielmi: *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando 1999.

13) La traduzione italiana, curata da Riccarda Novello con prefazione di Emilio Mattioli e una nuova premessa dello stesso Apel è apparsa nel 1997 nella collana "I saggi di Testo a fronte" per i tipi di Marcos y Marcos col titolo *Il movimento del linguaggio*.

14) Maurice Blanchot nel suo studio del 1971 intitolato *Traduire*, riflettendo su *Die Aufgabe des Übersetzers* di Benjamin, già anticipa questo principio collegandosi alla tradizione humboldtiana che configura un alto grado di dinamismo in ciascuna lingua. Egli mette in dubbio pertanto il luogo comune della superiorità dell'originale rispetto alla traduzione, proprio facendo leva sul principio del movimento del linguaggio nel tempo che - coinvolgendo anche il testo "classico" nella lingua di partenza - contribuisce a quella che Blanchot definisce "la solenne deriva delle opere letterarie". Una posizione da cui consegue la definizione blanchottiana di traduttore: "Il maestro segreto della differenza delle lingue, non per abolirla, ma per utilizzarla al fine di risvegliare nella propria, con i cambiamenti violenti o lievi che le apporta, una presenza di ciò che, in origine, è differente". Può così già dirsi superata da Blanchot la metafisica posizione benjaminiana secondo la quale il traduttore libera la verità del testo facendo emergere la lingua pura che sottende tutte le lingue.

15) Cfr. la prefazione alla traduzione delle *Nourritures terrestres* di André Gide apparsa da Einaudi nel 1994 nella collana "Scrittori tradotti da scrittori".

16) Edito nella collana "I saggi di Testo a fronte", ed. Guerini e Associati, 1992.

17) "Tradurre, comunemente, si dice oggi. Ma nel Trecento dicevasi volgarizzare, perché la voce tradurre sapeva troppo di latino, e allora scansavansi i latinismi, come poi li cercarono nel Quattrocento, e taluni li cercano ancor oggi; sì perché que' buoni traduttori facevano le cose per farle, e trasportando da lingue ignote il pensiero in lingua nota, intendevano renderle intelligibili a' più". E' questo il famoso attacco del capitolo VIII della *Vita agra* di Luciano Bianciardi, che così sornionamente si conclude: "Ma adesso le più delle traduzioni non si potrebbero, se non per ironia, nominare volgarizzamenti, dacché recano da lingua foresta, che per sé è chiarissima e popolare, in linguaggio mezzo morto, che non è di popolo alcuno; e la loro traduzione avrebbe bisogno d'un nuovo volgarizzamento". Inutile sottolineare che la "lingua foresta" chiarissima e popolare da cui si traduce è l'inglese - o meglio ancora l'americano di Henry Miller e Saul Bellow; mentre il linguaggio mezzo morto in cui si traduce è l'italiano, non appartenente - così come è venuto letterariamente configurandosi - a popolo alcuno.

18) Precursore del concetto di intertestualità (senza mai aver menzionato il termine) Bachtin - come è noto - focalizza il concetto di parodia come fenomeno dialogico. Osserva F. Stella in "Testimonianze" nn. 384-5, aprile-maggio 1996, facendo riferimento al celebre saggio di Todorov su Bachtin (originale francese 1981, tr. it. Einaudi 1990): "Dialogicità è la consapevolezza che ogni enunciato è influenzato dall'uso precedente dei medesimi elementi linguistici e dalla risposta futura: anche il senso diventa dialogico, perché nella comunicazione reale non esiste mai un codice completamente comune a entrambi gli interlocutori. La comprensione dipende allora dalla assunzione di una posizione terza di sovrade destinatario implicito. La scrittura rivela in questo modo una sua permanente bivocità, o polifonia, nella risonanza alterna e simultanea di due o più voci: essa testimonia sempre anche la presenza dell'altro".

19) Cfr. in particolare C. Segre "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia", in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi 1984.

20) Come scrive A. Berman in *L'épreuve de l'étranger*, "la traduzione non è né una sotto-letteratura (come l'ha considerata il XVI secolo) né una sotto-critica (come l'ha ritenuta il XIX secolo). Ma non è nemmeno una linguistica applicata o una poetica applicata (come si è creduto nel XX secolo). La traduzione è soggetto e oggetto di un sapere proprio. La traduttologia studia questo sapere".

21) Per una comprensione storica del fenomeno della traduzione, gli strumenti offerti dalla tradizione retorica sono forse i più adatti. A riguardo si veda di Frederick M. Reener, *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi 1989. Come osserva E. Mattioli (dal cui saggio su "Intertestualità e traduzione", apparso su "Testo a fronte" n. 5, traggio l'impostazione e gli esempi riportati in questa pagina), il fatto di "collocare la traduzione nell'ambito di altri fenomeni letterari come la retorica, consente di sottrarla all'isolamento e alla sottovalutazione che ha conosciuto in passato".

22) Come afferma Nicolò Pasero nel saggio "Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull'ideologia intertestuale", in *Intertestualità* a cura di Massimo Bonafin (Genova, il melangolo 1986), "Ecco un paradosso: il testo, sasso gettato nello stagno delle potenzialità intertestuali, è al tempo stesso il risultato delle onde che provoca: un altro modo per esprimere la nota tesi secondo la quale l'intertestualità va correttamente intesa come fenomeno altamente reversibile. Il suo diagramma - qualsiasi punto se ne consideri - può leggersi tanto verso l'avanti' (dai pre-testi al testo), quanto nel senso opposto (dal testo ai pre-testi). Nel processo intertestuale si ha a che fare con una dinamica effettiva, in cui assumono pari importanza sia le modificazioni imposte al testo dalle sue matrici pre-testuali, sia quelle indotte nei pre-testi dall'inserimento del nuovo arrivato nella rete intertestuale. La creazione di ogni nuovo testo modifica l'assetto relazionale dell'intero sistema di testi (e discorsi) a cui esso fa riferimento: da questo momento in avanti, anche i testi preesistenti ne risultano modificati (dunque influenzati), se è vero che la loro realtà si esprime nella dimensione dialogica indicata da Bachtin. Ogni nuovo testo, con la propria costituzione, determina i propri determinanti, legge e modifica i testi passati, pronto ad essere a sua volta letto e modificato dai testi a venire. Il testo *produce* i suoi antecedenti". Di particolare interesse in questo consesso di filologi germanici può essere quest'ultima considerazione di Pasero: "Il paradosso per cui il testo posteriore modifica il precedente (ovvero: il derivato legge la fonte) non è sempre dato in questa sua drastica forma: esso si impone con particolare vigore solo

quando - all'incirca a partire dalla fine del Medioevo, per quanto riguarda la tradizione culturale dell'Occidente - si delinea una ideologia del distacco dalla lettura dei testi come *auctoritates* da citare e glossare, e nel contempo si teorizza e si pratica un loro impiego più 'creativo'. Tale spostamento d'accenti trova un corrispettivo nel riconoscere a tutti i testi (anche ai 'nuovi', dunque) il diritto di comportarsi come individualità autonome, che entrano con pari chances nell'agone letterario". Dal nostro punto di vista, ovviamente, quando ci si riferisce a "tutti" i testi, compresi i "nuovi", il pensiero corre *in primis* alle traduzioni-testo (relativamente alle quali rimandiamo alla nota 25).

23) L'idea che nella comunicazione ci siano due momenti, uno retorico e uno ermeneutico, comporta che ogni comunicazione sia traduzione.

24) Da noi pubblicato su "Testo a fronte" n. 2, marzo 1990.

25) A riguardo Henri Meschonnic distingue tra traduzioni-non-testo, destinate a deperire rapidamente, e traduzioni-testo - come quelle di S. Gerolamo, Lutero, Pasternak, Ezra Pound, Robert Graves, Paul Celan, Baudelaire - destinate a restare, per l'appunto, come testi.

26) Da noi pubblicato su "Testo a fronte" n. 3, ottobre 1991, per le cure di Giovanni Lombardo.

27) Modena, Mucchi 1983.

28) Se si possa o non si possa tradurre poesia; se si possa o non si possa, o peggio, se sia lecito o meno tentare di "riprodurre" in traduzione lo stile di un autore: sono queste le domande che - come comitato direttivo di "Testo a fronte" - consideriamo assolutamente superate.

29) Considera Mattioli nel saggio introduttivo all'edizione italiana di *Literarische Übersetzung* di Apel: "E' evidente che la lezione da ricavare non è certo quella della negazione dell'apporto della linguistica al problema del tradurre, bensì della pretesa di alcuni linguisti di ridurre il problema ad una sola dimensione, ad una disciplina soltanto. La nostra è dunque una idea aperta della traduzione letteraria, una ripresa in chiave attuale della grande riflessione della Fruhromantik sulla traduzione come compito senza fine, nella forte consapevolezza della presenza di una molteplicità di variabili nel processo traduttivo e della ineliminabilità del tempo che, solo, dà alla ricerca sul tradurre complessità, fascino e significato".