



Erica Johnson Debeljak

Sul sentiero delle parole

Nelle prime ore del mattino di una giornata d'aprile del 1992, avevo appuntamento con il mio fidanzato Ales a Piazza Navona, a Roma. Vivevamo lontani. Io avevo preso un volo dall'aeroporto Jfk di New York, lui era venuto in treno dalla Slovenia. Seduta su una panchina accanto alla Fontana dei Fiumi del Bernini, mentre aspettavo che lui apparisse, avevo aperto il libro che avevo iniziato a leggere la notte prima in aereo: *Immortalità* di Milan Kundera. Potrebbe sembrare difficile rimanere assorbiti da una storia d'amore di fantasia mentre si aspetta l'arrivo del proprio amore reale al centro di una piazza vuota ma la maestria e l'originalità della narrativa di Kundera finirono per catturarmi. Avevo appena terminato un capitolo — quello in cui Paul corre disperato all'ospedale da Agnes per baciarla un'ultima volta — e stavo voltando pagina per iniziare il successivo, quando avvertii la presenza di qualcuno seduto affianco a me sulla panchina di pietra e una mano appoggiarsi sulla mia schiena. Girandomi vidi il viso del mio ragazzo, non più a distanza, che guardava dritto nel mio. In quell'istante, Paul e Agnes di Kundera si dissolsero nel sole che illuminava la piazza. Ales, ripetendo senza saperlo lo stesso gesto di Paul, si chinò a baciarmi.

La cacofonia urbana di Roma in un qualsiasi giorno feriale sembrò alzarsi di una o due ottave, l'aroma di un migliaio di caffè espresso si sparse nell'aria mattutina, dai fiumi della fontana del Bernini — il Danubio, il Nilo, il Gange e il Rio della Plata nei quattro angoli della terra — zampillavano estatici getti d'acqua fresca al di sopra delle nostre teste. Ma appena le sue labbra sfiorarono le mie, lui si fermò lanciando un grido di sorpresa. "Aspetta!" disse indicando il libro che aveva adocchiato sulle mie ginocchia. Si piegò sulla sacca da viaggio che aveva poggiato a terra, e dopo aver rovistato per qualche secondo ne tirò fuori il suo libro. "Guarda" disse trionfante. Il suo era un tascabile mentre il mio era un'edizione rilegata con un disegno diverso in copertina, la coincidenza, però, era innegabile. Il volume che Ales mi stava porgendo si intitolava *Nesmrtnost* e l'autore era proprio Milan Kundera.

Poggiando il suo libro sul mio, Ales prese la mia faccia tra le mani e mi guardò con i suoi melanconici occhi mitteleuropei. "Stiamo leggendo lo stesso libro" sussurrò. Il suo viso era così vicino al mio che riuscivo a sentire il calore delle sue parole sulla mia pelle, e di tutte le cose che avrei potuto dire in quel momento, di tutte le frasi che avrei potuto mormorare o sospirare o mugugnare, la mia risposta fu: "Solo che tu lo stai leggendo tradotto". Ales si allontanò bruscamente. "Tutti e due lo stiamo leggendo tradotto" mi corresse riconsiderando se, dopotutto, volesse baciarmi o meno. Nella sua voce si era fatta strada un'evidente freddezza e pareva che, dopo così tanti mesi di attesa, la nostra storia stesse per concludersi proprio allora e in quel luogo. "Lo so, lo sapevo", pensai sconsolata tra me e me, "è ovvio: tutti e due lo stiamo leggendo tradotto. Kundera era ceco. Era proprio quello il motivo per cui stavo

leggendo il libro... Per essere più vicina a te e al tuo mondo". Ma era troppo tardi. Le parole — odiose, ignoranti, arroganti — erano già state dette e non c'era modo per tornare indietro. Chiusi gli occhi. All'euforia subentrò velocemente la disperazione, la notte insonne trascorsa in viaggio iniziò a farsi sentire, la luminosità della mattina si fece accecante: sembrava troppo da sopportare. Ma fortunatamente, questo stato di tristezza auto-inflitta finì presto. Perché poco dopo aver chiuso gli occhi — tempo uno o due secondi — sentii dei baci sulle palpebre serrate e capii che il mio errore era stato perdonato. Forse in previsione dei piaceri carnali che sarebbero seguiti nella settimana, o forse come tacito omaggio per le ore della notte passate a leggere separati ma in un certo senso insieme, non solo quella lontana mattina d'aprile Ales si degnò di baciare l'"imperialista culturale" ma la sposò poco più di un anno dopo facendola trasferire al di là dell'oceano, da un appartamento di New York a un appartamento di Ljubljana.

Immensa ironia della storia è che, dopo molti anni vissuti in una terra straniera, lei — che poi sarei io — divenne traduttrice dallo sloveno all'inglese. Ora più di dieci anni dopo, quando prendo in mano un romanzo o un libro di poesie in una libreria, vado subito alla a controllare il copyright e vedere se è già stato tradotto e poi corro alle ultime pagine per leggere le note biografiche del traduttore. Credo non ci sia bisogno di dire che ci sono state innumerevoli occasioni, negli anni trascorsi da allora — durante cene e vari eventi sociali internazionali — in cui la conversazione è caduta, come spesso succede, sul tema dell'egemonia culturale americana. Percepisco sempre il momento esatto in cui Ales riesce a stento a trattenersi dal raccontare l'aneddoto ormai leggendario della sua moglie americana e dell'*Immortalità* di Milan Kundera. In genere, gli do un colpetto sotto il tavolo o gli lancio uno sguardo implorante per evitare il pubblico imbarazzo. Ultimamente però sono stata più disponibile a lasciare che quella storia venisse raccontata, forse perché ho realizzato che il mio passo falso non fu esclusivamente questione di ignoranza personale, ma che, in effetti, ero stata influenzata dalle tradizioni nazionale e letteraria in cui ero stata cresciuta e da una serie di assunti non verificati su traduttori e traduzioni.

Certo, difficilmente sorprende che un Paese che goda dell'indiscusso dominio culturale e strategico, come l'America in quest'inizio di ventunesimo secolo, abbia un atteggiamento così ambivalente nei confronti della modesta arte della traduzione. Dopotutto la traduzione, indipendentemente da qualsiasi altra cosa, è soprattutto l'atto di rendere comprensibile ciò che è estraneo e, come tale, essa è inevitabilmente politica. Le pratiche di traduzione di un Paese così potente e provinciale come l'America sono destinate a riflettere il rapporto che la nazione instaura con lo "straniero". Specialmente negli ultimi anni, questo rapporto è diventato sempre più teso, anche con i tradizionali alleati culturali e politici dell'America sul continente europeo. In ogni caso, la scarsa considerazione in cui sono tenuti traduzioni e traduttori negli Stati Uniti, e di conseguenza la letteratura straniera, si riflette praticamente in ogni aspetto dell'industria editoriale: il numero delle opere tradotte che approdano sul mercato ogni anno, i dati delle vendite delle opere letterarie non americane che riescono a raggiungere gli scaffali delle librerie, le tariffe e il copyright dei traduttori, il modo in cui le opere tradotte vengono recensite, e, infine, gli assunti sottostanti che riguardano direttamente il mestiere della traduzione.

Nel primo capitolo del suo libro-sondaggio *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Lawrence Venuti inserisce una serie di statistiche editoriali, clausole contrattuali ed estratti di recensioni per esemplificare il tremendo stato in cui versa il settore delle traduzioni nel mercato librario

americano. Il dato statistico più inquietante è quello secondo cui, dei libri pubblicati ogni anno negli Stati Uniti, generalmente solo una percentuale compresa tra il 2 e il 4 per cento è costituita da opere tradotte, una cifra bassissima che poco è variata nel corso degli ultimi decenni. Le stime relative alla Gran Bretagna sono altrettanto anemiche, il che suggerisce che l'indifferenza nei confronti della letteratura straniera può derivare non solo dalla superiorità politica e militare, ma anche da quella linguistica.

L'inglese è innegabilmente la lingua franca del mondo; in effetti, si dice che oggi le persone che parlano correntemente l'inglese come secondo idioma sono più dei madrelingua. Ma non si può negare che i Paesi di madrelingua inglese, in cui dunque viene prodotta la maggior parte dei testi di letteratura anglosassone sono, per citare Venuti, "aggressivamente monolingui". Al contrario, nelle principali nazioni dell'Europa occidentale, la percentuale di opere tradotte tende a oscillare tra il 7 e il 14 per cento sul totale delle pubblicazioni, con circa la metà dei libri stranieri pubblicati tradotti dall'inglese. Aggiungendo al danno anche la beffa finanziaria, Venuti cita i sondaggi dell'American Pen per dimostrare che i traduttori americani hanno stipendi che non garantiscono loro la sussistenza, anche quando lavorano a tempo pieno, e tutti — fatta eccezione per i più famosi — lavorano con contratti a salario, e godono di pochissima o di nessuna tutela a livello di copyright. In altre parole, nell'improbabile caso in cui un'opera tradotta diventasse un bestseller, il traduttore probabilmente non ne trarrebbe alcun beneficio.

Naturalmente, fatte pochissime eccezioni (come Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez e l'insolita selezione operata dal club dei lettori di Oprah: viene in mente *Il lettore* di Bernhard Schlink), in America i libri tradotti entrano raramente nella lista dei più venduti. In effetti, gli autori stranieri generalmente non vengono individuati nemmeno dal radar dei lettori statunitensi più sofisticati finché non ottengono un riconoscimento internazionale prestigioso e, preferibilmente il più prestigioso: il Nobel per la letteratura. Benché a volte neanche quello riesca a convincerli. Quando nel 2002 il Nobel andò all'ungherese Imre Kertész, si scoprì che solo due dei suoi libri erano stati pubblicati in inglese e che il più riuscito dei due, *Essere senza destino* (Northwestern University Press), aveva venduto appena 3500 copie. La casa editrice ne ha poi vendute altre 40 mila copie ma di recente, malgrado questo discreto successo, ha ulteriormente ridotto il suo piano di traduzioni. Donna Shear, che ne dirige l'ufficio stampa, ha motivato esplicitamente tale scelta in una dichiarazione rilasciata recentemente al *New York Times*: "Tradurre è costoso e non assicura vendite".

Gli editori forniscono una serie di spiegazioni per giustificare la loro crescente riluttanza a correre rischi con autori stranieri sconosciuti. Nell'elenco delle motivazioni, il primo posto va alla concentrazione della proprietà dell'industria libraria nelle mani di pochi gruppi editoriali interessati al profitto. Gli editori notano anche che la maggior parte delle case americane impiega pochi editor — o addirittura nessuno — in grado di parlare lingue straniere e sono riluttanti a prendere in considerazione i consigli di esterni su quali libri stranieri possano catturare la sfuggevole immaginazione americana, che si caratterizza per preferire storia e azione più che atmosfera e sofismi (tratti entrambi maggiormente diffusi nelle opere letterarie non americane che in quelle statunitensi). Inoltre, i lettori americani sono abituati a una letteratura confezionata su misura della loro situazione specifica. Pochissime opere americane contemporanee sono scritte in una prospettiva veramente internazionale. Persino quelle inserite in un contesto internazionale — come

Praga di Arthur Phillips e la serie de *Le correzioni* di Jonathan Franzen ambientata in Lituania — trascendono raramente il quadro mentale domestico. Nello stesso articolo del *New York Times*, Esther Allen, presidente della commissione per la traduzione Pen, ha esaminato le conseguenze che tendenze editoriali così provinciali hanno aldilà dei confini americani: "Poiché l'inglese è la lingua franca tradurre un libro in inglese vuol dire metterlo nella posizione di essere tradotto in molte lingue diverse. Noi siamo l'arteria ostruita che impedisce agli autori di raggiungere lettori al di fuori del proprio Paese".

Eppure per quanto possa essere allettante individuare una semplice connessione causale tra la boria culturale imperialista e l'indifferenza per la letteratura straniera e i suoi traduttori, entrano in gioco molti altri fattori e, in gran misura, è la natura stessa del tradurre a imporre atteggiamenti più universalistici nei confronti della traduzione come attività letteraria. Azzarderei che in nessuna cultura — per quanto aperta e cosmopolita — un'opera letteraria tradotta abbia la stessa statura di un testo originale o il traduttore occupi la stessa nobile posizione dell'autore. Persino in una piccola nazione che, come la Slovenia, raggiunge a stento i due milioni di abitanti e che promuove e sostiene attivamente la traduzione della propria letteratura in altre lingue e viceversa, difficilmente il traduttore siede sul piedistallo della letteratura. Poco tempo fa, mia cognata che insegna in una scuola materna mi ha raccontato la storia di un bambino che un giorno aveva annunciato, con orgoglio, che una volta cresciuto avrebbe fatto il muratore. Quando lei gli aveva chiesto se suo padre fosse un muratore, l'orgoglio del piccolo si era trasformato in imbarazzo. "Naa", aveva mormorato sottovoce, "È un traduttore". Il bambino non è affatto solo nel suo disprezzo per il ruolo noioso e ampiamente invisibile del traduttore letterario. Se il lavoro del traduttore è ben fatto, come nel caso della traduzione di Peter Kussy del romanzo *Immortalità* — il suo intervento scompare semplicemente dalla pagina. Il lavoro dell'autore e quello del traduttore si fondono in un'unica espressione artistica scorrevole in cui è l'autore a fare la parte del leone. Se, d'altro canto, nella traduzione ci sono errori ovvi e infelici, il traduttore viene messo alla berlina. In ogni caso, dal punto di vista del figlio che frequenta la scuola materna, il destino del traduttore è quello di una figura umile e modesta.

Ciò che è peggio è che persino quelli che dovrebbero saperne di più — lettori appassionati, scrittori, anche gli stessi traduttori maltrattati — disprezzano la figura del traduttore. Vladimir Nabokov, che tradusse *Eugene Onegin* di Pushkin dal russo all'inglese e che sostenne insolitamente che solo le trasposizioni letterali parola-per-parola fossero traduzioni valide, liquidò il lavoro dei moderni traduttori commerciali con questa boutade: "...Uno strafalcione di uno studentello sarebbe meno ridicolo considerando il capolavoro originale...". In un saggio intitolato *Pleasures and Problems of Translations*, Donald Frame, traduttore dell'opera completa di Michel de Montaigne, ha espresso sostanzialmente la stessa opinione, anche se in maniera leggermente più garbata rispetto a Nabokov: "Chiaramente la traduzione è ben al di sotto della buona creazione e analisi letteraria". Buona analisi letteraria! Ahimè, è questo che ci si aspetta che il lettore acuto legga oggi sui voli intercontinentali? Ma quello che irrita di più nell'annotazione di Frame è la compiacenza dell'avverbio "chiaramente", che rifiuta anche la possibilità di trovarsi in disaccordo. Perché i traduttori vengono tanto bistrattati? Dopotutto Frame, nello stesso saggio, ammette che la traduzione "richiede molta della stessa sensibilità" della creazione e dell'analisi letteraria. Il più grande problema pratico che affligge i traduttori — e che certamente influisce sulla reputazione del mestiere — è la natura utopica del compito: l'impossibilità di produrre una traduzione perfetta, inattaccabile e insostituibile. Sebbene sia

estremamente difficile, è certamente possibile creare un'opera letteraria perfetta e unica — che è, dopotutto, ciò che fanno i grandi scrittori. Ma non è mai possibile, anche per il più abile dei traduttori dar vita a una traduzione perfetta e unica, adatta ad ogni tempo.

L'affermazione di Nabokov, secondo cui l'unica traduzione legittima è quella in cui lo stile del traduttore non interferisce in alcun modo con quello dell'autore originale (in altre parole, una traslitterazione neutrale, parola-per-parola), è solo un altro modo per dire che la traduzione non è un'impresa legittima poiché non esiste uno stile neutrale, completamente trasparente.

L'inafferrabile stile "senza stile" non può essere raggiunto dai traduttori come dagli autori delle opere letterarie originali. A complicare ulteriormente l'atto di traduzione va detto che, non solo autori e traduttori, ma anche gerghi individuali e periodi storici — durante i quali la lingua viene scritta e parlata — hanno il loro stile particolare. Ogni lingua ha la propria forma interna, le proprie contingenze grammaticali, il proprio vocabolario specifico con connotazioni culturali uniche. Abbiamo tutti sentito dire che le lingue parlate dagli eschimesi hanno numerosissime espressioni per indicare la neve, ma raramente abbiamo riflettuto sulle difficoltà che ciò pone a un attento traduttore della letteratura Inuit. Come può il traduttore esprimere le sottigliezze di tutti quei sinonimi attraverso l'unico termine "neve"? Ancor meno abbiamo riflettuto su come queste difficoltà possano cambiare nel corso del tempo, man mano che i linguaggi e le culture in questione evolvono. Josè Ortega y Gasset, in un saggio intitolato *Miseria e splendore della traduzione*, presenta un esempio tratto dalle lingue europee: "Poiché i linguaggi si formano in paesaggi differenti, attraverso esperienze differenti, la loro incongruenza è naturale. È falso, ad esempio, supporre che ciò che gli spagnoli chiamano *bosque* (foresta) sia ciò che i tedeschi chiamano *wald*, eppure il dizionario ci dice che *wald* significa *bosque*". Ortega affronta la profonda dissonanza esperienziale tra realtà culturali differenti. Ovviamente, questo particolare esempio comporterebbe, sul piano pratico, una piccola difficoltà per il traduttore. Incurante delle incongruità tra realtà culturali diverse, il traduttore, infatti, inserirebbe semplicemente il sostantivo, grato per l'apparente mancanza di ambiguità di significato, e proseguirebbe oltre.

Ma, nei fatti, ci sono relativamente poche espressioni che non presentano al traduttore il dilemma a cui allude Ortega y Gasset. Il traduttore deve costantemente non solo capire ma scegliere tra una vasta gamma di parole ed espressioni che veicolano ognuna implicazioni culturali proprie. Quando preferire un'espressione arcaica a una contemporanea? Quando scegliere un'espressione poco usata anziché una frequente, un'espressione comune anziché una colta, una parola pomposa anziché un luogo comune: per caso o forse? Piedipiatti o polizia? Osservare o guardare? E il traduttore di un'opera poetica dovrebbe cercare soprattutto di mantenere il significato, o dovrebbe sacrificare il significato in favore delle esigenze della forma e della rima, dell'assonanza e dell'allitterazione? Le scelte sono infinite e nessuna di esse porterà allo stesso risultato.

Le sfide poste dalla traduzione hanno dato vita a una serie di adagi e motti lapalissiani sul mestiere. Uno di questi è l'idea che ogni grande opera letteraria vada tradotta almeno una volta per generazione. *L'Inferno* di Dante, ad esempio, è stato tradotto in inglese almeno nove volte solo nel corso degli ultimi trent'anni. Alcune versioni tentano di emulare la complessità della terza rima dantesca (Robert Pinsky, 1994), altre utilizzano la forma della terzina

sciolta (John Ciardi, 1982), mentre altre ancora ricorrono alla prosa (Charles Singleton, 1970) per far arrivare il grande poema del quattordicesimo secolo a una nuova generazione di lettori. Inutile dire che ognuna di queste rese è diversa dalle altre come anche dall'opera originale.

C'è poi il detto più pessimista, offerto proprio dalla lingua di Dante, "traduttore traditore" che implica che poiché ogni tentativo di tradurre da una lingua a un'altra è inevitabilmente un tradimento del capolavoro originale, anche una sola traduzione — lasciamo perdere nove — può essere di troppo. Forse non è un caso che un detto meno noto contenga la metafora della fedeltà, affrontando la questione non solo del significato e del contesto storico-linguistico del testo originale, ma anche delle sue qualità estetiche. "La traduzione", recita il proverbio, "è come una donna: se è fedele non è bella e se è bella non è fedele".

Se il problema maggiore che il traduttore deve affrontare è dato dalla natura utopica del suo compito, la ragione principale per cui gli viene negata rispettabilità letteraria dipende da una questione puramente epistemologica: il problema dell'originalità. È vero, il traduttore deve possedere un grande armamentario di strumenti: sensibilità letteraria, tecniche scritte, confidenza e padronanza non solo del linguaggio e della cultura del testo originale, ma anche di quelli in cui il testo viene tradotto. Ma ciò che mancherà sempre a lui e alla sua traduzione, indipendentemente dalle sue capacità e dal suo intuito, è l'originalità artistica: il contatto non mediato con la mente e la penna del creatore originale. Sfortunatamente per il traduttore, l'originalità è valore di gran conto nella cultura occidentale. Se si scoprisse, ad esempio, che un'opera amatissima attribuita a Rembrandt fosse stata dipinta da un suo allievo e non dal maestro in persona, allora quel particolare dipinto — indipendentemente dai suoi meriti artistici — perderebbe un punto o due. La caduta in disgrazia di Jerzy Kosinski, autore de *L'uccello dipinto* e di altre opere, offre un monito tratto dagli annali della letteratura. Quando si venne a sapere che gli editor e gli assistenti (quelli che avevano "tradotto" il lavoro di Kosinski dal suo inglese-polacco sgrammaticato in un inglese corretto) potevano aver avuto un ruolo nella composizione delle opere, la reputazione di quei romanzi e dell'autore conobbe un forte declino.

Ora, da un certo punto di vista comprensibile, la glorificazione del concetto dell'originalità tende a oscurare altri aspetti della creazione artistica e letteraria e la sua importanza storica nell'evoluzione delle culture: in particolare, il fatto che arte e cultura rappresentano molto più che una semplice serie di opere originali discrete prodotte da un gran numero di autori. Fatto altrettanto importante, esse rappresentano una conversazione continua in e tra differenti epoche storiche e culture. Questa conversazione è, infatti, niente più e niente meno che la storia della cultura e, in larga parte grazie alle traduzioni, essa è riuscita a trascendere i confini temporali, geografici e culturali diventando accessibile persino al più "aggressivamente monolingue" dei popoli.

Ezra Pound, figura controversa del modernismo novecentesco, ha svolto un ruolo importante — anch'esso dibattuto pur se assai meno riconosciuto — nel campo delle traduzioni. Egli dispregiò le pratiche dei traduttori vittoriani che resero gli antichi in metro ben versificato e incoraggiò i traduttori soprattutto a "innovare!". Le traduzioni di Pound, benché accusate dalla critica di essere troppo "libere", diedero vigore ed energia a una schiera di figure le cui voci erano andate perdute in questa conversazione tra civiltà: al poeta cinese del sesto secolo Li Po, al poeta del rinascimento italiano Guido Cavalcanti, ai trovatori della Provenza francese, Daniel Arnaut e Bertran de Born. Nel corso

della sua lunga carriera, Pound non perse mai di vista l'importanza della tradizione e della traduzione: il riportare a nuovo le grandi opere letterarie da una cultura a un'altra. Nel suo saggio *How to Read -- Come leggere*, Pound sottolineò l'importanza della traduzione nella storia della letteratura inglese: "... La letteratura inglese vive di traduzione, si nutre di traduzione; ogni nuova esuberanza, ogni nuova spinta è stimolata dalla traduzione, ogni grande epoca è un'epoca di traduzioni a partire da Geoffrey Chaucer, Le grand Translateur..." E in una annotazione di passaggio nello stesso saggio, Pound mostrò come la strana ambivalenza (o inconsapevolezza) della cultura letteraria anglo-americana nei confronti della traduzione risalisse a prima che l'inglese emergesse come lingua franca (lasciamo perdere poi la formazione dell'America come unica superpotenza mondiale). "Abbastanza curiosamente, le storie della letteratura spagnola e italiana tengono sempre conto dei traduttori. Le storie della letteratura inglese, invece, glissano sempre sulle traduzioni -- credo sia un complesso di inferiorità -- eppure alcuni dei migliori libri in lingua inglese sono traduzioni".

A causa della grandezza del proprio personaggio e della posizione privilegiata che egli attribuì alla traduzione nella sua stessa opera, Pound riuscì quasi a rimuovere lo stereotipo che affligge il traduttore: a rovesciare l'idea del traduttore come eunuco nell'harem della letteratura. Pound fu d'ispirazione per una generazione di traduttori cosiddetti modernisti -- tra cui Louis Zukofsky e Paul Blackburn -- che cercarono di rendere le opere degli antichi poeti latini e provenzali in maniere nuove, completamente moderne, a volte controverse e di stimolare così le passioni di nuovi lettori. Ugualmente, l'influenza di Pound è poco presente nelle traduzioni anglo-americane contemporanee che ora, piuttosto che imitare le tecniche stilistiche vittoriane che egli disprezzava così tanto, adottano una sorta di discorso trasparente o stile piano autorevole. In ogni caso, i metodi di traduzione dominanti (dominanti almeno sul mercato, se non nell'università) tendono all'addomesticamento del testo straniero, a una resa così scorrevole che il lettore di lingua inglese spesso non realizza affatto che di traduzione si tratta.

Qualsiasi lettore abituale di riviste di opere letterarie tradotte noterà la propensione a raccomandare scorrevolezza, fluidità e forza espressiva e a condannare segni di "traduttorese", vale a dire una sintassi e delle scelte lessicali inattese o un vocabolario arcaico che mantengano tracce della natura straniera dell'originale. Nondimeno, in parte per via dell'eredità di Pound e in parte a causa del prevalere del discorso postmoderno nell'accademia contemporanea, il conflitto principale nei *translation studies* continua a essere tra questi due poli: e cioè tra l'addomesticamento (*domestication*) e la cosiddetta *foreignization* dei modi di tradurre. Benché i decostruzionisti abbiano ripreso questo argomento con fervore nuovo e prevedibilmente politico, è difficile che esso rappresenti un motivo di interesse. Il teologo Frederich Schleiermacher scrisse nel suo saggio del 1813 intitolato *On the Different Methods of Translation* una frase in grado di sintetizzare la scelta fondamentale che ogni traduttore si trova ad affrontare, ora come allora: "O il traduttore lascia stare lo scrittore quanto più gli è possibile e avvicina il lettore allo scrittore, oppure lasciare stare il lettore quanto più gli è possibile e avvicina lo scrittore al lettore". In una traduzione, avvicinare il testo al lettore significa addomesticare il testo straniero, eliminandone gli elementi esotici. Avvicinare il lettore all'originale rappresenta quella che alcuni teorici definiscono *foreignization*, cioè rinnovare l'elemento dell'"alterità" culturale che caratterizza il testo straniero.

Questa discussione mi fa venire in mente un episodio accaduto nei primi mesi del mio soggiorno in Slovenia, quando ancora dovevo apprendere la lingua, e che ha a che fare con uno dei grandi crucci che affliggono i traduttori come anche gli studenti di lingue: l'esistenza nelle lingue europee del registro formale, opposto a quello informale, convenzione che offre indicazioni sociali essenziali sia nella forma scritta che in quella orale. In genere si crede che quest'uso linguistico sia intraducibile in inglese e questo episodio sembrerebbe confermarlo.

Ero seduta in un caffè di Ljubljana con un amico che mi presentò a un suo conoscente molto gentile che parlava un inglese impeccabile. Dopo la stretta di mano, il ragazzo si sedette di fronte a me e guardandomi con espressione seria mi chiese educatamente: "May I call you *you*?" Non volendolo deludere, accettai la sua proposta e, lasciandoci questo tentativo che definirei di estremo addomesticamento alle spalle, continuammo la nostra conversazione senza problemi. Ma come dovrebbe affrontare questo dilemma il traduttore quando si trovasse ad incontrarlo in un'opera letteraria? Dovrebbe mettercela tutta per trovare un'alternativa inglese alla forma familiare — qualcosa del tipo "hey, amico" — oppure dovrebbe ricorrere alle forme arcaiche "thee" e "thou".

Un esempio semplice ed elegante di *foreignization* in un caso simile, si trova nella traduzione di *Cecità* di Jose Saramago, l'autore portoghese vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1998. Il traduttore di Saramago, Giovanni Pontiero, quando si è trovato di fronte un riferimento esplicito al registro informale, ha semplicemente lasciato il pronome nell'originale portoghese: "You must call me tu", dice una donna anziana a una più giovane in un momento commovente e centrale del loro rapporto. La parola e le sue connotazioni vengono comprese da tutti i lettori fatta eccezione solo per i più ottusi. Ma cosa più importante, il traduttore non fa alcuno sforzo per creare l'illusione che la storia abbia luogo, diciamo, a Cleveland, in Ohio. In altre parole, non compie alcuno sforzo per creare l'illusione che l'opera non è una traduzione. Il lettore, in questo esempio, viene avvicinato piuttosto con garbo ed efficacemente al testo straniero.

Molte delle polemiche più roventi che dividono i teorici della traduzione potrebbero essere risolte, almeno parzialmente, se la traduzione venisse considerata un genere distinto dalla letteratura originale. Non si tratta di un suggerimento così eccentrico. Si lascerebbe spazio a molti approcci differenti: dalla traduzione stringatamente letterale di Nabokov alle pubblicazioni bilingui fino alle improvvisazioni più libere di Pound. Lo stesso Pound fece una distinzione tra "traduzione interpretativa" e "l'altro genere" di traduzione. Scrisse Pound: "Con l'espressione altro genere intendo quei casi in cui il 'traduttore' dà decisamente vita a una nuova poesia, che cade semplicemente nel dominio dello scritto originale o che se non lo fa deve essere giudicata secondo gli stessi standard". Dopotutto, alcuni testi stranieri (quelli che vengono considerati facilmente "traducibili") sono più suscettibili a un approccio letterale, mentre altri (i meno "traducibili") richiedono soluzioni più creative e alcuni acquistano senza dubbio nuova vita grazie alla penna di uno scrittore come Pound. Una definizione più ampia di traduzione, che la distingue chiaramente dalla composizione originale, potrebbe racchiudere entrambi gli approcci. Definire la traduzione come un genere completamente differente — e, quindi, catalogare le traduzioni in un ripiano separato dalla letteratura originale come viene fatto generalmente nelle librerie slovene — eliminerebbe ogni tipo di confusione, come quella che mi investì a Piazza Navona. L'opera originale di Jack Jerouac non verrebbe più inserita sullo scaffale tra le traduzioni di Kafka e Kundera, e le cose balzerebbero subito agli

occhi. Eppure mentre un cambiamento di definizione potrebbe risolvere alcuni problemi della traduzione nel mercato letterario anglo-americano, non risolverebbe il problema principale: il fatto che oggi le opere straniere vengono tradotte in numero sempre più ridotto.

Proprio come il dilemma tra addomesticamento e *foreignization*, anche il problema più controverso dell'uso della letteratura straniera e della traduzione come metodo per estendere (o negare) l'influenza culturale ha preceduto di gran lunga il postmodernismo e anche il modernismo. Non è affatto sorprendente che la questione esista da quando esistono imperi culturali e traduzioni. L'impero romano, al quale oggi a volte viene paragonata l'America, produsse i primi traduttori della civiltà occidentale che ebbero la tendenza a essere ben più prepotenti degli imperialisti culturali di oggi. I romani non solo addomesticavano le opere degli antichi greci, ma le assimilavano interamente: spingendo la sintassi greca al servizio del latino e cambiando persino i nomi dei luoghi dell'antichità con nomi latini conati di fresco. Addirittura, a volte, al contrario di quanto avviene nelle pubblicazioni di oggi in cui ad essere sminuito è il ruolo del traduttore, l'autore dell'opera greca originale veniva relegato all'ultima pagina mentre il traduttore romano otteneva la prima. "All'epoca", sottolineò Nietzsche, "tradurre significava conquistare". Oggi è Hollywood a fare ampio ricorso ai vecchi metodi romani, prendendo buoni film come *La Femme Nikita* e capolavori come *Fino all'ultimo respiro* di Godard e a trasformarli in prodotti americani ordinari che somigliano assai poco agli originali.

L'industria editoriale, d'altro canto, ha adottato un modello più insidioso. Senza nemmeno preoccuparsi di tradurre, tanto meno di assimilare le opere straniere, gli interessi culturali americani conquistano la letteratura straniera semplicemente ignorandola. Ambo i lati di questa equazione culturale pagano un caro prezzo. Le culture non dominanti soffrono perché la loro letteratura non viene diffusa, ma paradossalmente è il conquistatore forse a pagare il prezzo più alto: provincialismo e chiusura nella sfera della creazione letteraria domestica e la mancanza dello stimolo di cui si ha bisogno per dar vita a una grande epoca letteraria.

Tutte le discussioni accademiche su buone e cattive traduzioni, traduzioni belle e traduzioni fedeli, addomesticate o no, sono interessanti, ma, tutto sommato, nell'attuale battaglia culturale, sono non pertinenti. Vale piuttosto il vecchio detto secondo cui l'unica cosa peggiore di una cattiva pubblicità è nessuna pubblicità. Allo stesso modo, l'unica cosa peggiore di una cattiva traduzione è nessuna traduzione. Di sicuro alcuni contesteranno questa affermazione. Eppure è stato detto così tanto di quello che va perso nella traduzione (è celebre l'annotazione di Robert Frost secondo cui nella traduzione si perde la poesia) che spesso perdiamo di vista quello che se ne guadagna.

Un'intera scuola di puristi e teorici radicali della traduzione potrebbero sostenere che Ales e io, nell'aprile del 1992, non stessimo nemmeno leggendo la stessa opera letteraria mentre viaggiavamo di notte verso la nostra destinazione comune. E, da un certo punto di vista, avrebbero ragione. Ortega y Gasset (pensatore brillante che nei suoi saggi cita in traduzione più della metà dei riferimenti) la mise in questo modo: "Il fatto è che la traduzione non è l'opera, ma un sentiero verso l'opera". Lasciamoci stupire per un attimo dalla più modesta delle parole: sentiero. Perché senza sentieri, sia reali che metaforici, siamo tutti fermi ai nostri posti, incapaci di muoverci, di comunicare, di comprendere, incapaci di trascendere la nostra situazione locale. Il sentiero di Ales — la sua traduzione di *Immortalità* — lo aveva

guidato attraverso un paese rinato, attraverso il bacino del fiume Po, oltre gli Appennini e infine a Roma. Il mio sentiero, la mia traduzione piuttosto diversa, mi aveva sollevato in aria, attraverso la vastità di un oceano, da una massa continentale a un'altra. Eppure, nonostante la distanza dei nostri punti di partenza, la diversità dei nostri itinerari, il fatto che i veicoli che ci trasportavano fossero differenti — il suo un treno, il mio un jet aggressivo che volava a 30mila piedi dalla superficie terrestre — arrivammo nello stesso luogo: una panchina di pietra in una Piazza Navona quasi deserta. O, più precisamente, arrivammo tanto vicini quanto due esseri umani possano mai sperare di arrivare.

È questo quello che si guadagna nella traduzione.

Published 2006-01-11

Original in English

Translation by Chiara Rizzo, Martina Toti

Contribution by [Caffè Europa](#)

First published in *Sodobnost* 7-8/2005 (Slovenian version) [Caffè Europa](#) (Italian version)

© Erica Johnson Debeljak/Sodobnost

© Eurozine