

L'analitica della traduzione e la sistematica della deformazione

Proporrò qui di esaminare brevemente il sistema di deformazione dei testi - della lettera - che opera in ogni traduzione, impedendole di attingere al suo vero obiettivo. Chiameremo quest'esame l'*analitica della traduzione*.

Si tratta di un'analitica in senso duplice: dell'analisi, parte per parte, di questo sistema di deformazione, dunque di un'"analisi" in senso cartesiano. Ma anche in senso psicanalitico, nella misura in cui questo sistema è largamente inconsapevole e si presenta come un fascio di tendenze, di *forze* che deviano la traduzione dal suo puro obiettivo. L'analitica si propone di mettere in luce queste tendenze e di mostrare i punti su cui queste si esercitano. Essa concerne in primo luogo la traduzione etnocentrica e ipertestuale, dove il gioco delle forze deformanti si esercita liberamente, essendo per così dire sanzionato culturalmente e letterariamente. Ma in realtà ogni traduttore è esposto a questo gioco di forze. Anzi, queste fanno parte del suo essere di traduttore e determinano a priori il suo desiderio di tradurre. È illusorio pensare che potrebbe liberarsene prendendone semplicemente coscienza. Solo una "messa in analisi" della sua attività permette di neutralizzarle¹. Solo sotmettendosi a "controlli" (nel senso psicanalitico) i traduttori possono sperare di affrancarsi parzialmente da questo sistema di deformazione, che è tanto l'espressione interiorizzata di una lunga tradizione quanto quella della struttura etnocentrica di ogni cultura e di ogni lingua in quanto "lingua colta". Le lingue "colte" sono le sole a tradurre, ma sono anche quelle che *resistono* di più alla commozione della traduzione. Sono quelle che censurano. Si indovina tutto ciò che una psicanalisi volta verso la lingua può apportare

¹ Pur essendo tale neutralizzazione sempre solo relativa, poiché ciò che Freud, in una lettera a Fliess, chiamava (a proposito delle "psiconevrosi") il "difetto di traduzione" sembra costitutivo del tradurre. Lo spazio della traduzione è quello dell'"inevitabile cedimento. Il *defetto di traduzione* è *inerente alla traduzione*. Da che dipende questo difetto? Qual è il suo fondamento? Per rispondere a queste domande, occorre probabilmente un'analitica del soggetto traducete, il "traduttore".

alla traduttologia. Ma l'approccio psicanalitico alla traduzione deve essere l'opera degli analisti stessi, purché facciano l'esperienza della traduzione come una dimensione essenziale della psicanalisi stessa².

L'analitica qui delineata concernerà solo le forze deformanti che si esercitano nell'ambito della "prosa letteraria" (romanzo, saggio, lettere ecc.). Ciò è dovuto a una ragione soggettiva: io ho soprattutto esperienza della traduzione della prosa letteraria. E una ragione più obiettiva: questo ambito della traduzione è stato, fin qui, ingiustamente trascurato.

La prosa letteraria si caratterizza in primo luogo per il fatto che essa capta, condensa e mescola l'intero spazio polilinguistico di una comunità. Essa mobilita e attiva la totalità delle "lingue" coesistenti in una lingua. Lo si vede con Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda ecc. Ne viene che, dal punto di vista della forma, questo cosmo linguistico che è la prosa, e in primo luogo il romanzo, si caratterizza per una certa *informatà*, che risulta dall'enorme mescolanza delle lingue operata nell'opera. Essa è caratteristica della *grande prosa*.

Tradizionalmente, questa informatà è definita negativamente, vale a dire nell'orizzonte della poesia e del "bello stile" retorico. Così Lanson scrive a proposito di Montaigne:

In questo stile così vivo, così illuminato, la frase è volontariamente inorganica: così lunga, così carica di incidentali e di parentesi [...] che a dire il vero non manca qui una cadenza, ma [...] una forma³.

Non si può dire meglio. Le grandi opere in prosa si caratterizzano per un certo "scrivere male", un certo "non controllo" della loro scrittura. Boris de Schloezer, traduttore di *Guerra e pace*, osserva:

Guerra e pace è scritto assai male [...] Preoccupato di dire tutto insieme, [Tolstoj] s'imbarka in frasi pesanti, complicate, sintatticamente scorrente... La materia stessa che tratta Tolstoj conserva [...] qualcosa di frusto che spiega e giustifica in parte il rilassamento della scrittura⁴.

² A riguardo si legga *Psychanalyse et traduction*, "Méta", vol. 27, n. 1, Montréal, marzo 1982; J. M. Rey, W. Granoff, *L'Océanite, objet de la pensée freudienne*, PUF, coll. "Bibliothèque de Psychanalyse", Paris 1983; *La décision de traduire: l'exemple Freud*, in "L'Écrit du Temps", n. 7, Paris, estate 1984; *Traduction de Freud, transcription de Lacan*, "Littoral", n. 13, Toulouse, giugno 1984. La lista dei testi analitici sulla traduzione non cessa di aumentare e costituisce un corpus fondamentale.

³ *Histoire de la littérature française*, Librairie Hachette, Paris 1964, p. 322.

⁴ Introduzione a *La Guerre et la Paix* I, Gallimard, Folio, Paris 1972, pp. 38, 39 e 40.

Questo non-controllo si riferisce all'enormità della massa linguistica che il prosatore deve concentrare nella sua opera - a rischio di farla esplodere dal punto di vista formale. Più l'obiettivo della prosa è totale, più questo non-controllo è manifesto, foss'anche nella proliferazione e nella dilatazione del testo, e ciò anche in opere dove la cura della forma è grande come in Joyce, Broch, Thomas Mann, Musil o Proust. La prosa, nella sua molteplicità, non può mai essere dominata. Ma il suo "scrivere male" è anche la sua ricchezza: è la conseguenza del suo "polilinguismo". Il *Don Chisciotte*, per esempio, raccoglie la pluralità delle "lingue" spagnole della sua epoca, dal parlare proverbiale popolare (Sancho) alla lingua dei romanzetti cavallereschi o dei romanzetti pastorali. In questo romanzo, queste lingue s'intrecciano e ironizzano l'una sull'altra⁵.

La proliferazione babelica delle lingue nella prosa pone questioni di traduzione specifiche. Se uno dei principali "problemi" della traduzione poetica è di rispettare la polisemia del componimento (per esempio nei *Sonetti di Shakespeare*), il principale problema della traduzione della prosa è di rispettare la *polilogia informale* del romanzo e del saggio.

Nella misura in cui la prosa è considerata come inferiore alla poesia, le deformazioni della traduzione sono qui meglio accettate - quando non passano inavvertite. Poiché esse poggiano spesso su punti difficilmente rivelabili. È facile vedere sotto quale aspetto una poesia di Hölderlin è stata mascherata; lo è meno per un romanzo di Faulkner, soprattutto se la traduzione sembra "buona" (vale a dire estetica). Ecco perché è urgente elaborare un'analitica della traduzione della prosa letteraria.

Le tendenze deformanti

Questa analitica parte dal reperimento di un certo numero di tendenze deformanti, che costituiscono un tutto sistematico, il cui fine è la distruzione, non meno sistematica, della lettera degli originali, a esclusivo vantaggio del "senso" e della "bella forma". Ponendo che l'essenza della prosa è simultaneamente il rifiuto di questa "bella forma" e, in particolare mediante l'emancipazione del-

⁵ Questo sarebbe il primo livello - analizzato da Bakhtine - della prosa. Per una caratterizzazione più radicale della prosa e del suo rapporto con la poesia, bisognerebbe interrogare Benjamin (in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Scritti 1919-22, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982 - dove egli parla di "nucleo prosaico" di ogni opera) e Pasternak, che parla della "tensione traduttiva" della prosa. Occorrerebbe inoltre - ed è essenziale per la traduzione - interrogarsi sullo statuto della *simulassi* nella grande prosa in rapporto a questo statuto nella grande poesia (per esempio la *simulassi* in Bloch, da un lato, in Hopkins, dall'altro).

la sintassi (ciò che Lanson rimprovera a Montaigne), il rifiuto del senso (poiché l'arborescenza indefinita della sintassi nella grande prosa ricopre, *masché*, letteralmente, il senso), si misurerà meglio l'azione funesta di tali tendenze. Menzionerò qui tredici di queste tendenze. Forse ce ne sono altre; alcune si intersecano, o derivano da altre; alcune sono ben note, o magari sembrano riguardare solo la nostra lingua classicizzante. Ma in realtà esse riguardano ogni traduzione, quale che sia la lingua, almeno nello spazio occidentale. Tutt'al più si può dire che alcune tendenze sono più attive in tale o tal'altra area linguistica.

Le tendenze che andiamo ad analizzare sono: la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione e la volgarizzazione, l'impovertimento qualitativo, l'impovertimento quantitativo, l'omogeneizzazione, la distruzione dei ritmi, la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti, la distruzione dei sistematismi testuali, la distruzione (o l'esoticizzazione) dei reticoli linguistici vernacolari, la distruzione di locuzioni e idiotismi, la cancellazione delle sovrapposizioni di lingue.

La razionalizzazione

La razionalizzazione pesa in primo luogo sulle strutture sintattiche dell'originale, come anche su quell'elemento delicato del testo in prosa che è la sua punteggiatura. La razionalizzazione ri-compone frasi e sequenze di frasi in modo da arrangiarle secondo una certa idea dell'*ordine* di un discorso. La grande prosa - romanzo, lettera, saggio - ha, l'abbiamo brevemente detto, una struttura in arborescenza (ripetizioni, proliferazione a cascata delle relative e dei participi, incisi, lunghe frasi, frasi senza verbo ecc.) che è diametralmente opposta alla logica lineare del discorso in quanto discorso. La razionalizzazione riprova violentemente l'originale dalla sua arborescenza alla linearità.

Così il traduttore (francese) dei *Fratelli Karamazov* scrive:

La pesantezza originale dello stile di Dostoevskij pone al traduttore un problema quasi insolubile. Sarebbe stato impossibile riprodurre le sue frasi cespugliose, malgrado la ricchezza del loro contenuto...

Ebbene, la prosa comporta per essenza una parte "cespugliosa", al di là anche del fenomeno dell'arborescenza sintattica. Ogni eccesso di forma cri-

⁶ Citato in H. Meschonnic, *Pour la poétique II* cit., p. 317.

stallizza la prosa del saggio e del romanzo, l'"imperfezione" è una sua condizione di possibilità. L'informità significativa indica che la prosa *affonda* nella profondità polilogiche della lingua, e la razionalizzazione distrugge tutto questo in nome di una pretesa "impossibilità".

Essa annienta anche un altro elemento prosaico: *l'ambizione alla concretezza*. Chi dice razionalizzazione dice astrazione, generalizzazione. Ora, la prosa è orientata sul concreto: essa giunge persino a rendere concreti i numerosi elementi astratti o riflessivi che trascina nel suo flusso (Proust, Montaigne). La razionalizzazione fa passare l'originale dal concreto all'astratto, non soltanto ri-ordinando in maniera lineare la struttura sintattica, ma, per esempio, traducendo i verbi con dei sostantivi, scegliendo, di due sostantivi, il più generale ecc. Yves Bonnefoy ha mostrato questo processo all'opera nelle traduzioni di Shakespeare.

Questa razionalizzazione generalizzante è tanto più perniciosa in quanto non è totale. E in quanto il suo senso è di non esserlo. Infatti essa si contenta di *invertire* il rapporto tra il formale e l'informale, dell'ordinato col disordinato, dell'astratto col concreto che prevale nell'originale. Questa inversione - tipica della traduzione etnocentrica - fa sì che l'opera, senza all'apparenza cambiare di forma e di senso, cambi di fatto radicalmente di *segno* e di *statuto*. Così la prima traduzione del romanzo *Hijo de Hombre* del paraguaiano Roa Bastos cambia lo statuto di quest'opera accentuandone "leggermente" gli elementi razionali, offrendo quindi al lettore una "bella" opera classica.

Riassumiamo: la razionalizzazione deforma l'originale invertendone la tendenza di base (la concretezza) e linearizzandone le arborescenze sintattiche.

La chiarificazione

Si tratta di un corollario della razionalizzazione, ma che investe più in particolare il livello di "chiarezza" sensibile delle parole, o il loro senso. Là dove l'originale si muove senza problema (e con una necessità propria) nell'*indefinito*, la chiarificazione tende a imporre il definito.

Chapiro scrive ancora a proposito di Dostoevskij:

Per rendere le suggestioni della frase russa, occorre spesso completarla ⁷.

⁷ Citato in H. Meschonnic, *Pour la poétique II* cit., pp. 317-318.

La chiarificazione sembra un principio evidente a parecchi traduttori e autori. Il poeta inglese Galway Kinnel scrive:

The translation should be a little clearer than the original.

Certo, la chiarificazione è inerente alla traduzione, nella misura in cui ogni atto di tradurre è esplicativo. Ma questo può significare due cose ben differenti.

L'esplicitazione può essere la manifestazione di qualcosa che non è evidente, ma celato o represso nell'originale. La traduzione, per il suo peculiare movimento, porta alla luce tale elemento. È ciò cui fa allusione Heidegger riguardo alla filosofia:

Tramite la traduzione, il lavoro del pensiero si trova trasposto nello spirito di un'altra lingua, e subisce così una trasformazione inevitabile. Ma questa trasformazione può divenire feconda, poiché fa apparire in una nuova luce la posizione fondamentale della domanda?

Questo potere d'illuminazione, di manifestazione, come vedremo con Hölderlin è il potere supremo della traduzione.

Ma in un senso negativo, l'esplicazione mira a rendere "chiaro" ciò che non lo è e non vuole esserlo nell'originale. Il passaggio dalla polisemia alla monosemia è un modo di chiarificazione. La traduzione parafrastica o esplicativa, un altro. E questo ci conduce alla terza tendenza.

L'allungamento

Ogni traduzione è tendenzialmente più lunga dell'originale. È in parte una conseguenza delle due prime tendenze menzionate. Razionalizzazione e chiarificazione esigono un allungamento, una spiegatura di ciò che, nell'originale, è "piegato". Ma tale allungamento, dal punto di vista del testo, si può tranquillamente qualificare come "vuoto", e coesistere con diverse forme quantitative d'impovertimento. Con ciò voglio dire che l'aggiunta non aggiunge nulla, non fa che accrescere la massa bruta del testo, senza affatto

⁸ Citato da Michel Gresset, in *De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture*, "Revue française d'études américaines", n. 18, Paris, novembre 1983, p. 57.
⁹ *Questions I*, trad. H. Corbin, Gallimard, coll. "Classiques de la philosophie", Paris 1968, p. 10.

aumentarne la parlanza o la significatività. Le spiegazioni rendono forse l'opera più "chiarata", ma oscurano di fatto il suo peculiare modo di chiarezza. L'allungamento, inoltre, è un rilassamento che pregiudica la ritmica dell'opera. È quel che spesso si chiama la "sovratraduzione", di cui un caso tipico è il *Moby Dick* di Armel Guerne. *Moby Dick* "allungato", da oceanico diviene ampolloso e inutilmente titanico. L'allungamento, qui, aggrava l'informità originaria dell'opera, la fa passare da un'informità piena a un'informità vuota. A un'altra estremità dell'universo della prosa, i *Frammenti* di Novalis - tratti dallo stesso Guerne e che, in tedesco, hanno una brevità particolare, una brevità che capta un'infinità di sensi e li rende in una certa maniera "lunghi", ma verticalmente, come dei pozzi - si strano a dismisura e sono appiattiti. L'allungamento, qui, orizzontalizza ciò che in Novalis è verticale¹⁰. Notiamo che l'allungamento si produce - a gradi diversi - in tutte le lingue traduenti, e che non ha essenzialmente una base linguistica. Cioè: si tratta di una tendenza inerente al tradurre in quanto tale.

La nobilitazione

È il punto culminante della traduzione platonica, di cui la forma compiuta è la traduzione (l'a-traduzione) classica. Il risultato è che la traduzione è "più bella" (formalmente) dell'originale. È del resto anche il parere, a proposito della traduzione degli Antichi, di uno dei padri del classicismo francese, Bouhours. L'estetica viene qui a completare la logica della razionalizzazione: ogni discorso deve essere un *bel* discorso. In poesia, ciò dà luogo alla "poeticizzazione"; per la prosa, a una "retoricizzazione". Alain, nel testo sopra citato, fa allusione a questo processo per la traduzione della poesia inglese:

Se qualcuno si cimenta a tradurre in francese una poesia di Shelley, dappprincipio si spanderà, secondo il costume dei nostri poeti che sono quasi tutti un po' troppo oratori. Prendendo dunque misura secondo le regole della declamazione pubblica, apporrà i suoi *quai* e i suoi *que*, infine quelle barriere di sintassi che offrono sostegno, e che impediscono, per così dire, alle parole sostanziali di mordersi a vicenda. Non

¹⁰ A. Guerne, traduttore del resto degno di rispetto, si è spiegato sul suo modo di tradurre Novalis: si tratterebbe di accentuare un elemento "francese" già presente nell'autore. Interessante spiegazione, ciò non toglie che la sua traduzione dei *Frammenti* di Novalis è uno dei numerosi scandali della traduzione in Francia. Non soltanto Guerne distrugge la lettera dei *Frammenti*, egli distrugge la sua "terminologia mistica" (per riprendere l'espressione di A. W. Schlegel), quindi "trascendentale" diviene "trascendente" ecc.

Un termine che designa la facezia, il gioco di parole, si comporta facilmente in maniera fantasiosa, proprio come, in tutte le lingue del mondo, i termini che designano la farfalla cambiano alla maniera del caleidoscopio¹³.

Ciò non significa che il termine "farfalla" somigli alla "farfalla", ma che nella sua sostanza sonora e corporea, nel suo spessore di parola, sembra esserci qualcosa dell'essere sfarfallante della farfalla. Prosa e poesia - ognuna a suo modo - producono quel che si può chiamare *superfici d'iconicità*.

Traducendo il peruviano *chuchumeca* con "puttana", si è certo reso il senso, ma in nessun modo la verità sonora e significante di *questa* parola. Accade lo stesso per tutti i termini qualificati ordinariamente come "saporiti", "spessi", "vivi", "colorati" ecc., epiteti che rinviano tutti quanti a questa correttezza iconica della parola. E quando questa pratica di sostituzione (che privilegia la designazione a scapito dell'iconico) si applica all'insieme di un'opera, alla totalità delle sue fonti d'iconicità, essa distrugge di colpo una buona parte della sua significatività, e della sua parlanza¹⁴.

L'impovertimento quantitativo

Esso rimanda a una dispersione lessicale. Ogni prosa presenta una certa proliferazione di significanti e di catene (sintattiche) di significanti. La grande prosa romanzesca o epistolare è "abbondante". Essa presenta, ad esempio, dei significanti non fissati, nella misura in cui ciò che importa è che, per un significato, ci sia una molteplicità di significanti. Così il romanziere argentino Roberto Arlt¹⁵ usa, per il significato "volto", *semblante*, *rostro* e *cara*, senza giustificare l'uso di questo o quel significante in questo o in quel contesto. L'essenziale è che l'importanza della realtà del "volto" nella sua opera sia indicata con l'impiego di tre significanti. La traduzione che non rispetta questa triplicità rende il "volto" delle sue opere irrinconoscibile. Vi è dispersione, poiché si hanno *meno* significanti nella traduzione che nell'originale. Significa attentare al tessuto lessicale dell'o-

¹³ Citato in E. Martineau, *La langue, création collective; ou: qui a peur de la philologie?*, "Poésie", n. 9, secondo semestre 1979, Paris, p. 102.

¹⁴ L'iconicità - che non rinvia a una somiglianza reale della parola con la cosa - potrebbe essere analizzata a partire dal concetto paradossale proposto da Benjamin, *la somiglianza non sensibile*.

¹⁵ Cfr. *I sette pazzi*, trad. L. Pellisari, Bompiani, Milano 1971, e *Il giocattolo rabbioso*, trad. A. Zucconi, Editori Riuniti, Roma 1997 [Berman cita le seguenti edizioni francesi: *Les Sept Fous*, Belfond, Paris 1981 (*Le Seuil*, coll. "Points", Paris 1994) e *Le jouet enragé*, PUG, Grenoble 1985 (edizioni Cent Pages, Grenoble 1994), entrambe nella trad. di Isabelle e Antoine Berman].

disprezzo affatto questo modo di articolare [...] Ma alla fine questa non è più l'arte inglese di dire, così fitta e concisa, brillante, prezioso e forte enigma¹¹.

La retoricizzazione che abbellisce consiste nel produrre frasi "eleganti" utilizzando per così dire l'originale come materia prima¹². La nobilitazione non è dunque che una ri-scrittura, un "esercizio di stile" a partire dall'originale (e a sue spese). Questa procedura è attiva nel campo letterario, ma anche in quello delle scienze umane, dove produce testi "leggibili", "brillanti", "estrosi", sgravati delle loro "goffaggini" originarie a vantaggio del "senso". Questa ri-scrittura ritiene di giustificarsi riprendendo - ma per banalizzarli e assegnare loro un ruolo eccessivo - gli elementi retorici inerenti a ogni prosa. Questi elementi, per esempio in Rousseau, Chateaubriand, Hugo, Melville, Proust ecc. - dipendono da una certa *oralità*, che possiede effettivamente i suoi titoli di nobiltà, quelli del bel parlare popolare o colto. Ma questo bel parlare non ha nulla a che vedere con l'eleganza retorica vantata dal *re-writing* teso ad abbellire, che annienta simultaneamente la ricchezza orale e la dimensione polilogica informale della prosa.

L'inverso (e il complemento) della nobilitazione è, per i passaggi dell'originale giudicati "popolari", il ricorso cieco a uno pseudo-argot che *volgarizza* il testo, o a un linguaggio "parlato" che attesta soltanto la confusione fra *orale* e *parlato*. La grossolanità degenerata dello pseudo-argot (o dello pseudo-patois) tradisce tanto l'oralità rurale che il rigoroso codice delle parlate urbane.

L'impovertimento qualitativo

Esso rimanda alla sostituzione di termini, espressioni, costruzioni ecc. dell'originale con termini, espressioni, costruzioni che non possiedono né la stessa ricchezza sonora, né la stessa ricchezza significativa o - meglio - *iconica*. È iconico il termine che, in rapporto al suo referente, "fa immagine", produce una coscienza di somiglianza. Spitzer fa allusione a questa iconicità nei suoi *Studi di stile*:

¹¹ Alain, *Propos de littérature* cit., p. 56.

¹² In tutti gli ambiti di traduzione, l'"eleganza" è posta come una norma suprema, che gli originali siano o no eleganti. Ciò vale tanto per un testo tecnico che per un testo letterario. Ma cos'è questa eleganza? Non è senza importanza, dal punto di vista storico, che gli autori latini abbiano talvolta trattato della traduzione e delle sue norme nel quadro della retorica. Per lottare contro questa tendenza all'"abbellimento" delle traduzioni, Ortega y Gasset proponeva che la traduzione del futuro fosse una "traduzione brutta" (*traducción fea*).

pera, al suo modo di lessicalità, la lievitazione. Questa dispersione può benissimo coesistere con un accrescimento della quantità o della massa bruta del testo, con l'allungamento. Infatti questo consiste nell'aggiungere dei "i", "a", "gl", degli "il quale" e dei "che", o ancora dei significanti esplicativi e ornamentali che non hanno niente a che vedere col tessuto lessicale d'origine. Al punto che la traduzione restituisce un testo al contempo più povero e più lungo. L'allungamento serve spesso a mascherare la dispersione quantitativa (essendo inteso che, per la prosa, la quantità è cosa importante).

L'omogeneizzazione

Essa consiste nell'*unificare* su tutti i piani il tessuto dell'originale, allorché questo è originariamente eterogeneo. È sicuramente la risultante di tutte le tendenze precedenti. Di fronte a un'opera eterogenea - e l'opera in prosa lo è quasi sempre - il traduttore ha la tendenza a unificare, a omogeneizzare ciò che è dell'ordine del diverso, ovvero del disparato. La non-riproduzione dell'eterogeneo è quel che Boris de Schloezer chiama la *pettinatura* inerente alla traduzione:

Il traduttore, che lo voglia o no, è obbligato a dare al testo un colpo di pettine; se si permette deliberatamente una correzione, una costruzione difettosa [...], essa non sarà in alcun modo l'equivalente di quella dell'originale. Così si attenua necessariamente un aspetto di *Guerra e pace*¹⁶.

Di fatto, l'omogeneizzazione raggruppa la maggior parte delle tendenze del sistema di deformazione. Nondimeno occorre considerarla come una tendenza a sé, che affonda profondamente le sue radici nell'essere del traduttore.

La distruzione dei ritmi

Toccherò rapidamente questo aspetto, tuttavia fondamentale. Altri - Beda Alemann, Meschonnic - hanno studiato la ritmica testuale. Il romanzo, la lettera, il saggio, non sono meno ritmici della poesia. Sono anzi molteplicità intrecciata di ritmi. Essendo dunque la massa della prosa in movimento, la traduzione fa fatica (fortunatamente) a distruggere questa tensione ritmica. Ne viene che, anche se "mal" tradotto, un romanzo continua a coinvolgerci.

¹⁶ B. de Schloezer, *Histoire de la littérature française* cit., p. 40.

Tuttavia, la deformazione può affliggere considerevolmente la ritmica, per esempio attaccando la *pnicteggiatura*. Claude Duneton, in *Parler Croquant*, ha mostrato come Vinay e Darbelnet, nella loro *Stylistique comparée de l'anglais et du français*, hanno al contempo abbellito e distrutto la ritmica di un testo di Lawrence (preso in *England, my England*). L'abbellimento fa passare questo testo da una tonalità a un'altra, e il frazionamento della frase operato "scientificamente" dagli autori rompe il ritmo mimico della frase (la sua "vivacità" che imita la vivacità del piccolo treno che attraversa il Pays de Galle). Gresset, nell'articolo sopra citato, ha mostrato come la traduzione di un testo di Faulkner distrugge la sua ritmica: là dove l'originale conta solo quattro segni d'interpunzione, la traduzione ne conta *ventidue*, di cui diciotto virgole!

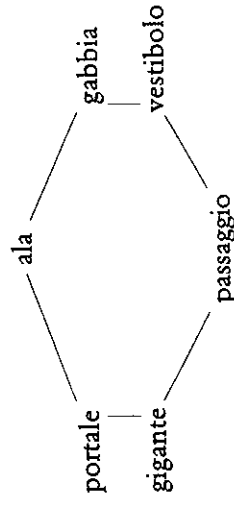
La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti

Ogni opera comporta un testo "soggiacente", dove alcuni significanti chiave si rispondono e s'incastrano, formano dei reticoli sotto la "superficie" del testo, voglio dire: del testo manifesto, dato alla semplice lettura. È il sottotesto, che costituisce una delle facce della ritmica e della significatività dell'opera.

Così di quando in quando ritornano alcune parole che formano, non fosse che per la loro somiglianza o il loro modo intenzionale, un reticolo specifico. In Arlt si trovano a sufficiente distanza le une dalle altre (talvolta in capitoli differenti), e senza che il contesto giustifichi il loro impiego, un certo tipo di parole che attestano una percezione particolare. Ciò vale per la serie degli *accrescitivi* seguenti:

portadón - *alón* - *jaulón* - *portón* - *gigantón* - *callerón*
(portale) - (ala) - (gabbia) - (vestibolo) - (gigante) - (passaggio)

Ne risulta un reticolo:



La semplice messa in reticolo di questi accrescitivi mostra che il loro incremento produce senso e, in verità, simboleggia una delle dimensioni essenziali dei *Sette pazzi*. Questi significanti sono accrescitivi, e non accade per caso. Infatti in questo romanzo c'è una certa dimensione di *accrescività*: portali, ali, gabbie, vestiboli, giganti, passaggi vi assumono la taglia smisurata degli incubi. La traduzione che non trasmette questi reticoli *distruge* uno dei tessuti significanti dell'opera.

Ciò va di pari passo con la distruzione dei gruppi di significanti maggiori di un testo, quelli attorno a cui essa organizza la sua parlanza. Per esempio, un autore come Beckett usa per l'ambito della visione certi verbi, aggettivi e sostantivi - *non altri*. La traduzione tradizionale nemmeno percepisce questa sistematica.

La distruzione dei sistematismi

Il sistematismo di un'opera supera il livello dei significanti: si estende al tipo di frasi, di costruzioni utilizzate. L'impiego dei tempi è uno di questi sistematismi; oppure il ricorso a questo o quel tipo di subordinata (come il *because* di Faulkner). È tutto il sistema che ha studiato Spitzer a proposito di Proust o di Racine.

Razionalizzazione, chiarificazione e allungamento distruggono questo sistema introducendovi elementi che, per assenza, esso esclude. Ne deriva una curiosa conseguenza: mentre il testo della traduzione è, come detto, più *omogeneo* di quello dell'originale, parimenti esso è più *incoerente*, più eterogeneo e più inconsistente. È un *pot-pouri* di diversi tipi di scritte. *Tanto è vero che la traduzione tende sempre a apparire come omogenea e incoerente allo stesso tempo*. Meschonnic l'ha mostrato a proposito della traduzione di Celan. Portata a fondo, l'analisi di un originale e della sua traduzione mostrerebbe che la scrittura-della-traduzione è *a-sistematica*, come quella di quei neofiti di cui i lettori delle case editrici rifiutano i testi dalla prima pagina. Salvo che, nel caso della traduzione, questa *a-sistematicità* resta nascosta, dissimulata da ciò che *resta* della sistematicità dell'originale. Il lettore percepisce tuttavia l'inconsistenza del testo della traduzione, nella misura in cui raramente gli accorda la sua fiducia, e non lo vive come il "vero" testo, né come un "vero testo". Al di là dei pregiudizi, non ha torto: non si tratta di un "vero testo", non ne ha i marchi, e soprattutto non le sistematicità. L'omogeneizzazione non può dissimulare l'*a-sistematicità* più di quanto l'allungamento non possa nascondere l'impoverimento quantitativo.

La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari

Questo punto è essenziale, perché tutta la grande prosa ha rapporti stretti con le lingue vernacolari. "Se non ci arriva il francese, che ci pensi il guascone!", diceva Montaigne.

In primo luogo, l'obiettivo polilingue della prosa include forzatamente una pluralità di elementi vernacolari.

In secondo luogo, l'obiettivo di concretezza della prosa include necessariamente questi elementi, poiché la lingua vernacolare è per essenza più corporea, più iconica della koinè, la lingua coltivata. Il piccardo *biblioteux* è più parlante del francese *livresque*. L'antico francese *sorcelage* più ricco che *sorcellerie*, l'antillano *dérespecter* più diretto che il nostro *manquer de respect*¹⁷.

In terzo luogo, la prosa può darsi come fine esplicito la ripresa dell'oralità vernacolare. È il caso, nel ventesimo secolo, di una buona parte delle letterature latino-americana, italiana, e anche nord-americana.

La cancellazione degli elementi vernacolari è dunque un grave attentato alla testualità delle opere in prosa. Che si tratti della soppressione dei diminutivi, della sostituzione dei verbi attivi con verbi uniti a sostantivi (il peruviano *alagunarse* che diviene "trasformarsi in laguna"); della trasposizione di significanti vernacolari come *porteño* (portegno), che diviene "abitante di Buenos Aires" ecc.

Tradizionalmente esiste un modo di conservare gli elementi vernacolari *esotizzandoli*. L'esotizzazione prende due forme. Dapprincipio, tramite un procedimento tipografico (i corsivi), si *isola* ciò che nell'originale non lo è. Quindi - più insidiosamente - si "esagera" per "fare più vero" sottolineando il vernacolare a partire da un'immagine stereotipata di questo. Si pensi alla traduzione sovra-arabizzante delle *Mille e una notte* di Mardrus.

L'esotizzazione può raggiungere la volgarizzazione rendendo un vernacolare straniero con un vernacolare locale: l'argot parigino traduce il *lungfardo* di Buenos Aires, il "parlare normanno" quello dei contadini russi o italiani. Sfortunatamente il vernacolare non può essere tradotto con un altro vernacolare. *Solo le koinè, le lingue "coltivate", possono tradursi l'un l'altra*. Una simile esotizzazione, che rende lo straniero di fuori con quello di dentro, finisce solo per ridicolizzare l'originale.

¹⁷ Ecco perché, in un prosatore "classico" come Gide, i numerosi neologismi formati sul modo di creazione dialettale e vernacolare.

La distruzione delle locuzioni

La prosa abbonda di immagini, locuzioni, costruzioni, proverbi ecc., riconoscibili in parte al vernacolare. La maggior parte di esse veicola un senso o un'esperienza che si ritrovano in locuzioni, ecc., di altre lingue.

Ecco due "idiotismi" dal *Tifone* di Conrad:

He did not care a tinker curse / Damne, if this ship isn't worse than Bedlam!

Il comparatista¹⁸ che cita questi due idiotismi e la loro traduzione di Gide si stupisce che questi li abbia tradotti pressoché letteralmente:

Il s'en fichait comme du juron d'un étameur / que le diable m'emporte si l'on ne se croirait pas à Bedlam!

Infatti il primo si poteva rendere con: *il s'en fichait comme d'un grugno* e il secondo sembrava imporre la sostituzione di *Bedlam* - incomprensibile per un francese - con *Charenton*, essendo il *Bedlam* un celebre asilo inglese. Ebbene, anche se il senso è identico, sostituire un idiotismo con il suo equivalente è un etnocentrismo che, ripetuto su grande scala, porterebbe all'assurdità per cui in *Tifone* i personaggi si esprimono tramite immagini francesi! Giocare di equivalenza significa attendere alla parlanza dell'opera. Gli equivalenti di una locuzione o di un proverbio non li *sostituiscono*. Tradurre non significa cercare equivalenze. Inoltre, volerle sostituire significa ignorare che esiste in noi una *coscienza-di-proverbio* che percepirà immediatamente, nel nuovo proverbio, il fratello di un proverbio nostrano. È osservabile nella catena:

Il mondo appartiene a coloro che si alzano presto (francese).

L'ora del mattino ha l'oro in bocca (tedesco).

L'uccello del mattino canta più forte (russo).

Al que madruga, Dios le ayuda (spagnolo).

La cancellazione delle sovrapposizioni di lingue

In un'opera in prosa - in primo luogo romanzesca - le sovrapposizioni di lingue sono di due tipi: di dialetti coesistenti con una *koinè*, di più *koinè* coesistenti.

Il primo caso è illustrato dai romanzi di Gadda, di Grass, dal *Tirano Banderas* di Valle-Inclán, che copre col suo castigliano diversi spagnoli latino-americani, dall'opera di Guimarães Rosa, dove portoghese classico e parlate del Nordest del Brasile si compenetrano. Il secondo da J. M. Arguedas, A. Roa Bastos, il cui spagnolo è modificato sintatticamente tramite due altre lingue puramente orali, il quechua e il guarani. E c'è infine - caso limite - il *Finnegans Wake* di Joyce.

In entrambi i casi la sovrapposizione delle lingue è minacciata dalla traduzione. Questo rapporto di tensione e d'integrazione esistente nell'originale fra il vernacolare e la *koinè*, la lingua soggiacente e la lingua di superficie ecc. tende a cancellarsi. Come preservare in Roa Bastos la tensione guarani-spagnolo? Il rapporto fra spagnolo di Spagna e spagnolo latino-americani in *Tirano Banderas*? È forse il "problema" più acuto che pone la traduzione della prosa, poiché *tutta la prosa si caratterizza per delle sovrapposizioni di lingue più o meno dialettali*. Il romanzo, dice Bakhtine, raduna in sé "eterologia" (diversità dei tipi discorsivi), "eteroglossia" (diversità di lingue) e "eterofonia" (diversità di voci)¹⁹. Dell'eteroglossia, *La Montagna incantata* di Thomas Mann offre un bell'esempio, che il traduttore, Maurice Betz, ha saputo in parte preservare: i dialoghi fra l'eroe, Hans Castorp, e la donna da cui è preso, Madame Chauchat. Entrambi comunicano in francese nell'originale, e quel che è affascinante è che il francese del tedesco non è lo stesso di quello della giovane russa. Questi due francesi, nella traduzione, sono incominciati dal francese di quest'ultima. Maurice Betz ha sufficientemente lasciato risuonare il tedesco di Mann perché i tre francesi possano distinguersi e serbare, ognuno, la sua estraneità specifica. Riuscita rara perché, la maggior parte del tempo, la traduzione non cessa di cancellare questa imbarazzante sovrapposizione.

Le tendenze appena analizzate sommarariamente formano un tutto, che definisce in cavo ciò che intendiamo per la lettera: *la lettera sono tutte le dimensioni attaccate dal sistema di deformazione*. Questo sistema, a sua volta, definisce una certa *figura* tradizionale del tradurre. Non è il prodotto di principi teorici. Piuttosto le teorie della traduzione scaturiscono da questo terreno, per sanzionare ideologicamente questa figura, posta come evidente. E non possono fare che *questo*. Ogni teoria della traduzione è la teorizzazione della distruzione della lettera a vantaggio del senso. Si tratta di un punto che qui non possiamo sviluppare.

¹⁹ T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, seguito da *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil, coll. "Poétique", Paris 1981, p. 89.

¹⁸ In J. M. Van der Meersch, *La traduction française, problèmes de fidélité et de qualité*, Traduzione Tradizione cit., p. 80.

La traduzione retta da queste forze e tendenze è fondamentalmente *icoclasta*. Essa disfa il rapporto *sui generis* che l'opera ha istituito fra la lettera e il senso, rapporto dove è la lettera ad "assorbire" il senso. Essa lo disfa per istituire un rapporto inverso, dove dalle rovine della lettera dislocata zampilla un senso "più puro".

Non vi è in ciò alcun "errore" in senso banale. Ma una sorta di necessità. Potrebbe darsi che *la distruzione sia uno dei nostri rapporti con un'opera* (con lo scritto). Potrebbe darsi che l'opera invochi anche questa distruzione. La liberazione e l'espressione del senso operate dalla sistemica deformante non sono un'inezia. Esistono del resto altri modi di distruggere un'opera: la parodia, il *pastiche*, l'imitazione e - soprattutto - la critica²⁰.

Di fatto, critica e traduzione (orientate sul senso) sono i modi fondamentali della distruzione delle opere. Ma se questa distruzione possiede la sua necessità, non ne segue che questa debba essere il *solo* modo di rapportarsi a un'opera. Né il modo preponderante.

Quando "critichiamo" il sistema delle tendenze deformanti, lo facciamo in nome di un'*altra* essenza del tradurre. Poiché se, sotto certi rapporti, la lettera deve essere distrutta, sotto altri - più essenziali - essa deve essere salvata e *mantenuta*.

L'etica della traduzione

Quando si studia il sistema di deformazione che interviene nella figura tradizionale della traduzione, si ha l'impressione che quest'analisi "negativa" invochi incessantemente un'analitica positiva, un'analitica del "ben tradurre". Tuttavia è impossibile passare direttamente dall'una all'altra. Se si procedesse in questo modo, non si farebbe che opporre alle *forze* deformanti una serie di "ricette" più o meno concrete miranti a un'"arte di tradurre", vale a dire fondamentalmente a una nuova metodologia, non meno normativa e dogmatica delle anteriori. Ebbene, è solo marcando l'*obiettivo del tradurre* che "ricette" antideformanti possono acquisire un senso, a partire dalla definizione di principi regolativi *non metodologici*. Evidentemente l'analitica della traduzione presuppone in se stessa una definizione dell'obiettivo traducendo, poiché è solo a partire da una tale definizione che le tendenze deformanti possono apparire *come tali*. Per Colardeau o Voltaire, Renan o Gide, queste tendenze erano inerenti alla traduzione stessa. Proporre un'analitica positiva implica dunque (almeno) due cose: aver definito lo spazio di gioco proprio della traduzione (distinguendolo da quello delle pratiche ipertestuali), aver definito il *puro* obiettivo della traduzione, al di là delle contingenze storiche. Stabiliamo che un simile procedimento (facilmente criticabile da un punto di vista storicista) sia legittimo.

Traduzione e comunicazione

La traduzione dipenderebbe da una metodologia solo se non fosse che un processo di comunicazione, di trasmissione di "messaggi" da una lingua di partenza (detta lingua-fonte) a una lingua d'arrivo (detta lingua-bersaglio). Questo modo di vedere (e di chiamare) le cose è assai diffuso in "teoria" della traduzione. Il suo peso metaforico tecnologico è rilevante, e andrebbe pon-

²⁰ Montaigne, negli *Essais*, intuisce questa natura distruttiva della *glose*. Il Romanticismo tedesco (Novalis e Schlegel) ha teorizzato la distruzione delle opere operate dalla traduzione, e dalla critica, al modo idealista: la distruzione è "elevamento-a-potenza" (*Potenziierung*).