

Il concetto e la pratica della traduzione costituiscono da sempre motivo di dibattito. Nel tempo, la traduzione si è fatta metafora dell'esistere, del viaggio, di tradimenti, perdite e dismissioni, di costi e compromessi; dell'incompiuto e del nuovo quotidianamente esperito.

Muovendo da questa prospettiva, docenti universitari, artisti, critici ed esperti di comunicazione riflettono sul concetto di traduzione nelle arti e nelle lettere, a partire dagli autori e dai testi antichi più tradotti (il Vangelo, l'*Iliade*, Plauto) fino al passaggio che conduce da un codice espressivo all'altro: dalla parola scritta all'immagine, dalle scienze antropologiche al cinema (come nel caso di *2001: Odissea nello spazio*) e alla televisione.

Gilberto Marconi è professore associato di Letteratura cristiana antica presso l'Università degli Studi del Molise. Tra i suoi ultimi libri: *Lo spettacolo del dolore. La metafora della scena negli scritti cristiani delle origini* (Edizioni dell'Orso, 2009) e *L'imperativo di vincere. La metafora della competizione nella letteratura neotestamentaria* (Edizioni dell'Orso, 2011). Tra le sue traduzioni, *Canto di Canti* (con D. Loscalzo, Aracne, 2009) e *Frammenti*, di Saffo (Edizioni dell'Orso, 2012).

9788861598591

RISCRITTURE A CURA DI GILBERTO MARCONI

RISCRITTURE

LA TRADUZIONE NELLE ARTI E NELLE LETTERE

A CURA DI GILBERTO MARCONI



In copertina:

€ 00,00



BRUNO MONDADORI

RICERCA

Riscritture

La traduzione nelle arti e nelle lettere

a cura di Gilberto Marconi

 Bruno Mondadori

Il volume, curato da Gilberto Marconi per l'Associazione culturale *Peitho*, è stato pubblicato con il contributo di: Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise, Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi, Rotary Club Jesi, Korg Italia Strumenti musicali, Trillini s.r.l. Centro Assistenza Autorizzato Toyota, STEP Informatica, Concessionaria Automobili Marco Liera.

Tutti i diritti riservati
© 2013, Pearson Italia, Milano-Torino

Per i passi antologici, per le citazioni, per le riproduzioni grafiche, cartografiche e fotografiche appartenenti alla proprietà di terzi, inseriti in quest'opera, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire nonché per eventuali non volute omissioni e/o errori di attribuzione nei riferimenti.

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Realizzazione editoriale: Gottardo Marcoli

www.brunomondadori.com

La Pasqua delle virgole

Valerio Magrelli

Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. (P. Valéry)

I.

La mia primissima traduzione risale alla fine degli anni Settanta, ed ebbe per oggetto un testo in prosa, ma forse nella prosa più difficile mai composta in Occidente. Mi riferisco ad alcuni saggi di Mallarmé, talmente complessi da presentare problemi molto vicini a quelli di un testo poetico, senza però mai offrire, in forma di compensazione, la libertà, l'agio, lo spazio aereo che sempre avviluppa la scrittura in versi.

Come ha spiegato Walter Benjamin, con Mallarmé si assiste ad una autentica rivoluzione del testo sul piano tipografico. Tale metamorfosi finisce per agire sull'intero sistema della punteggiatura. In opere quali *Crise de vers* o *Quant au livre*, viene messa in atto una sorta di decomposizione della sintassi francese, o per meglio dire, una moltiplicazione delle sue possibilità. Paul Valéry narrò in maniera memorabile la sua emozione, quando, davanti al *Coup de dés*, scoprì di colpo il cielo stellato riprodotto su una pagina. Per la prima volta nella storia della nostra cultura (o almeno, per la prima volta in *quella* prospettiva), i caratteri e gli spazi bianchi diventavano elementi pertinenti all'interno del corpo testuale.

Quell'opera, infatti, viene realizzata su tre o quattro scale: corpo dieci, corpo otto, corpo sette, a seconda delle diverse "bande" sintattiche (immaginando una sorta di partitura musicale). Ora, nel discorso poetico del *Coup de dés*, è la tipografia che si fa carico di segnalare i vari livelli del discorso. All'interno dei saggi, invece, tutto questo viene regolato dalla punteggiatura, ovvero da un complicatissimo sistema di virgole. Ci sono, per esempio, frasi con dieci parole, ognuna delle quali seguita da una virgola. Così facendo, la prosa si tramuta in una vera e propria fuga musicale, una treccia di molteplici discorsi strettamente interconnessi fra di loro.

Fu dunque questo il primo lavoro, o piuttosto capolavoro, che mi trovai a tradurre in vita mia. Come un principiante scalatore alle prese con una parete di quarto grado! Una sciagura: come chiamare altrimenti la neces-

Riscritture

sità di affrontare un testo simile? Naturalmente e fortunatamente, in trent'anni di onorata carriera non ho mai più avuto a che fare con un organismo così intricato e arduo. Insomma, sul momento rimasi disperato. Ebbi però la fortuna di trovare una precedente traduzione italiana, uscita da Lerici a firma Francesco Piselli, molto ben fatta. Qui, con una pazienza e un'acribia ammirevoli, la mallarmeana matassa (un po' come il "gluomero", il gomitolo, gaddiano) veniva letteralmente districata.

Ero entusiasta di questa scoperta, ma poco dopo tornai sui miei passi, poiché Piselli, malgrado il suo meritorio acume, operava comunque una forzatura per me inaccettabile. Dalla sua versione, in effetti, risultava una parafrasi di Mallarmé. Altrimenti detto: il traduttore scioglieva tutti i nodi di quel tappeto che, da parte sua, l'autore aveva tanto impiegato a serrare... Come uscire da una simile *impasse*?

II.

In un saggio di due anni fa dedicato al concetto di ricezione letteraria (*Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*), mi sono soffermato sulla virgola in quanto segno elettivo, scelto per designare l'elemento infinitesimale del discorso. Citavo Jean Echenoz, che indica nei criteri del suo impiego l'unica vera divergenza estetica dall'amico editore Jérôme Lindon; citavo la rivista mensile di lingua e letteratura francese "Virgule", uscita verso la fine del 2003 presso le Editions Faton per i giovani dai 10 ai 15 anni.

Strano, pensavo, è sempre la verga, la verghetta, a essere chiamata in causa per indicare "la più piccola di tutte le pause" (Littré, *ad vocem*). E d'altra parte, riportando la formula con cui ratificare la fedeltà di una trascrizione, il Grand Robert recita appunto: "Senza cambiare una virgola" (*ad vocem*). Tutto ciò mi suggerì l'idea di una piccola storia della letteratura francese a partire dal tema della punteggiatura.

Riflettevo ovviamente sulla pagina in cui Maupassant descrisse l'attività di Flaubert, intento a cogliere il ritmo della prosa, attento ad afferrare una sonorità fuggitiva, a combinare i toni, a distanziare le assonanze, a disporre le virgole coscienziosamente, come le soste di un lungo cammino... Mi tornavano in mente gli esempi, perfettamente speculari tra loro, di Mallarmé e Apollinaire, tesi a rivoluzionare il concetto stesso di scansione tipografica, uno immaginando una punteggiatura senza testo ("una specie di *trace en creux* [traccia cava], un movimento di pensiero che mantiene unicamente il proprio ritmo", per dirla con Jacqueline Risset), l'altro realizzando, con *Alcools*, il primo testo senza punteggiatura. Ben pre-

La Pasqua delle virgole

sto, tuttavia, abbandonai l'idea di un percorso esaustivo, per attenermi ai nomi di Baudelaire e Céline: la loro testimonianza mi sembrava più che sufficiente per raccontare della venerazione che poeti e romanzieri tributarono non tanto ai segni d'interpunzione in generale, quanto alla piccola virgola.

“Le avevo detto: sopprima *tutto un brano*, se non le piace *una virgola* nel brano, ma non sopprima la virgola; essa ha una sua ragion d'essere”. Così Baudelaire, in una lettera a Gervais Charpentier del 20 giugno 1863. L'assunto è chiaro. Per lo scrittore, il corpo tipografico è dotato di una vita propria, che non tollera alterazioni, escissioni, amputazioni di sorta. Baudelaire difende a spada tratta ogni minima componente del testo: “È già in parte paralizzato quando rimprovera la madre per aver scritto ‘inquieta’ con due ‘t’”, ha commentato Giuseppe Montesano, “e quando pochi giorni dopo, costretto a dettare una lettera per Catulle Mendès, insiste sulla necessità di un trattino che dia l'idea della ‘sospensione’ nel verso di una poesia”.

All'estremo di questa parabola (che certo potrebbe includere molti altri autori) troviamo Céline, con la sua orgogliosa, vociferante rivendicazione di un prodotto stilistico assoluto nella sua perfezione. Una prima, possibile eco di tale interesse si trova nella lettera del 1936 a Marie Canavaggia, insieme a cui lo scrittore attendeva alle bozze di *Mort à crédit*. Si tratta di una confessione appassionata e commovente: “Cara amica, Ma no! ma no! Non esistono piccoli dettagli che possano stancarmi! IO LI VOGLIO TUTTI! LA MINIMA VIRGOLA MI APPASSIONA”. Questa sentita professione d'amore e devozione per il lavoro letterario, esaltata dall'uso delle maiuscole, costituisce la premessa a un'opera nella quale Céline arriverà a tematizzare la sua violenta passione per ogni particolare testuale. Stiamo parlando degli *Entretiens avec le professeur Y*, un testo a metà strada tra *pamphlet* e *ars poetica*.

Partendo da un'esigenza di ordine estetico (il bisogno di rendere nella scrittura “la propulsione emotiva! l'ultra-precisione emotiva!”), il discorso sviluppa la celebre metafora dello *style-métro*, dall'immagine del treno sotterraneo che percorre Parigi. Il problema dell'accuratezza espressiva si tramuta così in una vera e propria ossessione: “Ma attenzione! il dettaglio!... lei non si trova su binari ordinari!”.

Il ragionamento del professor Y, tanto contorto quanto illuminante, si basa su una tripla analogia: posto che l'atto della lettura corrisponda a un viaggio nella metropolitana, i passeggeri rappresentano i lettori, e la ferrovia il testo stesso. Da qui l'impellente necessità, da parte dell'autore-progettista, di scongiurare eventuali incidenti stilistici dovuti all'alterazione della scrittura. Affinché i vagoni non deraglino, occorreranno binari “la-

Riscritture

vorati al pelo del micron”, poiché basterebbe una minima imperfezione, un “millimetro di scarto”, e tutto il treno del racconto, lanciato nel sottosuolo a folle velocità, si rovescerebbe con conseguenze disastrose. Mescolando i termini della grafia a quelli dell’ingegneria, il protagonista della conversazione di Céline afferma infatti che sarebbe sufficiente una cediglia errata, un soffio, o appena “l’ombra di una virgola” fuori posto, per provocare un dramma. Perciò, rivolgendosi al suo interlocutore, dichiara: “Se la sua metropolitana sbagliasse di un pelo piccolissimo!... la sua metropolitana tutta stipata di lettori... tutti quelli stregati dal suo stile... accadrebbe la catastrofe!”.

Sui binari della scrittura, insomma, millimetri e micron trovano il loro corrispettivo tipografico nei segni d’interpunzione o in quelli diacritici. E lo vediamo distintamente nel momento in cui Céline, minacciato da tagli, censure, editing (ovvero quell’insieme di interferenze avvertite come una brutale limitazione delle proprie libertà), scongiura Jean Paulhan di non toccare una sola sillaba delle sue pagine: “Io rifiuto nella maniera più assoluta di sopprimere una parola, una virgola, della conversazione”.

Come si è visto, negli *Entretiens avec le professeur Y*, il paragone fra l’oggetto testuale e i lavorati industriali d’alta precisione viene protratto fino al virtuosismo. Tuttavia, per l’ideatore di un simile delirio, il tema della misurazione microscopica della scrittura conoscerà anche un’altra, sorprendente variante, scaturita dalla necessità di difendere l’integrità degli stessi *Entretiens*. Nel tentativo di persuadere Paulhan, lo scrittore abbandonerà l’immagine dei binari, per volgersi piuttosto al mondo classico. La nuova similitudine riprende una battuta di Malherbe, secondo cui un buon poeta non sarebbe più utile allo Stato di un buon giocatore di bocce. Da qui un finale vibrante, ai limiti dell’intimidazione: “Provi a spostare di un millimetro la sfera di un giocatore di bocce! Se lei non è mai stato assassinato... imparerà cosa significa esserlo”.

III.

Ma torniamo ai miei imbarazzi giovanili a proposito delle prose di Mallarmé. Come uscire da una simile *impasse*, dicevo? Come rispettare la funzione e il tessuto della punteggiatura? Scelsi la via più semplice. Grazie alla traduzione precedente, avevo avuto l’inestimabile privilegio di comprendere fino in fondo l’inaccessibile portento del testo, dopo di che, nei riguardi del lettore, decisi di rifare la strada opposta, ovvero di sigillarlo nuovamente. Ricordo ancora l’anno e la stagione: era la Pasqua del 1978. Da allora, fra me e me, ho battezzato quel giorno “la Pasqua delle virgo-

La Pasqua delle virgole

le". In un primo momento, avevo tradotto seguendo il metodo di Piselli; avevo cioè sciolto il sistema di nodi, aiutandomi appunto con la versione precedente; più tardi, tuttavia, una volta capito che quel criterio risultava sbagliato, ritornai a "seppellire" il senso delle prose, un senso estratto tanto faticosamente!

Così, in un bella domenica di festa, mentre tutti gli amici andavano al mare, restai da solo a casa. Ricordo le grida, le luci, i rumori dai quali venni escluso, insieme al cocente dolore di aver perso quella radiosa giornata di sole; ma sono queste le piccole ferite, queste le cicatrici che, come tatuaggi rituali, segnano l'iniziazione del traduttore. Così, una per una, con pazienza certosina, rimisi a posto tutte quante le virgole. Fu come richiudere a chiave ciò che avevo intravisto per un istante, sbarrando alle mie spalle la grotta del tesoro.

Eppure avevo compreso qualcosa di centrale: non stava a me svelare l'insieme di messaggi che ero riuscito lentamente a individuare, a decrittare, a portare "in chiaro". Il mio compito consisteva piuttosto nel riprodurre, all'interno della mia lingua, le circonvoluzioni del Grande Nodo Sintattico voluto da Mallarmé. In breve, non potevo tradurre le "prose" di Mallarmé "in prosa" (ossia riducendole alla loro mera sostanza significativa). Così facendo, infatti, avrei finito per incorrere nella condanna di Paul Valéry posta in esergo a queste righe, secondo cui, una volta sottoposte a parafrasi, le opere poetiche svaniscono letteralmente, per diventare misere "preparazioni anatomiche, uccelli morti".