

Tutto il materiale che consulti su
www.ilmondodisofia.it è gratuito.

Ti chiediamo solo di citare, nei tuoi lavori scientifici, il
nome dell'autore della tesi o dell'articolo.

Grazie!

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA"

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere

Tesi di Laurea in Glottologia

**LA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO IN
LINGUISTICA: TEORIA E PRATICA**

Relatore
Dott. Antonio Filippin

Correlatore
Dott.ssa Daniela Zizzari

Laureanda
Paola Cametti

Anno Accademico 2001/2002

INDICE

INTRODUZIONE	2
 PARTE I – In teoria	 10
1.1 Premessa. Che cos'è la poesia?	11
1.2 La traduzione della poesia	25
1.2.1 Jakobson e l'intraducibilità della poesia	27
1.2.2 Il concetto di equivalenza: E. A. Nida e J. C. Catford	42
1.2.3 Il “problema” della traduzione poetica: J. Levý e J. M. Lotman	67
1.2.4 L'era dei <i>Translation Studies</i> : J. S. Holmes, S. Bassnett-McGuire, A. Lefevere	79
 PARTE II – In pratica	 109
2.1 Che cosa e perché	110
2.1.1 Il poeta: <i>pebble-strewn speech</i>	117
2.1.2 Il traduttore: metamorfosi e metempsychosi	125
2.2 Traduzioni	134
2.2.1 A confronto	136
2.2.2 In vista dell'equivalenza	146
2.2.3 Altre traduzioni	162
 BIBLIOGRAFIA	 165

INTRODUZIONE

The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term – paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable.

(R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, 1958)

Confesso che quest'idea mi ripugna [...] Negli ultimi anni, forse a causa dell'imperialismo della linguistica, si tende a minimizzare la natura eminentemente letteraria della traduzione. No, non c'è, né può esserci, una scienza della traduzione, anche se questa può e deve essere studiata scientificamente.

(O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, 1970)

The general public still tends to look upon translation as a quite simple matter, the substituting of a word for a word, a phrase for a phrase, with at most here and there a small linguistic adjustment because languages are after all somewhat idiosyncratic. The translator is, in this simplistic common-sense view, a kind of cross-linguistic transcriber or copyst, a slightly glorified typist. At best a craftsman, comparable perhaps to a carpenter or a housepainter.

(J. S. Holmes, *The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today*, 1984)

Nella premessa in apertura del primo numero della rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria “Testo a Fronte” (ottobre 1989), il poeta-traduttore e direttore responsabile della rivista Franco Buffoni spiega, com’è d’uopo, quale sia il fondamento dell’iniziativa:

[E’ la] «Necessità» di una pubblicazione periodica strumentale posta in un’area di documentazione e di ricerca confinante con la linguistica, la filosofia dell’estetica, la teoria della letteratura e la pragmatica della diffusione letteraria. Un’area, una specie di terra di nessuno nell’ambito delle riviste italiane; ma di terra di tutti, perché – percentualmente – si legge più poesia, e più prosa poetica, in traduzione che non nell’originale.

«Terra di nessuno e terra di tutti» è senza dubbio la formula che ben riassume le antitesi che affiorano in ogni tentativo, tanto da parte di linguisti come pure di teorici della letteratura, di volgere l’attenzione al problema della traduzione di poesia: possibile-impossibile, fedele-infedele, libera-letterale, sono solo alcune tra le più note. Chiunque abbia avuto modo di rapportarsi ai diversi studi nati intorno all’opportunità di un approccio scientifico alla traduzione sa benissimo che ogni trattazione che ambisca ad affrontare il problema in una prospettiva teorica di più ampio respiro e in grado di illustrare tutti i momenti della produzione linguistica dovrà in qualche modo fare i conti con la poesia, o meglio con quel “di più” ove molti sono convinti risieda la differenza fra un testo in prosa e un testo poetico. Nel vasto e poliedrico panorama degli studi sulla traduzione la poesia da un lato ha fatto spesso da scenario all’incontro-scontro tra l’artista e il professore¹ – ovvero tra il poeta-traduttore propugnatore della più totale libertà di espressione e lo scienziato del linguaggio intransigente e prescrittivo –; dall’altro essa è stata però anche il punto di partenza da cui tanto l’artista quanto il professore si sono mossi, spesso con difficoltà, talora con successo, per tentare in vario modo di disegnare limiti netti e descrittivi attorno a quel vago “difficile” che rende tanto peculiari taluni fenomeni traduttivi, e che

¹ cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, cap. XVII.

in molti casi pone il testo ai limiti della traducibilità, talora al di là del traducibile.

Ma qual è il ruolo della traduzione di poesia in un dato sistema letterario? Come reagisce il destinatario educato alla sensibilità poetica di fronte a una produzione linguistica che trae la propria essenza non dalle cose ma da un'altra produzione linguistica? E cosa vuol dire tradurre poesia? Se ai fini di un avvio alla comprensione del concetto sotteso al termine *traduzione* ci avvalessimo unicamente del dizionario, pure scegliendone uno tra i più autorevoli², scopriremmo che da un punto di vista linguistico-letterario essa è

1) il trasferimento di un testo in una lingua diversa dall'originale oppure l'esercizio scolastico di versione.

A questo punto basterebbe aggiungere l'aggettivo *poetico* («relativo alla poesia in quanto fatto letterario o estetico») e concordarlo in base al genere per avere una prima definizione secondo cui *traduzione poetica* è, dunque, ogni trasferimento di testo poetico in una lingua diversa da quella dell'originale. Ma ciò può davvero bastare? Se è vero che ogni buon dizionario

tende a muovere dal significato più comune ai casi particolari o variamente specializzati³

ci troveremmo costretti ad ammettere che, così come comunemente viene inteso, il “prodotto finito” del traduttore non è in fondo che un trasferimento, soprattutto di ordine semantico, da una lingua a un'altra. E d'altro canto chiunque abbia tentato anche solo un timido approccio in questa direzione sa molto bene che il procedimento sotteso a questa particolarissima operazione è senz'altro molto più di questo. Tuttavia, scorrendo l'elenco delle significazioni alla ricerca di ulteriori chiarimenti, arriviamo a una accezione più ampiamente definita e senza dubbio meglio articolata: la traduzione è

² G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1995.

³ G. Devoto, G. C. Oli, cit., “Avvertenze”.

4) in biologia, il processo per cui l'acido ribonucleico messaggero, durante la sintesi proteica, trasmette nel citoplasma le informazioni genetiche da esso raccolte sulla struttura primaria di una proteina contenuta in un tratto di acido desossiribonucleico.

Sebbene sulle prime si avverta una distanza enorme da ciò che nel dominio linguistico-letterario la parola traduzione dovrebbe evocare, l'adattamento a fini esplicativi di una definizione così irrimediabilmente "scientifica" non si dimostrerà azzardato se si tiene conto dei seguenti ordini di fattori:

- a) compaiono in questa sede molte delle parole-chiave (messaggero/messaggio, sintesi, trasmissione, informazioni, struttura) ormai legittimatesi nel lessico dei moderni studi di linguistica testuale, le quali ci consentono metaforicamente di individuare una simmetria tra l'acido ribonucleico e il traduttore in quanto agenti catalizzatori, poco importa se a livello di sintesi proteica l'uno e in ambito linguistico-culturale l'altro;
- b) essa dimostra che se il traduttore parte da un testo codificato nella lingua X e arriva al corrispondente testo codificato nella lingua Y, il tutto è avvenuto grazie a una complessa serie di operazioni e abilità che sono, in varia misura, tutte necessarie. Ciò che dunque viene qui messo maggiormente in luce è il *processo*.

A sostegno di quest'ultima osservazione, leggiamo a proposito della *versione* la definizione secondo cui essa è il

4) complesso di modificazioni apportate, *con fini tecnici ed estetici*, ad una autovettura di serie.⁴

A parte la consueta (forse ora eccessiva) stringatezza nell'esaurire la significazione principale in una notazione di sinonimia con la traduzione, opinabile se si tiene conto dell'annoso dibattito sulla divergenza/convergenza dei due procedimenti linguistici, quel che qui ci preme constatare è come ai fini della comprensione del fenomeno ci si

⁴ (corsivo mio)

debba ancora una volta avvalere di un'accezione tratta da una sfera in larga misura aliena, ma non meno chiarificatrice: il concetto di 'modificazione' ben riassume infatti tutta la complessa impalcatura di aggiustamenti necessari affinché al testo concepito nel codice di partenza faccia riscontro un testo prodotto nel codice di arrivo che, pure nell'indiscutibile esigenza di aderenza al contenuto, sia ai fini della espressione adeguato al buon funzionamento del sistema di arrivo.

Riguardo alla validità della distinzione tra prodotto finito e processo è opportuno tuttavia fare qualche precisazione. Quanto afferma Bruno Osimo è importante ai fini di una corretta impostazione metodologica:

Secondo uno dei massimi studiosi della traduzione, James S. Holmes (1924-1986), che ha posto le fondamenta per la nascita della nuova disciplina traduttologica, questa distinzione è però all'atto pratico quasi impossibile e poco fruttuosa [...] Volendo porre al centro dell'attenzione della scienza della traduzione il processo traduttivo, è perciò bene concepirlo in senso lato, ossia non in contrapposizione al prodotto traduttivo. Il processo traduttivo viene allora inteso come relazione tra originale e traduzione.⁵

Lungi dal voler prendere in questa sede posizione nei confronti dell'uno o dell'altro approccio, l'enfasi che viene posta sull'importanza del "cos'è" e del "come si arriva a" muove unicamente dal desiderio di giungere a una maggiore comprensione della complessità dei meccanismi – tanto più complessi nell'ambito della fenomenologia poetica – che s'innescano ogniqualvolta ci si voglia misurare con un testo prodotto in una lingua diversa dalla propria.

Il mutamento della forma si colloca nell'ambito della vita delle forme che è propria dell'opera d'arte, ma è un mutamento che non può avvenire senza tener conto dei contenuti, o meglio del fatto che la forma dell'opera letteraria non è svincolata dal contenuto o, detto altrimenti, che il significante porta un proprio significato. La traduzione si configura allora non come riproduzione di un testo, ma come riproduzione di un processo.⁶

Tenendo nel giusto conto che ogni fatto traduttivo nasce da una serie di strategie che il traduttore mette in atto sulla scorta di

⁵ B. Osimo, *Corso di traduzione*, Logos Group, www.logos.it, 2000.

⁶ E. Mattioli, *La traduzione letteraria*, «Testo a Fronte», 1 (1989), pagg. 7-22.

considerazioni che riguardano tanto la natura del testo originale, come pure informazioni provenienti dalla sfera extratestuale, risulterà allora più agevole liberarsi dall'angustia prescrittiva che si cela dietro l'inflessibilità di talune valutazioni, le quali basano la propria autorevolezza sugli abusati quanto vaghi concetti di "esattezza" e "fedeltà", arrivando così a una più lucida e oggettiva critica delle scelte operate.

Abbandonata la pretesa ingenua che una traduzione possa essere un sostituto perfetto dell'originale, compito della critica non è tanto dare giudizi di valore quanto comunicare al lettore come possono essere esperibili i rapporti fra originale e traduzione in una traduzione intesa come testo e suggerirgli quale specifico atteggiamento ricettivo prendere.⁷

Secondo Emilio Mattioli, il primo a introdurre in Italia il termine *traduttologia*, spetta dunque al destinatario dell'atto traduttivo, e a lui soltanto, l'ultima parola sulla bontà o meno del prodotto: è dunque fondamentale a tal fine

far conoscere al lettore la concezione che ha il traduttore del tradurre, anche se questo, ovviamente, non è l'unico criterio di giudizio per una traduzione.⁸

Se a questo punto, tenuto anche conto dell'esiguità degli strumenti finora utilizzati, può dirsi riuscita l'opera di ricostruzione dei significati sottesi al termine traduzione, resta tuttavia ancora da puntualizzare la definizione in ambito linguistico e letterario del fenomeno della traduzione di poesia. Val la pena di proseguire il ragionamento su questa via e di soffermarsi su di un punto particolare contenuto nella stessa definizione dell'aggettivo *poetico*. Poetico è infatti anche

il riferimento all'efficacia artistica che può generalizzarsi fino a indicare un prevalere della fantasia non sempre opportuno.

⁷ *ibid.*

⁸ *ibid.*

Anche se è palese che l'opportunità messa in forse di un «prevalere della fantasia» è qui riferita genericamente ad atteggiamenti comportamentali alternativi rispetto a quelli richiesti dalle circostanze, non si peccherà certo di forzatura ermeneutica affermando che è proprio sul terreno dell'«efficacia artistica» che storicamente si consuma il duello fra sostenitori e avversari non tanto dell'effettiva pratica della traduzione poetica – da sempre messa in atto in varie forme e nature, e in tutte le letterature di tutte le epoche – quanto piuttosto dell'opportunità o meno di far rientrare a pieno titolo nella più generale teoria linguistica un'attività estremamente complessa, in cui tanta parte svolgono caratteristiche come “creatività” e “sensibilità”, che difficilmente si prestano a generalizzazioni e tassonomie.

Tra le assolute negazioni della traducibilità della poesia e le opposte dichiarazioni di coloro che tutto pensano di volgere [...] è stato detto che esistono infinite altre possibilità. E' con questa idea che si anima il più profondo senso della ricerca, in cui, come *per exempla*, si accolgono di quelle infinite altre possibilità alcuni tipi di traduzione a ciascuno dei quali corrisponde un particolare e diverso teorizzare.⁹

E' proprio a queste «infinite» possibilità intermedie tra due talvolta inconciliabili estremi – negazione assoluta perfino dell'idea di tradurre poesia e libertà creativa più totale – che si rivolge la presente indagine: si cercherà in questa sede di dare particolare rilievo proprio all'illustrazione delle più interessanti tra le molte osservazioni sorte nell'ambito di quella parte della linguistica che molto si è adoperata per far luce sulla complessità dei rapporti tra linguaggio e arte, interagendo a tal fine e spesso in modo proficuo con il mondo dell'estetica e della scienza letteraria; si tenterà di spiegare in che modo, dopo alcuni tentativi iniziali e spesso percepiti in altri campi di indagine come “egemonici” e dai dubbi risultati, la linguistica abbia contribuito a tracciare le coordinate teoriche per un nuovo approccio al problema della traduzione di poesia. Approccio che, con ora molti più strumenti a disposizione per liberarsi

⁹ R. Copioli, (a c. di), *Tradurre poesia*, Paideia Editrice, Brescia, 1983, “Presentazione”.

dal tradizionale empirismo che per secoli l'aveva contraddistinto, potesse sempre più caratterizzarsi a livello scientifico e descrittivo, senza tuttavia per questo dover rinunciare alla concretezza del caso specifico. Si cercherà inoltre di dare conto di come, grazie dunque anche all'apporto di metodologie d'indagine e procedimenti forniti da una scienza del linguaggio ormai consolidatasi nella propria autonomia disciplinare, il mondo accademico internazionale impegnato in questo settore possa finalmente e con orgoglio affermare l'esistenza di uno status indipendente, sia pure di "estrazione" interdisciplinare. Sempre in questa sede saranno inoltre prese in esame proposte traduttive di alcune poesie tratte dall'opera di uno tra i più interessanti poeti-traduttori inglesi contemporanei, al fine di fornire una trattazione il più possibile esaustiva dei criteri e delle strategie di procedimento.

PARTE I

In teoria

1.1 Premessa. Che cos'è la poesia?

Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni.

(G. Leopardi, *Zibaldone*, 3479-80)

Il primo trentennio del Novecento potrebbe essere ricordato come l'epoca delle "scienze" della cultura. In risposta alle varie istanze di matrice positivista che avevano dominato la seconda metà dell'Ottocento, si arriva proprio in questi anni all'estensione della metodologia scientifica a tutti i settori della conoscenza. Si assiste per la prima volta alla riorganizzazione scientifica del sapere in una prospettiva compartimentale, in cui in ogni settore vige il principio della definizione il più esatta possibile dell'oggetto di studio e della formulazione di modelli teorici in grado di analizzare e descrivere i dati forniti dall'osservazione dell'oggetto stesso. Ciò vale per ogni sorta di fenomeno e dunque anche per i fenomeni linguistici e letterari, scarsamente suscettibili di un alto grado di schematizzazione scientifica.

Gli esperti sono unanimemente concordi nell'attribuire ai formalisti russi il merito di aver tentato, negli anni tra il 1915 e il 1930, di porre fine all'eclettismo metodologico imperante negli studi di letteratura.¹⁰ La riflessione circa la natura e l'essenza dell'opera letteraria, in epoca pre-formalista, era sempre stata una questione che vedeva impegnati in prima linea gli storici e i critici della letteratura, sul cui rigore epistemologico Roman Jakobson si era pronunciato così:

Fino ad ora lo storico della letteratura è stato simile a un poliziotto che, quando deve arrestare una persona, agguanta per ogni eventualità chiunque e qualsiasi cosa si trovi nel suo appartamento, e anche chi per caso si trovi a passare per la strada accanto.¹¹

¹⁰ Per una trattazione esaustiva circa le convergenze e divergenze di opinioni sulla compattezza del movimento cfr. P. Steiner, *Il Formalismo russo*, Il Mulino, Bologna, 1991.

¹¹ R. Jakobson, in P. Steiner, cit., p. 28.

Non molto diverso era il contributo proveniente dagli stessi autori, i quali si limitavano a riunire sotto l'etichetta di "poetica" una serie eterogenea di osservazioni e considerazioni di ordine critico e programmatico, che potevano spaziare dal dominio linguistico alla dimensione storica e riguardare la propria o l'altrui esperienza letteraria. Il principio guida del nuovo indirizzo fu dunque quello della specificità dell'oggetto, il quale ora doveva essere studiato in se stesso e per se stesso, in virtù delle sue qualità immanenti, esperibili a livello sensoriale:

The first three stages of Formalist research have been briefly characterized as follows: (1) analysis of the sound aspects of a literary work; (2) problems of meaning within the framework of poetics; (3) integration of sound and meaning into an inseparable whole.¹²

E il primo passo in quella direzione consistette nell'espunzione di qualunque presupposto metafisico che gravasse sull'obiettiva comprensione dell'oggetto d'analisi:

C'est le principe de spécification et de concrétisation de la science qui était le principe organisateur de la méthode formelle [...] l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire.¹³

Non è difficile rintracciare in queste affermazioni l'idea di base che permea il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand De Saussure: capire che cosa sia il linguaggio e quale debba essere l'oggetto dell'indagine linguistica. A tal riguardo, il linguista ginevrino era insoddisfatto dei tradizionali metodi d'indagine esattamente come i formalisti lo erano di quelli afferenti gli studi letterari. Fu dunque

¹² R. Jakobson, *The Dominant*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publisher, L'Aia, 1981, pagg. 751-756.

¹³ B. Ejchenbaum, *La Théorie de la «méthode formelle»*, in T. Todorov (a c. di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Parigi, 1964, p. 37.

naturale per gli studiosi russi adottarne il punto di vista e dividerne gli obiettivi:

L'établissement de deux notions différentes – *parole* et *langue* – et l'analyse de leur rapport (l'école de Genève) furent extrêmement féconds pour la linguistique. Appliquer ces deux catégories (la norme existante et les énoncés individuels) à la littérature et étudier leur rapport, c'est un problème que l'on doit examiner à fond.¹⁴

Saussure aveva scelto un procedimento “per sottrazione”, separando nettamente ciò che nel linguaggio è concretezza, individualità e accidentalità (la *parole*) da ciò che è astrazione, socialità e potenzialità (la *langue*), e limitando lo studio scientifico a quest'ultimo aspetto. Jakobson intendeva fare altrettanto con l'opera letteraria, in particolare con la poesia:

What is poetry? To define the term, we shall have to juxtapose what poetry is to what it is not.¹⁵

Negli anni in cui usciva l'articolo sopraccitato Jakobson (che in occasione del Primo Congresso Internazionale di Slavistica del 1929 aveva coniato il termine “strutturalismo”) era ormai uno dei membri di spicco del Circolo linguistico di Praga, la celebre associazione di scienziati che, grazie all'abbandono delle concezioni naturalistiche e meccanicistiche e l'applicazione incondizionata della metodologia strutturale e funzionale, riuscì a distinguersi per idee e metodi dalle tradizionali comunità scientifiche e divenire uno dei capisaldi della linguistica contemporanea. Il concetto di struttura, secondo cui i singoli elementi non sono separati gli uni dagli altri ma instaurano reciproche relazioni all'interno di un sistema, unitamente al principio teleologico, in base al quale ogni cosa avviene per uno scopo, era per essi la sola formula che permettesse di collocare lo studio dei fatti linguistici nella

¹⁴ J. Tynianov, R. Jakobson, *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, in T. Todorov, cit., p. 139.

¹⁵ R. Jakobson, *What is poetry?*, in *Selected Writings*, op. cit., pagg. 740-750.

giusta dimensione. E' opinione diffusa che il Circolo di Praga sia nato grazie all'“esportazione” di idee e procedimenti nella democratica Cecoslovacchia da parte di Jakobson e Bogatyřev, fondatori del Circolo linguistico di Mosca, dopo che questo fu assorbito dall'Accademia di Stato per lo Studio delle Arti di Mosca. Il Circolo moscovita e l'OPOJAZ («Società per lo studio del linguaggio poetico») di Pietroburgo, quest'ultimo comprendente studiosi del calibro di V. Šklovskij, B. Ejchenbaum e J. Tynianov, costituivano i due rami in cui si divideva la scuola formale. La differenza tra i due gruppi non era, tuttavia, soltanto nel nome usato per designarli:

Benché i loro rapporti fossero cordiali, i due gruppi affrontavano la letteratura da prospettive differenti. Stando ai moscoviti Bogatyřev e Jakobson, «mentre il Circolo linguistico di Mosca muove dall'assunto che la poesia è linguaggio nella sua funzione estetica, i pietroburghesi affermano che non sempre il motivo poetico s'identifica semplicemente con il dispiegamento del materiale linguistico. Inoltre, mentre i primi sostengono che l'evoluzione storica delle forme artistiche ha una base sociologica, gli altri insistono sulla piena autonomia di tali forme».¹⁶

L'idea dell'opera letteraria quale insieme di artifici usati dall'autore per garantire al destinatario l'esatta percezione dell'oggetto trattato è alla base del saggio *L'arte come procedimento* di V. Šklovskij (1917), considerato da Ejchenbaum come una sorta di manifesto del metodo formale: nella lingua della quotidianità c'è, secondo Šklovskij, una tendenza all'automatizzazione, tale da far sì che soprattutto in riferimento a ciò che è noto, i parlanti si avvalgano del linguaggio in modo meccanico e approssimativo:

Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate, e le sue parole pronunciate a metà. [...] Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua «non-ascoltabilità» totale [...] e quindi la sua «non-pronunciabilità» totale (di qui vengono tutti i *lapsus*).¹⁷

¹⁶ P. Steiner, cit., p. 21

¹⁷ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976, p. 11.

Spetta dunque all'artificio artistico agire come strumento con cui porre un freno all'automatizzazione, in grado di restituire la capacità di «vedere», e non semplicemente «riconoscere», l'oggetto. A questo punto Šklovskij introduce il ben noto concetto di *ostranenie*:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato.¹⁸

L'opera d'arte verbale nascerebbe dunque dalla messa in atto di determinati procedimenti, discreti ed enumerabili, i quali, mentre da un lato conferirebbero all'opera stessa il suo carattere precipuo, artistico appunto, dall'altro non avrebbero altra funzione che di consentire all'autore di innescare nella coscienza del destinatario una sorta di rallentamento, così da garantire all'oggetto di non passare inosservato e provocare un rafforzamento dell'impressione dell'oggetto stesso:

L'immagine poetica è uno dei mezzi per creare un'impressione più intensa. Nella sua qualità di mezzo, ha una funzione equivalente agli altri procedimenti del linguaggio poetico, al parallelismo semplice e negativo, alla comparazione, alla ripetizione, alla simmetria, all'iperbole: insomma, equivale a tutti questi mezzi di rafforzamento della sensazione dell'oggetto.¹⁹

Lo stesso linguaggio poetico, contrapposto al linguaggio della prosa, non sarebbe altro che un «linguaggio-costruzione»:

Esaminando il linguaggio poetico nella sua dimensione fonetica e lessicale, come nella modalità di collocazione delle parole e delle costruzioni semantiche costituite dalle parole stesse, troviamo dappertutto lo stesso segno della artisticità: il fatto che esso viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e che la sua «visione» è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata «artificiosamente» in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte

¹⁸ *ibid.*, p. 12.

¹⁹ *ibid.*, p. 8.

possibili, per cui l'oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità.²⁰

A sostegno della sua tesi Šklovskij cita Aristotele, per il quale il linguaggio poetico «deve avere il carattere dello “straniero” e del sorprendente». E qui l'autore prosegue con una succinta ricognizione storica in cui fornisce un quadro degli avvicendamenti dei diversi stratagemmi utilizzati dalle varie scuole poetiche al fine di distinguersi dalle tradizioni precedenti e di stabilire di volta in volta ciò che poteva o meno considerarsi veramente poetico. Questo punto è di grande importanza perché è qui che si delinea la sostanziale divergenza d'opinione tra i due formalisti e dimostra come sia stato possibile per Jakobson, partendo dal messaggio poetico quale esempio particolare di atto linguistico, approdare a una più generale comprensione del linguaggio e individuare nell'opera verbale artistica il terreno in cui si attua nel modo più vistoso il mutamento linguistico, che allo stesso Saussure sembrava avvenire in modo casuale e senza ragioni particolari. Jakobson sostiene che così come il condimento non può essere considerato di per sé una pietanza, ma neppure un mero componente meccanico, poiché esso dà luogo a una trasformazione nel sapore e nell'aspetto della pietanza cui viene aggiunto, allo stesso modo l'individuazione meccanica dei singoli tropi e la loro classificazione non bastano di per sé a qualificare il messaggio verbale come artistico. Dal momento che il concetto di poesia è legato ad alcunché di instabile e momentaneo, ciò che rende tale l'opera poetica va per Jakobson ricercato nella poeticità, ovvero nella funzione poetica del linguaggio, l'elemento che garantisce la compattezza del tutto:

In the earlier works of Šklovskij, a poetic work was defined as a mere sum of its artistic devices, while poetic evolution appeared nothing more than a substitution of certain devices. With the further development of Formalism, there arose the accurate

²⁰ *ibid.*, pp. 22-23

conception of a poetic work as a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices.²¹

Stando a Jakobson sulla teoria di Šklovskij pesa ancora una visione meccanicistica dell'opera d'arte verbale, con l'accento tutto posto sul *signatum* piuttosto che sul *signans* e in cui i «segni dell'artisticità», che egli colloca su livelli paritetici, possono essere isolati e classificati. La risposta linguistica di Jakobson muove invece da una prospettiva strutturale e senza dubbio “segnocentrica”:

Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality.²²

Trattando di sostanza verbale, l'identificazione *tout court* dell'opera artistica con la sua funzione estetica è, per Jakobson, precipua di quelle fasi storiche in cui è preponderante la concezione dell'autosufficienza dell'arte nei confronti degli altri aspetti della vita sociale, e in definitiva fallace:

Art is an integral part of the social structure, a component that interacts with all the others and is itself mutable since both the domain of art and its relationship to the other constituents of the social structure are in constant dialectical flux.²³

Così come l'arte è un elemento della struttura sociale, alla cui formazione partecipa interagendo con gli altri elementi, allo stesso modo l'opera poetica, che non si esaurisce nella sola funzione estetica, non può nemmeno essere considerata un fenomeno in cui quest'ultima agisce

²¹ R. Jakobson, *The Dominant*, op. cit., p. 754.

²² R. Jakobson, *What is poetry*, op. cit., p. 750.

²³ *idem*

parallelamente ad altre funzioni, senza che tra esse vi sia gerarchia e interazione:

a poetic work is defined as a verbal message whose aesthetic function is its dominant.²⁴

Quest'ultimo concetto è di enorme aiuto per comprendere la visione strutturale di Jakobson: il dominante è l'elemento che attua una ripartizione dei ruoli tra gli altri elementi i quali, compenetrandosi e interagendo tra loro, danno origine a una struttura complessa la cui integrità è garantita dallo stesso dominante. L'aver compreso che l'opera poetica non è semplice somma ma insieme strutturato di espedienti artistici ha consentito di individuare non solo i mutamenti che avvengono all'interno di un dato genere poetico; a partire da questi si arriva a comprendere i mutamenti nella gerarchia dei diversi generi poetici, i quali a loro volta influenzano i rapporti che l'arte verbale intrattiene con altre forme artistiche e con materiale linguistico di altro tipo, e in ultima analisi, di comprendere l'essenza del linguaggio stesso:

The shifting, the transformation, of the relationship between individual artistic components became the central issue in Formalist investigations. This aspect of Formalist analysis in the field of poetic language had a pioneering significance for linguistic research in general, since it provided important impulses toward overcoming and bridging the gap between the diachronic historical method and the synchronic method of chronological cross section. It was the Formalist research which clearly demonstrated that shifting and change are not only historical statements (first there was A, and then A1 arose in place of A) but that shift is also a directly experienced synchronic phenomenon, a relevant artistic value. *The reader of a poem or the viewer of a painting has a vivid awareness of two orders: the traditional canon and the artistic novelty as a deviation from that canon. It is precisely against the background of that tradition that innovation is conceived.* The Formalist studies brought to light that this simultaneous preservation of tradition and breaking away from tradition form the essence of every new work of art.²⁵

²⁴ R. Jakobson, *The Dominant*, op. cit., p. 753.

²⁵ *idem* (corsivo mio).

L'articolo sopraccitato contiene moltissime intuizioni riguardanti il linguaggio che verranno rielaborate ed espanse a formare l'oggetto del famoso saggio *Linguistics and Poetics*, in cui Jakobson ha genialmente individuato i fattori fondamentali che intervengono nella comunicazione verbale, a fronte di ognuno dei quali si profila una diversa funzione linguistica. Questo saggio, oltre a rivendicare la necessità di situare la poetica all'interno della scienza linguistica, illustra la posizione della funzione poetica, ovvero «la messa a punto rispetto al messaggio in quanto tale», all'interno delle altre funzioni del linguaggio:

This function cannot productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of language requires a thorough consideration of its poetic function [...] The poetic function is not the sole function of verbal art but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary, accessory constituent. *This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects.*²⁶

Il linguaggio, secondo una definizione semiotica ampia, è un sistema regolato, usato come mezzo di comunicazione e che a tal fine utilizza segni. In particolare, il linguaggio verbale è un sistema che utilizza segni biplanari: problema essenziale nello studio del linguaggio verbale è, relativamente a questa biplanarità, quello dell'identificazione del segno grazie a ciò che lo differenzia da tutti gli altri segni, tanto sul piano dell'espressione quanto sul piano del contenuto. Il segno linguistico è dato dall'inscindibilità di questi due piani, la cui relazione è arbitraria, nel senso che tra significante e significato non c'è alcun rapporto di somiglianza. E il linguaggio verbale, che utilizza segni siffatti, è per Jakobson lo strumento attraverso il quale ha luogo la comunicazione, fatto che implica necessariamente l'intervento di due fattori: l'asse semantico (ovvero paradigmatico, della selezione) è la dimensione a livello della quale viene operata la scelta di quei segni linguistici facenti parte del repertorio di una lingua data, i quali vengono ordinati, secondo

²⁶ R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Selected Writings*, op. cit., vol III, pagg. 18-51, (corsivo mio).

gli usi propri di quella lingua, lungo l'asse della sintassi (ovvero sintagmatico, della combinazione). La funzione poetica, che nello schema delle funzioni del linguaggio occupa una posizione centrale, è a differenza delle altre funzioni la sola che «proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione sull'asse della combinazione». Per comprendere appieno quest'ultima affermazione occorre considerare il testo poetico "canonico" come governato dal metro e strutturato in versi, ovvero segmenti verbali che presuppongano contemporaneamente e in complementarità due piani, la cui relazione ricalca quella esistente all'interno del segno linguistico:

- a) la dimensione astratta, che potremmo definire "logica", la quale è relativa ad aspetti grammaticali, a principi di coerenza testuale e alla funzione cognitiva e informativa del verso;
- b) la dimensione concreta, e che potremmo definire "fisico-fonica", relativa alla realizzazione concreta del verso e dalla quale risulti chiaramente percettibile la scansione ritmica che le leggi metriche vi avevano impresso.

Dal momento che la composizione di un verso implica necessariamente l'idea di una sua realizzazione concreta, si può comprendere benissimo come la scelta delle parole non avvenga semplicemente in ragione del loro senso "prosaico", ovvero quello che esse assumerebbero nel messaggio della comunicazione normale, ma anche come questa scelta debba essere subordinata a una valutazione di tipo prosodico, cioè in ragione di qualità sillabiche, accentuative e di tono. Potremmo dire, per esempio, che da un punto di vista concettuale il verso

a) *Mentre si levano tremuli scricchi*

avrebbe potuto benissimo essere sostituito da

b) *Mentre si sentono frinire.*

E' indubbio però che, nonostante l'isometria tra *mentre si levano* e *mentre si sentono*, la differenza di quantità sillabica tra *tremuli scricchi* e *frinire* impedirebbe la configurazione endecasillabica del segmento a), verso che nella quartina da cui è stato tratto si alterna per due volte a un novenario, contribuendo così alla determinazione del ritmo complessivo di tutto il componimento. Ma evidentemente la questione non si limita solo a problemi di quantità e/o qualità sillabica. L'obbedienza a un qualche tipo di regola basata sulla prosodia è, spiega Jakobson, comune a tutti i sistemi di versificazione di tutte le culture; l'attenersi a uno schema prosodico è inoltre talmente connaturato al discorso poetico che non solo qualsiasi deviazione dalla norma è immediatamente avvertita anche dal destinatario minimamente educato alla sensibilità poetica, ma persino che «se le violenze contro il metro attecchiscono, assumono forza di leggi metriche»:

Far from being an abstract, theoretical scheme, meter [...] underlies the structure of any single line [...] The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variations. A Serbian peasant reciter of epic poetry memorizes, performs, and, to a high extent, improvises thousand, sometimes tens of thousands of lines, and their meter is alive in his mind. Unable to abstract its rules, he nonetheless notices and repudiates even the slightest infringement of these rules.²⁷

La sovrapposizione dell'asse paradigmatico all'asse sintagmatico fa sì che la forma metrica prevalga sull'organizzazione del discorso normale, di modo che «soltanto nella poesia, con la sua reiterazione regolare di unità equivalenti, si avverte il tempo del flusso parlato». Jakobson ribadisce però che non si tratta di un fenomeno da relegarsi nel solo ambito fonologico:

No doubt, verse is primarily a recurrent "figure of sound". Primarily, always, but never uniquely. Any attempts to confine such poetic conventions as meters, alliteration, or rhyme to the sound level are speculative reasonings without any

²⁷ *idem*

empirical justification. *The projection of the equational principle into the sequence has a much deeper and wider significance.*²⁸

A tal riguardo il linguista russo cita il caso della rima quale figura che, quantunque fondata tecnicamente sull'identità di suono, solleva problemi a tutti i livelli dell'analisi linguistica:

Rhyme is only a particular, condensed case of a much more general, we may even say the fundamental, problem of poetry, namely *parallelism*.²⁹

La poesia sfrutta l'identità di suono, di cui la rima è l'esempio che maggiormente spicca per complessità di costruzione, non a fini meramente retorici o musicali: a fronte dell'effetto acustico che provoca l'accostamento tra parole fonologicamente simili si profila una riflessione sul contenuto concettuale delle parole in questione che può essere anch'esso analogo, oppure risaltare per improbabilità di associazione e concorrere così ancora di più a determinare quell'ambiguità che rende tanto peculiare il testo poetico:

In poetry not only the phonological sequence but in the same way any sequence of semantic units strives to build an equation. Similarity superimposed on contiguity imparts to poetry its thoroughgoing symbolic, multiplex, polysemantic essence [...] Ambiguity is an intrinsic, inalienable character of any self-focused message, briefly, a corollary feature of poetry.³⁰

Il parallelismo poetico, lungi dall'essere un fenomeno limitato al lessico, fa ampiamente leva sulla grammatica, ovvero il sistema di regole che sovrintende all'aspetto di ogni enunciato, contribuendo così a fare luce sulla concezione che i parlanti hanno della propria lingua e a fornire importanti indizi per la comprensione della struttura di quella lingua,

²⁸ *idem* (corsivo mio).

²⁹ *idem*

³⁰ *idem*

nonché dell'ordine gerarchico dei suoi costituenti. Jakobson paragona la giustapposizione di concetti grammaticali contrastanti ai particolari tagli effettuati nel montaggio cinematografico, in cui l'accostamento di sequenze discordanti viene sfruttato per suscitare riflessioni cui di per sé queste sequenze non rimandano.³¹

Il motivo per cui si parla della lingua poetica come di una lingua “strana”, “magica”, senza dubbio iperconnotata rispetto alla lingua utilizzata a fini denotativi, dovrà allora con tutta probabilità essere ricercato nella complessità e rigidità delle regole di versificazione del passato, in base alle quali un verso, oltre a essere passibile dei giudizi di valore estetico imposti dal canone particolare, poteva essere considerato giusto o sbagliato dal punto di vista del computo metrico. E' comprensibile, in una situazione di questo tipo, come e quanto il repertorio da cui attingere a fini compositivi dovesse espandersi, arrivando perfino a includere coniazioni individuali, molte delle quali vengono annoverate per originalità nei dizionari insieme al nome dell'autore. Con l'avvento della metrica libera moderna, caduta la perentorietà dell'aspetto prosodico tradizionale, è rimasto il vago concetto di ricercatezza e preziosità dell'espressione poetica. La funzione dei *tremuli scricchi* di Montale, fonologicamente imparentati con *calvi picchi*, non si esaurisce tuttavia nel virtuosismo allitterativo: essi dipingono e danno voce a un paesaggio di desolazione, di afa e vegetazione riarsa che senz'altro un 'frinire', senza meno più appropriato a livello tecnico per denotare il verso dalla cicala, non può bastare a evocare. «There is no *signatum* without *signum*»³²: se è vero, così, che da un lato la dicotomia tra segni e oggetti consente di recuperare un rapporto più diretto con una realtà sempre sfuggente, è altresì vero dall'altro che ciò può avvenire solo grazie a una attenzione particolare per i segni stessi e alla loro sostanza puramente linguistica,

³¹ Cfr. R. Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, in *Selected Writings*, op. cit., vol. III, pagg. 87-97.

³² R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Selected Writings*, op. cit., vol. II, 1971, pagg. 260-266.

indipendentemente da qualsiasi relazione essi possano avere con oggetti extralinguistici, poiché è solo grazie ai segni che è possibile l'evoluzione del linguaggio, ovvero lo strumento mediante il quale è possibile la conoscenza:

Why is all this necessary? Why is it necessary to make a special point of the fact that sign does not fall together with object? Because besides the direct awareness of the identity between sign and object (*A is AI*), there is a necessity for the direct awareness of the inadequacy of that identity (*A is not AI*). The reason this antinomy is essential is that without contradiction there is no mobility of concepts, no mobility of signs, and the relationship between concept and sign becomes automatized. Activity comes to halt, and the awareness of reality dies out.³³

³³ R. Jakobson, *What is poetry?*, op. cit.

1.2 La traduzione della poesia.

La lettura di que' classici (e son quasi tutti) che hanno arricchita la lingua con derivar prudentemente vocaboli e modi dal latino, dal greco, dallo spagnolo o donde che sia, ci giova sommamente ad arricchirci nella lingua [...] Or questo medesimo è quello che nello studio delle lingue altrui dee fare in noi.

(G. Leopardi, *Zibaldone*, 3738-41)

Se è lecito affermare che la traduzione quale concreta attività umana sia sempre esistita, lo stesso non può essere detto riguardo alle prime testimonianze di riflessione teorica sul tradurre. Testimonianze che nelle più importanti opere contemporanee dedicate a questo problema vengono comunque collocate in epoca molto antica (I sec. a.C.). Ci si riferisce ovviamente alla datazione dei *Discorsi* di Cicerone, il grande antesignano della speculazione teorica in questo ambito che

pone infatti il grande problema teorico che dominerà la traduzione per duemila anni: se bisogna essere fedeli alle parole del testo [...] o al pensiero contenuto nel testo.³⁴

Quei duemila anni sono trascorsi e la teoria della traduzione ha trovato nel XX secolo e nella consacrazione della linguistica come disciplina scientifica fase e terreno di sviluppo:

La teoria della traduzione discende dalla linguistica comparata e, nell'ambito della linguistica, costituisce un aspetto della semantica.³⁵

Ciò non di meno, i primi tentativi di analisi propriamente linguistica della traduzione costituiscono un fatto recentissimo: nel 1965, nell'opera poi divenuta un "classico" in quest'ambito di studi, George Mounin lamenta l'assenza o quasi all'interno della scienza del linguaggio di un

³⁴ G. Mounin, cit., p. 31.

³⁵ P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988, p. 20.

corpus organico e specifico di considerazioni riguardanti un'attività tanto comune quanto arcana:

Fino a questi ultimi anni la linguistica non si era mai occupata della traduzione in quanto operazione linguistica (fatto che oggi ci dovrebbe sembrare paradossale).³⁶

Affermando che i primi approcci in questo senso furono tentati solo in seguito all'«appello» ai linguisti, peraltro non sempre raccolto, lanciato dagli ingegneri elettronici impegnati nei primi esperimenti sulle macchine traduttrici, e che i primi a porre il problema dell'opportunità di far rientrare gli studi sulla traduzione nell'ambito linguistico furono «tre traduttori», Mounin denuncia implicitamente una sostanziale mancanza di chiarezza all'interno della scienza del linguaggio circa la puntuale definizione del proprio oggetto di studio. In un momento come quello attuale, in cui almeno in Italia non sembra ancora essersi del tutto risolto il dilemma intorno alla definizione di un ambito disciplinare – linguistico per lo scienziato del linguaggio, extralinguistico per i letterati, interdisciplinare per i fautori di un'autonomia della traduzione – nei cui margini inscrivere questo tipo di analisi, è importante risalire a quei primi tentativi per valutare nella giusta ottica le motivazioni dell'atteggiamento invasivo che secondo alcuni autorevoli esperti di traduzione letteraria la scienza del linguaggio, dopo una prima fase di “latitanza”, avrebbe assunto a tal riguardo, nonché tentare di illustrare i tre momenti più importanti – grosso modo corrispondenti al primo ventennio del XX secolo, agli anni Sessanta e agli anni Ottanta – di questo percorso teoretico.

³⁶ G. Mounin, cit., p. 69.

1.2.1 Jakobson e l'intraducibilità della poesia.

Mounin, per il quale la traduzione è «*prima di tutto e sempre*» un'operazione linguistica», conclude il suo breve e scoraggiato bilancio sui rapporti fra linguistica e traduzione, riconoscendo solo a «pochi linguisti» il merito di aver «superato il livello delle considerazioni generali». Tra questi egli annovera Roman Jakobson, autore nel 1958 del saggio *On Linguistic Aspects of Translation*. Come nel caso dei brillanti studi sul linguaggio poetico, ancora una volta le osservazioni dello studioso russo spiccano per originalità e acutezza di analisi, nonostante l'esiguo numero di pagine dedicate all'argomento. Nella sua ottica di uno studio panlinguistico dei fatti verbali, la traduzione assume per Jakobson una portata enorme. Elevata a procedimento linguistico per eccellenza, essa giunge persino a coincidere con l'attività stessa del linguista:

Mentre il fisico edifica la sua costruzione teorica, sovrapponendo il proprio ipotetico sistema di nuovi simboli agli indici estratti, il linguista ricodifica soltanto, cioè traduce in simboli di un metalinguaggio i simboli già esistenti che sono usati nella lingua della comunità linguistica data.³⁷

Nel suo celebre saggio, universalmente riconosciuto quale riferimento irrinunciabile per ogni disquisizione teorica sui fenomeni traduttivi, Jakobson guarda alla traduzione come al processo necessario per addivenire al significato dei segni, arrivando perfino a definire impensabile uno studio scientifico di un qualsiasi campione linguistico senza il ricorso alla traduzione dei segni oggetto di studio in metasegni esplicativi. In un certo senso Mounin, con l'individuare la più convinta asserzione della necessità di un fondamento linguistico alla teoria della

³⁷ R. Jakobson, *Linguistica e teoria della comunicazione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 69.

traduzione nell'opera pionieristica del traduttore A. V. Fëdorov (1965)³⁸, stava in fondo sottovalutando l'importantissimo contributo di Jakobson, quel saggio destinato cioè a segnare il capovolgimento dell'ottica minimalista con cui fino allora lo studioso del linguaggio si era posto nei riguardi della traduzione, nonché una vera e propria rivoluzione concettuale, secondo Bruno Osimo³⁹ paragonabile addirittura alla rivoluzione copernicana.

Tradurre non è altro che un cercare e trovare parole adatte per esprimere l'inespresso e l'altrimenti non pienamente esprimibile: è innegabile pertanto la natura eminentemente linguistica di un simile processo. Così come non può esistere esperienza conoscitiva senza la mediazione del linguaggio, allo stesso modo la definizione del significato non può prescindere dall'uso dei segni stessi:

the cognitive level of language not only admits but directly requires recoding interpretation, i.e., translation. Any assumption of ineffable or untranslatable cognitive data would be a contradiction in terms.⁴⁰

Dal momento che oggetto e problema fondamentale della scienza del linguaggio è per Jakobson la determinazione dell'«equivalenza nella differenza», la traduzione allora non sarebbe altro che il processo attraverso il quale si tenta di stabilire un rapporto di equivalenza proprio in quella differenza che ai segni è connaturata e ciò sia che questi segni appartengano a sistemi diversi, sia a livello di segni afferenti a uno stesso sistema. Equivalenza che tuttavia solo di rado costituisce un valore assoluto: se è vero che le parole sono i simboli usati per rimandare alla sostanza extralinguistica, è altrettanto vero che il loro significato è il prodotto di una convenzione sociale, il frutto di implicite negoziazioni messe in atto dalla comunità parlante, soggetto pertanto ai mutamenti

³⁸ Mounin si riferisce all'opera di A. V. Fëdorov, *Vvedenie v teoriju perevoda* (Introduzione alla teoria della traduzione), del 1958, in G. Mounin, cit., "Bibliografia". Cfr. anche M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998.

³⁹ B. Osimo, cit.

⁴⁰ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit.

derivanti dal cambiamento delle condizioni storiche e sociali che hanno fatto sì che a quel segno venisse associato quel contenuto (*villano* vuol dire ‘che abita in campagna’ oppure ‘maleducato’? *casino* è ‘una casa da gioco’, ‘di prostituzione’ oppure sinonimo di ‘confusione e baccano’?). A ciò si aggiunge la naturale difficoltà dei parlanti ad accordarsi in modo univoco sul significato delle parole, date le differenze sociali, culturali, d’età e d’altro tipo esistenti all’interno di una comunità parlante, nonché problemi derivanti dall’ambiguità del contesto in cui si colloca la parola (*capo* è ‘parte del corpo umano’, ‘responsabile di un settore’ oppure ‘parte sporgente di un oggetto’?). A tal riguardo Jakobson risolve agevolmente il problema spiegando che quando si traduce si prendono per lo più in considerazione porzioni linguistiche superiori alla singola unità lessicale, di norma a livello di interi messaggi. La nozione di “messaggio” meriterebbe a questo punto qualche attenzione supplementare poiché pare assumere un senso piuttosto ampio: non più necessariamente equiparato alla frase, esso va più volentieri inteso come l’unità linguistica minima oggetto di una transazione comunicativa. Si tratta di un’intuizione importante che più tardi verrà rielaborata da una nuovissima branca della scienza del linguaggio, la linguistica testuale, la quale ha largamente contribuito allo sviluppo della teoria della traduzione: un ampliamento dei parametri di riferimento, dalla nozione di frase a quella di testo, permette senza dubbio una maggiore risoluzione dei problemi legati all’ambiguità, nonché di dar conto di determinate scelte traduttive, dal momento che

the richer the context of a message, the smaller the loss of information.⁴¹

La comunicazione, dunque, presuppone sempre o quasi un’operazione di traduzione; al riguardo si ricompone persino il divario tra linguistica e “antilinguistica”:

⁴¹ *idem*

Dopo Babele premette che la traduzione è formalmente e praticamente implicita in ogni atto di comunicazione, nell'emissione e nella ricezione di ogni singolo atto di significazione, sia nel più ampio senso semiotico sia negli scambi più specificamente verbali. Capire significa decifrare. La percezione dell'intenzione di significare è una traduzione.⁴²

Appare evidente dunque come l'esempio più macroscopico e stimolante di differenza entro cui stabilire un'equivalenza venga spontaneamente offerto dal confronto fra lingue diverse: non a caso nella sua celebre tripartizione⁴³ la denominazione di «traduzione propriamente detta» viene da Jakobson riservata proprio alla traduzione interlinguistica. In questo caso particolare, tuttavia, alle già numerose difficoltà interpretative esistenti all'interno di uno stesso sistema si aggiungono gli ovvi problemi derivanti dalle peculiarità di un sistema linguistico che viene assunto come metalingua di un altro sistema. Problemi in primo luogo inerenti alle modalità di categorizzazione della realtà proprie di ogni lingua, le cosiddette *Weltansichten* ipotizzate da Humboldt e riprese da Sapir e Whorf a sostegno della teoria omonima: se l'inglese distingue tra *finger* e *toe*, il traduttore italiano sarà costretto (come del resto farebbe di solito) a specificare se il *dito* è *della mano* oppure *del piede*, in questo caso senza il rischio di una resa sovrabbondante in lingua d'arrivo. In secondo luogo occorre menzionare le difficoltà derivanti dal sistema grammaticale di ogni lingua: a differenza del patrimonio lessicale, più strettamente legato alla sostanza extralinguistica e dunque contraddistinto da duttilità e mobilità, la grammatica, ovvero la trama di convenzioni che conferiscono un assetto stabile alle possibilità espressive, nonché la dimensione entro cui si esplica la capacità delle

⁴² G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano, 1992, pag.12.

⁴³ Cfr. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit., in cui il linguista distingue «three ways of interpreting a verbal sign», in virtù dei quali esiste un diverso tipo di traduzione e precisamente: «1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.».

lingue di astrarre dalla concretezza del reale, presenta i caratteri della rigidità e dell'obbligatorietà:

Grammar bears a resemblance to geometry, which, when giving its laws, abstracts itself from concrete objects, treats objects as bodies deprived of concreteness and defines their mutual relations not as concrete relations of certain concrete objects but as relations of bodies in general, namely, relations deprived of any concreteness.⁴⁴

L'aspetto grammaticale è tra l'altro quello su cui curiosamente si concentra maggiormente l'attenzione dei parlanti nativi: sia pure di contenuto informativo minimo, si tratta nondimeno di segni la cui omissione o l'uso errato costituiscono il primissimo segnale di una scarsa competenza linguistica del sistema dato. In *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* Jakobson afferma che l'abitudine di tracciare una netta linea di demarcazione tra l'aspetto lessicale e quello grammaticale delle lingue non appartiene semplicemente al campo delle «grammarians' conveniences», ma come questa dicotomia corrisponda effettivamente alla differenza di funzione che i due piani svolgono all'interno del sistema, la quale è naturalmente e istintivamente operante nel sentimento linguistico della comunità parlante. Il piano lessicale è strettamente connesso con l'aspetto «materiale» del linguaggio, mentre alla grammatica è affidata una funzione «relazionale»: nel momento in cui confronta due frasi del tipo

- 1) *la mamma prepara il pranzo*
- 2) *il babbo legge il giornale*

il parlante avverte immediatamente che il *pattern* grammaticale sotteso alle due frasi è identico, pur esprimendo esse fatti diversi. Allo stesso modo la sostituzione di *mamma* con *mamme*, eventuali modifiche nei tempi verbali, oppure la possibilità di volgere la frase in forma passiva, tutto ciò non modifica la sostanza dei fatti. La differenza tra lessico e

⁴⁴ R. Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, op. cit.

grammatica riflette così la differenza tra l'aspetto cognitivo e/o informativo del linguaggio

in its cognitive function, language is minimally dependent on the grammatical pattern, because the definition of our experience stands in complementary relation to metalinguistic operations

e l'aspetto formale e puramente espressivo

But in jest, in dreams, in magic, briefly, in what one would call everyday verbal mythology, *and in poetry above all*, the grammatical categories carry a high semantic import.⁴⁵

Ed è in particolare a quest'ultimo riguardo che Jakobson suggerisce un ripensamento circa la verosimiglianza di postulare una traducibilità totale per ogni tipo di atto linguistico. E' noto infatti come per il più autorevole e audace indagatore delle complessità del linguaggio poetico il caso della poesia sia emblematico riguardo la negazione della possibilità di tradurre.

Sappiamo che, nel momento in cui si mettono a confronto due lingue, il rapporto tra lessico e grammatica non è sempre biunivoco: può accadere infatti che un concetto che in una lingua è "grammaticalizzato", lo si possa trovare "lessicalizzato" in un'altra e viceversa. Diviene immediatamente comprensibile come, a livello di traduzione, il problema più spinoso venga dunque posto proprio dall'aspetto grammaticale, allorché si traduce da lingue che non presentano talune categorie grammaticali invece presenti e obbligatorie nelle lingue in cui si traduce. Individuando dunque sul piano grammaticale il punto nevralgico della divergenza tra le lingue, Jakobson cita come esempio il caso del genere grammaticale: si tratta di una categoria, la cui genesi va con tutta probabilità ricercata nel bisogno psicologico dei nostri antenati di personificare gli oggetti inanimati, che nelle lingue opera distinzioni del tutto arbitrario e dunque dal valore meramente formale, ma che tuttavia

⁴⁵ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit., (corsivo mio).

induce ancor oggi i parlanti ad associare i segni appartenenti a questo o a quel genere a entità di sesso corrispondente. Va da sé, dunque, quanto un testo la cui tessitura simbolica sia costruita sulla corrispondenza tra genere grammaticale del segno e oggetto rappresentato possa presentare notevoli ostacoli per una resa in una lingua in cui questa categoria non esiste o esprime valori addirittura opposti. Nel *Cantico* di S. Francesco, per esempio, si legge il verso

spetialmente messor lo frate sole

il quale rende esattamente le proporzioni di questa difficoltà: il sole è l'unica entità per la quale l'autore usa l'appellativo *messor* (cfr. *dominus*: signore, padrone), a sottolinearne l'indiscutibile appartenenza al genere maschile. Come tradurre lo stesso verso in una lingua, come per esempio il tedesco, in cui la parola per 'sole' è di genere femminile? Le categorie grammaticali, le "linguistic fictions" cui fa riferimento Jeremy Bentham citato da Jakobson⁴⁶, trovano nell'arte verbale sbocco naturale e ambiente favorevole, essendo la poesia la più formalizzata tra le manifestazioni verbali. La poesia, atto linguistico in cui la funzione poetica è dominante rispetto agli altri aspetti del linguaggio, come per esempio l'aspetto cognitivo e informativo, sarebbe innanzitutto forma, così come attesta l'esempio tratto da Jakobson dall'opera del poeta russo Majakovskij: in *Xorošo* colpiscono infatti in modo particolare i versi

i žizn'
xorošá,
i žit'
xorošó

('la vita è bella' / 'è bello vivere'). E' indubbio come la tautologia semantica che lega le due coordinate faccia decisamente passare in

⁴⁶ R. Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, op. cit.

secondo piano la portata della funzione cognitiva e informativa del messaggio; la reiterazione concettuale è tuttavia controbilanciata da un utilizzo di coppie di sequenze fonologiche quasi identiche tra loro, in cui le minime discrepanze a livello segmentale danno tuttavia origine a parole appartenenti a diverse categorie grammaticali, le quali a loro volta configurano due diverse costruzioni sintattiche, dal cui accostamento emerge il contrasto sostantivazione/ipostatizzazione: ed è qui che per Jakobson risiede la chiave di volta per operare una profonda riflessione sul valore simbolico di tutto il componimento, ovvero tutto ciò che il concetto di ‘vita’ è in grado di rimandare:

the linguistic fiction [...] grows into a metonymic image of life as such, taken by itself and substituted for living people, *abstractum pro concreto*.⁴⁷

Paradigma della «messa a punto rispetto al messaggio in quanto tale», l'esempio rende perfettamente l'idea di poesia come *fiction* linguistica, un “dir nulla” il cui carattere precipuo e paradossale consiste nell'esprimere a un tempo il primato della forma sulla sostanza e la capacità di rendersi veicolo privilegiato di informazione:

Avendo la possibilità di concentrare un'enorme informazione in una superficie molto ristretta [...] il testo artistico ha anche un'altra specialità: esso trasmette ai diversi lettori una differente informazione, a ciascuno nella misura della sua comprensione; esso dà al lettore una lingua, nella quale è possibile assimilare una successiva porzione di informazione a una seconda lettura [...] E' sufficiente pensare a una struttura, costruita in modo analogo, che trasmetta un'informazione scientifica, per capire che la scoperta della natura dell'arte come sistema comunicativo può provocare una svolta nei metodi di conservazione e trasmissione dell'informazione.⁴⁸

Come tradurre versi siffatti? Probabilmente la domanda dovrebbe essere posta in altri termini: è possibile una traduzione in una qualsiasi lingua diversa da quella dell'originale che dia contemporaneamente conto di tutti gli elementi che caratterizzano questo tipo di messaggio? Jakobson è convinto di no:

⁴⁷ *idem*

⁴⁸ J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972, p. 31.

Only creative transposition is possible.⁴⁹

Il linguista russo non rappresenta un caso isolato tra coloro che si sono pronunciati contro la traducibilità della poesia e nemmeno una novità; solo in ambito nostrano troviamo al riguardo una delle più eloquenti negazioni già nel Dante “linguista”, il quale nel *Convivio*⁵⁰ si era espresso in modo non meno tassativo. Si tratta in ogni caso di affermazioni che hanno dato e continuano a dare adito a dubbi e perplessità. Il che non riguarda tanto l’intima contraddizione esistente tra l’affermare che la poesia è intraducibile e la constatazione implicita del ruolo portante della traduzione nel processo di formazione di una letteratura nazionale

What was the first problem which arose in Slavic literature at its very beginning? Curiously enough, the translator’s difficulty in preserving the symbolism of genders, and the cognitive irrelevance of this difficulty, appears to be the main topic of the earliest Slavic original work, the preface to the first translation of the Evangelarium, made in the early 860’s by the founder of Slavic letters and liturgy, Constantine the Philosopher⁵¹

quanto piuttosto il fatto che siamo di fronte allo stesso autore dell’articolo *On the Translation of Verse*, apparso nel 1930 sulla rivista praghese “Plán”. Si tratta di uno scritto molto interessante, soprattutto perché fornisce una spiegazione scientifica dei motivi per cui una data cultura, che si riconosce in un dato sistema linguistico, innalza alcuni tipi di verso a mezzi privilegiati di espressione poetica; si dice infatti che poeticamente gli italiani “parlano” in endecasillabi, i francesi in alessandrini e gli inglesi in pentametri giambici: si tratta invero in tutti questi casi di forme nelle quali si percepisce un ritmo che maggiormente

⁴⁹ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit.

⁵⁰ Questo è quanto Dante afferma nel *Trattato Primo* riguardo la traduzione di poesia: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò in greco e latino, come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia; ché essi furono trasmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno.»

⁵¹ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit.

riecheggia quello del parlato naturale, in cui dunque è appena ravvisabile la violenza della forma sulla materia. Da quest'ultimo punto di vista, date talune caratteristiche strutturali del verso legate alle peculiarità del sistema linguistico di appartenenza, le quali in sostanza denunciano il grado di artificiosità del verso rispetto alla lingua naturale, il rapporto che lega il tetrametro giambico russo al suo omonimo ceco potrebbe essere descritto da un'opposizione non-marcato/marcato, tale da far sì che le due tipologie, non rivelando alcuna relazione di equivalenza funzionale, rappresentino dunque soltanto un caso di omonimia. Tutto ciò, ovvero il problema della tendenza alla semantizzazione di una forma poetica all'interno di un genere letterario, è da tenere particolarmente presente allorché, avverte Jakobson, ci si accinge a tradurre versi:

If a Russian iambic poem is translated by Czech iambs (or vice versa), we have, as a matter of fact, a mere convention, not an approximation of the original. I think that we most approximate the art of the original when, to echo a foreign poetic work, a form is chosen which, in the sphere of forms of the given poetic language, corresponds *functionally*, not merely externally, to the form of the original.⁵²

In questo breve e singolare articolo l'autore, nel dedicarsi sostanziosamente all'illustrazione della struttura e del funzionamento di un verso in rapporto alla tradizione letteraria e al sistema linguistico di appartenenza e riservando al nocciolo della questione l'esiguo spazio di sei righe, in un certo senso disattende l'aspettativa che il titolo aveva innescato. La chiusa non è altro che un ribadire l'importanza che la forma riveste in poesia, fatto di cui è del resto necessario tenere conto in sede traduttiva. A quest'ultimo riguardo c'è inoltre da notare la tendenza dell'autore a mostrarsi sempre più cauto nell'uso dei termini, alla parola "traduzione" (utilizzata solo quattro volte, titolo compreso) preferendo una terminologia più vaga. Quasi una titubanza, fatta di «riecheggianti» e «avvicinamenti» nei confronti dell'originale, che in parte spiegherebbe la brusca inversione di marcia avvenuta anni più tardi. Perché scrivere sulla traduzione del verso e fornire ragguagli in

⁵² R. Jakobson, *On the Translation of Verse*, in *Selected Writings*, op. cit., vol. V, 1979, pagg. 131-134.

merito per poi affermare in un secondo momento che la poesia è «intraducibile per definizione»? La risposta è probabilmente contenuta nel suggerimento di chiamare la traduzione di poesia con il nome che meglio descrive questo processo, ovvero «trasposizione creatrice». A ben vedere, si evince che per lo studioso russo il problema non è legato a questioni di mera pedanteria terminologica. Si è già discusso sul fatto che alla definizione del termine ‘traduzione’ è sotteso il concetto di ‘trasferimento’, immagine per lo più legata al valore cognitivo e informativo del messaggio, ovvero al senso, il quale deve essere ricostruito nel testo di arrivo con materiale linguistico indigeno. Se nel caso di una poesia si assume che la sua caratteristica principale è data dalla sua valenza concettuale, allora la si potrà serenamente “tradurre”, ma ciò che si avrà alla fine del processo con molta probabilità sarà soltanto quel valore concettuale espresso nei modi e negli usi della lingua traducete, un risultato lungi cioè dall’avanzare pretese riguardo a un qualsivoglia esito di tipo estetico che possa dar conto di quello originale; con la parola ‘trasposizione’, alla cui base sta l’idea di ‘posizione’, Jakobson mira invece semplicemente a porre enfasi sull’importanza che la posizione stessa, ovvero la collocazione degli elementi nella struttura, l’ordine dei costituenti, assume in un testo che mostra la tendenza alla coloritura semantica di ogni segno:

Gli elementi del segno del sistema linguistico comune (fonemi, morfemi) *entrando in serie di certe ripetizioni ordinate*, vengono semantizzati e diventano segni. In tal modo lo stesso testo può essere letto come una catena di segni, formata secondo le regole della lingua naturale, come una successione di segni più grandi dell’articolazione del testo in parole, fino alla trasformazione del testo in un unico segno, e come una catena di segni più piccola della parola, fino ai fonemi, catena organizzata in modo particolare.⁵³

Il passo di cui sopra mostra da parte dell’autore la forte consapevolezza dell’importanza dei concetti jakobsoniani di struttura e di dominante: Lotman spiega che il poeta utilizza a fini compositivi la propria lingua

⁵³ J. M. Lotman, cit., p. 30

nativa, dalle cui regole, in linea di principio, non si discosta. Nella nomenclatura da egli proposta nel suo classico della semiotica, *La struttura del testo poetico*, la lingua poetica viene infatti definita come «un sistema di simulazione secondario», costruito sulla base della lingua naturale, sul sistema di regole a essa soggiacenti e non a prescindere da esse. Il tratto distintivo più marcato esistente tra un testo artistico e un testo non artistico non andrà dunque ricercato nell'assunto di una lingua artistica quale codice di comunicazione a se stante e più o meno parallelo alla lingua naturale, ma proprio nelle modalità in cui la lingua dell'arte attinge alla ridondanza che è naturalmente presente e operante in ogni lingua naturale:

il segno in letteratura rimane verbale. Esso non viene recepito da un uomo che non possiede la struttura della lingua data. Ma, in base al principio della correlazione del contenuto e dell'espressione, esso si avvicina ai segni figurativi.⁵⁴

Il testo artistico può ancora una volta dirsi tale grazie al fatto che, già a partire dallo stadio di abbozzo mentale presente nell'immaginario dell'autore, esso si organizza come struttura, fatto che in ultima analisi ne determina da ogni punto di vista l'unicità. Ai fini di una migliore comprensione della posizione assunta dal poeta a tal riguardo, lo studio delle minute si dimostra particolarmente proficuo:

Il poeta stesso è anche lui lettore dei suoi versi, e può scriverli lasciandosi guidare dalla coscienza di lettore (ascoltatore). Allora, per lui, le varianti possibili del testo cessano di essere adeguate dal punto di vista del contenuto: egli semantizza la fonologia; la rima, le consonanze di parole gli suggeriscono la variante scelta del testo, lo sviluppo del soggetto assume autonomia, in modo che all'autore sembra non dipendere dalla sua volontà.⁵⁵

In Lotman il rigore della *forma mentis* di impronta linguistica riesce a far spazio a una passione tutta umana per la bellezza dell'arte. Il concetto di struttura riesce così a smettere la sua veste propriamente funzionale per

⁵⁴ *ibid.*, pag. 184

⁵⁵ *ibid.*, pagg. 37-38

assumere una connotazione più ampia e polivalente, grazie alla quale la base scientifica da cui trae spunto può felicemente coniugarsi con l'immagine tradizionale e talora stereotipata di una poesia quale tutto organico e armonico, caratterizzato dalla compiutezza delle corrispondenze a tutti i livelli dell'analisi linguistica, e in cui ogni elemento non può che andare, per così dire, "al suo posto". A cominciare dagli elementi fonico-ritmici, passando per tutte le complessità dell'impalcatura strutturale, per finire alla disposizione grafica:

*In questo oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso
Mi vedo
abbandonato nell'infinito*

Tipico di Ungaretti, come parte intrinseca e vitale dell'intera struttura è la disposizione spaziale che interagisce con il sistema verbale per creare la speciale grammatica del sistema poetico. Il traduttore, quindi, deve tener presente anche la disposizione spaziale.⁵⁶

Si osservi pertanto la proposta di Patrick Creagh:

*In this dark
with frozen hands
I make out
my face
I see myself
adrift in infinite space.*⁵⁷

A fronte di un'originale senza rime né allitterazioni in cui, oltre alla totale assenza di qualsiasi tipo di acrobazia fonetica, risaltano un lessico scarno, con tendenza alla denotazione piuttosto che alla connotazione, e una geometria sintattica assolutamente lineare, la resa di cui sopra offre un ottimo esempio di trasposizione così come intesa da Jakobson. La

⁵⁶ S. Bassnett-McGuire, *La traduzione: teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993, pagg. 128-129.

⁵⁷ *ibid.*, pag. 129

sintassi normale e tipica dell'inglese vuole infatti che l'aggettivo sia preposto al nome cui si riferisce, di modo che da *colle mani / gelate* si debba necessariamente giungere a un *with frozen hands*, soluzione che del resto, eliminando l'enjambment, non solo ridimensiona a livello pragmatico l'enfasi posta da Ungaretti sull'aggettivo, ma dà oltretutto luogo a una riduzione nel numero dei versi rispetto a quello del componimento originale. L'aspetto creativo di questo tipo di procedimento è inoltre particolarmente evidente, così come opportunamente sottolineato da Bassnett-McGuire, nell'uso di *infinite space* a fronte di *infinito* (scelta peraltro obbligata dal punto di vista della correttezza grammaticale, data la natura aggettivale di *infinite*), tale da consentire l'opportunità di un "facile" parallelismo rimico con *face* che del resto, se si tiene nel giusto conto il particolare contesto storico-letterario in cui si suole collocare un poeta come Ungaretti, potrebbe risultare fuorviante ai fini della corretta ricezione da parte della cultura di arrivo.

Benché la disquisizione finora proposta non avesse inizialmente altro obiettivo che quello della compilazione illustrativa, ciononostante vi è riposta la speranza che essa possa aver in qualche modo offerto un contributo al chiarimento della posizione tutta peculiare di Jakobson nei confronti della traduzione di poesia. Ciò che risulta a dir poco singolare è tuttavia il fatto che quella che per tutti avrebbe potuto apparire come una validissima soluzione all'annoso dilemma rimanga per lo studioso stesso una questione aperta: a chiusura del saggio sugli aspetti linguistici della traduzione egli pone infatti due quesiti, il tentativo di fornire risposte univoche ed esaustive ai quali sarebbe in questa sede senz'altro molto più arduo:

If we were to translate into English the traditional formula *Traduttore, traditore* as 'the translator is a betrayer', we would deprive the Italian rhyming epigram of all its paronomastic value. Hence a cognitive attitude would compel us to change this aphorism into a more explicit statement and to answer the questions: translator of what messages? betrayer of what values?⁵⁸

⁵⁸ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, op. cit.

Curioso, ancorché estremamente proficuo a livello speculativo, è quanto si scopre nella traduzione italiana di quest'ultimo passo del saggio: la soluzione 'the translator is a betrayer' proposta dal testo inglese appare infatti sostituita dalla frase 'the translator is a traitor', che la vistosità allitterativa rende senza meno più marcata dal punto di vista paronomastico. Banale svista? O magari un'imbeccata, un incitamento a oltrepassare, costi quel che costi, la barriera della diversità linguistica? A tal riguardo e per concludere quindi con l'esempio di Ungaretti tratto da Bassnett-McGuire, Charles Tomlinson sembra proprio essere, tra i due traduttori menzionati, quello per cui l'"insegnamento" dello *Zibaldone* si confaccia al meglio:

*In this dark
with hands
frozen
I make out
my face
I see myself
abandoned in the infinite.⁵⁹*

⁵⁹ in S. Bassnett-McGuire, cit., pag. 129.

1.2.2 Il concetto di equivalenza: E. A. Nida e J. C. Catford.

Sebbene il nome di Roman Jakobson valga a tutt'oggi come sinonimo di indiscutibile autorità laddove si tratti di indagare la congruenza associativa dei concetti di 'poesia' e 'traduzione', ciononostante la letteratura scientifica del settore non sembra per questo aver infine fornito chiari segnali in vista di una definitiva revisione della terminologia. Una breve consultazione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, l'opera forse più compatta ed esaustiva riguardo a tutto ciò che in varia misura rientra nell'ambito dei problemi traduttivi, potrebbe bastare per avere un'idea dell'opinione dominante tra gli esperti: un accordo in tal senso sembra essere stato raggiunto e cospicuo spazio viene infatti dedicato all'illustrazione di ciò che viene ormai comunemente accettato come «poetry translation». Quel che è certo è che a Jakobson va in ogni caso riconosciuto il merito di aver segnato l'avvio del periodo più fecondo per lo studio linguistico della traduzione. L'inizio degli anni Sessanta vede così, fianco a fianco all'uscita di molti celebri manuali di linguistica generale, la pubblicazione di numerosi studi scientifici dedicati a questo delicato problema, per il quale del resto, come si è visto, era piuttosto difficile negare una matrice intimamente linguistica. Si tratta di studi che di lì a poco inizieranno a moltiplicarsi e contemporaneamente a incentrarsi sempre più sull'altra questione, non meno delicata, della necessità di un approccio il più possibile d'impronta interdisciplinare al problema della traduzione. Tra queste opere, per molti aspetti pionieristiche, vanno senz'altro annoverate *Toward a science of translating* (1964) di E. A. Nida, la cui notorietà è in massima parte legata alla sua decennale attività di traduttore biblico, e *A Linguistic Theory of Translating* (1965) del linguista J. C. Catford. Pur trattandosi di studi non propriamente imperniati sulla fenomenologia poetica, ciò che di essi va in questa sede particolarmente sottolineato è il fatto di aver per primi affrontato in

maniera approfondita e organica una delle questioni più cruciali che naturalmente si pone laddove si profili la necessità di mettere in corrispondenza oggetti o grandezze diverse, nonché di aver tentato di fornire risposte altrettanto esaustive, tese a dimostrare la ferma intenzione di abbandonare una volta per tutte la dimensione “artigianale” entro cui tradizionalmente avveniva la disamina dei fenomeni traduttivi, ai fini dell’individuazione di un principio univoco e valido per ogni occorrenza specifica. Stiamo parlando del fatto che queste opere vertono in modo specifico sul concetto di equivalenza, parola con la quale assistiamo ancora una volta a un esempio di “prestito” proveniente da un lessico afferente alle cosiddette scienze esatte; ciò che inoltre sarà interessante sottolineare è come l’orizzonte della ricerca sia andato sempre più spostandosi dal “processo” al “prodotto”. Termine utilizzato soprattutto in campo matematico, con ‘equivalenza’ s’intende la perfetta corrispondenza di valori tra due entità poste in relazione, senza che tra queste esista necessariamente un’identità perfetta. Ne consegue che, per esempio, due equazioni possono dirsi equivalenti allorché, pur non essendo uguali nella forma, lo siano dal punto di vista del risultato cui addivengono, così come pure figure o solidi geometrici possono non rivelare alcuna similarità nell’aspetto e tuttavia risultare equivalenti in quanto aventi stessa superficie o volume. Sembra abbastanza comprensibile come una nozione di questo tipo, una volta impiegata nell’analisi dell’oggetto linguistico, possa dare adito a fraintendimenti o quantomeno alla ricorrente necessità di chiarimenti supplementari. Quanto recita il paragrafo introduttivo alla voce *equivalence* nella summenzionata enciclopedia la dice lunga a proposito dell’enorme difficoltà di stabilire univocità in tal senso:

Equivalence is a central concept in translation theory, but it is also a controversial one. Approaches to the question of equivalence can differ radically: some theorists define translation in terms of equivalence relations [...] while others reject the theoretical notion of equivalence, claiming it is either irrelevant [...] or damaging to translation studies. Yet other theorists steer a middle course [...] Thus equivalence is variously

regarded as a necessary condition for translation, an obstacle to progress in translation studies, or a useful category for describing translations.⁶⁰

Lo studio di E. A. Nida si colloca proprio all'interno del primo dei tre gruppi summenzionati, quello ovvero formato da teorici che preferiscono affrontare i problemi traduttivi alla luce di un approccio di tipo comparativo, in grado cioè di misurare in termini di equivalenza il rapporto esistente tra le due entità linguistiche; la sua opera potrebbe essere descritta come l'approdo teorico dell'"addetto ai lavori" il quale, partendo da problemi pratici, derivanti oltretutto da un materiale linguistico di natura particolarissima qual è il testo sacro, e attraverso la raccolta di numerosi esempi classificati lungo coordinate di impronta prettamente empirica giunge infine a comprendere che lo sviluppo di una teoria della traduzione è, da un punto di vista epistemologico, un atto dovuto. E' inutile dire che l'effetto sortito dalla sua opera sull'*audience* degli esperti della sua generazione fu tale da suscitare il plauso generale, con unanime ed entusiastica attribuzione a Nida della paternità della neonata "traduttologia":

Chomsky fu davvero una benedizione di Dio per Nida, perché con l'inclusione dell'apparato teorico sviluppato dal linguista, il progetto di Nida cessò di essere rivolto semplicemente ai colleghi missionari e si trasformò in un tentativo di creare le premesse per rivolgersi a un uditorio più vasto; l'opera di Nida divenne infatti la base di un nuovo campo di indagine del XX secolo: era nata così la "scienza" della traduzione.⁶¹

Posto che non è questa la sede più adatta per aggiungere nuovi dubbi alla già problematica determinazione circa il come e il quanto la linguistica generativo-trasformatzionale possa realmente aver fornito a Nida le basi sulle quali tracciare un proprio percorso teoretico⁶², c'è tuttavia da dire che tanto il tipo di approccio quanto le metodologie utilizzate da Nida si rivelano da subito come indicativi di un sostrato più teologico-

⁶⁰ D. Kenny, *Equivalence*, in M. Baker, cit., pagg. 77-80.

⁶¹ E. Gentzler, *Teorie della traduzione: tendenze contemporanee*, UTET, Torino, 1998, pag. 54.

⁶² Per una esaustiva trattazione a questo riguardo cfr. ancora Gentzler, cit.

pedagogico che non linguistico in senso stretto; nel capitolo *The role of the translator* il missionario americano afferma infatti che:

Even if the translator possesses all the necessary technical knowledge, he is not really competent unless he has also a truly empathetic spirit. [...] The translator must have the gift of mimicry, the capacity to act the author's part, impersonating his demeanor, speech, and ways, with the utmost verisimilitude.⁶³

Non è difficile rintracciare nel senso di queste parole un richiamo a una dottrina protestante saldamente ancorata a principi di libero arbitrio e di conseguente libertà esegetica. La personale “protesta” di Nida fu infatti inizialmente diretta contro la tendenza traduttiva allora in voga che in sostanza propugnava un ritorno alla letteralità ottocentesca, a quella traduzione-calco “perpetrata” per secoli in nome di una presunta inviolabilità del verbo divino e dimentica probabilmente dell’ideale luterano di una traduzione propriamente “democratica”, tale cioè da rendersi agevolmente fruibile da parte di qualunque destinatario in grado di leggere e scrivere⁶⁴. Il nucleo centrale dell’opera di Nida si dipana dunque a partire proprio da ciò che egli afferma debba essere il «ruolo del traduttore», ovvero dalla componente umana, aspetto questo al quale l’autore dedica ampissimo spazio: lungi dall’ideale di fredda impersonalità e di servile arrendevolezza nei confronti del testo originale, modello cui presumibilmente avevano teso molti predecessori e contemporanei di Nida, il traduttore ora si configura come «l’elemento nodale della traduzione»:

Perhaps the translator's greatest danger in religious translating is simply his not recognizing that sincerity alone may not be enough, for he must not only be competent in the languages involved, well acquainted with the subject matter, adept in the use of the words, but also fully aware of himself – his weaknesses, strengths, and

⁶³ E. A. Nida, *Toward a Science of Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964, pag. 151.

⁶⁴ Ciò è quanto riportato in G. Mounin, cit., pag. 40, del *Sendbrief von Dolmetschen* di Lutero: «Non bisogna chiedere [...] alle parole latine di insegnarvi come si può parlare il tedesco. Ci si deve rivolgere alla madre nella casa, ai bimbi nella strada, all’uomo comune al mercato, osservare come la loro bocca parla e tradurre rispettando il loro insegnamento, perché solo allora essi vi capiranno e avranno la sensazione che gli state parlando in tedesco».

potentialities. For the translator “Know thyself!” has unusually applicable significance.⁶⁵

E una profonda conoscenza di se stesso, almeno per quanto attiene al suo impegno come traduttore biblico, antropologo e linguista, Nida la dimostra riservando un’attenzione particolare proprio a ciò che avviene nel circuito mentale attivato dal processo traduttivo:

Basically we may describe translating as a process in which the concept is transferred, possibly in essentially “kernel” form, and then the corresponding utterance in language B is generated.⁶⁶

Ciò che a questo punto merita particolare riflessione è soprattutto l’enfasi posta su quella *kernel form*, ovvero sul fatto che il messaggio vada considerato in quella che potremmo chiamare l’“essenzialità del significante”, e dunque principalmente per il suo valore concettuale; il che significa che occorre fare il più possibile astrazione dalla forma del testo di partenza, così come Nida ribadisce nel passo successivo:

Some descriptions of the translational process would seem to imply that the procedure consists merely in matching successive corresponding symbols and grammatical structures of the two languages. In some artificially simple situations this may be true, but it is more likely that the message of language A is decoded into a concept, and that this concept then provides the basis for the generation of an utterance in language B.⁶⁷

In secondo luogo occorre tenere particolarmente presente che il traduttore è un individuo che, per così dire, appartiene al proprio tempo, intendendo con ciò che costui opera all’interno di una cornice precisa, delimitata da imprescindibili confini spazio-temporali e culturali che vengono da Nida indicati come più importanti addirittura della dimensione psicologica, essendo in fondo la *forma mentis* di ognuno anche la risultante di cosiffatti forti condizionamenti. Fermo restando tali premesse, è lecito dunque chiedersi cosa significhi “equivalenza” per Nida e perché egli intenda precisare la misura in cui si possa e si debba

⁶⁵ E. A. Nida, cit., pag. 155.

⁶⁶ *ibid.*, pag. 146

⁶⁷ *idem*

valutare una traduzione in questi termini. Se è vero l'assunto secondo cui un rapporto di equivalenza vada individuato e accertato proprio laddove le grandezze poste a confronto sono formalmente diverse, è altresì verosimile, soprattutto alla luce di quanto finora appreso riguardo al problema della traducibilità del testo poetico, opinare il fatto che una traduzione possa concretarsi in un mero trasferimento di concetti: dato un testo in lingua di partenza come serie di messaggi considerati solo in virtù del loro valore concettuale, cosa vieterebbe l'opportunità di parlare del loro trasferimento in lingua di arrivo in termini di vera e propria "riscrittura"?

Nel capitolo *Principles of correspondence* Nida parte sostanzialmente dal presupposto che, giacché non esiste identità assoluta tra le lingue naturali, una traduzione in ogni punto aderente al modello originale e dunque assolutamente esatta non esiste e non potrà mai esistere. Alla fine del paragrafo introduttivo al suddetto capitolo egli chiama in causa a tal riguardo il poeta D. G. Rossetti per il quale «a translation remains perhaps the most direct form of commentary», di modo che tra i due estremi della traduzione libera o parafrasi e della traduzione-calco esistono innumerevoli sfumature. Pur nel riconoscimento che le differenze esistenti tra le lingue naturali appartengono al dominio di un'inesorabile ineguaglianza che naturalmente esiste tra tutte le cose, ciononostante le diversità tra i vari tipi di traduzione possono essere per Nida agevolmente ricondotte ai tre fattori fondamentali che intervengono in ogni processo traduttivo:

- 1) la natura del messaggio;
- 2) lo scopo, ovvero gli scopi dell'autore e/o del traduttore;
- 3) il tipo di destinatario.

Non c'è dubbio che a livello di argomentazione il primo punto merita senz'altro una posizione preferenziale rispetto agli altri, poiché non solo è su questa base che Nida affronta il problema della differenziazione dei

due tipi di equivalenza, delineando così i due conseguenti tipi di approccio, ma anche perché, dato soprattutto l'oggetto di questa ricerca, è ravvisabile proprio in questa sede il punto nodale che consente il collegamento immediato al problema della traduzione del testo poetico:

Messages differ primarily in the degree to which content or form is the dominant consideration. Of course, the content of a message can never be completely abstracted from the form, and form is nothing apart from content; but in some messages the content is of primary consideration, and in others the form must be given a higher priority.⁶⁸

L'ovvietà della precisazione non deve in alcun modo indurre a sottovalutare la sua assoluta pertinenza in ambito critico e valutativo: quel professorale sentimento di diffidenza, l'intransigenza con cui in genere ci si pone di fronte a un qualsiasi tipo di traduzione, atteggiamenti questi che possono concorrere a respingere come "sbagliata" anche la più geniale delle intuizioni, tutto ciò nasce sovente proprio a causa di una scarsa considerazione per la natura del testo da tradurre. Il quale molto spesso viene ispezionato solo ed esclusivamente in vista della sua valenza comunicativa, senza riguardo alcuno per la forma, venendo così meno per quest'ultima la possibilità di ricezione del suo potenziale semantico. Oppure può darsi talora un atteggiamento all'estremo opposto, come nel caso del testo sacro o della poesia, vale a dire una disposizione traduttiva troppo ossequiosa nei riguardi della forma, che può senz'altro compromettere la leggibilità e inficiare così la più opportuna fruizione dell'informazione contenuta nel testo. Fermo restando dunque in primis l'impossibilità di un'equivalenza intesa come dato assoluto, ed essendo contemporaneamente fuor di dubbio la necessità di addivenire tuttavia a ciò che egli definisce come «the closest possible equivalent», Nida propone «due orientamenti fondamentali nel processo traduttivo», distinguendo così tra

⁶⁸ *ibid.*, pag. 156.

1) equivalenza formale

ed

2) equivalenza dinamica.

Nel primo caso abbiamo un approccio che muove da un'attenzione speciale per il messaggio considerato in se stesso e per se stesso; si tratta di una proposta traduttiva che, pur completamente tesa alla massima tutela espressiva, non voglia allo stesso tempo mostrarsi irriguardosa nei confronti del contenuto:

The type of translation which most completely typifies this structural equivalence might be called a "gloss translation", in which the translator attempts to reproduce as literally and meaningfully as possible the form and content of the original⁶⁹

Nel secondo caso Nida tiene a precisare che è altresì possibile optare per la scelta opposta, che alla puntuale corrispondenza dei valori formali preferisca una sensibilità speciale nei confronti di ciò che lo studioso americano definisce come «the principle of equivalent effect»:

In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship [...] that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message.⁷⁰

Una traduzione che ambisca a un'equivalenza di tipo formale è, spiega Nida, tutta imperniata sul testo di partenza, quest'ultimo assunto come base vincolante, in ogni punto sovrintendente all'esito in lingua di arrivo, con una massima tendenza a ciò che lo studioso americano indica come «concordanza di termini»: ciò significa che per ogni particolare termine presente nella lingua di partenza il traduttore deve cercare e trovare nella propria lingua l'equivalente più prossimo dal punto di vista del rapporto significante-significato. In una situazione-tipo quale potrebbe essere quella del famoso detto popolare inglese

⁶⁹ *ibid.*, pag. 159.

⁷⁰ *ibid.*, pag. 159.

it's raining cats and dogs

il traduttore italiano dovrebbe dunque tentare il più possibile di resistere alla tentazione di ricorrere a un'operazione per così dire "naturalizzante", pensando magari a un *piove a catinelle* come all'equivalente idiotismo, e presumibilmente rendere il tutto come

stanno piovendo cani e gatti

In questo modo la cultura ricevente, la cui capacità di inferire il senso del messaggio in un caso del genere non verrebbe senz'altro meno, sarebbe messa di fronte all'interessante opportunità di misurarsi con una modalità alternativa di rappresentazione linguistica del reale (il senso potrebbe essere che la pioggia è talmente forte da essere simile al baccano che fanno cani e gatti quando si azzuffano), con un forte stimolo alla comprensione dell'"altro da sé":

A gloss translation of this type is designed to permit the reader to identify himself as fully as possible with a person in the source-language context, and to understand as much as he can of the customs, manner of thought, and means of expression.⁷¹

Quanto alla difficoltà di rendere l'effettivo significato di tali espressioni Nida suggerisce la possibilità per il traduttore di ricorrere a tutto quanto egli ritenga in grado di chiarire ciò che in una siffatta traduzione possa facilmente risultare oscuro o ambiguo, come per esempio note esplicative a margine o commenti di qualunque tipo. Una traduzione tesa a raggiungere un'equivalenza formale ha dunque completa plausibilità e ragione di essere laddove il traduttore, il quale ha "assaporato" il testo, desidera mantenerne intatta la fragranza nella traduzione, ovvero tentare di veicolare il più possibile del retroterra storico-culturale cui si deve la genesi del testo e di cui quest'ultimo è inevitabilmente imbevuto, laddove cioè costui assume che l'importanza della comprensione delle

⁷¹ *idem*

modalità con cui l'autore ha utilizzato la propria lingua a fini informativi e comunicativi è inestricabilmente legata all'importanza di inferire ciò che nel testo è informazione e comunicazione:

In order to reproduce meaning in terms of the source context, an F-E translation normally attempts not to make adjustments in idioms, but rather to reproduce such expressions more or less literally, so that the reader may be able to perceive something of the way in which the original document employed local cultural elements to convey meanings⁷²

Fermo oppositore di un approccio «deterministico» nei confronti della traduzione, e a favore piuttosto di un'ottica «probabilistica» circa il buon esito di essa, Nida affronta con cautela il problema della definizione del tradurre, cedendo la parola a molti autorevoli esperti, i quali del resto sembrano infine concordare sull'indiscutibilità del fatto che la “buona” traduzione è quella che suscita nel destinatario lo stesso effetto prodotto dall'originale sul proprio pubblico; Nida stesso sembra del medesimo avviso quando ai paragrafi dedicati all'illustrazione dei due metodi premette che

During the past fifty years, however, there has been a marked shift of emphasis from the formal to the dynamic dimension [...] the present direction is toward increasing emphasis on dynamic equivalence.⁷³

In una traduzione basata sul principio di un'equivalenza di tipo dinamico la messa a fuoco è dunque sulla reazione che il testo tradotto innesca nel destinatario:

A dynamic-equivalence (or D-E) translation may be described as one concerning which a bilingual and bicultural person can justifiably say, “That is just the way we would say it”.⁷⁴

Anche qui, come si vede, non manca certamente quella dose di genuina schiettezza intellettuale che contraddistingue uno studioso pragmatico come Nida, abituato a misurarsi con problemi legati in massima parte

⁷² *ibid.*, pag. 165.

⁷³ *ibid.*, pag. 160.

⁷⁴ *ibid.*, pag. 166.

alla necessità di produrre un testo adatto a raggiungere gruppi ampissimi di destinatari, culturalmente e socialmente stratificati. Una traduzione tendente a un'equivalenza di tipo formale dunque, proprio perché mirata alla salvaguardia e alla conservazione della fisionomia in un certo senso esteriore del testo, è indubbiamente una traduzione pensata per un pubblico specifico, in grado di comprendere ed eventualmente apprezzare un simile sforzo e magari di far leva su di un grado di istruzione tale da consentire la compensazione di quelle lacune concettuali che una traduzione di questo tipo può comportare e di cui si è già discusso (una traduzione F-E, come Nida suggerisce, potrebbe essere pensata per esempio per studenti di filologia o letterature straniere e/o antiche). E non c'è dubbio allora che laddove si desideri che il messaggio venga opportunamente recepito nella sua interezza, e soprattutto in funzione della sua portata cognitivo-informativa, appare obbligata la scelta per una traduzione calibrata su di un'equivalenza di altro tipo:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message⁷⁵

Nella formula utilizzata da Nida per introdurre in generale il concetto di equivalenza e più sopra menzionata, che in sintesi definiva la traduzione come «l'equivalente più prossimo che sia possibile», troviamo ora un'importante emendamento: il tipo di equivalenza definita come «dinamica» è infatti quella volta a individuare «the closest natural equivalent to the source-language message», intendendo Nida con ciò che mentre *equivalent* fa implicitamente riferimento alla lingua dell'originale, *natural* è aggettivo necessariamente legato al dominio della lingua e della cultura di arrivo, con *closest* a fare da ponte tra le due opposte tendenze. L'ampiezza semantica della nuova parola-chiave spinge l'autore a precisarne le attinenze:

⁷⁵ *ibid.*, pag. 159.

Basically, the word *natural* is applicable to three areas of the communication process; for a *natural* rendering must fit (1) the receptor language and culture as a whole, (2) the context of the particular message, and (3) the receptor-language audience⁷⁶

Quanto al primo punto, Nida afferma che la conformità di una traduzione alla lingua e più in generale alla cultura ricevente è una componente essenziale che definisce il grado di accettabilità stilistica della traduzione stessa; è fin troppo noto come tutto ciò che in varia misura rientra sotto l'etichetta di "stile" sia quanto di più difficile da definire sotto il profilo linguistico; ma in ambito traduttivo pare assolutamente fuor di dubbio che la sua funzione, per usare le parole di J. H. Frere citato da Nida, debba semplicemente limitarsi a quella di «medium of thought and feeling and nothing more; it ought never attract attention to itself», a sottolineare l'importanza che assume nella traduzione la completa rinuncia da parte del traduttore ad atteggiamenti prevaricatori e protagonisti. Sempre per restare in argomento di aderenza alla lingua e alla cultura di arrivo, Nida non può evitare a questo punto di menzionare i due poli critici intorno ai quali si concentra la totalità degli adattamenti, ovvero la grammatica e il lessico. Senza inutili aggiunte alle ormai ovvie differenze tra i due domini, basterà accennare semplicemente alle difficoltà necessariamente derivanti dal fatto che il lessico da tradurre possa denotare oggetti e idee estranei alla cultura ricevente, fenomeno questo che per Nida appartiene al campo delle "foreign associations":

No translation that attempts to bridge a wide cultural gap can hope to eliminate all traces of the foreign setting.⁷⁷

Relativamente all'accettabilità dal punto di vista del contesto precipuo del messaggio Nida dimostra la sua grandissima competenza come traduttore. Lo studioso americano, svelando in tal modo profonda conoscenza di una grande quantità di lingue, e tra le meno frequentate, nonché una sensibilità straordinaria per il pensiero a esse sotteso, spiega

⁷⁶ *ibid.*, pagg. 166-167.

⁷⁷ *ibid.*, pag. 167.

come a volte sia facile per il traduttore, e soprattutto per il traduttore missionario, divenire preda di quell'istinto cosiddetto "etnocentrico" che lo pone in un atteggiamento paternalistico e tale da spingerlo ad assumere i propri usi linguistici a pietra di paragone su cui misurare gli usi "altri" e giudicare così inappropriate talune espressioni solo perché ora onomatopiche ora idiomatiche, e dunque ritenerle "basse" e colloquiali in base a parametri del tutto arbitrari. Si tratta di un comportamento che molto spesso, benché assunto nel pedissequo riguardo nei confronti della materia trattata nel testo originale, fa sì che nella traduzione vada perduta la grazia e la spontaneità del modello, di modo che, paradossalmente, sia proprio a partire da questa spontaneità che si giunge a traduzioni artificiose e davvero lontane dalla naturalezza cui faceva riferimento la premessa iniziale:

Appropriateness of the message within the context is not merely a matter of the referential content of the words. The total impression of a message consists not merely in the objects, events, abstractions, and relationships symbolized by the words, but also in the stylistic selection and arrangements of such symbols. Moreover, the standards of stylistic acceptability for various types of discourse differ radically from language to language⁷⁸

Infine, naturalezza rispetto alla comunità parlante di arrivo considerata nel suo insieme: questo tipo di adeguatezza, spiega Nida, necessita un tipo di valutazione che tenga conto tanto del livello di esperienza del traduttore quanto della sua abilità nel tradurre, anche se d'altro canto ciò non garantisce di per sé che la traduzione ottenga da parte del pubblico di arrivo lo stesso responso che l'originale aveva prodotto nel proprio.

Procedendo con l'illustrazione del pensiero dell'altro esimio teorico del concetto di equivalenza, diremo che lo schema concettuale sotteso all'opera di Catford, vero e proprio «saggio di linguistica applicata» così come si legge nel sottotitolo, fa sì che essa vada collocata in posizione diametralmente opposta a quella di Nida, almeno da un punto di vista programmatico e illustrativo: laddove infatti quest'ultimo

⁷⁸ *ibid.*, pag. 169.

partiva dal dato concreto per elaborare un possibile sviluppo teorico, il primo esalta esplicitamente la capacità categorizzante della linguistica per tentare di porre ordine e sistematicità in uno degli esempi più eclatanti di soggettività linguistica. Richiamandosi a Firth e a Halliday come ai capiscuola della linguistica britannica, l'ultimo dei quali particolarmente celebre per aver tracciato le coordinate della teoria linguistica cosiddetta "sistemica" e "funzionale", caratterizzata da una forte dose di formalizzazione e astrazione, Catford parte in sostanza dalla medesima constatazione di Jakobson secondo la quale, essendo la traduzione un'operazione svolta all'interno del linguaggio, non è possibile concepirne uno studio proficuo e un'analisi esaustiva al di fuori dell'apparato metodologico che solo la scienza del linguaggio è in grado di mettere a disposizione. Sebbene non premesso in modo esplicito da parte dell'autore, ciononostante i continui accenni contribuiscono a far sì che anche a una prima lettura questo testo faccia pensare di essere stato concepito con tutta probabilità quale plausibile risposta a quell'invito, cui accennava Mounin e più sopra menzionato, a un più sostanziale contributo della linguistica nella ricerca sulle macchine traduttrici:

If, indeed, it should turn out that 'cultural untranslatability' is ultimately describable in all cases as a variety of *linguistic* untranslatability, then the power of translation-theory will have been considerably increased and, among other things, the horizon of machine translation will have been enlarged.⁷⁹

La terminologia utilizzata, come pure l'organizzazione del testo nel suo complesso, è inoltre indice di una forte tendenza alla formalizzazione, dati tra l'altro anche i richiami all'importanza che assume in ambito linguistico la rassicurante tendenza a un pensare in *patterning*, con drastica riduzione al minimo di tutto ciò che nel linguaggio può esserci di individuale e idiosincratico:

⁷⁹ J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, London, 1965, pag. 103.

Language [...] is *patterned* behaviour. It is, indeed, the pattern which *is* the language⁸⁰

In questa particolare ottica la traduzione si configura come oggetto precipuo della linguistica applicata, quest'ultima definita come la branca della linguistica atta a coprire tutte le applicazioni e categorie che esulano da quell'analisi propriamente funzionale e descrittiva oggetto della scienza del linguaggio in senso stretto; da quest'ultimo punto di vista il processo del tradurre può dunque essere definito come segue:

*the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL)*⁸¹

La parola *equivalent* è ovviamente il punto nodale, dal momento che il problema principale del processo traduttivo è quello di trovare, a fronte di campioni linguistici offerti dalla lingua di partenza, traducenti che possano valere come equivalenti nella lingua di arrivo; di conseguenza

A central task of translation theory is that of defining the nature and conditions of translation equivalence⁸²

Facendo leva sulla nomenclatura hallidayiana, Catford propone una propria suddivisione dei tipi di traduzione in base ai parametri dell'“estensione”, del “livello” e del “rango”, di modo che una traduzione può essere:

- 1) full vs partial;
- 2) total vs restricted;
- 3) rank-bound vs rank-unbounded (quest'ultimo tipo comunemente denominato come “free translation”).

⁸⁰ *ibid.*, pag. 2.

⁸¹ *ibid.*, pag. 20.

⁸² *ibid.*, pag. 21.

L'ultimo punto della tripartizione è di estrema importanza perché è solo a tale riguardo che è possibile per il traduttore stabilire a monte criteri di scelta e strategie di procedimento. Il rango (*rank*) è infatti il parametro linguistico a livello del quale si stabilisce una gerarchia grammaticale che può andare da un massimo, rappresentato dalla 'proposizione', a un minimo, rappresentato dal 'morfema'. Al suo interno essa può essere ulteriormente suddivisa in 'frasi' (coordinative, subordinative, ecc.), le quali possono essere formate da 'sintagmi', composti a loro volta di 'parole'; una parola semplice come *Yes* è dunque una proposizione che consiste di una sola frase costituita da un solo sintagma, che a sua volta consta di un sola parola che individua un solo morfema. Un qualsiasi testo da tradurre, ovvero un caso di "total translation" così come intesa da Catford, presenta in tal modo una quantità di stratificazioni, tale da far sì che qualsiasi tentativo di definire il prodotto del processo traduttivo in termini di generica equivalenza non può che essere riduttivo e approssimativo. In testi di una certa lunghezza oltretutto, spiega Catford, il rango a livello del quale si manifesta la possibilità di rintracciare traducenti che siano equivalenti ai modelli originali è soggetto a costante fluttuazione: ora possiamo individuarlo a livello frasale, ora a livello di semplici coppie sintagmatiche, ora a livello di unità lessicale. Sebbene Catford affermi che è possibile decidere a priori il rango a livello del quale individuare i traducenti più pertinenti, ciò tuttavia pone ugualmente non poche incognite, soprattutto alla luce del problema della traduzione del verso e nel tentativo di ricondurre quanto finora esposto in quella prospettiva: è possibile infatti ravvisare nel componimento poetico una simile suddivisione in livelli, in cui ogni verso rappresenterebbe autonomamente una 'proposizione' a se stante, a livello della quale si potrebbero individuare ulteriori sottolivelli. Sappiamo però che la poesia, quantunque fenomeno linguistico fondato su di un ampio sistema di corrispondenze tra suono e senso, è altresì un *testo* che veicola un'informazione, di modo che così come non è possibile annoverare un tale fenomeno *tout court* tra i casi emblematici di «phonological

translation», allo stesso modo occorrerà, ai fini della plausibilità di un'analisi descrittiva nell'ambito del problema dell'equivalenza, fare attenzione proprio all'individuazione dei suddetti livelli. Da quest'ultimo punto di vista potrebbe tornare dunque opportuna e utilissima la definizione jakobsoniana di una traduzione poetica quale esempio di «trasposizione creatrice», soprattutto in virtù dell'unicità linguistica del messaggio poetico originale che è data essenzialmente dall'inestricabilità del piano fonico da quello concettuale; trasposizione che tuttavia, per dirla con Catford, è creatrice laddove non può essere *rank-bound*:

The popular terms *free*, *literal*, and *word-for-word* translation, though loosely used, partly correlate with the distinction dealt with here. A *free* translation is always *unbound* – equivalences shunt up and down the rank scale, but tend to be at the higher ranks – sometimes between larger units than the sentence. *Word-for-word* translation generally means what its says: i.e. is essentially *rank-bound* at word-rank (but may include some morpheme-morpheme equivalences; it may start, as it were, from a word-for-word translation, but make changes in conformity with TL grammar (e.g. inserting additional words, changing structures at any rank, etc.): this may make it a group-group or clause-clause translation. One notable point, however, is that literal translation, like word-for-word, tends to remain *lexically* word-for-word.⁸³

Laddove Nida nell'operare la propria distinzione dei tipi di equivalenza faceva sostanzialmente leva sulla dimensione tutta "umana" tanto del processo tanto del prodotto traduttivo, il principio assunto da Catford nel suddividere fra *textual equivalence* e *formal correspondence* è di natura strettamente linguistica:

A textual equivalent is any TL text or portion of text which is observed on a particular occasion [...] to be the equivalent of a given SL text or portion of text. A formal correspondent [...] is any TL category [...] which can be said to occupy, as nearly as possible, the 'same' place in the 'economy' of the TL as the given SL category occupies in the SL.⁸⁴

L'equivalente testuale è dunque quella porzione di testo della lingua di arrivo che varia al variare di una data porzione di testo della lingua di partenza. Quale che sia l'ampiezza del testo - ma non la natura, verrebbe da aggiungere - è possibile per Catford individuare le occorrenze

⁸³ *ibid.*, pag. 25.

⁸⁴ *ibid.*, pag. 27.

specifiche in cui alla data porzione di testo della lingua di partenza deve necessariamente corrispondere la data porzione di testo della lingua di arrivo, come nell'esempio indicato dallo stesso Catford: a fronte della frase originale inglese *my son is six* il traduttore francese opterà per l'equivalente *mon fils a six ans*, restando inteso per il traduttore il fatto che tutte le volte che si troverà in presenza di *my son* egli non dovrà fare altro che sostituirlo con *mon fils*. Nonostante quanto significativamente premesso da Catford riguardo la necessità di garantire sulla bontà delle soluzioni traduttive

The discovery of textual equivalents is based on the authority of a competent bilingual informant or translator.⁸⁵

si evince quanto in un procedimento di questo tipo l'incisività della componente umana venga ridotta al minimo:

In place of *asking* for equivalents we may adopt a more formal procedure, namely, *commutation* and observation of concomitant variation. In other words we may systematically introduce changes into the SL text and observe what changes if any occur in the TL text as a consequence [...] commutation is the ultimate test for textual equivalence, and it is useful in cases where equivalence is not of the simple equal-rank and unit-to-unit type illustrated above.⁸⁶

A questo punto Catford, una volta accertato il fatto che ogni testo presenta quasi certamente un certo numero di ricorrenze, procede a illustrare la possibilità di individuare una casistica e di stabilire, in base a calcoli probabilistici, delle vere e proprie «leggi traduttive»:

translation-equivalence-probabilities may be generalized to form 'translation rules' applicable to other texts, and perhaps to the 'language as a whole' – or, more strictly, to all texts within the same *variety* of the language⁸⁷

⁸⁵ *idem*

⁸⁶ *ibid.*, pag. 28.

⁸⁷ *ibid.*, pag. 31.

Il tipo di equivalenza da Catford indicata come *formal correspondence* sembrerebbe a prima vista invece ricalcare grosso modo la definizione di «equivalenza formale» fornita da Nida. Ciò cui tuttavia Catford fa in questa sede riferimento è, a differenza di Nida, il concetto di «categoria» grammaticale, il fatto cioè che nel processo di traduzione a nome corrisponda nome, a verbo corrisponda verbo e così via. Una volta premesso che una corrispondenza di tipo formale non può che essere in realtà approssimativa, nonché stabilita solo facendo ricorso a un altissimo grado di astrazione, Catford spiega che, benché sia presumibilmente possibile individuare questo tipo di corrispondenza solo a partire da una comparazione di tipo testuale, si tratta in realtà di uno strumento in ultima analisi utile soprattutto a stabilire il grado di affinità eventualmente esistente tra due sistemi linguistici diversi:

In spite of its approximate nature, and the theoretical difficulty of its justifications, the concept of 'formal correspondence' is a useful one; indeed it is an essential basis for the discussion of problems which are important to translation theory and necessary for its application [...] Formal correspondence is of interest from another point of view as well; namely that the degree of divergence between textual equivalence and formal correspondence may perhaps be used as a measure of typological difference between languages.⁸⁸

Non risulterà difficile a questo punto il tentativo di tirare qualche somma. Si evince così che il significato del concetto di equivalenza è di grande importanza ai fini di una ricerca imperniata sulla traducibilità del testo poetico, la quale, mentre da un lato non avrebbe in nessun caso potuto rinunciare a un'illustrazione, sia pure di grado minimo, del pensiero dei due più grandi teorici, dall'altro era a essa necessaria la piena comprensione della portata di questo importante strumento ai fini di una corretta impostazione metodologica dell'analisi, soprattutto in ambito comparativo-descrittivo riguardo alle scelte traduttive, come si vedrà in seguito. Con Nida si è così arrivati a delineare due tipi di equivalenza in base al fatto che il testo tradotto possa più o meno essere

⁸⁸ *ibid.*, pag. 33.

considerato un “calco” dell’originale; a Catford va invece attribuito il merito di aver ragionato in una prospettiva che affronta il campione testuale nella sua essenza strettamente linguistica, a prescindere da considerazioni di altro tipo (stilistico, estetico, comunicativo, ecc.). Nel caso dell’opera di Nida abbiamo inoltre numerosi ed espliciti riferimenti alle problematiche inerenti alla traduzione di poesia: sappiamo infatti che una parte considerevole della Bibbia (circa un terzo) fu originariamente concepita in versi, ed è dunque naturale da parte di un traduttore biblico un’attenzione particolare nei confronti di questo tipo di difficoltà. Parlando di una traduzione calibrata su di un’equivalenza di tipo dinamico Nida afferma infatti che:

one cannot have his formal cake and eat it dynamically too. Something must give![...] The translating of poetry obviously involves more adjustments in literary form than prose, for rhythmic forms differ far more radically in form, and hence in esthetic appeal. As a result, certain rhythmic patterns must often be substituted for others, as when Greek dactylic hexameter is translated in iambic pentameter. Moreover, some of the most acceptable translating of rhymed verse is accomplished by substituting free verse.⁸⁹

Si tratta di una vera e propria sottoscrizione del pensiero di Jakobson più sopra esposto, sia pure liberamente rivisitato: laddove infatti il linguista russo invocava la differenza strutturale esistente tra le lingue a sostegno dell’intraducibilità del messaggio poetico, nonché l’unicità di quest’ultimo in virtù di un rapporto inscindibile tra suono e senso, Nida apparentemente non nega la plausibilità della traduzione poetica, ma tiene al contempo a sottolineare la necessità di addivenire a un risultato che possa dirsi tale solo attraverso tutta una serie di «adjustments»:

Perhaps the secret to understanding the underlying problem involved in translating poetry is the fact that [...] poetic language is the systematic violation of the language norm, or perhaps more rightly, the superimposition of one set of constraints upon another. However, since this poetic superstructure is so diverse in different languages, it is understandable that formal agreement is rare. Therefore, in the translation of poetry one must abandon formal equivalence and strive for dynamic equivalence.⁹⁰

⁸⁹ E. A. Nida, cit., pag. 170.

⁹⁰ *ibid.*, pagg. 176-177.

Mai come nel caso della poesia il concetto di dinamicità potrebbe essere più calzante, se è vero che l'enfasi in un processo di questo tipo è tutta posta sulla reazione del destinatario:

Moreover, the very purpose of poetry is to a large extent the communication of feeling, not everyday facts, and hence the translator must take the liberty of "composing another poem" capable of eliciting similar feeling⁹¹

Con Catford si è osservato d'altro canto che è possibile collocare l'individuazione di un rapporto di equivalenza su di un piano strettamente linguistico, sia pure basando l'analisi su campioni ampiamente decontestualizzati, procedimento quest'ultimo che, quantunque riconosciuto dallo stesso Catford, è stato tra l'altro motivo di un ampio numero di critiche mosse nei confronti della sua opera. Se da un punto di vista per così dire "contenutistico" è innegabile l'attinenza dell'opera di Nida con l'oggetto della presente ricerca, sarebbe tuttavia al contempo fuorviante il non riconoscere che è proprio nell'opera di Catford che si celano le premesse per la corretta impostazione di un'esaustiva analisi linguistica della traduzione di poesia. Ciò che del ragionamento di Catford va infatti messo in evidenza non è tanto il fatto di aver operato una distinzione dei tipi di equivalenza più o meno in contrapposizione o più o meno dettagliata rispetto alla proposta di Nida, ma è piuttosto il fatto di aver posto la questione in altri termini, ovvero nell'originalità della prospettiva:

We have to distinguish between translation equivalence as an empirical phenomenon, discovered by comparing SL and TL texts and the underlying conditions, or justification, of translation equivalence⁹²

Richiamandosi esplicitamente a una «teoria del significato», inteso quest'ultimo come una «proprietà del linguaggio» che di per sé non viene veicolata nel processo di traduzione, essendo esso in realtà un

⁹¹ *ibid.*, pag. 177.

⁹² J. C. Catford, cit., pag. 27.

transcoding process, ovvero un processo in cui ogni codice è dotato di un proprio significato assolutamente non trasferibile⁹³, Catford spiega che ciò che è fondamentale stabilire a priori sono invero le «condizioni di equivalenza», in base alle quali entrambi i campioni linguistici in esame possono essere considerati equivalenti solo se «interscambiabili in una situazione data» (ciò spiegherebbe anche il motivo per cui l'equivalenza traduttiva può quasi sempre essere stabilita a livello proposizionale, essendo la proposizione l'unità grammaticale più direttamente riconducibile alla funzione discorsiva all'interno di una data situazione⁹⁴). Pur mettendo tra virgolette il termine, riconoscendo così la difficoltà di definire in modo univoco il concetto a esso sotteso, Catford spiega tuttavia che per chiarire il concetto di 'situazione' potrebbe correre in aiuto il pensare a una serie di cerchi concentrici di rilevanza al testo; a tal riguardo si dimostra inoltre proficua l'analogia con l'analisi fonetica che descrive il proprio oggetto in termini di tratti distintivi:

The greater the number of situational features common to the contextual meanings of both SL and TL text, the 'better' the translation. The aim in total translation must therefore be to select TL equivalents not with 'the same meaning' as the SL items, but with the greatest possible overlap of situational range.⁹⁵

Ed ecco allora che a fronte dei vaghi «adjustments» cui faceva menzione

⁹³ si noti al riguardo quanto Catford afferma a pag. 38 a proposito di una traduzione dall'inglese al russo: «Clearly, though the Russian text is a perfectly good translation-equivalent of the English text, it does not 'mean the same' – since it selects as linguistically (contextually) relevant a different set of elements in the situation».

⁹⁴ Ciò potrebbe inoltre costituire una valida risposta alle numerose critiche mosse all'opera di Catford, secondo le quali quest'ultima sarebbe basata esclusivamente su campioni linguistici per così dire da laboratorio, ovvero semplicistici e privi di qualsivoglia verosimiglianza discorsiva. A tal riguardo va sottolineato quanto Catford opportunamente afferma a pag. 27, n.1 a proposito dell'esempio di *Mon fils a six ans*: «It should be noted that this, and almost all other examples in this paper, are decontextualized text; consequently the equivalents given are merely *probable* (in this case highly probable). Some of them might be different in special context.»

⁹⁵ J. C. Catford, cit., pagg. 54-55.

Nida vediamo contrapposta l'incisività del concetto di *translation shifts*⁹⁶ proposto da Catford, intendendo con esso tutto ciò che nel passaggio dal testo in LP al testo in LA può essere ricondotto alle inevitabili deviazioni dalla corrispondenza formale. Ciò consente inoltre a Catford di fissare i «limiti della traducibilità», premettendo che, proprio come nel caso dell'equivalenza, neanche per l'intraducibilità è ipotizzabile l'assolutezza. Tuttavia:

Translation fails – or untranslatability occurs – when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text.⁹⁷

La difficoltà in casi del genere può essere di due tipi, linguistica e culturale: le probabilità di insuccesso di una traduzione aumentano, com'è ovvio, quanto più è ampia la distanza strutturale tra i sistemi linguistici presi in esame, con netto distacco dunque da parte della difficoltà linguistica sulla difficoltà culturale. Ciò che rende intraducibile un campione linguistico da un punto di vista linguistico per il quale è stata decretata una «intraducibilità culturale» è, spiega Catford, semplicemente il fatto che nel testo in LA si faccia uso di equivalenti con basso rendimento dal punto di vista della *collocazione* cui è uso il destinatario, ovvero equivalenti che nel complesso diano l'idea di un testo che “sa di tradotto”, all'estremo opposto dunque del concetto di equivalenza dinamica ipotizzato da Nida e più sopra esposto. Le condizioni sottese al fatto che si possa parlare di equivalenza traduttiva possono allora per Catford essere riassunte come segue:

*translation equivalence occurs when an SL and a TL text or item are relatable to (at least some of) the same features of substance.*⁹⁸

⁹⁶ Catford indica due tipi di *translation shifts*, ovvero *level shift*, allorché a fronte di un campione linguistico della LP individuato ad un livello dell'analisi linguistica (es. grammatica) è ravvisabile un traduttore afferente ad un diverso livello (es. lessico); e *category shift*, quest'ultimo suddivisibile in: 1) *structure-shift*; 2) *class-shift*; 3) *unit-shift*; 4) *intra-system shift* (per un approfondimento circa i vari punti della suddivisione si rimanda direttamente a J.C. Catford, op. cit.)

⁹⁷ J. C. Catford, cit., pag. 94.

⁹⁸ *ibid.*, pag. 50.

In questa sede il linguista britannico fa un'importante precisazione, spiegando come sia importante stabilire a priori il tipo di sostanza con cui si ha a che fare: il tipo di sostanza dipenderà dunque dallo «scopo» della traduzione. Ed è sempre in questa sede individuabile il più significativo tra i pochissimi riferimenti alla traduzione di poesia:

In certain circumstances [...] the translator attempts to reproduce at least *some* features of SL phonology in the TL text – i.e performs a partial phonological translation, and this, in turn, affects the grammatical/lexical translation, since the selection of translation equivalents at these formal levels is partly determined by the need for their phonological exponents to be translation equivalents of phonological items in the SL. This happens typically in *film-dubbing* [...] In the translation of poetry, too, some attempt may be made to select TL equivalents which 'match the sound' of SL items; this entails some degree of phonological translation.⁹⁹

Quanto finora esposto a proposito della teoria di Catford serve soprattutto a comprendere che quando ci si accinge a tradurre poesia è quanto mai utile stabilire i ranghi a livello dei quali operare le scelte traduttive, e che molto spesso ciò che per luogo comune viene etichettato come “traduzione libera” solo in virtù di pregiudizi di ordine semantico e comunicativo, è spesso semplicemente la risultante di una deliberata e precisa strategia di procedimento che viene adottata tenendo conto del tipo di sostanza e dello scopo della traduzione. A tal riguardo tornerà estremamente utile l'esempio utilizzato in 1.2.1. riguardante il procedimento adottato da Charles Tomlinson nella traduzione della poesia di Ungaretti, il quale potrebbe essere riassunto grosso modo dal seguente schema:

- 1) sostanza: poesia ermetica italiana del '900;
- 2) scopo: il tentativo di rendere intatto in inglese il testo nella sua essenza linguistica, attraverso una sensibilità speciale da parte del (poeta-) traduttore per un tipo di poesia che tiene in alto conto il potere suggestivo della parola;

⁹⁹*ibid.*, pag. 61.

- 3) ranghi: osservanza della struttura del componimento nella sua globalità, del numero dei versi e della parola, considerata nella sua sostanza linguistica e per la funzione svolta nell'economia del verso.

Di qui il frequente ricorso ai «compensi». Se si accetta, almeno empiricamente, la descrizione del testo poetico come l'esito di un complesso sistema di relazioni fra elementi diversi e variabili, che possono essere variamente designati ma che certo comprendono, oltre al livello fonemico, quelli lessicali e sintattici, le figure del discorso e le metriche e prosodiche, i processi diegetici e discorsivi e poi gli ambiti tematici, ideologici, ecc., la composizione del testo designa sempre [...] non solo una «dominante» ma una – sempre precaria – gerarchia di livelli e di rapporti che ogni «esecuzione» altera, in varia misura squilibrando quella intenzionale e un'altra ricostituendone.¹⁰⁰

¹⁰⁰ F. Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 115-119.

1.2.3. Il “problema” della traduzione poetica: J. Levý e J. M. Lotman.

Sempre degli anni Sessanta è il significativo apporto di due altri celebri studiosi i quali, almeno dal punto di vista della presente indagine, potrebbero essere considerati come gli “eredi” legittimi di Jakobson: ci si riferisce allo strutturalista Lotman e al formalista Levý, per i quali la traduzione poetica ha rappresentato un punto nodale, senz’altro suscettibile di una trattazione autonoma¹⁰¹. C’è tuttavia da dire che, benché il problema cui si accenna al titolo sia comune a entrambi gli approcci, ciononostante la prospettiva e le motivazioni a essi sottese sono senza dubbio diverse: nel primo caso si tratta di una teoria della traduzione poetica che pone enfasi sull’aspetto comunicativo dell’opera d’arte; nel secondo caso ciò a cui viene invece riservata particolare attenzione è certamente la dimensione stilistica. Per quanto concerne in particolare lo studio di Lotman si potrebbe dire che, similmente a ciò che aveva significato per Jakobson la funzione poetica del linguaggio, l’attento esame delle peculiarità che caratterizzano la traduzione poetica ha costituito per il celebre studioso russo un forte stimolo per la definizione stessa dell’opera verbale artistica, nonché di una sua più esaustiva analisi:

In analogia con lo sviluppo della linguistica, si può dire *a priori* che il confronto tra le strutture dell’originale e quelle dalla traduzione e lo stabilire i criteri della loro adeguatezza possono divenire punto di partenza per definire l’originalità della struttura poetica in generale.¹⁰²

Originalità che forma l’oggetto di studio de *La struttura del testo poetico*, opera di enorme rilievo nel panorama della semiotica

¹⁰¹ Ci si riferisce a J. M. Lotman, *Il problema della traduzione poetica*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, e a J. Levý, *Il verso: l’originale e la traduzione*, in “Testo a fronte”, n. 8, marzo 1993, Guerini e Associati, Milano, pagg. 5-20.

¹⁰² J. M. Lotman, *Il problema della traduzione poetica*, op. cit.

contemporanea, la quale nella presentazione editoriale¹⁰³ viene considerata come «l'ampliamento e il completamento delle Lezioni di poetica strutturale (1964)», studio quest'ultimo da cui è stato estrapolato il capitolo cui fa riferimento il brano summenzionato e al quale si è già accennato in 1.2.1., in cui curiosamente si legge:

La lingua dell'opera d'arte non è del tutto forma, se s'include in questo concetto la rappresentazione di qualche cosa di esterno, in rapporto al contenuto che reca il carico informativo. La lingua del testo artistico, nella sua essenza, è un certo modello artistico del mondo, e in questo senso, con tutta la sua struttura, appartiene al «contenuto», porta l'informazione¹⁰⁴

La spiegazione di quanto sopra affermato potrebbe essere contenuta proprio nel concetto di una lingua artistica quale «sistema di simulazione secondario». Cosa intende in realtà Lotman quando parla dell'arte quale dominio in cui è ravvisabile un codice di comunicazione a se stante, caratterizzato a tutti i livelli dell'analisi linguistica e tale che si possa parlare, appunto, di “lingua della letteratura”?

La letteratura d'arte si esprime in una lingua particolare, che viene costruita sopra la lingua naturale come sistema secondario. Perciò essa è definita come sistema secondario di simulazione¹⁰⁵

Tornerebbe utile a fini esplicativi un'esposizione per sommi capi della teoria del linguaggio artistico sviluppata da Lotman¹⁰⁶, a cominciare dalla sua elaborazione del concetto di lingua, che comprende:

- 1) lingue naturali (idiomi quali l'italiano, l'inglese, ecc.);
- 2) lingue artificiali (cosiddetti “metalinguaggi”, ovvero codici di comunicazione che rimandano a sfere specifiche del sapere);

¹⁰³ Ci si riferisce a E. Bazzarelli (a c. di), “Presentazione”, in J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.

¹⁰⁴ *ibid.*, pag. 25.

¹⁰⁵ *ibid.*, pag. 28.

¹⁰⁶ A tal riguardo cfr. ancora J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, op. cit.

- 3) lingue secondarie (ovvero strutture linguistiche particolari che si innestano sulla lingua naturale, la quale ne determina essenza e funzionamento).

Una lingua secondaria, quale potrebbe essere dunque la lingua poetica, è un sistema di simulazione che è secondario «in rapporto alla lingua», il che non significa solamente «che si serve di una lingua naturale come di materiale»: benché lo studioso russo riconosca che la lingua naturale è *il* mezzo di comunicazione per eccellenza, attraverso la quale la comunità parlante misura se stessa e ciò che è al di fuori di sé, che essa arriva a esercitare un effetto considerevole sulla psiche stessa dei parlanti, e che ogni sistema di segni alternativo alla lingua viene edificato sulla lingua naturale, tuttavia

Ciò non significa che essi riproducano *tutti* gli aspetti delle lingue naturali.¹⁰⁷

Di qui il collegamento al punto in cui Lotman afferma come del resto non sia possibile neanche l'identificazione della lingua artistica con il concetto di «forma»: data una lingua naturale perfettamente strutturata e produttiva, di cui i parlanti si servono a fini comunicativi e nella quale culturalmente si riconoscono, come nasce allora la necessità dell'elaborazione e dell'individuazione di una lingua della letteratura all'interno di una data cultura? A che “serve” una lingua della letteratura?

L'arte è sostanzialmente una modalità di rappresentazione della realtà e l'artista è dunque colui che riesce a sintetizzare in questo (e non altro) modo ciò che vede al fine di comunicare idee. Ed è allora da questo punto di vista che l'arte verbale non può identificarsi con l'idea di “forma”, almeno non nel senso di imbrigliamento fine a se stesso della materia linguistica:

¹⁰⁷ *ibid.*, pag. 16.

Il contenuto ideologico dell'opera d'arte è la sua struttura. L'idea, nell'arte, è sempre un modello, per questo essa ricrea l'immagine della realtà. Di conseguenza al di fuori della struttura, l'idea artistica è incomprensibile. Il dualismo di forma-contenuto deve essere sostituito dal concetto di idea che si realizza nella struttura adeguata e non esiste al di fuori di questa struttura. Una struttura mutata porterà al lettore o allo spettatore un'altra idea.¹⁰⁸

L'arte verbale è dunque un modo, si potrebbe dire, "utilitaristico" di usare le parole per rappresentare un aspetto del reale: di qui il rifiuto dell'idea di poesia quale mera risultante della sovrapposizione di una griglia metrica – ovvero l'aspetto formale per eccellenza – sulla sostanza linguistica. Così come è possibile nel caso delle arti figurative, anch'esse in un certo modo ascrivibili al dominio dei sistemi di simulazione secondari, catturare un aspetto della realtà e restituirlo all'osservazione in veste inequivocabilmente "artistica", vale a dire caratterizzata e immediatamente riconoscibile come tale, allo stesso modo l'arte verbale può e deve disporre di un proprio codice di comunicazione, immediatamente riconoscibile e fruibile come artistico. Appare evidente come il problema del come e del perché di tutto ciò sia per Lotman di natura "economica":

se il volume d'informazione contenuto nel linguaggio poetico (in versi o in prosa: ciò non ha importanza) e nel linguaggio comune fosse uguale, il linguaggio artistico perderebbe il diritto di esistere e, indiscutibilmente, morirebbe. La questione si pone però diversamente: la complessa struttura artistica, creata col materiale della lingua, permette di trasmettere un volume d'informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale. Deriva da ciò che la data informazione (il contenuto) non può né esistere, né essere trasmessa fuori della struttura data.¹⁰⁹

Sebbene l'affermazione secondo cui non avrebbe importanza il fatto che il linguaggio poetico si manifesti «in versi o in prosa» possa sembrare semplicistica, se non addirittura irraguardosa, rispetto a quanto significativamente speso da Jakobson per spiegare l'essenza della poesia e l'importanza dell'aspetto prosodico, segnando così un passo a ritroso,

¹⁰⁸ *ibid.*, pagg. 18-9.

¹⁰⁹ *ibid.*, pag. 17.

magari verso un meccanicismo alla Šklovskij, è ciononostante chiaro che il «contenuto» cui Lotman fa riferimento non va confuso con l'«oggetto», ovvero quel referente che Šklovskij insisteva perché fosse sottratto al processo di automatizzazione cui è soggetto il significante nel sentimento linguistico del parlante alle prese con la lingua della quotidianità: in questa sede il contenuto è piuttosto da mettere in relazione con il mondo delle idee, all'aspetto concettuale, che l'autore mira a veicolare mediante l'opera artistica:

Se il contenuto ideologico di *Guerra e Pace* o dell'*Eugenio Onegin* potesse essere esposto in due paginette, ne deriverebbe una conclusione naturale: perché leggere lunghe opere? Bastano brevi manuali. Questa è la conclusione, alla quale spingono non cattivi maestri di infelici scolari ma tutto il sistema scolastico di insegnamento della letteratura, che a sua volta riflette in modo semplificato, e perciò più evidente e netto, una tendenza che si avverte chiaramente nella scienza letteraria. Il pensiero dello scrittore si realizza in una determinata struttura artistica ed è da essa indivisibile.¹¹⁰

La confusione delle due modalità di realizzazione del linguaggio poetico, ovvero la scrittura in versi e la scrittura prosastica, sarebbe allora meramente funzionale, nella misura in cui pone enfasi sul fatto che nella lingua della letteratura, di qualunque tipo essa sia, è sempre e comunque attivo un processo di semantizzazione di ciascun segno verbale:

Ne deriva che nella poesia non ci sono elementi formali nel senso che di solito viene attribuito a questo concetto. Il testo artistico è un significato costruito in modo complesso. Tutti i suoi elementi sono elementi del significato.¹¹¹

A questo punto è possibile riallacciarsi alle problematiche che costellano la traducibilità del testo poetico. La traduzione è per Lotman un fenomeno insito nell'essenza della lingua naturale, intesa questa come mezzo di comunicazione e proprio in virtù di questo fatto; tuttavia questo potente strumento di cui i parlanti si servono per interagire tra loro mostra al suo interno una stratificazione delle modalità di realizzazione,

¹¹⁰ *idem*

¹¹¹ *ibid.*, pag. 19

una «certa gerarchia di stili, che permette di esprimere il contenuto di questa o quella comunicazione da diversi punti di vista pragmatici»; così strutturata, la lingua naturale assolve una duplice funzione, in quanto da un lato consente la rappresentazione dell'oggetto dell'osservazione, mentre dall'altro si presta a dar voce alla soggettività dell'osservatore, di modo che

avviene una continua lotta tra la rappresentazione dell'unicità della lingua e la possibilità della scelta fra sistemi di comunicazione artistica più o meno adeguati.¹¹²

Il secondo dei due problemi¹¹³ che secondo Lotman contraddistinguerebbero la traducibilità della poesia è dato proprio dall'antitesi di cui sopra, la quale sottolinea in modo ancor più marcato una già evidente contraddizione: se è vero che l'arte è una forma di comunicazione e la lingua dell'arte ha la sua ragione di essere nel fatto di configurarsi come veicolo privilegiato, in quanto veloce ed economico, d'informazione, e se è vero altresì che la traduzione è connaturata al concetto stesso di lingua come mezzo di comunicazione, come mai allora Lotman parla di «particolarità intraducibile dei mezzi linguistici»? Fermo restando l'idea di un testo poetico in cui non tutti gli elementi che lo compongono sono traducibili, almeno dal punto di vista di un ideale rapporto di equivalenza, Lotman spiega che, per comprendere appieno questa difficoltà precipua della traduzione poetica, occorre abbandonare l'idea del verso inteso come porzione del discorso che si articola in base a principi di natura sovrasegmentale: lo scoglio da superare non sarebbe dunque rappresentato dalla prosodia e nemmeno dal ritmo, elementi che viceversa possono addirittura costituire dei vantaggi soprattutto laddove esistono precisi punti di corrispondenza tra le due strutture linguistiche di

¹¹² *ibid.*, pagg. 25-6.

¹¹³ cfr. J. M. Lotman, *Il problema della traduzione poetica*, op. cit., pag. 257: "Le difficoltà della traduzione poetica si legano generalmente a due problemi: alla trasmissione dell'originalità ideologica (e psicologica) nazionale (trasmissione della struttura di una coscienza attraverso la struttura di un'altra), e alla particolarità intraducibile dei mezzi linguistici (idiomi)".

cui quel ritmo o quella prosodia sono espressione di cultura e tradizione. L'ostacolo non sarebbe nemmeno riconducibile al piano fonologico, di fronte al quale la soluzione più opportuna e stimolante è quella che, sfruttando le stesse possibilità offerte dalla lingua traducete, riproduce il gioco rimico o allitterativo per calco, e tuttavia spesso a svantaggio dell'aspetto semantico. E il problema in fondo è dato proprio dal rapporto tra quest'ultimo aspetto e la sostanza linguistica dell'espressione stessa:

quei legami semantici specifici che emergono in virtù del cambiamento nel testo poetico del rapporto tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica, al pari della semantizzazione del livello grammaticale, sembrano negarsi a una traduzione esatta.¹¹⁴

A sostegno di quest'ultima affermazione Lotman rimanda direttamente a Jakobson e al suo *Poetry of grammar and grammar of poetry*. Ma a differenza di quanto affermerà Jakobson in altra sede, Lotman non sembra così disposto a insistere sull'aspetto dell'intraducibilità, preferendo dunque spostare l'attenzione dal piano della puntualità a quello della congruità:

A proposito, è per questa ragione che la traduzione più esatta del testo poetico è quella che ricrea la struttura del contenuto solo in quella sua parte che è comune al linguaggio poetico e non poetico. Gli stessi legami semantici e le contrapposizioni che sorgono quale risultato della semantizzazione della struttura espressiva, vengono sostituiti con altri. Essi sono intraducibili, come sono intraducibili le espressioni idiomatiche nella struttura del contenuto. In seguito a quanto è stato detto relativamente al testo poetico è più esatto parlare non tanto di una traduzione esatta, quanto di una tendenza all'adeguatezza funzionale¹¹⁵

O detto in altri termini e, parrebbe, a ulteriore conferma di una non impossibilità:

Il testo linguistico permette diverse espressioni per uno stesso contenuto. Esso è traducibile e per principio indifferente alle forme di registrazione (sonora, alfabetica, per mezzo di segni telegrafici, ecc.). Il testo dell'opera letteraria è per principio individuale [...] Il legame tra contenuto ed espressione nel testo letterario è talmente

¹¹⁴ *ibid.*, pag. 260.

¹¹⁵ J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, op. cit., pag. 185.

solido che la traduzione in un'altra forma di registrazione non è, in sostanza, indifferente per il contenuto.¹¹⁶

Lo studioso russo ritorna a tal riguardo sull'importanza della trasmissione dell'informazione mediante la lingua dell'arte: la trasmissione dell'informazione è un processo che nella lingua della quotidianità è abituale al punto che i parlanti non abbiano più nemmeno la percezione di come la propria lingua sia strutturata, del suo funzionamento e di quali potenzialità sia dotata. La lingua dell'opera d'arte presenta invece il vantaggio di veicolare una duplice informazione al tempo stesso: un'informazione concettuale, ovvero l'idea, e un'informazione linguistica *sulla* lingua, la quale nel caso dell'opera d'arte verbale non è data in anticipo al parlante, così come avviene per la lingua della quotidianità, ma deve essere da costui compresa, adattata al codice di cui egli ha maggiore competenza, e in un certo senso “tradotta” nella lingua che gli è più familiare. Tutto ciò, sebbene ponga non pochi problemi in ambito traduttivo, presenta nondimeno una serie di vantaggi da un punto di vista strettamente linguistico: accanto alla già summenzionata velocità di trasmissione, la lingua dell'arte consente all'artista che ne fa uso di veicolare la propria idea in modo assolutamente originale, al destinatario di recepirla secondo il proprio grado di sensibilità e di educazione artistica; ma ciò serve anche e soprattutto alla lingua stessa, in un continuo e proficuo moltiplicarsi di possibilità.

L'impostazione formalista dalla quale Lotman ha inequivocabilmente inteso prendere le distanze¹¹⁷ ritorna invece preponderante nella teoria della traduzione di Levý, tanto a detta di una delle massime autorità in fatto di teoria contemporanea della

¹¹⁶ J. M. Lotman, *Il problema del testo*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit.

¹¹⁷ Si noti a tal riguardo quanto significativamente espresso da Lotman a proposito del metodo formale: “Estremamente funesto per i formalisti fu l'impossessarsi meccanico (a esclusione, ancora una volta, di Tynjanov) della diade “forma-contenuto”, che li condusse a contrapporre la prima al secondo”, *ibid.*, pag. 90.

traduzione¹¹⁸, tanto a detta dello stesso Levý, e, molto significativamente, proprio a proposito del linguaggio poetico:

Il linguaggio poetico possiede [...] delle caratteristiche lessicali del tutto particolari se non altro perché nel verso la scelta della parola è spesso subordinata a delle esigenze formali.¹¹⁹

Ed è proprio in virtù di queste esigenze formali che è possibile tracciare il tradizionale spartiacque tra poesia e prosa, ovvero i domini tra i quali è in atto la stessa dicotomia che pone la traduzione di poesia, rispetto alla traduzione di testi in prosa, ai margini estremi della traducibilità:

La problematica specifica della traduzione di testi di poesia viene solitamente ristretta all'indagine per scoprire quali siano nella propria lingua gli equivalenti delle forme ritmiche e di versificazione. Le differenze intercorrenti tra poesia e prosa incidono però profondamente sulla struttura linguistica di un'opera.¹²⁰

Seppure vagamente ironico, parrebbe, di fronte all'estremismo di talune impostazioni formaliste, lo studioso ceco non rinuncia tuttavia all'utilizzo del risultato di alcune ricerche che, «statistiche alla mano», sono sintetizzabili come segue:

	PROSA	POESIA
asindeto	-	+
apposizione	-	+
subordinazione	+	-
polivalenza	-	+
metafora	-	+

¹¹⁸ Cfr. E. Gentzler, cit., pag. 92: "Il gruppo ceco di studiosi della traduzione, comprendente Jirí Levý, Anton Popovic e František Miko, ha preso le mosse dal formalismo russo, rispetto al quale si è però evoluto, riflettendone alcuni dei principi e al tempo stesso distanziandosene. Sicuramente gli studiosi cechi hanno preso le distanze dal concetto di letteratura come insieme di opere letterarie autonome isolate dal resto della realtà, una tendenza già in atto nelle ultime fasi del formalismo". Ciò che va sicuramente sottolineato è il fatto che Gentzler colloca il lavoro svolto da questi studiosi ne «la prima fase dei Translation Studies».

¹¹⁹ J. Levý, cit., pag. 6.

¹²⁰ *ibid.*, pag. 5.

laddove “+” e “-“ non vanno intesi nei termini jakobsoniani di presenza/assenza, ma preferibilmente nel senso di maggiore/minore presenza. In base a tali rilevamenti, talora corredati di precise indicazioni percentuali, Levý conclude:

Le ricerche di M. R. Mayenowa rilevano soltanto il dato universalmente noto che la prosa possiede una struttura sintattica più articolata e più ricca di espressioni idiomatiche. Pertanto non tutti i traduttori di poesia sono in grado di tradurre testi di prosa.¹²¹

E’ pertanto opportuno che il traduttore poeticamente dotato, prima ancora di chiedersi quali siano le forme poetiche entro cui vada individuato un rapporto di equivalenza, si ponga innanzitutto nella prospettiva di dover scegliere a monte *che cosa* tradurre, come a dire che non tutti i testi di poesia si prestano a essere tradotti, almeno dal punto di vista stilistico:

E’ lecito esigere dal traduttore che egli mantenga lo stile della poesia originale.¹²²

Si è già accennato più sopra come per Levý la dimensione stilistica, o in termini formalistici, la «letterarietà» che rende artistica l’opera verbale, debba essere alla base della disposizione traduttiva di ognuno che si accinga a effettuare una versione poetica:

Nel modello dello studioso ceco assume primaria importanza la conservazione della qualità letteraria dell’opera d’arte. Per assicurare il trasferimento della “letterarietà” Levý mette in rilievo il particolare aspetto comunicativo delle caratteristiche formali specifiche dello stile dell’autore originale, che danno all’opera d’arte il suo particolare carattere letterario.¹²³

Attraverso la raccolta di numerosi esempi di traduzioni di poesia e un loro attento esame, Levý afferma di essere in grado di indicare con una

¹²¹ *ibid.*, pag. 6.

¹²² *ibid.*, pag. 16.

¹²³ E. Gentzler, cit., pag. 93.

certa sicurezza i fattori che nelle traduzioni poetiche sono rappresentativi dello stile dell'autore originale e quali invece sono ascrivibili alla tecnica particolare del traduttore. Egli riprende così una tradizionale distinzione tra «forma esterna» e «forma interna», intendendo con l'una tutte le caratteristiche che delineano la fisionomia esteriore, appunto, del testo originale, le quali possono andare dalla disposizione grafica alla griglia metrica, e con l'altra la prosodia vera e propria, ovvero l'elemento che rivela la particolare inclinazione dell'autore (es. la preferenza per un certo tipo di rima, la coloritura vocalica, ecc.). Quanto al rapporto forma/contenuto Levý si mostra disposto a ridimensionare quell'aura di sacralità che da sempre simboleggia l'indissolubilità di questo legame, la quale molto ha pesato sul riconoscimento di verosimiglianza del concetto stesso di traduzione poetica; pur riconoscendo la complessità di questo rapporto e invitando il traduttore alla «ricerca della chiave formale, innanzitutto movendosi dalle *funzioni semantiche* della forma», egli tuttavia tiene a precisare che

Il nesso tra la forma sonora del verso e il suo contenuto è stretto, ma non tanto che si possa affermare ad esempio che il ritmo rapido di un verso indichi il galoppo del cavallo dell'eroe e così via. In sé per sé la prosodia non esprime nulla, il suo valore semantico non ha carattere concettuale.¹²⁴

Egli riconduce così alla sfera del generale il fatto che la componente sonora del verso mostri di avere in sé della potenzialità semantiche (a seconda del grado di pathos e drammaticità della situazione descritta nel componimento è verosimile l'adozione di un ritmo che sia lento o veloce), fermo restando in ogni caso il rischio che la traduzione del verso, nei casi in cui sia necessario il radicale mutamento dell'espressione nella sua sostanza linguistica, possa condurre talora a “pericolosi” spostamenti di enfasi (per esempio a vantaggio di parole che nell'originale risultino incolori), tali da contrastare con l'intento dell'autore originale.

¹²⁴ J. Levý, cit., pag. 18.

Il brevissimo estratto dell'opera di Levý utilizzato in questa sede è, pur nella sua esiguità, altamente rappresentativo del metodo formale¹²⁵: di estremo interesse si dimostra a tal fine non solo la dovizia di esempi addotti dall'autore, ma anche e soprattutto il dettaglio dell'analisi. Ciò che in questa sede tuttavia merita senza dubbio particolare attenzione è quanto egli conclude a proposito della funzione della traduzione poetica, richiamandosi così direttamente a Jakobson e all'importanza della funzione poetica del linguaggio:

Un'analisi dei rapporti tra patrimonio linguistico, elementi artistici della poesia e potenzialità semantiche acquisite attraverso il lavoro di traduzione potrebbe essere il miglior ausilio per lo sviluppo formale delle proprie creazioni poetiche: se si riesce a comprendere i nessi tra versificazione e lingua nazionale si sarà in grado di distinguere agevolmente neologismi ammissibili secondo lo stato attuale della lingua da giochetti manieristici escogitati per puro diletto personale, nonché di segnalare il divario tra possibili variazioni artistiche e le tendenze più naturali di sviluppo nei singoli sistemi nazionali di versificazione.¹²⁶

¹²⁵ A tal riguardo è da tenere particolarmente presente J. Levý, *La traduzione come processo decisionale*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., nonostante quanto premesso dall'autore: " Siamo autorizzati a trattare il processo di traduzione in termini di problemi decisionali dal semplice fatto che questo è conforme all'esperienza pratica. Di conseguenza, dovrebbe essere possibile applicare alla traduzione i metodi formali della TEORIA DEI GIOCHI. Nessuna formalizzazione rigorosa sarà intrapresa in questo lavoro, i suoi scopi essendo limitati alla puntualizzazione di alcune premesse noetiche basate su questo approccio.

¹²⁶ J. Levý, cit. pagg. 19-20.

1.2.4 L'era dei *Translation Studies*: J. S. Holmes, S. Bassnett-McGuire, A. Lefevere.

Nell'Introduzione alla presente ricerca si prospettava l'intenzione di illustrare i più significativi sforzi compiuti dalla linguistica e dalle scienze letterarie in vista della definizione del fenomeno tutto peculiare della traduzione di poesia, sia pure all'interno del più generale ambito della teoria e della pratica della traduzione. Sebbene il carattere velleitario del proposito si fosse profilato sin dal principio, ciononostante ci si è comunque resi conto che le preoccupazioni circa l'individuazione di una proficua strategia di procedimento non avrebbero costituito un ostacolo insormontabile. Quest'ultima infatti non poteva che essere ravvisabile nella concretezza di isolare quei pochi momenti fondamentali che hanno funto da spartiacque in un arco di tempo di circa un cinquantennio e ricondurre a essi la grande quantità di informazioni, sia pure con ovvie difficoltà di movimento in un campo d'applicazione davvero sterminato ed estremamente eclettico, e altresì ricorrendo a un'ampia dose di approssimazione. In questo modo si è visto come gli anni Venti e Trenta siano stati il periodo contraddistinto da notevole vivacità speculativa, con forte tendenza alla sperimentazione, fase che negli anni Cinquanta e Sessanta ha rivelato il bisogno diffuso di una seria riflessione, all'insegna della sistematicità e della continuità. Un lasso di tempo piuttosto ampio per un ambito di studi così nuovo, almeno dal punto di vista dell'autonomia e della metodologia scientifica - se si considera anche che la stessa scienza del linguaggio è in senso accademico un fenomeno tutto contemporaneo - nonché periodo testimone di un gran fermento dal punto di vista della ricerca; si è visto inoltre come e quanto l'impegno degli studiosi si sia man mano concretato nella netta separazione di questo particolare oggetto di studio da tutti gli altri oggetti letterari e in una maggiore attenzione nei riguardi

delle sue complessità precipue, e di come pure l'obiettivo si sia sempre più concentrato intorno alle singole fenomenologie. Ciò che tuttavia ha destato non poche perplessità è stata la constatazione di come in tutto questo tempo la spinta alla concertazione non abbia avuto la meglio su di un atteggiamento per così dire "reazionario", dominante all'interno della ricerca, cosa di cui quest'ultima ha risentito non positivamente dal punto di vista della coerenza e dell'univocità dei risultati: il rapporto dialettico con il quale a pagina 1 della presente Introduzione si sono volute sintetizzare le due posizioni in contrasto a tale riguardo è nella sua scabrosità senza dubbio provocatorio ma non privo di qualche verità. Fino alla data di pubblicazione del saggio di O. Paz i passi in avanti in effetti erano stati molti, ma l'artista e il professore continuavano a voler rimanere arroccati ognuno sulle proprie posizioni:

Negli anni settanta i due principali filoni di ricerca nel campo della traduzione erano, da un lato, gli studi incentrati su problemi prevalentemente letterari, affrontati rifiutando i presupposti teorici, le regole prescrittive e il gergo della linguistica e, dall'altro, quelli che vertevano sulle questioni linguistiche, per cui si rivendicava un approccio "scientifico" e si respingevano soluzioni alogiche e opinioni soggettive [...] i traduttori letterari scartavano qualsiasi analisi linguistica scientifica; i linguisti evitavano l'analisi letteraria non scientifica.¹²⁷

Quel certo clima di rivendicazione, ovvero l'antagonismo dominante all'interno della ricerca fino all'avvento di una nuova disciplina, per la quale gli studiosi anglosassoni avrebbero saputo individuare un nome in grado coerentemente di esprimere tutte le complessità che quel particolare oggetto di indagine implica dal punto di vista del suo studio, riflette in ultima analisi l'equivoco di fondo sul se il problema della traduzione vada affrontato in una prospettiva empirica oppure teoretica. Quanto è affermato di seguito a proposito dell'ambito d'azione della teoria della traduzione è in tal senso estremamente eloquente:

Teoria della traduzione è un termine improprio, un termine generale, una possibile traduzione e quindi un'etichetta traduttiva di *Übersetzungswissenschaft*. In realtà la teoria della traduzione non è né una teoria, né una scienza, ma quel corpo di

¹²⁷ E. Gentzler, cit., pag. 85.

conoscenze che possediamo già e che dobbiamo ancora costituire sui processi della traduzione.¹²⁸

Si tratta del resto di quanto B. Osimo ribadisce nel suo recentissimo *Corso di traduzione*:

Come si chiama questa disciplina relativamente nuova? I nome che le sono stati dati sono talmente tanti, che, per riuscire a capirsi, ci vorrebbero dei traduttori. [...] In Italia, in ambito universitario, abbiamo sia «traduttologia», sia «scienza della traduzione», sia, nei curricula del MURST, «teoria e storia della traduzione», denominazione antica e inadeguata, che implica una distinzione, ormai ampiamente superata, tra una teoria e una pratica della traduzione, e che conserva in sé il ricordo della linguistica applicata alla traduzione. Noi in questo corso parleremo per lo più di «traduttologia», non perché questo termine ci piaccia, ma perché è l'unico modo per esprimere il concetto con una parola sola. Con questa scelta speriamo di non privarci però della possibilità di affrontare le questioni traduttive con un approccio che quantomeno tende alla scientificità.¹²⁹

Il riferimento di Osimo all'inadeguatezza dell'obsoleta distinzione tra teoria e pratica della traduzione ci conduce immediatamente al nodo centrale: la traduzione è senza dubbio un'operazione linguistica che si articola in numerose fasi, ognuna delle quali fa tuttavia capo a un unico quesito: perché si traduce?; solo in un secondo momento si passa al vaglio (linguistico, extralinguistico, testuale, extratestuale, ecc.) ciò che si deve tradurre e quindi lo si traduce. Si tratta dunque di un fenomeno che si estrinseca tutto a livello pratico. Ma è proprio nel momento in cui si prende atto che a fronte di un unico testo originale esiste in linea di principio la possibilità di n traduzioni che si avverte la necessità di fissare in un certo modo le «regole del gioco»:

Lo scopo principale della teoria della traduzione consiste nell'individuare metodi traduttivi validi per la più ampia gamma di testi o di categorie di testi. Fornisce una serie di principi, regole specifiche e suggerimenti per la traduzione dei testi e la critica delle traduzioni, insomma un bagaglio di base per la soluzione dei vari problemi che si incontrano.¹³⁰

¹²⁸ P. Newmark, cit., pag. 45.

¹²⁹ B. Osimo, cit., pag.

¹³⁰ P. Newmark, cit., pag. 45.

Si è già avuto modo di sottolineare come il fenomeno della traduzione non sia, almeno da una prospettiva per così dire teleologica, così diverso da tutto ciò che universalmente rientra nella sfera del fenomenico: un'operazione cioè che scaturisce da una precisa e impellente esigenza pratica, in virtù della divergenza linguistica, ovvero l'esigenza di mettere in contatto parlanti lingue diverse:

Le ipotesi e le proposizioni sulla traduzione scaturiscono di solito solo dalla pratica e non dovrebbero essere presentate senza esempi di testi originali con le rispettive traduzioni.¹³¹

E allora, verrebbe da dire, prima l'uovo o la gallina?

A intervenire in questa situazione di contrapposizione furono alcuni studiosi, perlopiù giovani, dei Paesi Bassi e del Belgio. Infatti, in *The Name and Nature of Translation Studies* (1972-75) James Holmes prendeva le distanze dalle "teorie" della traduzione, che spesso riflettono semplicemente l'atteggiamento e il metodo del loro autore, e dalle "scienze" della traduzione, che possono non essere adatte a un'indagine dei testi letterari, e conìò l'espressione "Translation Studies" per proporre un approccio alternativo nuovo.¹³²

A J. S. Holmes, «un poeta in primo luogo»¹³³, va innanzitutto attribuita la paternità dell'espressione *Translation Studies*, coniata allo scopo di porre fine a ogni tipo di fraintendimento riguardante un campo di studi tanto duttile e dai contorni sin troppo vaghi, da sempre in bilico tra ciò che può o non può essere considerato scienza. Proprio con questa parola ha infatti inizio la lunga disquisizione che fa da premessa alla dichiarazione di intenti dei pionieri della traduttologia:

"Science", Michael Mulkay points out, "tends to proceed by means of discovery of new areas of ignorance."¹³⁴

Nel momento in cui la spinta alla conoscenza si muove in direzione di un nuovo oggetto di studio, spiega Holmes, ecco che ognuno dei campi del

¹³¹ *ibid.*, pag. 46.

¹³² E. Gentzler, cit., pag. 85.

¹³³ Si tratta di un accenno alla personalità eclettica di Holmes che R. van den Broeck tratteggia nella sua "Introduction", in J.S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

¹³⁴ J. S. Holmes, cit., pag. 67.

sapere si appresta a mettere metodi e risultati a disposizione della novità. E se è vero che vi sono casi in cui un tipo di approccio per così dire eterogeneo conduce a un'analisi soddisfacente e dai risultati proficui, è altresì innegabile che altrove la convivenza tra aree diverse della ricerca può rivelarsi estremamente problematica:

Though there are no doubt a few scholars who would object, particularly among the linguists, it would seem to me clear that in regard to the complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations, the second situation now applies.¹³⁵

Se a partire dalla fine della seconda guerra mondiale la sensibilizzazione da parte dell'intera comunità accademica intorno al problema della traduzione ha visto la partecipazione in massa di ricercatori provenienti dai campi più svariati dello scibile, è pur vero che al passaggio di consegne alle generazioni successive è emersa una confusione di proporzioni preoccupanti. A parziale conferma di questo stato di cose Holmes cita tra le cause il dato significativo della mancanza di appropriati canali di comunicazione: basti pensare per esempio al fatto che per anni la pubblicazione della stragrande maggioranza degli studi sulla traduzione è avvenuta nella quasi totalità dei casi attraverso riviste e periodici afferenti a discipline molto diverse tra loro. In ogni caso la difficoltà di reperire un'etichetta adeguata per la nuova disciplina alla cui nascita questo impegno avrebbe dovuto contribuire è di per sé sintomatica della mancanza di unità d'intenti e di metodo, nonché di un tentativo di "appropriazione indebita" da parte di ciascun partecipante alla disputa:

Through the years, diverse terms have been used in writings dealing with translating and translations, and one can find references in English to "the art" or "the craft" of translation, but also to the "principles" of translation, the "fundamentals" or the "philosophy" [...] In some cases the choice of term reflects the attitude, point of approach, or background of the writer; in others it has been determined by the fashion of the moment in scholarly terminology.¹³⁶

¹³⁵ *idem*

¹³⁶ *ibid.*, pagg. 68-69.

E' solo nel 1964, e precisamente con l'opera *Towards a Science of Translating* di E. A. Nida, in questo lavoro ampiamente affrontata, che il mondo anglosassone impegnato negli studi sulla traduzione e sostenitore di una sua autonomia disciplinare può finalmente salutare la scoperta di un termine in grado di eguagliare per "spirito" il tedesco *Übersetzungswissenschaft*, quest'ultima, come del resto tutti i composti tedeschi uscenti in *-wissenschaft*, la parola che meglio esprime il carattere di globalità dell'approccio conoscitivo. Proprio sulla scorta di tali considerazioni Holmes, spiegando tra l'altro come lo stesso Nida avesse limitato questo tipo di nomenclatura solo alla descrizione di uno degli aspetti del processo, guarda alla parola inglese *studies* come alla soluzione più soddisfacente in tal senso:

The designation "translation studies" would seem to be the most appropriate of all those available in English, and its adoption as the standard term for the discipline as a whole would remove a fair amount of confusion and misunderstanding.¹³⁷

Una volta fatta chiarezza a livello dell'espressione, si passa all'illustrazione del contenuto: di cosa deve occuparsi questa nuova disciplina e di cosa essa effettivamente si occupa? Sebbene a detta di molti la peculiarità più spiccata di questo nuovo filone di ricerca sia senz'altro la tendenza a una disamina di tipo interdisciplinare, nonché all'abolizione pressoché totale delle tradizionali e stereotipate dicotomie tra giusto e sbagliato, libero e letterale, teoria e pratica, Holmes tiene tuttavia a precisare che si tratta in primo luogo di una «disciplina empirica» con due grandi obiettivi principali:

(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted.¹³⁸

¹³⁷ *ibid.*, pag. 70.

¹³⁸ *ibid.*, pag. 71.

Da notare come sia importante ogni volta per Holmes distinguere entrambi i momenti, *translating* e *translation*, processo e prodotto, di quel fenomeno che in italiano viene espresso mediante l'unico termine 'traduzione'.

In primo luogo dunque la traduzione come dato di fatto, processo o prodotto che sia, è fenomeno che deve innanzitutto essere *descritto*; solo in un secondo momento e sulla base dei dati desunti dalla descrizione è possibile individuare regole o norme in grado di spiegare i motivi per cui la traduzione è così come si presenta e persino fungere da guida per traduzioni future. E sulla base di questa separazione di fasi Holmes distingue le due branche principali di *Translation Studies*:

- 1) Descriptive translation studies (DTS);
- 2) Theoretical translation studies (ThTS).

Dal momento che lo studio descrittivo è quello che meglio esprime il carattere empirico del fenomeno traduzione, è a esso che si conviene dedicare maggiore enfasi; a livello di studio descrittivo della traduzione Holmes distingue così tre ulteriori livelli di analisi:

- A) Product-oriented DTS: a questo stadio viene descritta la singola traduzione, per poi passare a una fase comparativa in cui vengono vagliate diverse traduzioni dello stesso testo;
- B) Function-oriented DTS: si tratta di una "sociologia della traduzione"; in questo caso l'oggetto della descrizione non è tanto la traduzione stessa quanto la funzione che essa svolge all'interno della situazione socioculturale di arrivo, uno studio di contesti più che di testi;
- C) Process-oriented DTS: in quest'ultimo caso potremmo parlare invece di una "psicologia della traduzione"; qui l'oggetto in esame è ciò che

accade nella mente del traduttore nel momento in cui traduce.

Fin qui e in breve è ciò di cui si compone il momento descrittivo. Quanto invece alla dimensione teorica, Holmes non nega una sua plausibilità o addirittura la sua necessità, purché essa venga elaborata ricorrendo a un altissimo grado di formalizzazione ed essere così in grado di includere tutto ciò che rientra nel dominio della traduzione ed escludere ciò che ne è estraneo. Per Holmes la stragrande maggioranza degli studi sulla traduzione ha fallito in questo senso, o per troppo inclusivismo o per la ragione opposta. Dal momento poi che quelle in partenza presentate come teorie generali della traduzione hanno troppo spesso finito per ricadere nel parziale, Holmes propone di ridistribuire la totalità di questi studi in sei gruppi diversi:

- a) Medium-restricted T.: in questo caso le teorie sulla traduzione vengono raggruppate in base al mezzo in uso (umano, macchine traduttrici, ecc.);
- b) Area-restricted T.: l'area cui ci si riferisce può riguardare tanto la lingua quanto la cultura oggetto della traduzione;
- c) Rank-restricted T.: in questo caso le teorie vanno distinte a seconda del rango o livello linguistico in oggetto (testi considerati nella loro interezza o porzioni linguistiche inferiori);
- d) Text-type restricted T.: a seconda del tipo di messaggio in esame;
- e) Time-restricted T.: a seconda che il testo sia contemporaneo o afferente ad altro periodo storico;
- f) Problem-restricted T.: ovvero teorie che affrontano problematiche specifiche sia pure all'interno della generale teoria della traduzione.

Quanto finora riassunto riguarda la dimensione per così dire «pura» di Translation studies, così come indicato dallo stesso Holmes. Ai due

orientamenti fondamentali, ovvero alla componente descrittiva e alla componente teoretica, va tuttavia senz'altro affiancata la componente «applicata». A essa si pensa innanzitutto allorché si guarda alla traduzione in quanto strumento e oggetto di insegnamento a un tempo; in secondo luogo va menzionato il fatto che la traduzione, e più in generale il tradurre, è fenomeno che necessita di una precisa collocazione socio-culturale nonché di un adeguato e quanto più lucido possibile riscontro critico: è dunque compito della traduttologia applicata l'individuazione di una «politica» e di una «critica della traduzione».

Quanto agli aspetti più strettamente afferenti al nocciolo della presente ricerca si è già avuto modo di notare come Holmes, nonostante la sua passione per l'arte verbale sia perfettamente controbilanciata dal più scrupoloso rigore scientifico:

While in the literary theory of the 1950s and '60s many of those who wrote about literary translation were inclined to take their own way of translating as the norm for how everyone should translate, Holmes quite soon was to perceive that when it came to theoretical study of the craft the best thing one could do was to detach oneself as far as possible from one's own working rules and personal choices in particular translational situations. In his case, then, practice and theory were never confused, and never distorted each other; on the contrary, their fruitful interaction at once guarded the scholar from sterile theorization and the translator from vain complacency.¹³⁹

abbia tuttavia iniziato a interessarsi di questioni teoriche concernenti la traduzione in primo luogo proprio grazie e in seguito alla sua attività di traduttore di poesia:

A participant in two cultures [...] he was thus the ideal mediator between the Low Countries and the Anglo-American world. Modern Dutch poetry, in particular, won international attention through his translations. His excellence as a translator received official recognition both in the Netherlands – where he was awarded the highest distinction for literary translators, the Martinus Nijhoff Prize, [...] and in the Dutch-speaking part of Belgium – where in 1984 he received the Flemish Community's first Triennial Prize for the translation of Dutch literature.¹⁴⁰

¹³⁹ *ibid.*, pag. 2.

¹⁴⁰ *ibid.*, pagg. 1-2.

Alla domanda «è possibile tradurre poesia?» egli risponde semplicemente che:

In translation as in politics, most people take their stance in between the two extremes, believing that translation, of poetry at any rate, is sometimes possible, sometimes impossible; sometimes easy, sometimes difficult; sometimes a failure, sometimes an amazing success.¹⁴¹

E constatando che in ogni caso, a fronte della valanga opinionista sull'opportunità della traducibilità poetica, i tentativi, seri, di definizione del problema spiccano senza dubbio per la loro esiguità, lo studioso affronta la questione dei limiti della traducibilità partendo dall'aspetto puramente pratico, non già dell'intero componimento, ma addirittura del singolo verso, di come cioè a livello di semplice segmento ritmico sia estremamente facile anche per il traduttore esperto incappare in tutta una serie di dilemmi che incidono profondamente sulla bontà della resa. L'esempio addotto da Holmes riguarda il primo verso di un famoso componimento olandese che recita

Ik ging naar Bommel om de brug te zien

Pur trattandosi di un campione linguistico afferente a una lingua germanica e dunque fonologicamente, morfologicamente e sintatticamente non troppo distante dall'inglese, esso tuttavia cela una fitta trama di "trabocchetti" che implica un'attenzione speciale da parte del traduttore per la plausibilità delle soluzioni da adottare. In primo luogo l'attenzione per l'aspetto prosodico: mettendo da parte l'idea di una resa-calco («I went to Bommel for the bridge to see»), senza dubbio fedele alla sintassi olandese e un po' meno a quella dell'inglese, l'altra ipotesi, a sostegno di una forma sintatticamente più aderente alla lingua di arrivo («I went to Bommel to see the bridge»), fa sì che la resa ritmica rimandi più a una filastrocca che alla pentametria giambica del sonetto

¹⁴¹ *ibid.*, pag. 45.

originale; optando per una soluzione che rispetti l'impostazione prosodica c'è tuttavia il rischio di uno spostamento di tono, ovvero il passaggio dal registro colloquiale dell'originale all'arcaica solennità della traduzione. In secondo luogo il verso pone la questione dei toponimi: Bommel è a qualsiasi orecchio olandese un riferimento immediatamente chiaro, sia a livello spaziale che temporale, che nell'immaginario dei parlanti si presta a una pluralità di associazioni; il lettore straniero viceversa sa a malapena di cosa si stia parlando. Come affrontare la questione? Mantenersi fedeli alla situazione originale, ricorrendo magari a una nota esplicativa, oppure operare una sostituzione con un toponimo più familiare alla cultura ricevente? E una volta optato per questa nuova soluzione, che dire riguardo alla collocazione temporale? Se un solo verso, sia pure disadorno da un punto di vista contenutistico, è in grado di opporre tanta difficoltà, è dunque naturale attendersi una più cospicua mole di interrogativi dalla traduzione dell'intero componimento. Fermo restando l'inesistenza di una soluzione chiara e univoca per ogni occorrenza, è tuttavia auspicabile per Holmes il tentativo di ricondurre l'analisi all'interno di una cornice generale. Per le problematiche tipiche della traduzione di poesia è possibile così operare una triplice ripartizione di piani:

1) livello linguistico:

First of all, as a message stated in words, a poem is set in a *linguistic context*: the poet, like any other formulator of a linguistic message, draws upon a part of the expressive means of the specific language he is using, in order to communicate something, and the words of the poem take on significance for the reader only when interpreted within that context

2) livello di intertesto letterario:

In the second place, poem is written in interaction with a whole body of poetry existing within a given literary tradition, and the rhythm, metre, rhyme, and assonances of the poem, but also its imagery, themes, and *topoi*, are intimately linked with those in that whole array of other texts

3) livello socio-culturale:

in which objects, symbols, and abstract concepts function in a way that is never exactly the same in any other society or culture.¹⁴²

Relativamente a ciascuno di questi tre livelli d'analisi le scelte a disposizione del traduttore si distribuiscono lungo un asse i cui estremi sono rappresentati dal massimo dell'«esotizzazione» e dal massimo della «naturalizzazione». A esso si sovrappone l'asse che sintetizza la tendenza alla «storicizzazione» oppure, in senso opposto, alla «modernizzazione». Al di là della considerazione di ciò che effettivamente si sceglie di assumere quale criterio operativo nella pratica traduttiva, sia che si opti per l'una o per l'altra tendenza, Holmes sostiene che l'obiettivo del traduttore implica molto più di una mera questione di scelta tra possibilità; si tratta in realtà di un fenomeno che può essere più proficuamente spiegato ricorrendo alla teoria dei giochi:

The two basic rules of the game of verse translation are that the final result (1) must match the original to a large enough degree that it will be considered a translation (the criterion of minimum matching or minimum fit), and (2) must be of such a nature that it will be considered a poem (the poetic criterion).¹⁴³

Oppure, detto altrimenti:

Sembrano solo giochini. Ma forse non è male, di fronte a una sequenza di due espressioni che giocano al rimbalzo come *female. Feel male* (Patti Smith, 1972, p. 82), invece di tradurre letteralmente e piattamente *Donna. Sentirsi uomo*, non è male, dicevo, esercitarsi a restituire anche il piano dell'espressione, per esempio, così: DAMA MA ADAMO.¹⁴⁴

Un componimento poetico, spiega Holmes, di qualsiasi tipo esso sia, può essere considerato come un tutto testuale coerentemente articolato. L'atto traduttivo, per sua stessa natura, implica una fondamentale dicotomia

¹⁴² *ibid.*, pag. 47.

¹⁴³ *ibid.*, pag. 50.

¹⁴⁴ M. A. Bonfantini, *Traduzione-Tradimento-Intendimento-In poesia*, in M. A. Lorgnet, (a c. di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II*, CLUEB, Bologna, 1994, pagg. 197-210.

spaziale e temporale tra lingue, letterature, culture rispettivamente di partenza e di arrivo. Il vero grande problema del traduttore è in fondo quello di risolvere la contraddizione tra la necessità di omogeneità di cui ha bisogno un testo per dirsi poetico e la suddetta dicotomia, ovvero il divario tra la naturale tendenza alla convergenza della poesia e la divergenza linguistica (letteraria, culturale, ecc.). Ricorrendo alla teoria dei giochi, il traduttore dovrà allora adottare la strategia dell'illusionista: accetterà la dicotomia come inevitabile e si muoverà, qui mantenendosi aderente, là ricreando, in vista dell'armonia del tutto, sempre tenendo presente che ciò che otterrà non sarà altro che *una* lettura del testo originale, tra le molte possibili. La traduzione non è in fondo che un gesto interpretativo, critico, uno tra i molti approcci conoscitivi al testo originale; vi sono tuttavia traduzioni che possono essere considerate poesie a se stanti, ovvero arte verbale che non si riferisce a referenti extralinguistici ma ad altri oggetti linguistici, la quale può essere definita in questo senso «metapoesia»:

the metapoem is a nexus of a complex bundle of relationships converging from two directions: from the original poem, in its language, and linked in a very specific way to the poetic tradition of that language; and from the poetic tradition of the target language, with its more or less stringent expectations regarding poetry which the metapoem, if it is to be successful as poetry, must in measure meet.¹⁴⁵

Nel momento in cui ci si volge a questo tipo di operazione metapoetica sorge immediatamente la necessità di stabilire la forma di versificazione da adottare. Holmes afferma che i tipi di approccio al problema sono di norma quattro, a seconda dell'attitudine precipua del traduttore:

- 1) forma mimetica: si tratta di un approccio teso a mantenere *il più possibile* intatta la forma dell'originale; è preferibile parlare di imitazione più che di identità, dal momento che è impossibile che un verso concepito in una lingua possa trovare completa

¹⁴⁵ J. S. Holmes, cit., pag. 25.

equivalenza di riscontro. Si tratta di una forma che, operando un vero e proprio calco dell'originale, pone enfasi sull'effetto di sorpresa che la traduzione sortirà sul lettore della cultura ricevente;

- 2) forma analogica: è l'approccio adottato dal traduttore che preferisce individuare nella propria tradizione letteraria la forma equivalente all'originale a livello funzionale; con ciò si ha di norma un effetto "naturalizzante" dell'originale all'interno della cultura ricevente (Holmes cita il caso della famosa traduzione che Pope fece dell'*Iliade*);
- 3) forma organica: è quella cui fa ricorso il traduttore che prende come base di partenza non già l'assetto metrico del componimento da tradurre, bensì l'aspetto semantico, con il quale darà autonomamente vita a un proprio componimento poetico; si tratta di un approccio che trae la propria ragione di essere da una prospettiva per così dire d'intransigenza riguardo l'indissolubilità del legame forma-contenuto della poesia: non ha senso pertanto un procedimento che abbia la pretesa di riversare in una griglia metrica preesistente alla traduzione l'essenza poetica del testo originale;
- 4) forma "straniante": la metapoesia non intrattiene alcun rapporto di derivazione né con la forma né con il contenuto dell'originale. Si tratta di un approccio ancor più flessibile rispetto a quanto consentito da una forma mimetica o analogica: il traduttore ha dunque facoltà di manipolare in modo piuttosto libero il contenuto dell'originale.

Il risultato, ben lungi da ogni pretesa di univocità, se da un lato contribuisce alla risoluzione di taluni problemi, dall'altro lascia aperti nuovi interrogativi, ma sempre in una prospettiva di assoluta libertà propositiva e costruttiva:

In the case of Nijhoff's "De moeder de vrouw" I have never been able to win the translation game, time after time giving it up like a game of patience where neither kings nor aces turn up, because I could never find what seemed to me a satisfactory solution to the very first line. An English bridge at Bommel remains to be built.¹⁴⁶

Del 1980 è l'opera *Translation Studies* di Susan Bassnett-McGuire. Nata dalla collaborazione della studiosa con alcuni studenti dell'università di Warwick (Inghilterra), in essa, più che nell'opera di Holmes, traspare evidentissimo l'orgoglio dello scienziato che sa di aver contribuito in modo sostanziale all'affermazione di un nuovo filone di ricerca:

Dalla prima edizione di questo libro in Inghilterra nel 1980, Translation Studies (T.S.) si è affermata come disciplina a tutti gli effetti [...] La ricerca in questo campo si sta diffondendo in tutto il mondo. Oggi, il numero di studiosi che si dedica a questa disciplina è talmente elevato da mettere radicalmente in discussione alcuni vecchi preconcetti sulla sua marginalità.¹⁴⁷

Pur nella piena sottoscrizione dell'opportunità di uno status autonomo per la nuova disciplina, anche Bassnett-McGuire come Holmes tiene a sottolineare che in fondo l'aspetto peculiare di quest'ultima consiste proprio nel suo essere il frutto della collaborazione tra ambiti disciplinari talora anche molto diversi tra loro. Come si è già avuto modo di vedere con Holmes, anche in questo caso l'interesse per le problematiche connesse con la traduzione nasce dall'esperienza diretta: Bassnett-McGuire è infatti stimata anche come poetessa e traduttrice di testi teatrali. Quanto invece al ruolo svolto all'interno di Translation Studies si può dire per esempio che di Holmes la studiosa condivide senz'altro, a parte la passione per questo tipo di tematiche, soprattutto la ferma convinzione che il nuovo indirizzo abbia davvero segnato il punto di partenza di una nuova era per lo studio della traduzione, anche se quanto affermato a conclusione della sua indagine, riguardo la distinzione fra teoria e pratica, lascia adito a qualche perplessità:

¹⁴⁶ *ibid.*, pag. 51.

¹⁴⁷ S. Bassnett-McGuire, *La traduzione: teorie e pratica*, op. cit, pag. 1.

I traduttori continuano la loro opera e il vasto dibattito iniziato con tale promessa si è aperto a chiunque, avendo incontrato problemi di traduzione, voglia spostarsi da una posizione pragmatica ed empirica verso un discorso più scientifico e collaborativo.¹⁴⁸

Il che è senza dubbio in contrasto con quanto sostenuto altrove:

Non bisogna dimenticare che questa disciplina è fortemente radicata nell'applicazione pratica [...] Sarebbe davvero un errore fatale se, come è successo in altre discipline, si dividesse la teoria dalla pratica, mettendole l'una contro l'altro.¹⁴⁹

In generale le differenze di approccio tra i due studiosi possono essere riassunte come segue:

Mentre Bassnett ha usato i Translation Studies per sostenere la propria strategia traduttiva, che implicitamente conserva parametri di valutazione basati sulle principali norme tipiche del modernismo, James Holmes ha proceduto in un modo diverso, con un orientamento meno funzionale e più "materiale", poiché voleva innanzitutto svelare il processo di traduzione per comprendere per quali motivi si prendessero certe decisioni, prima di giudicare il risultato buono/cattivo, fedele/infedele, vero/falso, compreso/frainteso [...] La differenza tra il metodo di Holmes e di Bassnett è che il primo cerca di conservare il suono, il senso, il ritmo, il "materiale" testuale dell'oggetto nella lingua e ricreare quelle sensazioni specifiche – suono, senso, associazione – nonostante le intrinseche limitazioni nella lingua di arrivo, mentre Bassnett salta al tema centrale e al significato, intuisce la "funzione originale" e consente la sostituzione di gran parte del testo, con tutta la sua risonanza e le sue associazioni particolari, con qualcosa di nuovo e completamente diverso, ma in teoria influisce sul lettore nello stesso modo.¹⁵⁰

Tra i punti a favore dell'approccio di Bassnett-McGuire c'è senz'altro l'impostazione didattica, frutto con tutta probabilità di uno studio nato in un ambiente di ricerca per così dire "in erba", nonché la semplicità schematica e la scelta dei termini. L'opera si articola in tre parti: nella prima parte vengono affrontati i principali aspetti della traduzione intesa come processo, con attenzione particolare per i concetti più direttamente a esso connessi, tra cui equivalenza, traducibilità, ecc.; la seconda parte è dedicata alla teoria della traduzione nella storia; la terza e ultima parte verte in modo specifico sui problemi precipui della traduzione letteraria.

¹⁴⁸ *ibid.*, pag. 167.

¹⁴⁹ *ibid.*, pagg. 20-21.

¹⁵⁰ E. Gentzler, cit., pagg. 113-114.

Quest'ultima è senza dubbio la sezione più degna di rilievo dal punto di vista della presente ricerca, non solo perché contiene una sottosezione abbondantemente dedicata al problema della traduzione poetica, ma anche per via della suddetta impostazione, che fa ampiamente leva sull'esemplificazione pratica. In questa sede Bassnett-McGuire illustra innanzitutto l'importanza del concetto di struttura e di come sia fondamentale per il traduttore tenere in ampia considerazione tutto ciò per poter comprendere la vera natura del fenomeno traduzione:

L'incapacità di comprendere che un testo letterario è composto da un insieme di sistemi in relazione dialettica con altri sistemi al di fuori del testo stesso, ha spesso portato i traduttori a evidenziare certi aspetti del testo a discapito di altri.¹⁵¹

A tale riguardo la studiosa fa riferimento all'atteggiamento del destinatario nei confronti del testo, così come illustrato da Lotman, in base al quale costui compie quattro azioni fondamentali, che vanno dalla ricezione del contenuto del testo nel suo complesso, passando per la presa di coscienza che il testo si compone di vari livelli che interagiscono tra loro, fino ad arrivare alla consapevolezza di poter utilizzare il testo a proprio piacimento. Il traduttore è in fondo egli stesso un lettore e non può esimersi dal comportarsi in modo analogo:

Uno dei più grandi progressi della critica letteraria moderna è la rivalutazione del lettore. Secondo Barthes, infatti, la posizione dell'opera letteraria è quella di rendere il lettore non tanto un consumatore, quanto un *produttore* del testo [...] Il lettore, quindi, *traduce o decodifica* il testo secondo diversi modelli di sistemi: l'idea di un'unica lettura "corretta" è dissolta.¹⁵²

Tutto ciò è tanto più vero qualora lo si applichi al problema della traduzione poetica. A tale riguardo, e in più di un caso, Bassnett-McGuire effettua un'analisi comparata mettendo a confronto diverse traduzioni di uno stesso testo poetico, con ampia descrizione tanto delle differenze tanto dei punti in comune tra esse intercorrenti. In particolare,

¹⁵¹ S. Bassnett-McGuire, cit., pag. 108.

¹⁵² *ibid.*, pagg. 110-111.

relativamente all'analisi di alcune traduzioni del sonetto XXX di Shakespeare, è interessante quanto affermato da M. Rifaterre, citato dalla studiosa inglese, nel suo *Semiotica della poesia*:

La fabbrica del significato da parte del lettore non equivale tanto a un procedere lungo la poesia, a una concrezione semiarbitraria di associazioni verbali, quanto a una ricognizione intermittente del testo, irresistibilmente sospinta dalla dualità stessa dei segni: non-grammaticali come mimesi, grammaticali dentro al reticolo della significanza.¹⁵³

Il significato del testo poetico, lungi dall'essere somma dei significati dei segni linguistici che lo compongono, nascerebbe dunque proprio dal suo essere struttura, dalla possibilità di interrelazione di livelli e dunque dalla capacità di prestarsi a letture sempre nuove e diverse, e dunque a traduzioni diverse. Quanto al *come* tradurre una poesia è estremamente interessante quanto afferma Bassnett-McGuire sempre a proposito dei tentativi di traduzione del summenzionato sonetto:

Grazie alle tre versioni del sonetto di Shakespeare analizzate prima, è stato possibile vedere che, più una traduzione cerca di ricreare le *strutture linguistiche e formali* dell'originale, più vi si allontana in termini di funzione.¹⁵⁴

A tale riguardo, vale la pena di accennare, così come suggerito da Bassnett-McGuire, alle celebri sette strategie di Lefevere, le quali possono essere di valido aiuto per il traduttore desideroso di misurarsi con il testo poetico:

- 1) T. fonemica: è il tipo di traduzione che assume il suono quale criterio di procedimento;
- 2) T. letterale: si concentra sulla singola parola, presumibilmente a scapito della resa sintattica e semantica nella lingua di arrivo;
- 3) T. metrica: calibrata sull'aspetto prosodico dell'originale;
- 4) T. in prosa: se è vero che in questo modo viene salvaguardato in ogni punto il significato concettuale, è altresì vero che si rinuncia

¹⁵³ *ibid.*, pag. 122.

¹⁵⁴ *idem*

completamente a conservare, sia pure in minima parte, la valenza semantica della forma originale;

- 5) T. rimata: il traduttore in questo caso è fortemente vincolato dalle due gravose esigenze dello schema prosodico e della rima; si tratta di una scelta eccessivamente ambiziosa;
- 6) T. in versi liberi: abbandonata la pretesa di una resa fedele dal punto di vista del metro, si tenta tuttavia di addivenire comunque a un prodotto poetico, sia pure in totale autonomia prosodica;
- 7) Interpretazione: si tratta dell'approccio con cui il traduttore ha modo di esercitare in pieno la propria libertà creativa.

Si tratta in tutti questi casi delle strategie effettivamente utilizzate da alcuni traduttori alle prese con la poesia classica latina, analizzate e valutate dallo stesso Lefevere. In questo modo si può vedere come in ognuna di queste strategie il traduttore abbia in un certo senso peccato di "esclusivismo", privilegiando di volta in volta solo un aspetto del componimento originale. Lo schema di cui sopra, ideato da Lefevere e sottoscritto da Bassnett-McGuire, in fondo non si discosta molto dalla quadripartizione di Holmes riguardante i diversi tipi di approccio traduttivo. Solo a partire da ciò che è stato effettivamente tradotto e attraverso la lucida disamina dei modi in cui è stato tradotto, dei criteri di procedimento e delle strategie operative, nonché mediante un'accurata comparazione tipologica è possibile individuare, se non *il modo giusto* di tradurre, almeno quello più opportuno da un punto di vista funzionale:

Abbastanza di recente si è affermata l'analisi sistematica degli enunciati sulla traduzione prodotti da traduttori e linguisti in epoche e luoghi differenti. Studiare la prefazioni dei traduttori permette di imparare molto non solo riguardo ai criteri scelti dai singoli traduttori, ma anche al modo in cui tali criteri riflettono il ruolo della traduzione all'interno dell'intera comunità. Per di più, lo studio del linguaggio figurativo utilizzato dai traduttori quando parlano del loro lavoro, può fornirci indicazioni sulla traduzione come atto testuale.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *ibid.*, pag. 3.

Se a Holmes va riconosciuto il merito di essersi reso portavoce di questa nuovissima generazione di studiosi della traduzione, grazie soprattutto al fatto di aver saputo da vero “ideologo” illustrare in modo assolutamente lucido e organico gli intenti programmatici del nuovo indirizzo, André Lefevere è senz’altro colui che meglio ha saputo farsi interprete delle istanze polemiche all’interno di Translation Studies, di aver avuto cioè il coraggio di porre l’enfasi sulla dimensione per così dire “politica”; a costui va così senz’altro riconosciuto il merito di aver indagato in che modo il processo della traduzione, in virtù del suo carattere osmotico e catalizzatore, può rendersi talora suscettibile di manipolazioni e usi particolari:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society.¹⁵⁶

Proveniente da un’area geografica al crocevia europeo come i Paesi Bassi, non soltanto dal punto di vista linguistico e culturale ma anche dal punto di vista economico e politico, che per secoli ha visto per molti aspetti dipendere dalla traduzione la sopravvivenza stessa della sua gente, non deve stupire il fatto che da Lefevere queste tematiche siano state davvero “sentite” in modo speciale, tale da spingerlo ad affrontare l’argomento fin nei suoi risvolti più delicati. La traduzione non viene pertanto considerata semplicemente come una naturale quanto ovvia forma di manipolazione (linguistica, letteraria, ideologica, ecc.), ma come la fabbrica di immagini per eccellenza:

Translation is responsible to a large extent for the image of a work, a writer, a culture. Together with historiography, anthologizing and criticism it prepares works for inclusion in the canon of world literature.¹⁵⁷

¹⁵⁶ S. Bassnett, A. Lefevere (a c. di), *Translation, History and Culture*, Cassell, London, 1990, Preface.

¹⁵⁷ *ibid.*, pag. 27.

Nel saggio *Translation: Its Genealogy in the West* Lefevere ripercorre in modo originalissimo e sagace il cammino compiuto dalla traduzione nell'emisfero culturale "che conta", a partire da quella che lo studioso considera la madre di tutte le traduzioni, almeno dal punto di vista della tradizione e del prestigio letterario, ovvero la Bibbia dei Settanta. Il richiamo a questa leggendaria traduzione serve a individuare le categorie fondamentali che segnano il comune denominatore nella storia della traduzione: l'autorità, la competenza e la capacità di suscitare immagini. Ogni traduzione, sia che questa venga intesa conservativamente come *translatio*, sia che si faccia più disinvolatamente riferimento a essa come *traductio*,¹⁵⁸ implica sempre e comunque queste tre categorie: l'autorità (del committente, del testo, dell'autore, della poetica dominante nella cultura di arrivo) è la dimensione a livello della quale vengono indicati i parametri su cui si misura l'accettabilità della traduzione; la competenza va misurata dall'esperto preposto dall'autorità, la quale sovrintende alla capacità di perizia di quest'ultimo (va da sé che si tratta in ogni caso di una questione di arbitrarietà); infine la capacità di suscitare immagini, e non solo dell'opera, ma anche del suo autore e della cultura di partenza:

Translation can tell us a lot about the power of images and the ways in which images are made, about the ways in which authority manipulates images and employs experts to sanction that manipulation and to justify the trust of an audience – which is why the study of translation can teach us a few things not just about the world of literature, but also about the world we live in.¹⁵⁹

La traduzione è dunque, in questa particolare ottica, una riscrittura, nella misura in cui si accetta come inevitabile il fatto che il processo di

¹⁵⁸ Sembra che con ciò Lefevere voglia suggerire come l'annosa dicotomia traduzione letterale/libera nonché il dibattito intorno a essa abbiano radici molto antiche. Si presti attenzione a quanto lo studioso afferma nella medesima sede a proposito di questa importante distinzione: «*Translatio* tries to regularize the linguistic components of the translation process, without giving much thought to anything else. If it does, it will shortcircuit as a result of the inbuilt tension between the linguistic and the cultural components of that process. Its polar opposite can be designated by a Latin word that never really existed: *traductio*. [...] *Traductio* is the more creative counterpart to the more conservative *translatio*. *Traductio* is prepared and allowed to give at least equal weight to the linguistic and the cultural/ideological components of the translation process»

¹⁵⁹ S. Bassnett, A. Lefevere, cit., pag. 27.

traduzione non può mai essere un'operazione neutrale, sia dal punto di vista della fallacità della componente umana che in esso interviene, a prescindere da qualsivoglia pretesa di obiettività (inverosimile, in virtù del nostro essere il prodotto di imprescindibili circostanze storico-culturali) e se ancora una volta si è d'accordo sul fatto che il traduttore è in una certa misura semplicemente uno dei possibili lettori del testo, sia dal punto di vista del testo stesso, dalla *voluntas auctoris* a esso sottesa che non sempre si evince in modo assolutamente trasparente. Il che non viene necessariamente considerato da Lefevere come un'attitudine negativa: ciò che lo studioso tenta di dimostrare è che così le cose sono andate finora e così molto spesso vanno tuttora, e il riconoscerlo come qualcosa di inevitabile non deve essere assunto come giustificazione per continuare a procedere in modo analogo, ma bensì come stimolo all'abbattimento di molte barriere, soprattutto di ordine culturale:

Translation is often regarded with suspicion because it inevitably domesticates foreign texts, inscribing them with linguistic and cultural values that are intelligible to specific domestic constituencies. This process of inscription operates at every stage in the production, circulation, and reception of the translation. It is initiated by the very choice of a foreign text to translate, always an exclusion of other foreign texts and literatures, which answers to particular domestic interests. It continues most forcefully in the development of a translation strategy that rewrites the foreign text in domestic dialects and discourses, always a choice of certain domestic values to the exclusion of others. And it is further complicated by the diverse forms in which the translation is published, reviewed, read, and taught, producing cultural and political effects that vary with different institutional contexts and social positions. By far the most consequential of these effects – and hence the greatest potential source of scandal – is the formation of cultural identities.¹⁶⁰

Un esempio emblematico di fredda accoglienza dimostrata dalla “nostra” cultura nei riguardi di uno dei massimi prodotti artistici di una cultura “altra” viene così addotto da Lefevere a dimostrazione del fatto che molto spesso il concetto di intraducibilità ha molto più a che fare con l'assenza di equivalenti poetici e culturali che non linguistici in senso stretto. Si tratta di un esempio estremamente significativo - tanto più per

¹⁶⁰ L. Venuti, *The Scandals of Translation*, Routledge, London/NY, 1998, pag. 67. Si tratta di un testo estremamente interessante ai fini della comprensione dei motivi per cui alla traduzione sia da sempre riservato un ruolo tra i più marginali che ci siano nell'universo letterario.

il fatto di essere relativo a una cultura oggi alla ribalta dell'attualità - di mancata naturalizzazione presso la cultura di arrivo di un genere poetico avente un peso letterario molto rilevante in quella di partenza, ovvero la *qasida* araba. Lefevere sostiene come perfino i più autorevoli compendi culturali occidentali abbiano trascurato anche la semplice menzione come voce a sé stante di questo importante genere poetico esistente da oltre un millennio. Si tratta invero di un genere non solo più antico, ma persino più prestigioso di altri tipi di poesia, per esempio del sonetto, al quale invece viene dedicato più ampio spazio, pur avendo quest'ultimo nell'economia della poetica araba un peso decisamente inferiore. Pur con i suoi oltre cento milioni di parlanti, l'arabo è tuttavia proverbialmente considerato la lingua che la cultura occidentale più percepisce come aliena; quest'ultima viceversa gode di un prestigio e di una notorietà infinitamente più ampi che, atteggiamenti autocelebrativi a parte, vanno senz'altro attribuite al fatto che all'occidente appartengono molte tra le lingue più frequentate al mondo; è naturale pertanto che dal confronto tra due sistemi linguistici tanto diversi emergano ovvie ancorché pregnanti difficoltà traduttive. Nel momento in cui il traduttore, sia pure nella fattispecie abile estimatore di lingue tanto distanti, è oltretutto impegnato in questioni traduttive particolari come il testo poetico la faccenda si complica ulteriormente, soprattutto in considerazione di una sostanziale e inevitabile ignoranza delle norme prosodiche particolari. Lefevere riconosce questi ostacoli:

Un aspetto non meno importante che ostacola la ricezione delle *qasida* in Occidente è la lingua in cui sono scritte, o meglio, quella combinazione di caratteristiche linguistiche e convenzioni formali tipica della poetica islamica [...] La difficoltà principale consiste nella ripetizione della stessa rima alla fine di ogni verso.¹⁶¹

ma rifiuta categoricamente di fare della difficoltà linguistica, e di conseguenza della presunta incompetenza del traduttore, il capro espiatorio di una difficile acclimatazione; il motivo di questa

¹⁶¹ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino, 1998, pag. 87.

«deplorable situazione» è per Lefevere da imputarsi non tanto all'assenza di equivalenti semantici, morfosintattici o prosodici nella cultura di arrivo, quanto piuttosto al fatto che tra le due poetiche, quella occidentale e quella araba, esistono forti elementi di discordanza:

Ma l'incompatibilità fra le due poetiche non è l'unica causa della mancata naturalizzazione della *qasida*. Quest'incompatibilità è aggravata dalla scarsa considerazione di cui la cultura islamica gode in Europa e nelle Americhe e che a sua volta suscita due reazioni: la più drastica consiste nel rifiuto di conoscere la cultura islamica; la seconda nel desiderio di conoscerla, ma esclusivamente nei termini di un rapporto fra entità dominatrice ed entità dominata. La letteratura euro-americana è considerata l'unica "vera" letteratura; pietra di paragone per valutare quanto proviene da quella islamica.¹⁶²

Da ciò si evince come per Lefevere il problema della traducibilità o dell'intraducibilità non sia mai esclusivamente legato alla dimensione linguistica:

In questa sede vorrei semplicemente sottolineare che, contrariamente all'opinione convenzionale, la traduzione non riguarda primariamente la lingua. La lingua, come espressione (e ricettacolo) di una cultura, è semmai uno dei tanti aspetti di quel fenomeno di comunicazione culturale denominato traduzione.¹⁶³

Oppure in altri termini:

Language is not the problem. Ideology and poetics are, as are cultural elements that are not immediately clear, or seen as completely 'misplaced' in what would be the target culture version of the text to be translated.¹⁶⁴

Anche se l'accettazione di quanto sopra esposto non deve esimerci dal riconoscimento di come la barriera rappresentata dalla lingua possa andare a detrimento della resa finale. Ai molti problemi che sorgono dal confronto lingua-traduzione lo studioso dedica infatti ampio spazio in merito alle varie proposte traduttive della poesia di Catullo, di cui si è più sopra accennato. Secondo Lefevere l'effetto complessivo che un testo

¹⁶² *ibid.*, pagg. 76-77.

¹⁶³ *ibid.*, pagg. 58-59.

¹⁶⁴ S. Bassnett, A. Lefevere, cit., pag. 26.

genera nel lettore sarebbe il prodotto della messa in atto di tutta una serie di «strategie illocutive», con le quali vanno intesi i diversi modi in cui i mezzi linguistici possono essere impiegati per ottenere una reazione nel lettore. Il testo cui Lefevere si riferisce è un testo qualsiasi, indipendentemente dal fatto che possa trattarsi di uno scritto originale o di una traduzione; ciò assume particolare importanza nel momento in cui quest'aspetto va ricondotto al problema della forza illocutiva; secondo Lefevere il lettore che si accosta a un testo tradotto sa che esso, in virtù di questa natura particolare, è necessariamente carente da questo punto di vista:

Quello che manca nella traduzione, ma spesso anche nell'originale, è la "combinazione ideale" di strategie illocutive, quell'idea – senz'altro vaga ma pregnante – che il testo "avrebbe potuto essere migliore". Chiunque confronti un testo con le sue traduzioni [...] è spesso anche in grado di spiegare perché in queste ultime manchi quella combinazione ideale.¹⁶⁵

In questa sede Lefevere affronta un esempio particolare di traduzione del testo poetico, quella ovvero del II carne di Catullo. Si tratta di un componimento che nel XIX secolo è stato oggetto di numerosi tentativi di traduzione in inglese, che dallo studioso vengono minuziosamente passati al vaglio e messi a confronto. Tornando al problema delle strategie illocutive, Lefevere spiega inoltre come una certa tendenza traduttiva si legittimi in base alle convenzioni poetiche proprie del particolare momento storico: nel caso in questione si tratta di una poetica che mostra la spiccata tendenza al rispetto delle convenzioni formali più tradizionali, come per esempio la rima e l'assetto metrico. Partendo dal presupposto dell'irriducibilità delle differenze linguistiche, Lefevere spiega che traducendo si può tuttavia tentare quanto meno di rendere un'immagine dell'originale, sia pure nella più completa consapevolezza della relatività di quest'ultima e da ogni punto di vista, la quale sarà sempre e comunque influenzata, se non dalla poetica di volta in volta

¹⁶⁵ A. Lefevere, cit., pag. 103.

imperante, almeno dalle aspettative dei destinatari o più in generale dalla cultura ricevente. Partendo dal seguente testo poetico latino

*Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare adpetenti
et acris solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari,
creto ut, cum gravis acquiescet ardor,
sit soliaciolum sui doloris,
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas!*

al quale egli affianca una possibile traduzione¹⁶⁶ volta semplicemente a dar conto dei soli aspetti locutivi, valutando nel contempo i diversi tentativi di traduzione in inglese e tenendo particolarmente presente le ampie differenze tra i due sistemi linguistici, Lefevere individua le strategie di volta in volta privilegiate dai traduttori, le quali possono essere riassunte come segue:

- Compensazione (or. *Deliciae*: nel gergo poetico “di moda” ai tempi di Catullo possedeva la connotazione di “relazione amorosa”; trad. *darling*, più neutrale: il traduttore tenta di “riparare” alla perdita della connotazione, inserendo una parola affine come *delight* in un punto successivo);
- Esplicitazione (or. *Tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi levare curas!* trad. *I'd like to play the way she does / and soothe within my heart the ache of love*; il traduttore offre il contenuto dell'originale “arricchito” dalla propria interpretazione)
- Imitazione fonetica (or. *Credo ut, cum gravis acquiescet ardor*, trad. *I think, it is the crest of passion quieted* che nell'ultima parte riesce in qualche modo a imitare i suoni dell'originale);

¹⁶⁶ *ibid.*, pagg. 105-106.

- Uso di stereotipi stilistici e culturali (or. *Et tristis animi levare curas!* trad. *This pastime /would raise my heart from darkness*, allusione a una nota opera della letteratura inglese, forse un tentativo di compensare la perdita dell'allusione letteraria presente nell'originale);
- Calco morfosintattico (or. *Passer, deliciae meae puellae / quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare adpetenti*, trad. *Sparrow, delight of my girl, which she plays with, which she keeps in her bosom, to whose eager beak she offers the tip of her finger*: si tratta di una traduzione in prosa, motivata dalla funzione della traduzione e destinata a un pubblico di studenti);
- Trasformazione morfosintattica e cambiamento di categoria grammaticale (or. *Sit soliaculum sui doloris*, trad. *she finds a pain in miniature / and defined a precise relief*);
- Versificazione convenzionale (or. *Passer, deliciae meae puellae / quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare appetenti*, trad. *Sparrow, that art my darling's pet - / My darling's, who'll frolic with thee and let / Thee nestle in her bosom, and when / Thou peck'st her forefinger will give it again*);
- Creazione di neologismi;
- Circonlocuzione (or. *Quicum ludere, quem in sinu tenere*, trad. *and in her breast's deep nest of warmth /motherly set you*);
- Amplificazione verbale (cfr. esempio utilizzato per il calco morfosintattico, in cui la verbosità è inevitabile conseguenza di una volontà di fedeltà sintattica);
- Livellamento (or. *Cum desiderio meo nitenti / carum nescio quid lubet iocari*, trad. *When she is minded, that lady whom I dote on, / Pretty tricks to play, all maddeningly charming*. La resa "lady whom I dote on" è paradigmatica della strategia del "livellamento", ovvero la riduzione della forza illocutiva dell'originale al puro e semplice aspetto locativo)

- Iterazione morfemica (or. *Et acris solet incitare morsus*, trad. *Does he get it to stretch its beak / To tip her fingertip – provoke the little pecker's peck?;*)
- Uso di calchi etimologici (or. *Credo ut, cum gravis acquiescet ardor, / sit soliaciolum sui doloris*, trad. *I think, when her grave fire acquiesces /she finds it a solace for her pain*)

Va ancora una volta ribadito che le strategie di cui sopra non sono che alcune tra le molte altre possibili; tra queste ultime Lefevere cita infatti il caso di una strategia che ammette come unica plausibile la traduzione “parola per parola”, in virtù di quell’aura di sacralità che tradizionalmente ha circondato il concetto di fedeltà:

Di qui i dilemmi ripetutamente espressi con sterile monotonia nella maggior parte dei saggi sulla traduzione letteraria: si può rendere il senso dell’originale – predicano – solo rinunciando a riprodurre la musicalità e spesso anche le strutture morfosintattiche: se viceversa si privilegiano gli aspetti fonici, sarà difficile conservare il senso, e la traduzione verrà archiviata come una semplice stravaganza esotica; qualora poi si tenti di imporre al testo di arrivo le forme morfosintattiche della lingua di partenza, con ogni probabilità ne andrà perduta tutta l’eleganza e l’equilibrio.¹⁶⁷

Da un più attento esame delle strategie di Lefevere si evince che il comune denominatore a esse sotteso sta proprio nel fatto che, a fronte dell’apparente invalicabilità di ogni singolo ostacolo opposto dalla differenza linguistica, il traduttore è stato in grado di trovare una soluzione, sia pure tenendo conto del fatto che quest’ultima va considerata nella sua temporalità e dunque suscettibile di qualsivoglia giudizio di merito che ne voglia a tutti i costi evidenziare l’inadeguatezza. Ma il riconoscere come fondamentale e inesorabile la differenza linguistica non va tuttavia in nessun caso addotto come alibi alla rinuncia a tradurre: il bollare come «stravaganza esotica» – giudizio che non è stato risparmiato neanche alle più illustri traduzioni a opera di ancor più illustri autori - una traduzione non propriamente “allineata”

¹⁶⁷ *ibid.*, pag. 104.

alle più comuni norme linguistiche in uso in un determinato contesto spazio-temporale, immediatamente riconoscibili come tali, non è allora in fondo che un maldestro quanto approssimativo riassumere e liquidare tutta la creatività sottesa a una serie di iniziative che solo molto più tardi hanno potuto essere chiamate con il giusto nome: parliamo di tutte quelle «creazioni di neologismi» o dei vari «calchi etimologici», ovvero di tutte quelle operazioni che, se da un lato danno alla traduzione quel sapore di “stranezza”, dall’altro sono senz’altro di stimolo a che la lingua si spinga in regioni inesplorate, in vista di uno sfruttamento non convenzionale delle proprie potenzialità e, in ultima analisi, al mutamento linguistico.

Agli studiosi dei Translation Studies va dunque proprio il merito di aver posto l’attenzione sull’aspetto propriamente descrittivo del processo della traduzione, approccio che nella sua essenza più squisitamente scientifica è totalmente scevro di qualsiasi pretesa prescrittiva:

Gran parte della letteratura sulla traduzione ha elevato delle ovvietà, connesse all’incolmabile distanza tra le lingue e ai dettami delle poetiche traduttive, al rango di “problemi”, presentandoli come sfide impossibili o superabili solo a costo di sforzi – in genere “titanici” e protratti – tesi a “spezzare le catene della lingua”. Questi problemi svaniscono (quando addirittura non permettano un approccio più “fecondo” nel quadro di una più ampia considerazione dei fenomeni traduttivi, ma anche in una visione interdisciplinare di teoria letteraria e letteratura comparata) nel momento in cui vien meno l’unica causa della loro esistenza, ovvero quando a un insieme di prescrizioni si sostituisce la descrizione delle possibili o effettive strategie di traduzione.¹⁶⁸

Quanto al futuro degli studi scientifici sulla traduzione conviene tenere presente l’ultimo capitolo dell’opera di Gentzler in cui lo studioso, una volta doverosamente illustrati i punti principali che caratterizzano il lavoro svolto dagli altri due importanti gruppi di ricerca contemporanei (decostruzionismo e teoria polisistemica), procede individuando negli anni Novanta il periodo più favorevole al pieno sviluppo della teoria della traduzione e di come questa, lungi da atteggiamenti esclusivisti, sia

¹⁶⁸ *ibid.*, pagg. 104-105.

solo ora in grado di dimostrare un'apertura incondizionata a ogni tipo di stimolo e suggerimento:

Nell'ambito della scienza della traduzione vengono proposti metodi insoliti; fattori soggettivi vengono inclusi nella scienza obiettiva, comprese spiegazioni non scientifiche come "suona meglio" quale possibile categoria di valutazione.¹⁶⁹

Un grado di scientificità talmente perfezionato e tale da ammettere anche la non-scienza? Il rifiuto della rigidità di talune categorizzazioni e dicotomie? Oppure semplicemente il ritorno post-strutturalista a una sana e spensierata dimensione artigianale della traduzione, ma con ora a disposizione metodi e strumenti presi a prestito dalle scienze esatte, da utilizzare tuttavia solo laddove strettamente necessario?

Il lavoro da compiere è ancora molto: la decostruzione delle autorità che dominano il campo della traduzione, della critica letteraria, della cultura in generale è solo il primo passo. Benché la teoria della traduzione si sia notevolmente evoluta rispetto agli inizi all'insegna dello strutturalismo, è ora in procinto di entrare in una nuova fase molto entusiasmante, che può segnare il principio della scoperta delle relazioni che portano alla costituzione del significato e quindi a una migliore comprensione dell'idea post-strutturalista di linguaggio e di discorso letterario, oltre che di noi stessi. Una volta in possesso di queste cognizioni sarà forse meno probabile che liquidiamo quello che non è conforme alle nostre norme o non soddisfa i nostri criteri di valutazione; questo ci renderà più aperti a modi di vedere alternativi; in altri termini, ci porterà a una vera comunicazione intra e interculturale.¹⁷⁰

¹⁶⁹ E. Gentzler, cit., pag. 200.

¹⁷⁰ *ibid.*, pag. 217.

PARTE II

In pratica

2.1 Che cosa e perché.

Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o prigioniera dell'opera, liberarla nella traduzione – questo è il compito del traduttore.

(W. Benjamin, *Il compito del traduttore*)

In molta della saggistica dedicata al problema della traduzione di poesia il traduttore, spesso poeta, raramente omette di spendere qualche parola sulle motivazioni che stanno alla base della scelta di cosa tradurre; queste, com'è ovvio, non dipendono da semplici considerazioni legate alla maggiore o minore conoscenza della lingua straniera, quanto piuttosto appaiono riconducibili a una rete di relazioni extralinguistiche che il traduttore intrattiene con la poetica dell'autore, con il contesto socio-storico-culturale in cui essa è innestata, oppure ancora può trattarsi solo semplicemente di ragioni fortuite e/o personali: ciò che in ogni caso sembra essere il denominatore comune di gran parte delle esperienze traduttive in ambito poetico e che appare essenziale nella sfera motivazionale è il fatto che tra autore originale e traduttore debba instaurarsi una sorta di complicità, ovvero quella certa affinità auspicata quale condizione necessaria e sufficiente a che quest'ultimo – il quale, va ribadito ancora una volta, sta solo compiendo uno tra i possibili gesti interpretativi – sia davvero in grado di “sentire” il testo. Tutto ciò pare assolvere essenzialmente due compiti principali. In primo luogo va detto che la convenzionalità del voler a tutti i costi sottolineare un tale requisito è solo apparente: intendendo con ciò non un'esperienza di tipo élitario, fondata sulla presunzione di un'inconsistente simbiosi sensoriale, ma piuttosto un vero e proprio palesamento che, pur nascendo sulle prime dall'intuizione, acquista man mano consistenza e certezze grazie a quanto l'opera è in grado di rivelare di per sé, nonché alla pazienza certosina del traduttore che si incarica di sostanziare le

proprie scelte con lo studio accurato di tutto quanto, linguistico ed extralinguistico, ruota intorno all'opera oggetto di traduzione, si arriva in tal modo a una più chiara definizione di questo "capire al volo" l'autore che si sta traducendo, che senz'altro offre maggiori garanzie affinché la resa in lingua d'arrivo conservi davvero l'eco dell'originale. Ciò è tanto più vero nel caso di scrittori dai nomi non troppo altisonanti per il grande pubblico, per via del fatto che chi traduce opere intorno alle quali la mole d'indagine critica è piuttosto esigua, dovrà decidere, in sede di risoluzione degli inevitabili punti d'impasse che si verificano laddove il testo appare criptico e ambiguo, facendo ricorso soprattutto alla propria sensibilità e all'intuizione. In secondo luogo, tenuti nel giusto conto i limiti di una convinzione diffusa che vuole a tutti i costi poeta il traduttore di poesia, ed essendo altresì innegabile il fatto che solo una spiccata sensibilità poetica può motivare la spinta verso un certo tipo di testo, si legittima dunque, in una tale situazione di "consanguineità", l'aspettativa di un risultato artisticamente ed esteticamente valido. Resta in tutti i modi inteso che l'affinità autore-traduttore, più o meno "epidermica", da sé non basta per potersi ritenere in grado di tradurre in modo soddisfacente. In genere, quanto più il divario generazionale tra autore e traduttore è breve, tanto più parrebbe semplice l'operazione: in questo modo verrebbe naturale considerare più agevolmente traducibili le opere di poesia contemporanea, la quale ultima si suole definire tale in quanto non più come un tempo tassativamente vincolata alla rigidità delle regole prosodiche o all'uso strumentale di taluni registri, nonché per il fatto che, proprio in virtù di questa contemporaneità, si tende a dare per scontato che gli stati delle due lingue a confronto siano su di un piano di sincronia, per cui il traduttore avrebbe la facoltà di non dover attingere a un repertorio a tutti i costi "poetico", sentendosi così libero di utilizzare anche il vocabolario della propria quotidianità. Inoltre c'è da dire che, specie per il traduttore alle prime armi, si ridimensiona ampiamente quel timore reverenziale e la soggezione suscitati dall'aura di sacralità che ammantava gli autori

classici, relativamente ai quali la mole traduttiva è già abbondante e spesso di considerevole statura. Si direbbe così che “convenga” maggiormente tradurre autori contemporanei, non fosse altro che la caratteristica più marcata che segna la differenza tra la poesia classica e la poesia contemporanea sia proprio nel modo in cui viene ora intessendosi il rapporto tra linguaggio e rappresentazione artistica, e soprattutto nella “difficoltà” di questo rapporto.

Il grande spartiacque tra la poesia classica e la poesia contemporanea si suole tracciare con l'avvento del modernismo e in modo particolare intorno all'opera dei simbolisti francesi, ai quali viene riconosciuta la paternità di una vera e propria rivoluzione del modo di fare letteratura. La rivoluzione non dipende però tanto dalla natura e dalla qualità delle tematiche trattate:

La prima versione del *Sonnet allégorique de lui même* di Mallarmé è del 1868; gli *Éventails* seguirono tra il 1880 e il 1891. Con essi, la letteratura e la coscienza linguistica occidentale entrano in una nuova fase. Il poeta non trova più né può più sperare con un minimo di fiducia di trovare una sua posizione garantita dall'autorità generale del linguaggio. Le lingue che lo attendono in quanto individuo nato nella storia, nella società, nella convenzioni espressive della sua cultura e del suo ambiente particolari, non sono più una sua pelle naturale. Il linguaggio dominante è il nemico. Il poeta lo trova infetto da menzogne. L'uso corrente quotidiano lo ha irrancidito. Le antiche metafore sono inerti e le energie numinose sono avvizzite. E' compito indispensabile del poeta, come disse Mallarmé di Poe, «purificare il linguaggio delle tribù».¹⁷¹

A conferma di quanto l'avvento del nuovo secolo abbia cambiato per sempre il modo di scrivere un'opera letteraria, Steiner cita l'esempio di un altro grandissimo rivoluzionario del linguaggio, W. Shakespeare, al quale viene perfino attribuito il merito di aver attestato nel modo più autorevole il passaggio dall'anglosassone al Medio Inglese:

La posizione di Shakespeare nel linguaggio è un usufrutto tranquillo, un senso di agio in una sfera di mezzi espressivi ed operativi le cui radici, forse tradizionali, tonalità, ricchezze fino allora non sfruttate, egli riconobbe come la mano d'un uomo riconoscerà i puntoni e i cornicioni, le parti vecchie e nuove della casa paterna. Là

¹⁷¹ G. Steiner, cit., pag. 221.

dove amplia e innesta, raggiungendo possibilità e interazioni di linguaggio ineguagliate prima di lui, Shakespeare lavora dall'interno.¹⁷²

Per J. Kristeva, autrice dell'interessantissimo *La rivoluzione del linguaggio poetico*, questo radicale processo di rinnovamento va fatto risalire a molto più indietro, ovvero al momento in cui le lingue moderne iniziano a legittimarsi come idiomi nazionali. Le lingue classiche, come si sa, si avvalevano di una metrica basata su quantità e qualità sillabica, per via della peculiarità melodica dell'accento di lingue come il greco, tanto per fare un esempio. Nel momento in cui le lingue moderne, (romanze, germaniche, ecc., ovvero lingue con accento sillabico variabile) ereditano quel tipo di versificazione, il contrasto tra musicalità e peculiarità sillabiche di ogni lingua nazionale emerge in tutta la sua ampiezza:

La contraddizione tra un metro musicale «astratto» ereditato dalla versificazione grecoromana e il sistema linguistico della lingua nazionale doveva sfociare con il romanticismo (e soprattutto nelle lingue con accento sillabico variabile, come l'inglese, il tedesco e il russo) in un ritorno alla versificazione *tonica allitterante* che caratterizzava i canti e le epopee nazionali. Un simile ritorno, sotto una rivendicazione delle caratteristiche della lingua nazionale, mostra una tendenza a introdurre innanzitutto, in luogo del *pie**de*, il *logometro*: sistema metrico basato sulla narrazione e/o sullo scambio discorsivo e tale che rispetti la *parola* come unità metrica fondamentale.¹⁷³

Nel caso poi di una lingua come il francese l'allitterazione appare come una risorsa preziosissima per superare la monotonia dell'accentazione sillabica (quasi sempre sull'ultima sillaba) e conferire timbro, grazie alla ripetizione di elementi fonici di spiccata incisività articolatoria. I movimenti innovatori francesi, più che da intenti di rivendicazione nazionalistica, nascono così dal tentativo di superamento di una semplice ma sostanziale peculiarità linguistica. Ciò ovviamente comporta una serie di concatenazioni:

¹⁷² *ibid.*, pag. 220.

¹⁷³ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio Editori, Venezia, 1979, pag. 196.

Divisione del senso, della proposizione, della parola; perdita della loro identità a vantaggio di un ritmo, di una musica, di una melodia: così si sprigiona, dagli scritti teorici di Mallarmé, il principio conduttore della sua pratica. Che tale lavoro scopra leggi inerenti al funzionamento di ogni linguaggio è quanto Mallarmé presuppone e sottolinea a più riprese. Insiste sul fatto che questa «scienza delle leggi linguistiche» è da sempre immanente al verso, ma si manifesta ancora di più, dopo Hugo, attraverso la «crisi di verso». Di fatto, la crisi in questione si riassume nella soppressione delle convenzioni metriche o prosodiche, culturalmente accettate onde ristrutturare «artificialmente» la polverizzazione della significazione, della proposizione, della parola; per cui, ormai, sono le potenziali particolarità immanenti alla lingua, e più in particolare al discorso di ciascun soggetto, a funzionare, senza artificio, per articolare in un nuovo dispositivo significante questa dialettizzazione del tetico che inaugura qualsiasi pratica testuale.¹⁷⁴

La «crisi di verso» cui fa riferimento la Kristeva, derivante da una più profonda crisi dell'artista nei confronti del linguaggio storicizzato, non poteva non avere profonde ripercussioni sulla speculazione teorica in materia di traduzione. Non è un caso infatti che la crisi modernista in letteratura coincida grosso modo con quello che forse è il periodo in cui per la prima volta si avverte la necessità epistemologica di fare chiarezza sulla natura di questa particolare operazione. L'opera che meglio mette in evidenza quella che potrebbe essere definita l'escatologia della traduzione e che fornisce la base filosofica per un nuovo tipo di argomentazione sul problema della traduzione letteraria è forse *Il compito del traduttore* di W. Benjamin. In questo saggio il filosofo tedesco spiega che dal momento che nessuna opera letteraria viene scritta per compiacere il lettore e che il contenuto informativo di una poesia è minimo, allo stesso modo il fine della traduzione di un'opera letteraria non può essere tesa alla comunicazione di alcunché per il lettore:

la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può *rappresentarlo* in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva¹⁷⁵

Lo scopo della traduzione deve pertanto tendere non alla riproduzione dell'oggetto letterario, alla somiglianza "fisica" quanto a forma e

¹⁷⁴ *ibid.*, pagg. 197-198.

¹⁷⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962, pag. 42.

significato fra originale e traduzione, ma a qualcosa di più profondo e universale, alla rivelazione di ciò che Benjamin definisce «affinità linguistica»:

In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue – a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole.¹⁷⁶

Comune a tutte le lingue c'è, spiega Benjamin, una zona di confine in cui l'inteso (o significato) si ricongiunge al modo di intendere (o significante), ed essa è *die reine Sprache*, una lingua più alta, più pura, cui la traduzione deve tendere per far sì che l'originale possa sopravvivere al fisiologico processo di deperimento linguistico. E ciò grazie alle trasformazioni cui esso viene sottoposto con le traduzioni:

La traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che – fra tutte le forme – proprio ad essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori di gestazione della propria.¹⁷⁷

Come si può ben vedere, si è ben lontani dalla tradizionale teoria della traduzione in cui il dogma principale è la fedeltà, anche se non ben specificato a che cosa. Anche se la lingua traducete è anch'essa soggetta al processo di deperimento cui sottostanno tutte le lingue naturali, ed essendo pertanto ogni traduzione da questo punto di vista databile e soggetta all'obsolescenza, ciò non significa che il fine ultimo della traduzione, e in special modo della traduzione poetica, non debba essere quello del rinnovamento linguistico:

E' la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue, a fare sempre di nuovo la prova di quella sacra evoluzione o crescita delle lingue.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *ibid.*, pag. 44.

¹⁷⁷ *ibid.*, pagg. 43-44.

¹⁷⁸ *ibid.*, pag. 45.

Nell'ultima parte di questo saggio Benjamin individua nella tendenza alla conservazione, e dunque alla fedeltà *tout court*, il peggiore dei difetti di un traduttore, il quale invece

deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare.¹⁷⁹

La poesia dunque può e deve essere tradotta, e la legge della sua traducibilità, conclude Benjamin, è racchiusa nel testo: quanto più esso è valido dal punto di vista letterario, per la sua poeticità, non al livello del senso ma «nella sua lettera», tanto più esso è traducibile.

Malgrado la forte aura di misticismo che le avvolge, le idee contenute in questo pur fondamentale saggio non rappresentano nella sostanza una novità (si pensi a quanto affermato dal nostro Leopardi, altrove citato). Ciò che in questo scritto tuttavia non manca di sconcertare, anche se da un lato contribuisce a chiarire il fine della traduzione letteraria, è il fatto di sollevare nuovi dubbi e perplessità circa le modalità con cui affrontare un testo particolare come quello moderno, in cui vige il «concetto di parola mancante» discusso da Steiner, in cui cioè si assiste alla lotta delle parole nel tentativo di sottrarsi al processo di automatizzazione insito nel linguaggio e rientrare così in possesso del proprio potere di evocazione:

Che cosa si intende dicendo che una proposizione linguistica, un atto di parola [...] è 'difficile'? [...] In cosa consiste la sua 'difficoltà'? [...] Le parole stesse, il fatto linguistico, sono l'unico luogo dimostrabile di difficoltà.¹⁸⁰

¹⁷⁹ *ibid.*, pag. 51.

¹⁸⁰ G. Steiner, cit., pag. 222.

2.1.1 Il poeta: *pebble-strewn speech*.

Charles Tomlinson, da autorevoli esperti considerato il maggior poeta inglese vivente¹⁸¹, è l'autore delle poesie oggetto di traduzione nella presente ricerca. Si tratta per moltissimi aspetti di una delle figure più interessanti ed eclettiche del panorama letterario inglese contemporaneo e, dal momento che ogni definizione stringata che valga come sintesi della sua vastissima produzione artistica sarebbe senz'altro limitativa e imprecisa – data la molteplicità di esperienze che il poeta ha accumulato nel corso della propria carriera come poeta e traduttore di poesia, pittore e artista grafico, cattedratico di letteratura inglese e critico letterario – sarebbe a tal fine utile assumere come punto di partenza quanto unanimemente condiviso dalla critica, e cioè il fatto che Tomlinson può essere senz'altro considerato il poeta dell'*otherness* per il modo in cui ha cercato e trovato un terreno vergine sul quale erigere il proprio “altro” modo di fare poesia. Quel terreno, però, non lo avrebbe trovato a Stoke-on-Trent, la grigia cittadina operaia in cui è nato nel 1927 e dove ha trascorso infanzia e adolescenza e dalla cui angustia culturale la scuola e la passione per le lingue straniere lo avrebbero aiutato a fuggire, ma nella quale malgrado tutto da ragazzo riusciva a trasformare i prosaici rumori cittadini, provenienti dalla gente al lavoro e dalla ferrovia, in una “whole symphony of opening and closing doors”.¹⁸² E nemmeno la Gran Bretagna degli anni Cinquanta e Sessanta lo avrebbe aiutato in questo senso, con un panorama letterario interamente dominato

¹⁸¹ Alquanto significativo è quanto si legge in H. Kenner, *A Sinking Island*, Alfred A. Knopf, New York, 1988, pagg. 253-254: «He is England's chief living poet. Publishers decline, unread, books about his achievement; he's “minor”. Write about Larkin; write about Ted Hughes!»

¹⁸² J. Doce, *The Poet of the Eye. Charles Tomlinson interviewed by Jordi Doce* in «Agenda», 2 (1995), pagg. 22-30.

dalle istanze di ciò che allora veniva definito «the Movement»¹⁸³:

Con quel loro rifiuto per i miti o le poesie su città straniere, sentii che il mio mondo era minacciato. Era quello il mondo che avevo cercato di raggiungere da quando avevo dodici anni, un mondo negato da quell'odore di stantio che sentivo attorno a me, e che detestavo.¹⁸⁴

Le primissime esperienze di scrittura poetica di Tomlinson risalgono al 1951, a una poesia intitolata semplicemente *Poem*; ma è solo a partire dai primi viaggi all'estero che Tomlinson riesce a trovare la propria dimensione artistica. L'America delle grandi distanze e delle diversità, dai deserti del New Mexico ai grattacieli di New York, ha significato, oltre alla consacrazione come poeta da parte della critica americana, essenzialmente due cose: l'ampiezza di prospettiva, fondamentale per chi predilige una poesia "visiva", caratterizzata cioè dal gusto fotografico nella descrizione dell'oggetto, nonché le particolarità linguistiche e prosodiche racchiuse nell'energico ed esotico inglese dei poeti americani come Williams, Stevens, Moore e, primo fra tutti, Pound, caratteristiche che si sono tradotte soprattutto nella scoperta di tutta una gamma di possibilità visive e musicali, nel tentativo continuo di sfruttamento delle potenzialità nascoste nel linguaggio, nella presa di coscienza dell'"altro" nel "nostro":

"What I learned from Williams and Moore was a new pace for poetry, a new attention to the individual elements of language, including the syllables themselves. And this inter-acted with what I had learned about syntax from our own Coleridge and Wordsworth – the way a sentence can, if properly constructed, bring to light hidden energies in thought and language. The drama of Wordsworth's syntax and Williams'

¹⁸³ cfr. E. Zuccato, *Dove il sole non abbaglia*, in C. Tomlinson, *Parole e acqua*, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997, che così sintetizza i contenuti del movimento: «il programma di quegli scrittori emersi negli anni Cinquanta attorno a Philip Larkin che propugnavano una poesia composta di temi e registri stilistici mediobassi in modo da recuperare l'attenzione di un pubblico più vasto rispetto a quello dei Modernisti e dei neo-Romantici. Malgrado tali intenzioni, in sé buone, il risultato fu sovente un'affettazione di atteggiamenti piccolo-borghesi, da uomo della strada, parallela su un diverso piano al populismo dilagante nella cultura italiana di quegli anni. Tomlinson contrappose l'apertura verso le letterature straniere allo sfoggio di provincialismo dei membri del *Movement* e agli interessi volutamente solo locali della loro "Middlebrow Muse" (Musa mediocre, come la definì in una celebre recensione del 1957), così come contrappose al pessimismo programmatico e al senso di aridità esistenziale di Larkin un profondo interesse per il mondo».

¹⁸⁴ F. Morandi, *Il fluido elemento: una intervista con Charles Tomlinson*, in C. Tomlinson, *Parole e Acqua*, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997.

fragmenting of sentence structure into short linear components [...] meant for me that I could open out English tradition by bringing to it this [...] energy of ear and eye".¹⁸⁵

Ma è soprattutto con l'Italia che Tomlinson ha contratto il debito iniziale:

That country, which confirmed me in my vocation as a poet as soon as I saw its light falling on the Bay of Lerici, has been a place to which the poems frequently return.¹⁸⁶

Dei due anni trascorsi in Liguria (1951-2) è infatti testimonianza la sua prima raccolta, *The Necklace*, pubblicata nel 1955, in cui sono già presenti i tratti più salienti della sua poesia: la concretezza del mondo circostante che, eludendo il filtro della soggettività dell'osservatore, si mostra nella sua veste più tangibile, l'invito all'osservazione calma e attenta dell'evento naturale nel susseguirsi dei suoi mutamenti e la lotta contro la parzialità dei sensi promossa dall'egocentrismo. Ma questa raccolta è molto importante anche perché è qui che Tomlinson, da subito e quasi come in un manifesto programmatico, fornisce una precisa indicazione della propria poetica:

*The fact being, that when the truth is not good enough
We exaggerate. Proportions
Matter. It is difficult to get them right.
There must be nothing
Superfluous, nothing which is not elegant
And nothing which is if it is merely that*¹⁸⁷

Ma è solo considerando l'opera di Tomlinson nel suo complesso che è possibile comprendere appieno quanto lo spettro dei suoi interessi sia ampio: in essa, oltre naturalmente alla summenzionata poesia "paesaggistica" e di prospettiva, vengono annoverati componimenti di altro tipo, di riflessione politica come di rivisitazione storica, segno di una vivacità intellettuale fuori del comune e dalle molte sfaccettature. In questa molteplicità di temi esiste tuttavia un denominatore comune costituito dal linguaggio. Tenute nel giusto conto le considerazioni sulla

¹⁸⁵ J. Doce, cit.

¹⁸⁶ C. Tomlinson, *Selected Poems 1955-1997*, Oxford University Press, Oxford, 1997, "Preface".

¹⁸⁷ C. Tomlinson, "The Art of Poetry", *The Necklace (1955)*, in S. Sabbadini (a c. di) *Nella pienezza del tempo*, Garzanti, Milano, 1987.

natura del linguaggio poetico e sul rapporto che esso intrattiene con la lingua naturale, tematiche queste ampiamente trattate da Lotman (cui la prima parte di questo lavoro dedica una sostanziosa sezione), per il quale la lingua della poesia è in rapporto al codice della comunicazione ordinaria un «sistema di simulazione secondario», ebbene, almeno da questo punto di vista, nel caso delle poesie di Charles Tomlinson non si ha propriamente l'impressione di avere a che fare con un esempio "canonico" di lingua poetica, quest'ultima considerata come codice fondato su di un repertorio connotativamente separato dalla lingua comune, sia pure costruito su di essa. Dal sapiente dosaggio di un lessico estremamente preciso da un punto di vista denotativo, a tal fine dunque appropriatamente colto e ricercato, poco incline a sottostare a quel processo di automatizzazione che caratterizza il linguaggio comune, unitamente a un'organizzazione discorsiva priva di preziosismi, e con l'accento tutto posto sulla parola in quanto potente strumento descrittivo e in grado di fare luce sull'oggetto, egli riesce a conferire al proprio discorso poetico una struttura timbrico-ritmica vigorosa sfruttando appieno risorse, quali per esempio l'allitterazione e il rinvio omofonico interno, che una lingua naturale come l'inglese ha da offrire spontaneamente e, in quanto tale, da sempre in uso nella sua tradizione poetica, nonché l'uso originale di una versificazione talora facente parte di una ben più consolidata tradizione:

*Crowding this beach
are milkstones, white
teardrops; flints
edged out of flinthood
into smoothness chafe
against grainy ovals,
pitted pieces, nosestones,
stoppers and saddles;
veins of orange
inlay black beads:
chalk-swaddled babyshapes,
tiny fists, facestones
and facestone's brother
skullstone, roundheads
pierced by a single eye,
purple finds, all*

*rubbing shoulders:
a mob of grinding,
groundlings, scatterings
from a million necklaces
mined under sea-hills, the pebbles
are as various as the people.*¹⁸⁸

Dalla mescolanza di registri diversi e in diverse situazioni su cui mettere a fuoco l'obiettivo emerge inoltre un compiacimento tutto britannico per l'ironico e il grottesco:

*Tell me about yourself they
say and you begin to
tell them about yourself and
that is just the way I
am is their reply: they play
it all back to you in another
key, their key, and then in mid-
narrative they pay you a
compliment as if to say what a good
listener you are I am
a good listener my stay
here has developed my faculty I will
say that for me I will not
say that every literate man in
America is a soliloquist, a
ventriloquist, a strategic
egotist, an inveterate
campaigner-explainer over and
back again on the terrain of him-
self – what I will
say is they are not un-
interesting: they are simply
unreciprocal and yes it was a
pleasure if not an unmitigated
pleasure and I yes I did enjoy our
conversation goodnightthankyou.*¹⁸⁹

Grazie all'esempio della *purity of diction* (cioè la purezza stilistica, per dirla con Davie) dei poeti settecenteschi, Tomlinson ha creato una poesia che combina nitore espressivo e sofisticazione intellettuale con una solida apertura verso il reale, evitando così di finire nel vicolo cieco dell'autoreferenzialità come è accaduto a molti post-simbolisti italiani e francesi.¹⁹⁰

O per dirla con le parole del suo maggiore esegeta:

¹⁸⁸ C. Tomlinson, "Stone Speech", *Written on Water* (1972), in *Selected Poems*, cit.

¹⁸⁹ C. Tomlinson, "A Word in Edgeways", *The Way of a World* (1969), in S. Sabbadini (a c. di), op. cit.

¹⁹⁰ E. Zuccato, *Dove il sole non abbaglia*, op. cit.

The lineage of concrete particularity to which he belongs in one that reaches back in verse to the English Augustans, and forward, through Blake, Whitman, and Hopkins, to William Carlos Williams. Above all, it is a tradition of objectivity that has special regard for the world in its solid, separate otherness – for a plurality of phenomena independent of our egotistic projection and unblurred by myth or symbol.¹⁹¹

Cosicché leggere le sue poesie equivale talora a osservare una di quelle fotografie grandangolari in cui si ha la sensazione che l'oggetto sia ancora in movimento; esse rivelano la lunga e paziente attesa del momento adatto da parte di un fotografo con un gusto e una precisione maniacali per il dettaglio, il quale, quando il momento arriva con la luce e le ombre giusti, non deve fare altro che scattare. Il tutto poi è presentato così com'è, nella sua verità più schietta, senza pose o superflui abbellimenti, senza spazio per le elucubrazioni metafisiche dell'io, per cui la realtà circostante diviene solo un pretesto per parlare di sé. Si tratta dunque di una poesia denotativa non di uno stato d'animo, ma di una realtà il meno filtrata possibile, in cui preoccupazione e compito primario del poeta si limitano semplicemente a "trovare parole adatte" per descrivere l'oggetto. Il quale si rivela soltanto alla fine del testo, dopo che quest'ultimo ha avuto modo di esprimere l'intera gamma delle sue potenzialità semantiche. Da un punto di vista strettamente linguistico tutto ciò si traduce in una sintassi snella, senza deviazioni dal normale ordine dei costituenti frasali, in un procedere per accumulo, con una preferenza della paratassi all'ipotassi, in una costruzione, dunque, non molto diversa da quella impiegata nella normale comunicazione, ma che per vigore ed effetto molto deve alla collocazione delle parole-chiave:

*Darkness – as if it were the shadow of a cloud
The wind was hurrying away – slides
Visibly off the plain, already sails
Up the grey sides of the mountain to the peak
And leaves its high stones naked as Apollo.*¹⁹²

¹⁹¹ R. Swigg, *Charles Tomlinson and the Objective Tradition*, Associated University Presses, London, 1994, pag. 13.

¹⁹² C. Tomlinson, "Apollo at Delphi", *Hellas*, in «Agenda», cit.

Fra i tratti grammaticali più tipici si rileva un largo e originale impiego dell’-ing gerundivo e participiale, presumibilmente per conferire al discorso quel senso di fluidità e movimento soprattutto nella descrizione degli oggetti inanimati. Frequentissimo è il ricorso al *phrasal verb* e al *compounding*, per lo più del tipo -ing form + preposizione; si avverte inoltre un certo compiacimento nell’uso della *compound expression* di propria coniazione. E’ tuttavia a livello fonico-lessicale che si registrano i fenomeni più vistosi di *ars poetica*:

*Launched into an opposing wind, hangs
Grappled beneath the onrush,
And there, lifts, curling in spume,
Unlocks, drops from that hold
Over and shoreward. The beach receives it,
A whitening line, collapsing
Powdering-off down its broken length;
Then, curded, shallow, heavy
With clustering bubbles, it nears
In a slow sheet that must climb
Relinquishing its power, upward
Across tilted sand.¹⁹³*

Il «pebble-strewn speech»¹⁹⁴ di Tomlinson può dunque essere paragonato a un sentiero rettilineo e senza tortuosità, ma disseminato di ghiaia e tale da costringere il passante a una sosta, la quale tuttavia gli consente di riprendere fiato per contemplare ciò che lo circonda e riflettere serenamente. Un linguaggio asciutto, lineare e solido come pietra, caratteristiche queste ampiamente testimoniate dal massiccio impiego, rilevabile anche statisticamente, della parola *stone*.

Nonostante il fatto che dalla sua opera, come dagli scritti di tipo saggistico, sia sempre vivo il senso di ammirazione e gratitudine per le culture “altre”, quella di Tomlinson è tuttavia un’*otherness* che non rinnega la propria matrice britannica: dall’analisi dei primi quattro versi di *Poem*, scritta da un Tomlinson giovanissimo ed entusiastico “scopritore” dei poeti americani, Hugh Kenner si è espresso infatti così:

¹⁹³ C. Tomlinson, “The Atlantic”, Seeing is believing (1958, 1960), in *Selected Poems*, cit.

¹⁹⁴ cfr. H. Kenner, *Pebble-Strewn Speech*, in «Agenda», cit, pagg. 32-41.

*Wakening with the window over fields
to the coin-clear harness-jingle as a float
Clips by, and each succeeding hoof-fall, now remote,
Breaks clean and frost-sharp on the unstopped ear...*

Though ‘unstopped ear’ evokes a native of ‘a half savage country’, Ezra Pound, recalling how he harkened to Homeric Greek, the root diction of the three quatrains of ‘Poem’ is comfortably British [...] Iambic Pentameter exerts its governing authority. That measure governed the *Canterbury Tales*; later it would dominate English verse from the sixteenth century clear into the mid-twentieth¹⁹⁵

E altrove, commentando la summenzionata *The Atlantic*:

Continuing the first line from the title is a device traceable to Marianne Moore’s “The Fish” (another water-poem); the powerful metrical mimesis is not derived from her or from Steven’s but from – from what? At a guess, from potentialities sensed in *Beowulf*. That is one way to use academic learning.¹⁹⁶

Sfruttando al massimo due delle caratteristiche che proverbialmente costituiscono il pregio della lingua inglese, ovvero dinamismo ritmico e concisione, Tomlinson si rivela dunque profondamente radicato in una tradizione di grandi poeti che, partendo da Chaucer, passando per Shakespeare e i poeti metafisici, arriva fino a Hopkins, quest’ultimo celebrato come il grande antesignano della poesia dell’oggetto e dello *sprung rhythm*, che molto influenzò grandi figure del modernismo poetico come T. S. Eliot e E. Pound e che ebbe altresì enorme presa sull’ermetismo italiano, contribuendo in modo sostanziale al superamento di quello che Montale soleva definire come «il pesante linguaggio polisillabico italiano».

¹⁹⁵ *ibid.*

¹⁹⁶ H. Kenner, *A Sinking Island*, op. cit., pag. 249.

2.1.2 Il traduttore: metamorfosi e metempsicosi

Si è già avuto modo di accennare all'attività di traduttore di Charles Tomlinson nella prima parte di questo lavoro, ovvero nel contesto della trattazione dei *Translation Studies* e in particolare riguardo all'opera di S. Bassnett-McGuire. In quell'occasione la studiosa descriveva le due diverse proposte di traduzione di una poesia di Ungaretti, che qui di seguito vengono riproposte

	A	B
In questo oscuro	In this dark	In this dark
colle mani	with frozen hands	with hands
gelate	I make out	frozen
distinguo	my face	I make out
il mio viso		my face
Mi vedo	I see myself	I see myself
abbandonato nell'infinito	adrift in infinite space.	abandoned in the infinite.
	(Patrick Creagh)	(Charles Tomlinson)

sembrando particolarmente incline a indicare in quella di Tomlinson la soluzione più soddisfacente, e dimostrando oltretutto di aver ben compreso l'essenza della poesia dei nostri ermetici e di quanto, specie in un tipo di poesia in cui il numero delle parole è davvero esiguo, sia fondamentale la disposizione spaziale di ogni singolo elemento, nonché dunque la difficoltà traduttiva di un simile testo in una lingua come l'inglese. A sostegno dell'assunto secondo cui il significato globale del testo poetico sarebbe legato non tanto al suo contenuto concettuale, che si evince dalla successione logica degli elementi che lo compongono, ma piuttosto al segno in quanto tale e al modo in cui esso è in grado di rivelare di per sé e in rapporto agli altri segni, disposti in base alle intenzioni dello scrivente e al grado di enfasi che secondo quest'ultimo a ciascun segno va attribuito, Bassnett-McGuire cita il famoso esempio di frase senza significato di Chomsky, e disponendola a mo' di versi:

*le idee verdi
senza colore
dormono
furiosamente*

conclude come segue:

Il problema della disposizione spaziale è particolarmente evidente se applicato ai versi liberi, dato che la disposizione stessa assume significato [...] l'apparente mancanza di armonia logica fra gli elementi della frase potrebbe divenire accettabile, poiché ogni "verso" aggiungerebbe un'idea e il significato generale deriverebbe dall'associazione di elementi illogici in una struttura logica apparentemente regolare.¹⁹⁷

Nel caso di questa particolare poesia di Ungaretti si tratta con tutta evidenza di un'esperienza intensissima che tuttavia l'autore riesce a esprimere con poche e semplici parole, ordinate su di una sintassi ai limiti dell'ordinario. Appare dunque evidente come le difficoltà di lettura di un testo così sintetico siano in ultima analisi riconducibili solo al possesso di una sensibilità particolare, che permetta cioè di cogliere in quel ritmo sincopato tutta l'angoscia che un tale stato d'animo è in grado di provocare. Con la sua traduzione, che liberamente manipola la sintassi tipica dell'inglese, Tomlinson dimostrerebbe così un'attenzione davvero speciale per la parola in sé, in totale coerenza non solo con le intenzioni dell'autore originale, ma anche con il proprio modo di fare poesia; dal confronto con l'altra ipotesi di traduzione, che con l'originale ha in comune la regolarità sintattica ma non l'effetto straniante, si ha dunque la sensazione che Tomlinson abbia davvero "sentito" il testo, riuscendo a restituirlo compiutamente:

la prima versione inglese pur cercando di attenersi alla "normalità" delle strutture italiane di Ungaretti, perde in buona parte il potere della "parola-immagine" di Ungaretti. Tomlinson, invece, opta per un registro più alto, con figure retoriche di inversione della struttura della frase e con il lungo verso finale latineggiante, per riuscire a raggiungere un linguaggio "condensato" attraverso un'altra strada.¹⁹⁸

Dall'accurata analisi di Bassnett-McGuire emergono pertanto le seguenti osservazioni, le quali potrebbero essere di grande ausilio nella comprensione della poetica traduttiva di Tomlinson:

¹⁹⁷ S. Bassnett-McGuire, cit., pagg. 129-130.

¹⁹⁸ *ibid.*, pag. 131.

- 1) la studiosa ha ragione quando dice che la versione B “distorce” deliberatamente la sintassi della LA per consentire all’aggettivo *frozen* di porsi a fianco dell’originale *gelate* ai fini del raggiungimento di una simmetria spaziale rispetto al testo in LP;
- 2) l’asserzione circa il fatto che «la forza dell’originale risiede nella regolarità dell’ordine delle parole, quella inglese si affida alla stranezza» è suscettibile di ulteriori precisazioni.

La distorsione di cui parla Bassnett-McGuire potrebbe spiegarsi considerando che la collocazione in quella sede di *frozen*, così irrimediabilmente contraria ai principi di buona formazione della frase inglese, non avrebbe altro compito che quello di conferire all’aggettivo la stessa enfasi che l’enjambement dell’originale attribuisce a *gelate*. Risulterà allora evidente come la versione di P. Creagh non possa raggiungere lo stesso effetto in quanto, paradossalmente, è proprio quel rispetto delle norme grammaticali, che relega l’aggettivo in funzione attributiva, a renderlo di fatto “invisibile” al lettore. Quanto sempre alla summenzionata stranezza, non sarà pretenzioso attendersi dal lettore inglese delle poesie di Ungaretti qualche conoscenza, pure modesta, della sintassi italiana, ed è verosimile in una situazione di questo tipo che egli non abbia particolari difficoltà a immaginare o la “corretta” collocazione dell’aggettivo, oppure lo stesso in funzione predicativa, sottintendendo pronomi relativo e verbo. Senza contare poi che il lettore può sempre esercitare il proprio “diritto di controllo” sull’originale a fronte. Riguardo ancora l’affermazione che la forza della poesia di Ungaretti sta nell’ordine delle parole, è opinione comune che la grandezza del poeta risiede forse nella frattura operata in una tradizione poetica basata proprio sulla regolarità del verso: con la frantumazione della versificazione tradizionale, egli ha restituito alla parola, da sola ora a reggere il peso dell’intera impalcatura del discorso poetico, tutta la sua forza. L’ardimentosa tecnica traduttiva di Tomlinson è indice pertanto di

una doppia sensibilità: grazie al sapiente superamento dei limiti imposti dalla rigidità sintattica dell'inglese e alla trasformazione di quella rigidità in possibilità espressiva, egli dimostra non solo una rara capacità di comprensione del pensiero che soggiace alla forma, ma anche una particolare abilità nell'adattamento strutturale al modello, senza che la resa in LA ne abbia a soffrire, ma anzi conferendo a essa sfumature di esotismo di cui da sempre tutte le lingue hanno saputo avvalersi nel corso di un processo di rinnovamento.

L'interesse di Tomlinson per il problema della traduzione poetica non si limita tuttavia alla sola attività di traduttore. Nel corso della sua lunga carriera di letterato egli ha infatti indagato a più riprese questo tipo di tematiche, rilasciando perfino interviste in cui ha sintetizzato in modo chiarissimo la sua poetica traduttiva, del resto strettamente legata al proprio modo di fare poesia. E non potrebbe essere altrimenti, dato che al momento della scelta di cosa tradurre, spiega Tomlinson, «you've got to find a poet who's going to share something with you»¹⁹⁹. Nell'intervista da cui è stata estrapolata questa affermazione, Tomlinson afferma addirittura che la stessa storia della letteratura inglese, in special modo nel periodo che va da Chaucer all'era giacobita, altro non è che la lunga storia della traduzione; lo stesso Shakespeare sarebbe un grande esempio di libera manipolazione dei grandi classici e, in fondo, di traduzione. Ciò perché, almeno nel modo inteso da Tomlinson, traduzione è anche e soprattutto trasmutazione e metamorfosi. In *Poetry and Metamorphosis*, interessantissima opera di saggistica dedicata alla natura della traduzione e a ciò che essa ha significato per la storia della lingua e della letteratura inglese, Tomlinson afferma che nel momento in cui si traduce poesia

you are either 'transfus'd' by the soul of your original or you are nowhere. In achieving this metamorphosis, our major translators recover, carry over and transform the energies of past civilization.²⁰⁰

¹⁹⁹ C. Tomlinson interviewed by A. Czerniawski in *The Translators*, BBC Radio 3, 30 nov 1992.

²⁰⁰ C. Tomlinson, *Poetry and Metamorphosis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pag. 73.

Tanto il tono quanto il contenuto danno l'idea di un approccio assai poco scientifico e piuttosto "poetico", se non addirittura messianico, di rapportarsi al problema della traduzione di poesia. Per comprendere quanto di profondamente vero c'è in questa affermazione, occorre tentare dunque di spiegare, attraverso i grandi esempi addotti dallo stesso Tomlinson, il significato del trinomio metamorfosi-metempsicosi-traduzione poetica. L'atto di traduzione, così come inteso da Tomlinson, è un prodotto artigianale che, a prescindere dal rapporto che intrattiene con l'originale in termini di fedeltà, deve necessariamente tendere all'efficacia artistica. Per meglio spiegare questo concetto apparentemente banale, egli pone a confronto due versioni inglesi dell'*Iliade*, rispettivamente a opera di Dryden («our greatest verse translator») e di Lattimore, a proposito del quale conclude ponendo un quesito:

He certainly lays out for our inspection every word that is there in the Greek, but does he achieve metempsychosis?²⁰¹

In queste poche ma sostanziali parole c'è in fondo tutta la poetica tomlinsoniana della traduzione, la quale, se da un lato non offre molte indicazioni circa il *modus operandi* ideale del traduttore di poesia, dall'altro dimostra senz'altro la presa di posizione in merito al problema della fedeltà. Tra i pochi consigli al traduttore alle prese con il testo poetico egli rinvia addirittura al Dante del *Convivio* e, nel caso in cui la traduzione voglia raggiungere lo stadio di metamorfosi, quanto afferma Sir John Denham nella prefazione alla sua traduzione di Virgilio:

[the translator's] business alone to translate Language into Language, but Poesie into Poesie; and Poesie is of so subtile a spirit, that in pouring out of one Language into another, it will all evaporate; and if a new spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a Caput mortuum, there being certain Graces and Happinesses peculiar to every Language, which gives life and energy to the words.²⁰²

²⁰¹ *ibid.*, pag. 74.

²⁰² *ibid.*, pagg. 75-76.

Da questo punto di vista il traduttore privo di sensibilità poetica farebbe pertanto meglio a fare marcia indietro prima di avventurarsi in un mondo di «shifting shapes and changing identities». Sono essenzialmente due, spiega Tomlinson, i requisiti fondamentali affinché si possa parlare di traduzione, ovvero l'uomo e il momento. E' stato più volte sottolineato come, e ciò vale per tutte le culture, i grandi momenti della storia letteraria siano contemporaneamente e inevitabilmente periodi di grande fermento traduttivo. Il momento particolare cui fa riferimento Tomlinson in questo saggio è quello degli anni immediatamente precedenti la I guerra mondiale, e l'uomo è Ezra Pound:

Here we have the man *making* the moment, the moment and also the future. For, from Pound's moment of discovery, the writer's attention is to continue to rest on the line as poetic unit – as in William Carlos Williams, in George Oppen and in the Black Mountain Poets²⁰³

Con la pubblicazione nel 1915 di *Cathay*, Ezra Pound, senza alcuna nozione della lingua cinese e coadiuvato soltanto dagli appunti dell'amico E. Fenollosa, contenenti traduzioni letterali di poesie cinesi e giapponesi, ha avuto il grande merito di offrire uno degli esperimenti linguistici e letterari più riusciti della storia della letteratura

in a way in which Chinese poetry had never before been rendered into English.²⁰⁴

La difficoltà del cinese, è noto, sta nel fatto che si tratta di una lingua strettamente analitica, che non conosce l'uso di articoli, né di casi o tempi verbali e senza suddivisione di genere. Per Tomlinson solo la genialità e la grande sensibilità poetica può aver messo Pound in condizione di comprendere, “sentire” nel senso più puro, ciò che quei simboli così arcani erano in grado di condensare, riuscendo nel contempo a fornire una delle prove letterarie tra le più alte che la cultura occidentale abbia mai dimostrato nei confronti di una cultura “altra”,

²⁰³ *ibid.*, pag. 91.

²⁰⁴ *ibid.*, pag. 88.

destinata tra l'altro a segnare uno spartiacque nella versificazione tradizionale e il superamento di un certo uso linguistico:

what time and again must have sprung to Pound's attention was the way Chinese poetry is a poetry where the line unit is the unit of attention – line on line, with clear components but seldom enjambling with the next line. So translation in *Cathay* became for Pound an exploration into the possibilities of extending his *own* poetry: he was not just doing a job (like the Penguin translator of Sophocles' *Theban Plays*); he was growing as a poet, he was extending that emotional concentration he was already seeking for in heaving against the Edwardian idiom, against the fluent slackness of much then-contemporary verse.²⁰⁵

In quest'ottica poundiana la traduzione, sempre e in ogni caso l'esempio più eclatante di metamorfosi, diviene metempsicosi nel senso letterale di 'trasmigrazione di anime', nel momento in cui il traduttore riesce, specie nel caso di testi relativi a un passato remoto, a rivivere eventi e persone del passato attraverso mezzi espressivi appartenenti al presente del traduttore. Pound solleva chiamare questa operazione «making it new».

L'esempio di Pound è inoltre rintracciabile nella stessa attività di traduttore di Tomlinson: del 1983 è la raccolta *Translations*, che comprende le opere di artisti vari, tra cui molti italiani, e del 1994 una raccolta interamente dedicata alla traduzione delle poesie di Attilio Bertolucci. Nell'introduzione alla prima delle due menzionate Tomlinson spiega come la sua primissima esperienza di traduttore sia, per così dire, capitata per caso e da una lingua sconosciuta come il russo: grazie alle «transparencies» fornitagli dal noto slavista Henry Gifford, ovvero traduzioni interlineari e glossari di massima relativi a particolari parole, Tomlinson ebbe allora «l'impressione di comprendere – se non la lingua russa – almeno il russo di Tyutchev». Della stessa esperienza il poeta registra inoltre, sia pure in sintesi, il processo attraverso cui si era arrivati al prodotto: di quelle traduzioni dal russo egli parla come di quelle meno letterali riuscitegli, dal momento che non gli sembrava in alcun modo possibile il raggiungimento di un tono convincente attraverso la «nuda trasposizione» di un originale che per incisività molto doveva alle

²⁰⁵ *ibid.*, pagg. 92-93.

particolarità grammaticali precipue del codice in cui era stato concepito, tra le quali Tomlinson indica la polisillabicità del vocabolario e la possibilità di esprimere il nome senza il relativo articolo. Alla collaborazione con Gifford egli afferma di essere grato anche per la descrizione dell'intera operazione e della conseguente formulazione della nozione di traduzione poetica, da allora sempre valido ausilio nel proseguo della propria attività di traduttore di poesia, che qui di seguito viene riportata:

The aim of these translations [...] has been to preserve not the metre, but the movement of each poem: its flight, or track through the mind. Every real poem starts from a given ground and carries the reader to an unforeseen vantage-point, whence he views differently the landscape over which he has passed. What the translator must do is to recognize these two terminal points, and to connect them by a coherent flight. This will not be exactly the flight of his original, but no essential reach of the journey will have been left out ... Translation is resurrection, but not of the body.²⁰⁶

Dal *miglior fabbro*²⁰⁷ ha preso così le mosse tutta una schiera di “artigiani” della parola, che hanno posto le basi per straordinari processi di rinnovamento letterario. Ne fa parte lo stesso Tomlinson il quale, grazie non solo all'esempio letterario ma anche ai rapporti personali di stima e amicizia intrattenuti nel tempo con i grandi poeti americani contemporanei del calibro di Marianne Moore e William Carlos Williams, ha saputo intuire l'enorme valenza del nuovo in fatto di versificazione - quali per esempio l'uso del “three-ply line” – nel contesto di una britannicità di cui è ben riuscito a superare l'angusto regionalismo, senza tuttavia rinnegare in fondo l'appartenenza a esso; ma anche e soprattutto la presa di coscienza, attraverso anche l'atto traduttivo, delle grandi potenzialità che si celano nel linguaggio e la capacità di sfruttarle con l'ardimento necessario perché si possa parlare di poesia come esempio emblematico di arte e creazione linguistica.

²⁰⁶ C. Tomlinson, *Translations*, Oxford University Press, Oxford, 1983, “Introduction”.

²⁰⁷ Si tratta dell'appellativo con cui Dante si era rivolto ad Arnaut Daniel nel *Purgatorio* e che viene riutilizzato da T. S. Eliot nel dedicare *The Waste Land* a E. Pound per ringraziarlo del prezioso contributo apportato nella revisione finale dell'opera.

Si traduce la prosa, forse, per far circolare le idee, ma la poesia dà più vita. Traducendo, si stimola, si arricchisce la lingua, o almeno si deve. Non trovando un grosso equivalente, ma cercando la precisione, nel tradurre una parola o una frase, si estende la lingua che la riceve. La traduzione mette in evidenza il sonno, i punti pigri nella lingua ricevente, e la desta, l'agita. Altrimenti la lingua muore. Quando Dante aveva bisogno d'una parola non preesistente, la fabbricava. E altri, come lui. Fabbricando una parola al bisogno, si sbaglia, forse. Ma temendo di fabbricarla si fallisce, cioè si sbaglia ineluttabilmente. Questo "fare al bisogno" è tutt'altro che fare per desiderio di far novità. Mettendo un'espressione goffa nella traduzione d'una poesia, si guasta forse la traduzione come opera d'arte isolata; non importa, ma si sacrifica ai Numi della lingua, si trasmette il significato della poesia originale e si inizia la ricerca della "parola giusta" o si stimola lo sviluppo della lingua ricevente. Nel tradurre non c'è bisogno che ogni parola risponda a parola. Sta bene quando è possibile, ma l'importanza sia proporzionale al significato completo dell'originale, al tono, all'affetto, etc.²⁰⁸

²⁰⁸ Si tratta di un importante contributo da parte di Pound in fatto di traduzione citato in G. Bona, *Interpres est amans (o la condizione del tradurre)*, in AA.VV, *Tradurre i poeti*, Crocetti Editore, Milano, 1988, pagg. 15-23.

2.2 Traduzioni.

E' parso doveroso premettere che la scelta delle poesie da tradurre in questa sede è stata operata non a partire da considerazioni di tipo tematico o cronologico, e nemmeno in base alla risonanza di taluni componimenti in fatto di critica letteraria. Si è trattato piuttosto di passare al vaglio una serie di testi, in termini di vera e propria sfida che essi ponevano dal punto di vista del rapporto linguaggio-rappresentazione artistica, prendendo di volta in volta questo o quell'aspetto quale parametro di riferimento per la giustificazione delle soluzioni traduttive. C'è inoltre da dire che una prima lettura dell'opera di Charles Tomlinson è avvenuta attraverso una selezione delle poesie scritte tra il 1955 e il 1978 e contenute nella raccolta *Nella pienezza del tempo*, tradotta e curata da Silvano Sabbadini la quale, se da un lato è riuscita soprattutto a rendere conto in modo assolutamente esaustivo la nascita e la maturazione della poetica di Tomlinson attraverso l'arco di decenni, dall'altro è stata di enorme ausilio per la comprensione di quanto sia importante che a fronte di uno stesso testo possano e debbano esistere molte traduzioni. Dall'attenta comparazione di queste traduzioni con il testo originale, è emersa infatti la convinzione che si trattasse di versioni letterali tese a rendere accuratamente conto dell'aspetto semantico, a spese tuttavia dell'efficacia artistica, ovvero di un'operazione generalmente mirata a far sì che il lettore si concentri soprattutto sul testo originale, cosa che effettivamente è accaduta in questo caso, così come spiega un autorevolissimo "addetto ai lavori":

Ora io penso che, a parte le traduzioni che ambiscono a proiettare da lingua poetica a lingua poetica il testo coinvolto, ci possono essere le cosiddette traduzioni di servizio. E io infatti [...] ho sempre esortato i curatori a occuparsi a fondo dell'apparato critico, ma a limitarsi per le traduzioni a tradurre parola per parola, come per risparmiare al lettore la fatica di consultare il vocabolario. «Qualcosa», dicevo loro «resterà della poesia originale; e poi il nostro intento è di raggiungere un lettore che conosca almeno

un poco la lingua straniera in questione e usi la traduzione solo per aiutarsi a leggere il testo originale» [...]

Il che tuttavia è senz'altro lungi dal voler costituire un deterrente per operazioni di altro tipo

ciò non significa che io scarti a priori l'ipotesi di una traduzione poetica dei miei versi: ma mi augurerei un traduttore che avesse un vero e profondo interesse a tradurmi. Per denaro, per amore; su commissione, per passione...²⁰⁹

²⁰⁹ G. Giudici, *Tradurre poesia: per passione e su commissione*, in AA.VV, *Tradurre i poeti*, op. cit., pagg. 47-54.

2.2.1 A confronto.

A Death in the Desert

in memory of Homer Vance

There are no crosses
on the Hopi graves. They lie
shallowly
under a scattering
of small boulders. The sky
over the desert
with its sand-grain stars
and the immense equality
between
desert and desert sky,
seem
a scope and ritual
enough to stem
death and to be its equal.²¹⁰

Una muerte en el desierto

en memoria de Homer Vance

No hay cruces
sobre las tumbas Hopi. Estas
yacen en la superficie
bajo un puñado de pequeños
cantos rodados. El cielo
sobre el desierto
con sus estrellas como arena,
y la inmensa igualdad
entre el
desierto y el cielo del desierto
parecen
radio y ritual
suficiente para contener a la muerte
y ser su igual.

(J. Doce)

Una morte nel deserto

in memoria di Homer Vance

Non ci sono croci
sulle tombe degli Hopi. Giacciono
in superficie
sotto pochi massi
sparsi. Il cielo
sopra il deserto
con le sue stelle di sabbia
e l'identità immensa
tra deserto e cielo deserto,
pare
un rito e un senso
sufficiente per arginare
la morte ed esserle pari.

(S. Sabbadini)

²¹⁰ C. Tomlinson, "A Death in the Desert", American Scenes and other Poems (1966),
in S. Sabbadini (a c. di), cit.

Va premesso che la versione italiana in questa sede proposta come alternativa alla traduzione di Sabbadini è stata elaborata solo a seguito della constatazione di quanto la versione spagnola fosse maggiormente in grado di riecheggiare l'originale soprattutto a livello fonico-lessicale, e dunque notevolmente più apprezzabile da un punto di vista estetico e artistico, offrendo in tal modo interessantissime soluzioni ai problemi traduttivi derivanti dalla complessità di questo testo, nonché nuovi stimoli per analoghi tentativi in italiano:

Una morte nel deserto

in memoria di Homer Vance

Non hanno croci
le tombe Hopi.
Stanno in superficie
sotto un pugno
di pietrisco. Il cielo
sul deserto
con le sue stelle come sabbia
e l'immensa identità
che c'è fra
deserto e cielo deserto,
pare
un fine, rituale
quanto basta a frenare
la morte e ad essa farsi uguale.

vv 2,5:

il *giacciono* della versione di Sabbadini traduce perfettamente sul piano semantico il *lie* dell'originale, a spese tuttavia della snellezza del verso. *To lie* è infatti, sul piano lessicale, un verbo "vuoto" che tuttavia è naturalmente in uso nella norma linguistica in riferimento a oggetti che,

appunto, “sono, stanno”. L’autore pertanto ottiene un effetto artistico (cfr. *they lie / the sky* del v. 5) facendo leva non sulla ricercatezza lessicale, bensì sfruttando le potenzialità fonico-ritmiche della lingua ordinaria, con un’originalità conseguita solo grazie a un sapiente gioco di pause e di rimandi omofonici. La bellezza è tutta riposta dunque non nella sostanza linguistica, ma nella collocazione delle parole. Il verbo utilizzato da Sabbadini, sebbene semanticamente ben collegato a *tombe*, potrebbe a livello di comparazione essere tuttavia percepito come ridondante rispetto a *in superficie*, nonché marcato sia a livello fonetico, sia in termini d’uso, essendo quella del testo originale una sede che richiede un verbo del genere solo in virtù della necessarietà sintattica;

vv 9,11:

nella versione di Sabbadini viene soppresso l’enjambement tra i vv 9-10, presumibilmente perché il *tra* italiano rispetto al *between* dell’originale reca un peso sillabico troppo modesto perché possa legittimarsi come verso autonomo. D’altra parte il bisillabo *between* rima con *seem* e consente all’autore di “incorniciare” i due limiti spaziali *desert and desert sky*, in cui si condensa la descrizione ambientale dell’intera strofa. Ecco perché non è parso inappropriato allungare il v. 9 con l’aggiunta di un *che c’è*, e tentare di ricreare l’effetto questa volta con l’identità del v. 8. Anche se questo tipo di soluzione non permetterà di riprodurre quella cornice, vero è che dimostra l’intenzione di attenersi il più possibile ai modi e ai luoghi dello stile originale, permettendo inoltre di ottenere lo stesso numero di versi dell’originale, che la versione di Sabbadini riduce a 13;

vv 12,14:

Similmente a quanto accade nel v. 4 della versione spagnola, dove *puñado de pequeños > pugno di pietrisco*, il modello *ritual/igual* ha indotto a porre a fronte della coppia *ritual/equal* dell’originale un più aderente *rituale/uguale*, attribuendo allo *scope* dell’originale il

significato di *fine* (nel senso di “intendimento, proposito”), preferendolo al più ambiguo *sensò* di Sabbadini.

CLASS

Those midland *a*'s
once cost me a job:
diction defeated my best efforts -
I was secretary at the time
to the author of *The Craft of Fiction*.
That title was full of class.
You had only to open your mouth on it
to show where you were born
and where you belonged. I tried
time and again I tried
but I couldn't make it
that top *A* - *ah*
I should say -
it sounded like gargling.
I too visibly shredded his fineness:
it was clear the job couldn't last
and it didn't. Still, I'd always thought him an ass
which he pronounced arse. There's no accounting for taste.²¹¹

²¹¹ C. Tomlinson, "Class", "The Way In and Other Poems" (1974), in S. Sabbadini, (a c. di), cit.

CLASSE

Quelle *a* dell'Inghilterra centrale
una volta mi sono costate un posto di lavoro:
la pronuncia sconfiggeva i miei sforzi migliori -
a quel tempo ero segretario
dell'autore di *The Craft of Fiction*.
Quel titolo era pieno di classe.
Bastava solo aprir bocca per pronunciarlo
che subito erano chiari luogo di nascita
e ceto d'appartenenza. Ho provato
mille volte ci ho provato
ma non mi è mai riuscita
quell'*A* alta - *ah*
forse farei meglio a dire -
sembrava sempre un gargarismo
Con troppa evidenza facevo a pezzi la sua classe:
era chiaro che il posto non potevo tenerlo a lungo,
e così fu. L'avevo sempre creduto un fesso,
ma lui lo pronunciava cesso. Sul gusto non si discute.
(S. Sabbadini)

CLASSE

Quelle *a* delle Midlands
una volta mi son costate il posto:
la dizione annullava il massimo che davo -
allora facevo il segretario
dell'autore de *L'arte della finzione*.
Un titolo di gran classe.
Bastava aprir bocca per pronunciarlo
Ch'era chiaro dov'eri nato
e com'eri cresciuto. C'ho provato
mille volte c'ho provato
ma non c'è stato verso
di rifare quella *A*
(forse dovrei dire *ah*);
suonava come un gargarismo.
Io con evidenza facevo a pezzi la sua eleganza:
era chiaro che il posto l'avrei perso,
e così è stato. L'avevo sempre creduto una cacca,
che lui pronunciava checca. I gusti sono gusti.

Al termine del v. 5 della traduzione di Sabbadini c'è una nota, che di seguito viene riportata, la quale ha fornito parecchi spunti di riflessione ai fini dell'individuazione di alcune soluzioni alternative:

L'autore di *The Craft of Fiction* (1921), uno dei primi e più famosi studi sul romanzo è, naturalmente, Percy Lubbock. Il gioco di parole finale tra “ass” e “arse” è intraducibile, essendo lo sbocco culminante del tema della poesia, incentrato sul problema della pronuncia della “a”, che in italiano non presenta problema alcuno. Tradurre letteralmente, “asino” e “culo”, mi parrebbe del tutto inerte, in quanto le due parole, con qualsiasi difetto di pronuncia, non hanno la minima possibilità d'essere scambiate. Si sarebbe potuto optare per la coppia simile “mulo” e “culo”, ma mulo non contiene la connotazione di stupido, come fa l'asino: si è provato quindi con “fesso” “cesso”: certo va persa l'offesa, connotata anche omosessualmente, molto più forte di “arse”. Mi pare comunque impossibile trovare in italiano una soluzione felice mantenendo l'equivoco di pronuncia sulla “a”.²¹²

Parrebbe innanzitutto opinabile l'affermazione secondo cui in italiano la pronuncia di /a/ non presenta alcun problema; tra i due sistemi vocalici, inglese e italiano, esistono senz'altro notevoli differenze; in particolare, il vocalismo inglese, rispetto ai nostri limiti /a/ – /e/, mostra una più ampia stratificazione, tale che a fronte di /a/, che nell'italiano standard corrisponde in modo univoco al suono [a], l'inglese offre una serie di suoni differenti, spesso di valore fonematico. Tuttavia è altresì vero che l'italiano presenta varianti regionali di /a/, di cui un tipico esempio è la pronuncia pugliese, la quale induce a fondare su di essa equivoci talora anche molto esilaranti (si pensi a un Lino Banfi che sull'equivoco *a/e* ha costruito una parte cospicua del proprio repertorio). Se allora è parso impossibile per Sabbadini l'individuazione di una coppia lessicale sulla base della confusione del vocalismo, è oltremodo improbabile che qualsivoglia difetto nell'articolazione consonantica di “cesso” e “fesso” possa dare adito a qualunque tipo di equivoci. E' da questo punto di vista, e dunque proprio a partire dall'obiezione di Sabbadini, che si giustifica la scelta della soluzione proposta in questa sede. Così, mentre *cacca* può anche avere il significato di “darsi delle arie”, oltre che di

²¹² *ibid.*

“qualcosa che non vale niente”²¹³ e dunque al pari dell’*ass* originale, *checca* consente di recuperare la valenza omosessuale di *arse*. Ma a parte l’opportunità di precisazioni di questo tipo, che pure sono parse meritevoli di rilievo, quel che è sembrato essenziale, ai fini della scorrevolezza dell’intero componimento, è stata la possibilità di apportare una sostanziale operazione di “snellimento” di una resa spesso prosaica ed eccessivamente circostanziata (cfr. in particolare i vv. 1, 8, 9, 12, 16). L’(auto)ironia dell’autore infatti, che in questa sede propone tra l’altro un’interessantissima analisi socio-linguistica in chiave poetica, scaturisce proprio dall’arguzia di un registro colloquiale che, apparentemente incolore sul piano delle scelte lessicali ma non per questo meno perentorio, si contrappone all’affettazione tipica di taluni ambienti letterari. Così, da questo punto di vista, i vv. 1 e 2 della traduzione proposta in questa sede avrebbero il pregio di una maggiore efficacia quanto a stringatezza, qualità quest’ultima condivisa dai successivi vv. 8-14, i quali potrebbero anche risultare suscettibili di marcatezza regionale alla recitazione, nonostante la minore “correttezza” sul piano semantico rispetto ai corrispondenti di Sabbadini. Quanto al v. 5 di questa traduzione, è parso opportuno tradurre anche il titolo dell’opera di Lubbock, in modo da ricalcare con *dizione/finzione* la coppia *diction/fiction*.

²¹³ G. Devoto, G. C. Oli, cit.

Sea Change

To define the sea
We change our opinions
With the changing light.

Light struggles with colour:
A quincunx
Of five stones, a white
Opal threatened by emeralds.

The sea is uneasy marble.

The sea is green silk.

The sea is blue mud, churned
By the insistence of wind.

Beneath dawn a sardonyx may be cut from it

In white layers laced with a carnelian orange,
A leek- or apple-green chalcedony
Hewn in the cold light.

Illustration is white wine
Floating in a saucer of ground glass
On a pedestal of cut glass:

A static instance, therefore untrue.²¹⁴

Metamorfosi marina

Per definire il mare
Mutiamo le nostre opinioni
Col mutare della luce.

La luce combatte col colore:
Un quinconce
Di cinque pietre, un opale
Bianco minacciato dagli smeraldi.

Il mare è marmo irrequieto.

Il mare è seta verde.

Il mare è fango azzurro, agitato
Dall'insistenza del vento.

Sotto la luce dell'alba si può intagliarne un sardonice

Di strati bianchi immerlettati di corniola arancione,
Un calcedonio verde porro o mela
Intagliato nella luce fredda.

L'illustrazione è vino bianco
Che si muove su un piattino di vetro smerigliato
Su una base di cristallo:

Un esempio statico, e perciò falso.

(S. Sabbadini)

Si tratta di un componimento il cui tema centrale è il paradosso (cfr. ultimo verso) generato dall'accostamento di immagini in forte contrasto tra loro come il mare, fluido e mobile elemento, e sostanze statiche come la pietra. L'autore esprime i concetti in frasi semplicemente articolate ma estremamente incisive e precise dal punto di vista denotativo, sebbene sia conscio del fatto che in tutti i casi si tratta di semplici interpretazioni prodotte dal gioco illusionistico della luce sulla percezione visiva che, in quanto tali, sono da considerarsi ingannevoli al pari dei miraggi. L'effetto è notevole sia dal punto di vista del materiale linguistico utilizzato, sia per originalità in fatto di versificazione. Ed è in casi come questi che è possibile verificare quanto siano importanti talune peculiarità di un sistema linguistico, e la traduzione dimostra infatti,

²¹⁴ C. Tomlinson, "Sea Change", *"The Necklace"* (1955), in S. Sabbadini, (a c. di), cit.

soprattutto in un caso del genere, quanto la brevità delle parole sia fondamentale per ottenere taluni effetti (cfr vv 12 e 13 dell'originale e i corrispondenti della versione di Sabbadini).

Metamorfosi Marina

Per definire il mare –
Cambiamo le opinioni
Con la luce cangiante.

La luce è in lotta col colore:
Un quinconce
Di cinque pietre, un bianco
Opale osteggiato da smeraldi.

Il mare è marmo ansioso.

Il mare è seta verde.

Il mare è fango blu, rimestato
Dall'insistenza del vento.

All'alba se ne può scavare sardonica
In bianchi strati striati d'arancio cornalina,
Un calcedonio verde porro o mela
Intagliato nella luce fredda.

L'illustrazione è vino bianco
Sparso in un piattello smerigliato
Su un piedistallo di cristallo:

Un esempio statico, e dunque falso.

La traduzione qui proposta tenta in parte di rimediare all'inevitabile dilatazione derivante dalla polisillabicità dell'italiano omettendo quanto non sia assolutamente indispensabile (in particolare si noti la trasformazione dei vv.12, 13 e 17 di Sabbadini), nonché di riproporre alcuni effetti allitterativi (cfr soprattutto i vv. 4, 7, 13).

2.2.2 In vista dell'equivalenza.

In the Borghese Gardens

For Attilio Bertolucci

Edging each other towards consummation
On the public grass and in the public eye,
Under the Borghese pines the lovers
Cannot tell what thunderheads mount the sky,
To mingle with the roar of afternoon
Rumours of the storm that must drench them soon.

Cars intersect the cardinal's great dream,
His parterres redesigned, gardens half-gone,
Yet Pluto's grasp still bruises Proserpine,
Apollo still hunts Daphne's flesh in stone,
Where the Borghese statuary and trees command
The ever-renewing city from their parkland.

The unbridled adolescences of gods
Had all of earth and air to cool their flights
And to rekindle. But where should lovers go
These torrid afternoons, these humid nights
While Daphne twists in leaves, Apollo burns
And Proserpine returns, returns, returns?

Rome is still Rome. Its ruins and its squares
Stand sluiced in wet and all its asphalt gleaming,
The street fronts caged behind the slant of rain-bars
Sun is already melting where they teem:
Spray-haloed traffic taints your laurel leaves,
City of restitutions, city of thieves.

Lovers, this giant hand, half-seen, sustains
By lifting up unto its palm and plane
Our littleness: the shining causeway leads
Through arches, bridges, avenues and lanes
Of stone, that brought us first to this green place -
Expelled, we are the heirs of healing artifice.

Deserted now, and all that callow fire
Quenched in the downpour, here the parkland ways
Reach out into the density of dusk,
Between an Eden lost and promised paradise,
That overbrimming scent, rain-sharpened, fills,
Girdled within a rivercourse and seven hills²¹⁵

A Villa Borghese

Per Attilio Bertolucci

Sfregandosi l'un l'altra a consumarsi
Sull'erba dei giardini e bene in vista
Gli amanti sotto i pini del Borghese
Non sanno che fragore su s'innesci,
Si mescola col rombo della sera,
Fra un po' son zuppi, avvisi di bufera.

Le auto solcano il gran sogno del cardinale,
Parterres ridisegnati, le aiuole ormai sfiorite
E Plutone afferra e illividisce Properpina,
Apollo caccia Dafne dalle carni impietrite,
Dove i marmi del Borghese e gli alberi di là
Sovrastano dal parco la sempiterna città.

Le adolescenze senza freni degli dei
Avevan cielo e terra a raffreddar le ascese
E a riattizzarle. Ma dove mandar gli amanti
Nelle notti umide, in queste sere accese,
Mentre Dafne s'avviluppa in foglie, Apollo arde
E Proserpina ne riarde, riarde, riarde?

Roma è sempre Roma. Rovine e piazze
Lustre d'umido e asfalto luccicante,
Le strade in gabbie di sbarre di pioggia
Il sole si strugge dov'esse son tante:
L'aura di smog rovina le tue foglie
D'alloro, città di rese, città di spoglie.

Amanti, la mano ascosa e gigante
Sostiene, mettendole sul palmo schiette,
Le nostre pochezze: il selciato lucente
Va per archi, ponti, vicoli e stradette,
Di pietra, che ci portano a questo verdeggiare -
Scacciati, siamo eredi dell'arte di sanare

Deserto adesso, e tutto il fuoco imberbe
S'è estinto nel rovescio; i viali del parco
S'allungano nel denso del vespro,
Tra un Eden perso e paradiso promesso,
L'aroma di pioggia monta e supera i livelli,
Cinto dal corso d'un fiume e sette colli.

²¹⁵ C. Tomlinson, *Selected Poems 1955-1997*, op. cit.

Si è scelto di affrontare l'analisi di questa traduzione sulla base del modello ALP (Analisi Linguistica della Poesia) elaborato da D. Silvestri e C. Montella nella loro *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*. Quest'opera, oltre a operare una basilare differenziazione tra lingua ordinaria (referenziale) e lingua poetica, indaga in modo particolare l'essenza della lingua poetica, arrivando a considerarla una proprietà autoreferenziale del linguaggio, nonché «allo stesso tempo istanza di rappresentazione del mondo e istanza di evocazione del rapporto (complesso) tra uomo e mondo». In questo modo si può dire che, nonostante siano da essa condivisi, i caratteri principali del linguaggio ordinario (arbitrarietà, motivazione e necessarietà), non bastano a caratterizzare la lingua poetica come tale e in quanto dotata di una propria modalità di realizzazione in cui sono ravvisabili alcune peculiarità come

- 1) differenza
- 2) ripetizione
- 3) anomalia semantica

Richiamandosi a Eraclito, Silvestri definisce il carattere della differenza, in base alla quale il «carattere agonistico» del *logos* viene esaltato. Ciò contribuisce a conferire il fascino del contrasto al discorso poetico, il quale non si esaurisce nella forma esteriore data dall'assetto metrico, ma è in grado di rivelarsi a chi, oltrepassando la superficie, avverta il desiderio di addentrarsi in una più fitta trama

alla ricerca di quella corrente sotterranea e profonda, in cui vibra l'essenza primordiale della lingua sequenziale ed evocativa della Poesia...²¹⁶

²¹⁶ D. Silvestri, C. Montella, *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Arte Tipografica, Napoli, 1996, pag. 10.

Viene così introdotto il secondo dei principi che definiscono l'essenza della poesia, ovvero quello della ripetizione, la quale trae tutta la sua forza proprio a partire dai suoi elementi minimi (i cosiddetti «fememi») e dal modo in cui essi si organizzano in ripetizioni e concatenazioni dando luogo a incastri, parallelismi e specularità. In un'analisi di questo tipo è fondamentale per Silvestri il riconoscimento delle cosiddette «morfie ritmiche», ovvero porzioni di discorso poetico dotate di particolare sonorità e in grado perciò, in base alla loro distribuzione all'interno del verso, di conferire al componimento la sua ritmicità. La loro individuazione all'interno del verso può essere più o meno agevole, andando da un massimo di predicibilità in base all'organizzazione delle parole lungo l'assetto metrico della versificazione, a un minimo dato dall'idiosincronicità dell'organizzazione stessa. Per stabilire l'andamento del ritmo occorrerà, in una tale situazione di scarsa predicibilità, osservare il comportamento della prima sede sillabica, la quale, a seconda che sia tonica o atona, determinerà un ritmo rispettivamente discendente o ascendente. A questo punto Silvestri introduce un'importante considerazione che contribuisce a fare chiarezza in una questione da sempre fonte di dubbi, ovvero la questione della realizzazione del verso:

In pratica la maggiore difficoltà in sede di analisi consiste in una opzione preliminare: privilegiare la struttura ritmica della parola o puntare decisamente sulla configurazione ritmica complessiva del sintagma inteso come significazione unitaria e complessa. Il dubbio – a parer mio – si risolve agevolmente con l'assunzione della nozione di **esecuzione**, che esalta la processualità del testo poetico: in pratica si tratta di conferire alla “voce recitante” (sia pure in forma interiore e non fisiologicamente e fisicamente rilevabile) il pieno diritto di procedere ad una specifica scansione morfica.²¹⁷

Una volta dunque individuati i blocchi ritmici del testo poetico originale, ovvero quegli elementi che danno tono al discorso poetico e ne definiscono il carattere evocativo, è possibile procedere all'analisi della sua traduzione, avendo come obiettivo il raggiungimento

²¹⁷ *ibid.*, pagg. 23-24.

dell'equivalenza a livello del ritmo. Quanto al concetto di equivalenza, avallando le più recenti teorie in fatto di equivalenza funzionale, e in particolare quella di Miko, C. Montella tenta di dimostrare che è possibile parlare, e a ragione, di traducibilità anche a livello di molti di quei caratteri che esulano dal contenuto concettuale della poesia e che si situano a livello dell'espressione:

Adottando il punto di vista funzionalista, lo studioso slovacco concepisce la relazione di adeguatezza o equivalenza della traduzione rispetto al suo originale come identità di funzione testuale. Se tutte le lingue possono comunicare l'espressività attraverso un sistema funzionale, se pur ciascuna in maniera idiosincratICA secondo proprie norme stilistiche, ciò vuol dire tuttavia che il sistema espressivo è un "universale stilistico". Il sistema espressivo è di fatto uno dei sistemi della lingua funzionalmente intesa, e quindi tutte le lingue ne posseggono uno.²¹⁸

Da questo punto di vista il ritmo poetico può e deve essere preso come punto di riferimento non solo ai fini dell'individuazione di un'equivalenza funzionale della traduzione, ma addirittura come pietra di paragone su cui misurare l'intera gamma di modalità in cui un rapporto di equivalenza può articolarsi.

Il testo poetico oggetto di questo tipo di analisi fa parte di una raccolta del 1987 intitolata *The Return*, di cui fanno parte poesie dedicate all'Italia e in particolare, come in questo caso, alla Roma classica. Se da un lato ciò – un omaggio alla città e all'amico e collega Attilio Bertolucci – potrebbe in parte spiegare l'insolita scelta da parte di Tomlinson di un genere poetico convenzionale, ovvero strutturato a livello ritmico e metrico e dunque molto diverso per toni e procedimenti stilistici dal suo stile peculiare, il quale sin dagli inizi si era distinto proprio per le istanze moderniste di rinnovamento e sperimentazione, è d'altro canto vero anche il fatto che è proprio a partire da questo periodo che riscontriamo nella sua produzione poetica un atteggiamento sempre più accondiscendente nei confronti di quelle forme poetiche tradizionali, quasi un "ritorno" alla *measure* cui accennava Hugh Kenner e di cui si è

²¹⁸ *ibid.*, pag. 32.

accennato nella parte introduttiva alla poetica di Tomlinson. La poesia in questione consta dunque di sei strofe, ognuna delle quali è composta da un *quatrain* rimato ABCB e da un *couplet* a rima baciata; i versi sono quasi tutti pentametri, nella maggior parte dei casi giambici (andamento ascendente), trocaici nei restanti casi (andamento discendente): il tutto offre dunque una griglia traduttiva fortemente vincolata dal punto di vista prosodico, per la quale si è tentato di dar conto almeno in parte di ciascun aspetto, come per esempio l'istanza rimica, che è stata quella che per primo è parso doveroso salvaguardare. Le parole che danno luogo a rime cosiddette *perfette*, ovvero rime in cui c'è identità vocalica e consonantica a partire dall'ultima vocale tonica, sono *sera/bufera*, *sfiorite/impietrite*, *là/città*, *ascese/accese*, *arde/riarde*, *luccicante/tante*, *foglie/spoglie*, *schiette/stradette*, *verdeggiate/sanare*. Nel caso di *sfiorite/impietrite* abbiamo una rima *ricca*, poiché essa presenta identità nella liquida precedente l'ultima vocale tonica, mentre con *arde/riarde* abbiamo una rima di tipo derivativo. Come si può notare, in quasi tutti i casi si tratta di rime *desinenziali* e dunque *facili*, almeno dal punto di vista dell'ampia disponibilità del repertorio della LA. C'è da dire che il concetto di facilità rimica fa di solito supporre uno scarso impegno stilistico da parte del traduttore, il quale può incappare talora nell'errore di costringere la resa in LA ad ampollose acrobazie sintattiche pur di trovare una coppia di parole che rimino tra loro, rendendo vano il tentativo, pure di per sé apprezzabile, di raggiungere questo tipo di equivalenza. Se ciò dunque non avviene e la rima, benché facile, scaturisce in modo naturale, è soprattutto grazie alla ricchezza e alla polisemia del tessuto lessicale del testo originale. Quello di *vista/innesca* è un caso di assonanza *imperfetta*, in quanto c'è identità solo riguardo alla vocale finale e consonanza rispetto alla sibilante. I versi 32, 34 si distinguono invece per assenza di rima: in questo caso si è tentato di "compensare" utilizzando strumenti prosodici d'altro tipo, come per esempio un'allitterazione in *s*. Quanto all'assetto metrico, i tentativi di rivisitazione del pentametro originale si sono risolti felicemente per i

versi 1-6, 20-21, 23, 30 con il ricorso all'endecasillabo come al suo equivalente naturale; il verso 19, pur essendo anch'esso composto di undici sillabe, non può essere tuttavia considerato endecasillabo, dato che non si registra tonicità quanto alle sillabe quarta e sesta, ma soltanto in decima sillaba. In tutti questi casi il problema del monosillabismo dell'inglese si è risolto vantaggiosamente in traduzione: ai fini della scioltezza del verso, l'autore si è visto infatti costretto ad avvalersi di molti elementi grammaticali, "vuoti" sul piano lessicale, che non è parso troppo costoso sopprimere o condensare in lingua d'arrivo (cfr in particolare vv.1, 2, 6, 19, 20, 21). Altrove la fedeltà al senso ha comportato una dilatazione che, pur superando i limiti dell'endecasillabo, resta tuttavia apprezzabilmente legata a schemi metrici d'altro tipo, coerenti nello spazio della strofa: è il caso dei settenari doppi o martelliani dei versi 8, 10, 12, 29, 30. Dal momento che, almeno da un punto di vista tematico, ogni strofa può essere considerata come trattazione relativamente autonoma di uno dei momenti della macroscena che si presenta al poeta-osservatore, con le pause tra le strofe a scandire i diversi spunti di riflessione, l'andamento eterometrico della traduzione potrebbe non risultare inopportuno. Dalla scomposizione in morfie ritmiche tanto del testo originale quanto della traduzione, seguendo il modello proposto da D. Silvestri e C. Montella, si ottiene dunque la seguente tabella, dalla quale si evincono i rapporti di equivalenza ritmica:

VERSO NR.	SEQUENZA MORFICA	ANDAMENTO	POSIZIONE ACCENTI	
			Inglese	Italiano
1	?	?	1,4,7,10	2,6,10
2	=	=	3,5,9,11	2,6,8,10
3	?	?	1,5,7,9	2,6,10
4	=	=	3,5,10	2,6,8,10
5	=	=	2,6,10	2,6,10
6	?	?	1,5,8,10	2,4,6,10
7	?	=	1,6,10	1,3,7,12
8	=	=	3,6,8,11	2,6,9,13
9	?	=	2,4,6,8	3,5,9,12
10	=	=	2,6,8,10	2,6,10,13
11	=	?	1,4,6,9,11	3,7,9,13
12	=	=	2,7,11	2,6,11,14
13	?	=	3,7,11	4,8,12
14	?	=	4,6,8,10	4,6,10,12
15	=	=	4,7,11	4,7,12
16	=	=	2,6,8,10	3,5,10,12
17	?	=	2,6,10	3,7,9,13
18	=	=	2,6,8,10	3,7,9,11
19	=	=	1,4,6,9	1,5,7,10
20	?	=	2,4,8,10	3,6,10
21	?	=	2,4,8,10	2,4,7,10
22	?	?	1,6,10	2,5,8,11
23	=	=	1,4,8,10	1,4,6,10
24	?	?	1,5,7,10	2,7,12
25	?	?	1,4,6,9	2,5,8,11
26	=	=	2,4,7,9	2,5,9,11
27	=	=	2,6,10	2,5,8,11
28	?	=	2,4,6,10	3,5,7,11
29	=	=	2,6,9	2,6,9,13
30	=	=	2,5,7,9	2,6,9,13
31	=	=	2,6,8,10	2,6,8,10
32	?	?	1,5,7,9,11	2,6,8,11
33	?	?	1,6,9	2,6,9
34	?	=	4,6,8,10	2,4,8,11
35	?	?	2,6,7,10	2,5,9,13
36	=	=	1,6,10,12	1,4,7,9,11

(Legenda: = equivalenza; ? non equivalenza)

Il rapporto di equivalenza relativa ai costituenti ritmici del verso tra i versi originali e i versi della traduzione è un valore estremamente complesso e riguardo a esso converrebbe parlare di grado. Come infatti si può notare dall'analisi sulle sequenze morfiche, si va da un grado minimo, ovvero "zero" nei versi 3, 22 e 25, dove non è ravvisabile alcuna relazione di equivalenza, a un grado massimo, rappresentato dai versi 5 e 31, in cui l'equivalenza ritmica è tale per cui si possa parlare di vera e propria "identità" ritmica: in questi versi, a parte il raggiungimento del *matching* relativamente alla sequenza morfica e all'andamento, troviamo equivalenza anche nel numero, nell'ampiezza delle sequenze e, naturalmente, nelle posizioni accentuative (solo il numero di sillabe è maggiore nella traduzione; è tuttavia opinione largamente condivisa che l'endecasillabo italiano sia, da un punto di vista metrico, l'equivalente naturale del pentametro giambico inglese). E' proprio questo il caso cui fa riferimento Clara Montella, in cui

le sequenze morfiche, disgregando il limite posto dalla delimitazione delle parole, superano la costrizione data dalla costituzione delle parole che è propria e specifica di ogni lingua²¹⁹

Tra i due estremi della gradazione abbiamo del resto numerosi livelli intermedi di equivalenza; anche in questo caso occorre operare alcune distinzioni: il grado più basso è questa volta rappresentato da quei versi in cui non vi è alcun rapporto di equivalenza né relativamente alla sequenza morfica, né riguardo l'andamento, ma in cui è rispettata almeno una posizione accentuativa (versi 1, 6, 24, 32, 33 e 35). Qualche considerazione a parte meritano i versi 13, 14 e 28 i quali, come si può notare nella scala, sono tra quelli che presentano equivalenza nell'andamento ma non nella sequenza morfica. L'analogia tra i versi 13 e 28 è particolarmente evidente: in entrambi i casi, infatti, abbiamo lo stesso numero di morfie, con le seconde e le terze identiche in ampiezza, mentre le prime due morfie dei versi della traduzione presentano una

²¹⁹ *ibid.*, pag. 40.

sillaba in più rispetto ai corrispondenti versi dell'originale, ed è solo a causa di questa che i due versi non possono configurarsi come ritmicamente identici (cfr. *the unbridled* vs. *le adolescenze*; *through arches* vs. *va per archi*). Nel caso del verso 14, fermo restando l'identità di numero e ampiezza tra le altre morfie, è la terza morfia della traduzione italiana a presentare due sillabe in più rispetto alla corrispondente dell'originale (cfr. *to cool* vs. *a raffreddar*). E' questa volta la struttura della parola a svincolarsi dalle costrizioni del ritmo per rivendicare il proprio carattere, peculiare di ogni lingua.

A DOGGEREL FOR MY SEVENTIETH BIRTHDAY

to my wife

I see now all the things I shall not do-
Read the whole of *A la Recherche* to you
Learn Greek enough to tackle Sophocles
No longer fog-bound in translatoresque.
It's difficult enough to keep in trim
Italian, stop French from going dim,
See that my German doesn't wholly vanish,
Or speaking Tuscan strangulate my Spanish.
So, Sophocles, farewell. I still can pace
On uncertain feet the labyrinths of Horace-
Helped by that crib of Smart's that I once found,
Dusted and bought for far less than one pound.
That was before all selling became dealing
And profit just another word for stealing.
Go south, young man! Yet now I'm far too old
To join the other poets in that fold
Where puffs and prizes're handled by a clique
Who haunt each other's parties week by week.
Now critics will grow kinder to my verse,
Since they can see the shadow of the hearse
Creeping across my pages. Youth, farewell,
Though not without that retrospective swell
Stretching the sails of age's caravel.
Happy those early days when we supposed
Verse either good or bad, the same as prose.
What culpable innocence, for now we see
The point is poetry's unreadability
Where unintentional couple and produce
Meanings unmeant and monsters on the loose
Less rational than that of Frankenstein
Who wished to be understood. That wish is mine.
I lived for art, as Tosca says, harmed none,
Suffered to see harms casually done;
I lived for you and friendship, made my verse
Out of that daily mutual universe
Surrounding us whichever way we look,
A plenitude to overflow each book.
And so my birthday, brief day, 's come and gone:
What solemn music shall we play it out on?
Not *Götterdämmerung* - the gods have died
But we remain, so why not take the tide
With Nielsen's *Inextinguishable*? I think
The January sun about to sink
Is all the *Untergang* we need tonight.
Short as the day is, yet a lingering light
Tells us the shortest day of all has been,
And leaves us now this dubious in-between,
While the year prepares to make itself anew,
As chrysalises, trees and poets do.²²⁰

²²⁰ C. Tomlinson, *Selected Poems 1955-1997*, op. cit.

FROTTOLE PER IL MIO SETTANTESIMO COMPLEANNO

a mia moglie

Ora le vedo tutte le cose che non farò
Forse l'intera *A la recherche* non te la leggerò,
Sapere il greco da star con Sofocle alle prese
Non più avvolto nella nebbia del traduzione.
E' già arduo con l'italiano barcamenarsi,
Impedire al mio francese di affievolirsi,
E che il tedesco non finisca per sfumare,
O il toscano che non strozzi lo spagnolo badare.
Sofocle addio. I miei passi non sono vinti
Ma solo incerti negli oraziani labirinti –
Col mio Smart copiato che trovai tra la polvere
E a meno di una sterlina riuscii a prendere.
Fu prima che vendere divenisse affare
E profitto solo un altro nome per rubare.
Va al sud, giovanotto! Or non più l'età mi regge
Per ritrovarmi con gli altri poeti in quel gregge,
Dove soffiatti e premi sono in mano a una cosca
Che da una festa a una festa ogni mese si sposta.
La critica più mite coi miei versi sarà,
Giacché l'ombra cupa del mio feretro vedrà
Furtiva tra le pagine. Giovinezza, è commiato,
Ma non senza quell'orgoglio rivolto al passato,
Che rigonfia le vele del naviglio attempato.
Felici i giorni andati quando noi si pensava
Che il verso, come prosa, o brutto o bello suonava.
Qual colpevole innocenza, poiché essa vedrà
Che ora il punto della poesia è l'illegibilità
In cui scopi assenti si accoppiano e danno realtà
Solo ai sensi più insensati e agli orrori in libertà
Meno razionali di quello dell'invenzione
Di Frankenstein. Sua e mia la voglia di comprensione.
Tutto all'arte, come Tosca, e male non ho fatto,
Sempre afflitto nel vedere il male a caso inferto;
Ho vissuto per te e l'amicizia, ho tratto il verso
Da uno scambievole e quotidiano universo
Che da qualsiasi prospettiva ci circonda,
E' una pienezza che ciascun libro sempre inonda.
E il compleanno, lesto, è venuto e se n'è andato:
Qual musica solenne gli avremo dedicato?
Non il *Götterdämmerung* – gli dei sono scomparsi
Ma noi restiamo, perché dunque ai flutti non darsi
Con Nielsen e l'*Inextinguible*? Ora mi pare
Che il sole di gennaio sia lì per affondare
E' tutto l'*Untergang* che noi vogliamo stasera.
Breve com'è il giorno, indugia una luce ancora
A dirci del giorno più breve che sia mai stato,
E col dubbioso intermezzo adesso c'ha lasciato,
Mentre si prepara ad agghindarsi a nuovo l'anno,
Come alberi, crisalidi e poeti fanno.

Doggerel è un genere di poesia burlesca, di intrattenimento, equivalente per semplicità formale e il modo scanzonato di affrontare talune tematiche alla *frottola*. Si tratta nel caso di Tomlinson di un rarissimo caso di compiacimento autobiografico, sia pure apparente: l'autore, vedendosi prossimo alla vecchiaia, e dunque alla morte, decide di dedicarsi una poesia. Ma anziché farsi tentare dal gusto elegiaco, adatto a questo tipo di situazioni, egli sceglie di scherzarci su, coerente fino in fondo alla negazione dell'autoreferenzialità: non è difficile immaginarselo mentre, alla fine del pasto, si alza in piedi e recita questa specie di filastrocca davanti a familiari e amici. A una prima stesura in versi non strutturati a livello metrico, e dunque di lunghezza variabile, in cui, a parte ovviamente l'aderenza al senso e al parallelismo numerico dei versi, la rima era stata considerata l'unico parametro fondamentale ai fini dell'equivalenza, segue la versione qui proposta, ponderata tenendo conto della particolare natura del componimento originale, in cui le modalità di versificazione hanno un peso pari a quello del contenuto. Pur entro i confini della rima baciata e di una sostanziale equivalenza semantica rispetto alla precedente versione, la presente è la risultante di un adattamento metrico che ha permesso di ovviare ai problemi derivanti dal monosillabismo dell'inglese: per l'impossibilità di ottenere ovunque endecasillabi dai pentametri dell'originale, si è pensato a un uso "strumentale" delle quattordici sillabe del verso martelliano, sia pure non canonico, essendo quest'ultimo composto di due emistichi settenari, riuscendo così a ottenere una sostanziale isometria per tutti i 49 versi della traduzione.

OLYMPIA

in dispraise of ruins

That intelligent lizard
knows more of the place than I do. To him
all this is a city still complete
its every fissure leads
into sunlit avenue, shadowy retreat.
I approve of his ignorance of archaeology:
I, too, cannot read a ruin with ease.
For him, of course, the question does not arise.
What Greece lacks is buildings that are entire.
Not those drab towns or these chipped remains,
It is architecture that I admire.
A true building builds you up as you look at it.
The pleasures of ruins are not infinite.²²¹

OLIMPIA

in biasimo delle rovine

Quell'acuta lucertola
conosce il luogo più di me. Per lei
tutto questo è ancora una città perfetta,
ogni sua fenditura porta
a viali soleggiati, rifugi ombrosi.
Approvo il suo ignorare l'archeologia:
Neanch'io so leggere con agio le rovine.
Per lei, di certo, il problema non si pone.
Non c'è in Grecia edificio che sia intero.
Non le città grigie o i resti scheggiati,
E' l'architettura che ammiro.
La vista di un edificio vero è edificante.
I piaceri delle rovine non sono infiniti.

L'ultima parte della poesia (vv 9-13) riassume le considerazioni del poeta che, dopo aver accompagnato la lucertola per tutto il suo percorso, arriva a dividerne il punto di vista. Dal verso 9 all'ultimo abbiamo infatti un'altalena di negazioni e asserzioni, evidenziate dalla rima alternata, in un crescendo emotivo che raggiunge il culmine col verso 12, in cui il poeta esprime tutto il suo entusiasmo per ciò che la Grecia odierna tuttavia non ha più da offrire; la pacata lapidarietà dell'ultimo verso è infatti un congedo che non smorza, ma anzi riafferma rimando col precedente, il suo *biasimo per le rovine*. Quanto ai criteri adottati in fase di traduzione, si è tentato in linea di massima un rifacimento verso per verso che avesse riguardo soprattutto per le istanze semantiche, ma che nel contempo riproducesse laddove possibile i più significativi espedienti prosodici:

v 7:

l'allitterazione di *read a ruine* viene riproposta in LA ponendo il traduttore *rovine* in fine di verso e collocando *agio* immediatamente dopo *leggere* ottenendo così, se non la stessa allitterazione in *r*, almeno una sua equivalenza con una ridondanza di *g*;

²²¹ C. Tomlinson, "Olympia", *Hellas*, in «Agenda», op. cit.

vv 7, 8:

l'assonanza di *ease/arise* potrebbe essere riproposta con *rovine/pone*; mentre l'assonanza *intero/ammiro* tenta di adeguarsi alla rima *entire/admire* dei vv 9 e 11;

v 12:

l'intero verso tenta appassionatamente di spiegare l'effetto benefico che un'architettura integra è in grado di infondere in chi la osserva. Questa forte sensazione emotiva trova un'arguta resa linguistica della reiterazione, apparentemente cacofonica, della radice *build-*. Nonostante la trasposizione in LA (*as you look at it > la vista; builds you up > edificante*) si discosti in modo non lieve dal significato che l'espressione originale ha nell'uso comune, ciò che tuttavia è parso irrinunciabile è il tentativo di conservare in traduzione quell'insistenza. La coppia *edificio/edificante* è parsa pertanto la soluzione più opportuna a tal fine, sia pure tenendo nel giusto conto le non trascurabili differenze di registro: mentre infatti la frase *a true building builds you up* all'orecchio di un parlante nativo in un contesto normale può suonare al massimo esilarante, con il dire che "un edificio è edificante" si rischia di suonare iperbolici, data la particolare sfera semantica cui di norma è legato questo aggettivo.

FRAGMENT

Water, a faint aural thread
that once fed the fountain.
After invasion, turmoils, time,
the place, like the poems of Sappho,
all shards, shreds.

The wren, the lizard and the cicada,
left in possession of the ground
do not try to imagine
what is no longer there nor ask
which god sanctuaried here,
how did his music sound,
who is this headless woman
draped in a stone snake?²²²

FRAMMENTO

Acqua, debole emanazione
che una volta alimentò la fontana.
Poi le invasioni, i tumulti, il tempo,
e il posto, come le poesie di Saffo,
tutto cocci e schegge.

Lucertole, scriccioli e cicale,
da allora in possesso del suolo,
non tentano d'immaginare
ciò che lì non c'è più né chiedono
quale dio fece qui santuario,
com'era il suono della sua musica,
chi è questa donna decapitata
adorna d'ammonite?

v 1:

quanto a *aural* l'OED offre una significazione appartenente a un campo semantico di tipo scientifico, più o meno corrispondente al nostro *auricolare*. Data tuttavia la particolare accezione dell'aggettivo quale derivazione del sostantivo *aura* (= aura, effluvio, emanazione; aureola), si è optato per una soluzione che, omettendo l'esplicito riferimento alla percezione acustica, consentisse da un lato snellezza nella resa, e dall'altro una parziale quanto simbolica conservazione di quel significato nel v. 2 della traduzione, grazie alla forte presenza della liquida.

v 5:

la coppia *cocchi/schegge* sembra essere la soluzione più adatta a dar conto della forte connotazione onomatopeica di *shards/shreds*.

v 13:

traducendo letteralmente il bisillabo allitterativo *stone snake* si ottiene un *serpente di pietra* di sei sillabe riguardo alla cui omissione occorre soffermarsi. La scelta di tradurre con *ammonite*, benché azzardata, è parsa preferibile e in qualche modo opportuna in quanto suggerita

²²² C. Tomlinson, "Fragment", *Hellas*, in «Agenda», op. cit.

dall'esistenza in inglese dell'espressione *snake-stone*, ovvero la denominazione non scientifica di *ammonite*, appunto, ovvero ordine di molluschi fossili dalla forma a spirale e simile sia a un serpente arrotolato, sia alle piccole conchiglie calcaree che si formano sui reperti archeologici. In questo modo si ottiene, insieme alla *donna decapitata* del verso precedente, una forte allitterazione in dentale che tenta di richiamarsi a quella in sibilante dell'originale, similmente a quanto accade nel verso 7 della poesia precedente.

2.2.3 Altre traduzioni.

KEA

It begins with its lighthouse, ends with a tapering down -
No town, no jetty - of rock into water:
In between - houses, a few, set back
On barren heights, crossed only
By the frayed rope of a wandering wall
That negotiates slope and drop to disappear
Then finally show itself on top
Of the highest point. What does it contain?
Here, neither sheep nor crop. Who is it clings
Still to Kéa in those scattered dwellings?
We are sliding past, watching this apparition
Fade into the blaze of Aegean noon.

KEA

Comincia col faro, finisce con un moccolo di candela -
Nessuna città né un pontile - di roccia nell'acqua:
In mezzo - case, una manciata, respinte
Su sterili alture, solcate soltanto
Dal filo logoro di un muro che serpeggia,
Guadagna il pendio e svanisce nella discesa
Per infine mostrarsi sul culmine
Del punto più alto. Che c'è dentro?
Qui, né greggi né mèssi. Chi è aggrappato
Ancora a Kéa in quelle dimore sparpagliate?
Noi tiriamo dritto, mentre osserviamo l'apparizione
Sbiadire nella vampa del meriggio egeo.

APOLLO AT DELPHI

Darkness - as if it were the shadow of a cloud
The wind was hurrying away – slides
Visibly off the plain, already sails
Up the grey sides of the mountain to the peak
And leaves its high stones naked as Apollo

APOLLO A DELFO

Il buio - quasi l'ombra d'una nube
Incalzata dal vento - che vediamo
Levarsi dal piano, fa già vela verso
I grigi fianchi del monte alla volta del picco
Lasciando i suoi sassi sublimi nudi come Apollo

EPIDAUROS

Into the circle of the theatre
at Epidauros, faced
by its absent auditors
ten thousand strong, I launch
through acoustic space
the ship I have most in mind -
Hopkins' Deutschland - and can hear
(his verses, thewed
like an Attic ode)
syllabic echoes cut into the atmosphere
climbing on ancient feet
the limestone tiers
where listening cyclamen have pushed their way
between the slabs
up out of Hades

EPIDAURO

Nella galleria del teatro
a Epidauro, ad audizione
con diecimila spettatori
assenti, entusiasta io varo
nello spazio acustico
la nave che più ho in mente -
la Deutschland di Hopkins - e odo
(i suoi versi, vigorosi
come un'ode attica)
echi sillabici fendere l'atmosfera,
scalare con piedi antichi
le gradinate calcaree
dove ciclamini in ascolto si son fatti largo
fra i lastroni
in su, dall'Ade.

AT SANT'ANTIMO

Flanking the place,
a cypress
stretches itself, its surface
working as the wind
travels it in a continual
breathing, an underwater
floating of foliage
upwards, till
compact and wavering
it flexes a sinuous
tip that chases
its own shadow
to and fro
across the still
stone tower.

A SANT'ANTIMO

Là di fianco,
un cipresso
si sgranchisce, le sua forma
alacre al vento
che vi viaggia in un continuo
respirare, un abisso di
foglie fluttuanti
verso l'alto, fino a che,
compatto e tentennante,
reclina una sinuosa
cima che caccia
la sua stessa ombra
in giù e in su,
contro la quieta
torre di pietra.

A BACKWARD GLANCE

Searching my verse, to read what I'd once said,
It was the names on names of friends I read
And yours in every book, that made me see
How love and friendship nurture poetry

UNO SGUARDO INDIETRO

Frugo nei miei versi a vedere quel che ho detto,
Nomi su nomi di amici è stato quel che ho letto
E il tuo dappertutto, che mi ha dato l'idea
Di quant'amore e amicizia si nutre la poesia.

PASTORAL

Goats in Arcadia
tintinnabulate still,
emerge from the milking shed
at the field's margin
with a crash of bells
and hurl themselves downhill
in a cavalry charge.

Goatherd regroups them,
not with a dog or threats,
but with low conch sounds
blown out of the hollow
of his cupped hands,

and through the sloping paddock
in file they follow the man
in shirt, jeans, slouch hat,
unpied piper, reincarnate Pan.

PASTORALE

Le capre d'Arcadia
tintinnano quiete,
dal capanno arrivano munte
all'orlo del campo,
campane che schiantano,
e si gettano a valle
in assetto di carica.

Le raduna il capraro,
senza cani o minacce,
ma col suono di flauto
esalato dal cavo
delle mani a conchiglia,

e vanno in giù per il prato
in fila, dietro all'uomo
in camicia, jeans, berretto,
smorto pifferaio, Pan reincarnato.

HOME COMING

Frost-fur on every gate and fence:
where the sunlight reaches late,
grey shadows beneath beech and oak
across whitened grass;
but a ticking, a trickling of melted drops
from branches onto leaves long down
and sodden now
where, a steadily climbing vapour,
rime filters back into the atmosphere,
into the invisibility
that clothes all gods.

RITORNO A CASA

Vello gelato su recinti e steccati:
dove il sole non arriva che tardi,
grigie ombre di faggi e querce
solcano l'erba che è bianca;
solo un ticchettio, fusione di stille
dai rami su foglie cadute da tempo
e ora fradice
dove, vapore che ascende uniforme,
la brina ripenetra nell'atmosfera,
nell'invisibile
che veste ogni dio.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Tradurre i poeti*, Crocetti editore, Milano, 1988.

M. H. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature*, 6^a ed., voll. I e II, W. W. Norton & Company, London/ NY, 1993.

F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, Guerini e Associati, Milano, 1993.

E. Arcaini, *Analisi linguistica e traduzione*, Pàtron Editore, Bologna, 1986.

E. Arcaini, *Il problema della traduzione nell'ambito di una teoria azionale*, «Lingua e stile», 1 (1982), pagg. 3-4.

M. Bacigalupo, *Modernismo e traduzione*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 323-329.

M. Bacigalupo (a c. di), *L'intraducibilità: tavola rotonda su Emily Dickinson*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 477-492.

M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998.

S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History & Culture*, Cassell, London, 1990.

S. Bassnett-McGuire, *La traduzione: teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993.

P. G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna, 1996.

W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962.

R. Bernascone, *ABC della traduzione letteraria*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1994.

G. Bona, *Interpres est amans (o la condizione del tradurre)*, in AA.VV., *Tradurre i poeti*, Crocetti editore, Milano, 1988, pagg. 15-23.

M. Bonfantini, *Traduzione – Tradimento – Intendimento – In Poesia*, in M. A. Lorgnet (a c. di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II, Forum di Forlì, 3-6 dicembre 1992*, CLUEB, Bologna, 1994, pagg. 197-210.

Y. Bonnefoy, *La traduzione della poesia*, «Testo a fronte», 1 (1989), pagg. 75-81.

R. E. Braun, *Translation: the problem of purpose*, «Modern Language Note», 90.6 (1975), pagg. 784-799.

N. Briamonte, *Saggio di bibliografia sui problemi storici, teorici e pratici della traduzione*, Edizioni Libreria Sapere, Napoli, 1984.

F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989.

L. Canepari, *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino, 1982.

J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, London, 1965.

E. Cattaneo, *Charles Tomlinson e la poesia americana*, tesi di laurea I.U.L.M., A.A. 1994/1995.

D. Connolly, *Poetry translation*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 170-176.

R. Copioli (a c. di), *Tradurre poesia*, Paideia Editrice, Brescia, 1983.

L. Crowley, *Nozioni di metrica applicate alla poesia inglese*, Cooperativa Libreria I.U.L.M., Milano, 1990.

T. De Mauro, *Linguistica elementare*, Laterza, Roma e Bari, 1998.

G. Devoto, G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1995.

B. Di Sabato, *Per tradurre. Teoria e pratica della traduzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.

J. Doce, *The poet of the eye. Charles Tomlinson interviewed by Jordi Doce*, «Agenda», 2 (1995), pagg. 22-30.

R. Duranti, *Il paradosso della distanza: Belli tradotto in lingua inglese*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 163-170.

U. Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

B. Ejkenbaum, *La Théorie de la «méthode formelle»*, in T. Todorov (a c.di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Parigi, 1964.

E. Etkind, *Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica*, «Testo a fronte», 1 (1989), pagg. 23-69.

P. Fawcett, *Linguistic approaches*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 120-125.

F. Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 115-119.

A. Gargano, *Traduzione tecnica e traduzione letteraria*, «Lingua e stile», 1 (1982), pagg. 79-89.

E. Gentzler, *Poetics of translation*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 167-170.

E. Gentzler, *Teorie della traduzione: tendenze contemporanee*, UTET, Torino, 1998.

H. Gifford, *The Poet as Translator*, «Agenda», 2 (1995), pagg. 61-71.

G. Giudici, *Tradurre poesia: per passione e su commissione*, in AA.VV., *Tradurre i poeti*, Crocetti editore, Milano, 1988, pagg. 47-54.

J. A. Hayes, *The Translator and the Form-Content Dilemma in Literary Translation*, «Modern Language Note», 90.6 (1975), pagg. 755-766.

J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

A. S. Hornby, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

C. Jacobs, *The Monstrosity of Translation*, «Modern Language Note», 90.6 (1975), pagg. 755-766.

R. Jakobson, *La scuola linguistica di Praga*, in *Selected Writings*, vol. II, Mouton Publishers, L'Aia, 1971, pagg. 539-546.

R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publishers, L'Aia, 1981, pagg. 18-51.

R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Selected Writings*, vol. II, Mouton Publishers, L'Aia, 1971, pagg. 260-266.

R. Jakobson, *On the Translation of Verse*, in *Selected Writings*, vol. V, Mouton Publishers, L'Aia, 1979, pagg. 131-134.

R. Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publishers, L'Aia, 1981, pagg. 87-97.

R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1994.

R. Jakobson, *Subliminal Verbal Patterning in Poetry*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publishers, L'Aia, 1981, pagg. 136-147.

R. Jakobson, *The Dominant*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publishers, L'Aia, 1981, pagg. 751-756.

R. Jakobson, *Vers une science de l'art poétique*, in *Selected Writings*, vol. V, Mouton Publishers, L'Aia, 1979, pagg. 541-544.

R. Jakobson, *What is poetry?*, in *Selected Writings*, vol. III, Mouton Publishers, L'Aia, 1981, pagg. 740-750.

O. Jespersen, *Storia della lingua inglese*, Unicopli, Milano, 1986.

H. Kenner, *A Sinking Island. The Modern English Writers*, Alfred A. Knopf, NY, 1988.

H. Kenner, *Pebble-Strewn Speech*, «Agenda», 2 (1995), pagg. 32-41.

D. Kenny, *Equivalence*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 77-80.

J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Marsilio Editori, Venezia, 1979.

A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino, 1998.

G. Lepschy, *Storia della linguistica*, Il Mulino, Bologna, 1990.

J. Levý, *Il verso: l'originale e la traduzione*, «Testo a fronte», 8 (1993), pagg. 5-20.

J. Levý, *La traduzione come processo decisionale*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

M. A. Lorgnet (a c. di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II, Forum di Forlì, 3-6 dicembre 1992*, CLUEB, Bologna, 1994.

J. M. Lotman, *Il problema della traduzione poetica*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

J. M. Lotman, *Il problema del testo*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972.

S. Manferlotti, *Tradurre dall'inglese. Avviamento alla traduzione letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988.

F. Marengo, *Guida allo studio della lingua e della letteratura inglese*, Il Mulino, Bologna, 1994.

E. Mattioli, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 29-39.

E. Mattioli, *La traduzione letteraria*, «Testo a fronte», 1 (1989), pagg. 7-22.

R. Menin, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Guerini e Associati, Milano, 1996.

H. Meschonnic, *Le rythme comme éthique et poétique du traduire*, in M. A. Lorgnet (a c. di), *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II, Forum di Forlì, 3-6 dicembre 1992*, CLUEB, Bologna, 1994, pagg. 63-86.

H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

F. Morandi (a c. di), *Il fluido elemento: una intervista con Charles Tomlinson*, in C. Tomlinson, *Parole e acqua*, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997.

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.

S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione. Testi di Jakobson, Levý, Lotman, Toury, Eco, Nida, Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz, Quine, Gadamer, Derida*, Bompiani, Milano, 1995.

P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Garzanti, Milano, 1988.

E. A. Nida, *Toward a Science of Translating. With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, E. J. Brill, Leida, 1964.

J. Ortega Y Gasset, *La missione del bibliotecario e miseria e splendore della traduzione*, Sugarco edizioni, Varese, 1984.

B. Osimo, *Corso di traduzione*, Logos Group, www.logos.it, 2000.

D. Parisi, A. Giorgi, C. Castelfranchi, *Traduzione automatica con comprensione del testo da tradurre*, «Lingua e stile», 1 (1982), pagg. 69-77.

O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

E. Picardi, *Interpretazione radicale e teorie della verità*, «Lingua e stile», 1 (1982), pagg. 51-67.

A. Pym, H. Turk, *Translatability*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 273-277.

U. Rapallo, *La ricerca in linguistica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.

D. Robinson, *Free Translation*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 87-90.

S. Sabbadini, *Nella pienezza del tempo. Charles Tomlinson*, Garzanti, Milano, 1987.

S. Sabbadini, *Traduzione: tra Interpretazione e Allegoria*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 127-133.

G. E. Sansone, *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Guerini e Associati, Milano, 1991.

G. E. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in F. Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano, 1989, pagg. 13-28.

R. Scrivano et al., *Letteratura e conoscenza*, voll. I, II e III, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1988.

D. Silvestri, C. Montella, *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica. 1. La ricorsività vocalica*, Arte Tipografica, Napoli, 1996.

V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976.

G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano, 1992.

P. Steiner, *Il Formalismo russo*, Il Mulino, Bologna, 1991.

R. Swigg, *Charles Tomlinson and the Objective Tradition*, Associated University Presses, London, 1994.

T. Todorov (a c. di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Parigi, 1964.

B. Tomachevski, *Sur le vers*, in T. Todorov (a c. di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Parigi, 1964.

C. Tomlinson (a c. di), *Attilio Bertolucci. Selected poems*, Bloodaxe Books, London, 1993.

C. Tomlinson, *Parole e acqua*, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997.

C. Tomlinson, *Poetry and Metamorphosis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

C. Tomlinson, *Selected Poems 1955-1997*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

C. Tomlinson, *Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1983.

G. Tonfoni, *Dalla frase al testo: per una teoria linguistica della traduzione*, «Lingua e stile», 1 (1982), pagg 23-49.

G. Toury, *Analisi descrittiva della traduzione*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

G. Toury, *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, in S. Neergard, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.

J. Tynianov, R. Jakobson, *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, in T. Todorov (a c. di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Parigi, 1964.

L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London/NY, 1998.

J. Woodsworth, *History of translation*, in M. Baker (a c. di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/NY, 1998, pagg. 100-105.

Zanco, Caliumi, *Nuovissimo dizionario inglese/italiano, italiano/inglese*, Encyclopaedia Britannica, RCS, 1996.

E. Zuccato, *Dove il sole non abbaglia*, in C. Tomlinson, *Parole e acqua*, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997.