

Carla Gubert

**MEDIAZIONI CULTURALI IN
FRAMMENTI D'EUROPA. RIVISTE E TRADUTTORI DEL NOVECENTO**

Relazione tenuta nella giornata di studio dedicata alla traduzione, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna - Sede di Forlì, 20 novembre 2003

Sappiamo che la fortuna letteraria di uno scrittore è una questione non solo di qualità dell'opera proposta ma *anche* di quantità, quantità di recensioni, di commenti e, affinché si oltrepassino i ristretti confini nazionali, soprattutto di traduzioni da una lingua all'altra. Come scriveva Apel nel 1983 [*Il manuale del traduttore letterario*], «La traduzione è una forma che insieme comprende e dà corpo all'esperienza di opere in un'altra lingua». Meschonnic ci dice recentemente [*Poetica del tradurre*, «Testo a fronte», n.23, 2000] che in quanto «scienza, la traduzione si colloca nella filologia, le categorie del sapere e della lingua. - Vista come arte, rientra nella critica del gusto». Un gusto che vale tanto per le scelte linguistiche del traduttore, di ordine anche estetico, quanto per i committenti o per il progetto culturale che implica una mediazione.

Con quest'ottica è stato immaginato il filo conduttore che unisce i diversi saggi confluiti poi in *Frammenti di Europa* [Gubert C. (a cura di), «*Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*», Pesaro, Metauro, 2003], una raccolta che nasce dalla spinta dell'attività di ricerca del nostro Laboratorio per cui è stato possibile approfondire una riflessione sul ruolo dei periodici come indispensabili mediatori culturali per lo sviluppo culturale di ogni paese ai quali si affiancano, intersecandosi poiché ovviamente sono spesso fondatori e collaboratori di periodici loro stessi, i cosiddetti scrittori-traduttori. Scrittori chiamati in causa in una duplice veste: da una parte forniscono le proprie personali versioni dalla letteratura straniera, dando luogo ad una riscrittura spesso nel senso pieno della parola (sappiamo che molte illustri traduzioni esperiscono una fortuna editoriale propria legata al traduttore ancor più che all'autore); dall'altra sono i primi ad esserne influenzati a livello stilistico e a determinare la nascita, attraverso le loro opere, di nuove correnti e proposte letterarie.

A partire almeno dai *Problemi teorici della traduzione* di Georges Mounin, ovvero dal 1963, magari più all'estero che in Italia, è proliferata una vastissima letteratura su che cos'è una traduzione e sulla pratica novecentesca del tradurre, così come esiste tutta una scienza della traduzione, quella che ormai è conosciuta con il termine di traduttologia, che si occupa del *come*, metodologicamente, si traduce, da un punto di vista linguistico, estetico, artistico, perfino storico. Si è costruito un intero universo di irriducibili coppie oppostive, come scrive Buffoni in un articolo della settimana scorsa sul «Domenicale» [15 novembre 2002], dicotomie che entrano nel merito delle scelte formali di un traduttore, quasi costretto di volta in volta a schierarsi a favore del valore sociale o del valore estetico, della bella infedele o della brutta fedele, e ancora parteggiare per gli adepti del *target oriented* o del *source oriented*, violabilità o inviolabilità del testo e così via. Conosciamo quasi ogni possibile risvolto del momento in cui un traduttore, sia esso scrittore o professionista della versione, si trova ad affrontare un poema o una prosa di un autore straniero, ovviamente con le differenti implicazioni, e i problemi filologici e stilistici che ne stanno alla base.

Se invece avessimo la curiosità di sapere non come, ma *perché* si traduce, perché un autore invece di un altro o perché alcuni scrittori attendono più di altri di essere incensati, ad esempio, in Italia, le risposte cominciano a farsi rade. Parlare di traduzione a partire da un discorso come la mediazione culturale significa spostare l'attenzione su degli ordini di problemi diversi. Le motivazioni che spingono a scegliere di importare

una data letteratura in Italia cambiano radicalmente nel corso dei decenni e si inscrivono nel rapporto che di volta in volta di instaura fra l'opera e un dato orizzonte di ricezione (storico, sociale, letterario), come ci ricordava Apel.

Senza ignorare il non trascurabile aspetto della casualità e, prima che comparisse la figura degli agenti letterari con cui fare i conti (anche economici), dell'importanza delle amicizie personali nella possibilità di avvicinare un autore.

Il progetto culturale che al giorno d'oggi, se parliamo di editoria, si confronta principalmente con le rigide leggi di mercato, nella storia culturale del Novecento si lega con problematiche diverse. Ecco, prendere in considerazione il perché si traduce, il progetto culturale che ne sta alla base o anche spesso l'assenza dello stesso, io credo sia il nodo focale non solo del volume che ho curato, ma anche una delle pietre angolari di molta storia letteraria del Novecento. Questo perché lo scambio osmotico tra letterature condiziona indiscutibilmente la ricerca e gli elementi di novità di qualsiasi paese e non è mai un'azione neutra (come ho detto, oggi l'incidenza maggiore sembra soprattutto legata alle vendite). E lo spazio delle riviste letterarie si rivela fondamentale per cogliere tali variazioni in quanto specchio, fedele proprio in quanto più di altri *in fieri*, del fermento intellettuale di un'epoca. Anche ai giorni nostri, dove la stampa letteraria appare piuttosto omologata e assopita, si può ancora trovare una rivista come «Testo a fronte» che esce dai rigidi confini del mercato per portare avanti un ideale di traduzione che tenta di unire la linguistica con l'estetica e di un creare un rapporto dialogico tra quegli opposti dicotomici di cui si accennava prima.

Se parliamo di riviste del Novecento esse sono state certamente dei mediatori tutt'altro che imparziali, per cui l'importazione di uno scrittore coincide quasi sempre con le intenzioni programmatiche o di genere del periodico, ma anche con le difficoltà pratiche del tradurre stesso o con il fatto che fino agli anni Cinquanta si soffre di un complesso di inferiorità nei confronti della vicina Francia per cui le scelte, così come a volte le traduzioni, sono mediate non di rado dagli intellettuali parigini. O ancora, bisogna considerare l'incidenza delle riflessioni estetiche sull'arte in voga in un dato momento storico-letterario.

Tutti aspetti che hanno spesso falsato in qualche modo la percezione dei lettori sull'effettivo stato della cultura estera.

Negli anni Venti, ad esempio, ci si trova sì a fare conti con la censura fascista alla stampa ma anche e soprattutto con l'idealismo crociano che, facendo leva sull'unicità e sull'irriproducibilità dell'opera d'arte, giunge a negare la traducibilità stessa del testo poetico o di prosa 'alta'. Lo stile di un autore è dunque ritenuto intraducibile (la possibilità di una riflessione critica sulla traduzione non è ancora presa in considerazione) e questo comporta una difficoltà non trascurabile nella ricezione di uno scrittore straniero che vada oltre la semplice segnalazione. Caso emblematico e ancora poco studiato è quello che riguarda il Modernismo anglosassone ed in particolare la portata innovativa ed estetica di scrittori quali Virginia Woolf e James Joyce. Se da un lato alcuni intellettuali italiani come Cecchi e Linati si rivelano decisamente informati sulle vicende editoriali d'oltremontana e ne fanno partecipi tempestivamente i loro lettori, dall'altro, nel caso della Woolf, bisogna aspettare l'edizione Mondadori di *Orlando* del 1933, per leggere una sua traduzione, ad eccezione di un breve racconto su «900» [*Passaggio di una automobile per il Mall*, fascicolo n.4, 1929] nella versione di Maria Martone. Il caso Joyce è più complesso, soprattutto con l'*Ulisse*. Fa riflettere che la prima recensione italiana dell'opera sia datata marzo 1923 e appartenga ad Emilio Cecchi, dove sulla «Tribuna» scrive di aver avuto una copia del libro per gentile cortesia di un amico francese, mentre la prima traduzione integrale dell'opera appare solo quarant'anni dopo, nel 1960. Nel 1923 Joyce è ancora pressoché sconosciuto agli

italiani nonostante una traduzione di *Exil* sul «Convegno» da parte di Linati, al quale Cecchi rimprovera di aver voluto «sprecare la sua industria stilistica intorno a un dramma certo notevole, e in alcune scene bello, ma, nel complesso dell'opera di Joyce, non molto importante». E aggiunge con il suo scherzoso ma lungimirante piglio polemico che l'unica spiegazione che ha trovato per questa scelta, è «che Linati dev'essere come quegli Epuloni golosi e alcun poco sopraffattori che quando viene in tavola, per esempio, l'arrosto di tordi con patatine, assaggiano e cominciano a dire, battendo la forchetta: - Buone le patatine! - per attirar l'attenzione dei commensali, e finirsi in pace i tordi. Così», continua Cecchi «ho conosciuto dei critici talmente raffinati, che non scrivevano, con elogio, se non di libri cattivi: perché quelli buoni se li volevano godere tutti per sé, la notte, a lume di candela».

Tre anni dopo Linati, senza evidentemente particolare fretta, traduce in anteprima assoluta sempre sul «Convegno» del 1926 alcuni brani di *Ulysses*, ma - come si evince da una lettera di Svevo a Montale [datata 14 febbraio 1927] in cui il triestino sottolinea la sua ammirazione soprattutto per il coraggio dimostrato -, solo in virtù dell'aiuto e della decisa intercessione di Joyce, noto e tenace promotore di se stesso.

Quali sono le reazioni degli altri intellettuali italiani a questo evento? Esattamente quelle che l'acuto Cecchi aveva previsto. Cito da un articolo di Antonello Gerbi [«*Il Convegno*», maggio-giugno 1927]: «James Joyce. *Ulysse, Dedalus*. Era un nome, era un mito. Non dovevano tradurlo. Ora tutti lo conoscono di persona, tutti possono darsi l'aria di conoscerlo. Era inaccessibile come l'oro del tesoro nibelungico, - difeso dallo spinoso dialetto dublinese, protetto attivamente dai fulmini della censura. Ora è moneta spicciola, d'argento falso. Perché tradurre Joyce? Era una mito, ce ne hanno fatto un letterato come tanti altri».

E si sta parlando solo di pochi brani del romanzo la cui scelta, ci dice sempre Svevo, non è la più felice per raggiungere il pubblico italiano.

A parte la scontrosa gelosia di quei pochi che potevano all'epoca leggere l'*Ulysses* in originale o in francese (ma la prima versione è però solo del '29), la ricezione di Joyce si scontra con altri problemi: da una parte l'orizzonte di ricezione italiano, piuttosto conservatore e di scuola crociano-rondesca, non è pronto a superare lo scetticismo nei confronti di uno stile troppo moderno che proponeva una sintesi di 'ragione' e 'poesia', ovvero la fusione dello psicologismo analitico tanto temuto in quegli anni con la presunta finalità poetica della letteratura. Allo stesso tempo i medesimi mediatori culturali (e quelli che conoscono l'inglese sono davvero pochi) non se la sentono di affrontare la traduzione di uno stile che presenta soluzioni linguistiche senza eguali in Italia. Come ho detto anche Svevo si complimenta per la scelta «coraggiosa» di Linati. Così il Modernismo si sposta sul piano tutto italiano di valutazioni più poetico-politiche che altro e rimane perlopiù nel campo delle recensioni. Recensioni che non di rado pongono a confronto Virginia Woolf a James Joyce e servono a rinfocolare il dibattito nostrano su poesia e non poesia, con il partito di quelli che si schierano per la scrittrice londinese, considerata tutto sommato una moderata, e quelli che sventolano il nome di Joyce, come i solariani, perché rappresenta la punta più avanzata del canone moderno romanzesco. Spesso senza aver letto un solo rigo dello scrittore irlandese.

A cavallo tra gli anni Venti e Trenta la traduzione è ancora la grande sfida di pochi uomini di cultura per stare al passo con altre letterature e difficilmente si può riuscire a intravedere i contorni di un vero e proprio progetto culturale sottostante. Del resto manca quasi del tutto una riflessione sulla traducibilità dell'opera d'arte, per cui il dogma crociano resta un valore ancora indiscusso.

Sempre restando su di un livello esemplificativo vorrei fare ora un salto in avanti nel tempo e proporre un caso letterario utile a comprendere la diversità di ragioni per cui si

giunge a proporre e tradurre un autore, ragioni che rispecchiano di volta in volta il sostrato storico di cui fanno parte.

Nel 1960 Giancarlo Vigorelli, allora neodirettore della rivista «L'Europa Letteraria», invita sette poeti italiani, Ungaretti, Pasolini, Caproni, Fortini, Spaziani, Bertolucci, Sereni a confrontarsi con la traduzione di alcuni testi lirici di André Frénaud. Una scelta decisamente innovativa se consideriamo che in nessun'altra pubblicazione periodica dell'epoca, ad eccezione di una versione a più mani di Rabelais alcuni anni prima su «Il Caffè», è mai stata fatta una tale offerta al pubblico dei lettori. Una scelta, quella di Vigorelli, che contiene in sé almeno due riflessioni diverse ma confluenti.

In primo luogo essa rispecchia un atteggiamento carico di implicazioni ideologiche, etiche, sulla necessità del tradurre e della traducibilità di ogni opera d'arte affinché entri a far parte di un pensiero comune universale che sia incisivo sulla realtà. Un atteggiamento che rappresenta l'evoluzione di una stagione, quella ermetica (dunque tra gli anni Trenta e Quaranta), in cui la traduzione si inserisce di fatto nella funzione critica degli scrittori, esercitata dai poeti alla pari con i critici stessi (almeno in modo sistematico, in quanto esempi di autori allo stesso tempo critici e traduttori si rintracciano già ovviamente tempo prima). Ci dice Oreste Macrì nella *Traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)* [in F. Buffoni (a cura di), "La traduzione del testo poetico, Milano 1989"] che «tra poesia e critica si collocò un'ampia, densa, continua attività di traduzione da parte di poeti-traduttori e di traduttori-poeti, sì che la *traduzione* si specificò categorialmente quale vero e proprio genere letterario autonomo: iniziativa propria di una sorta di *animus traduttore*, così come categorialmente erano intese poesia e critica. [...] la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere». Riprodurre i modelli d'oltralpe o d'oltreoceano, gli stili, le soluzioni retoriche con esempi concreti assume dunque il significato di creare una rottura con la tradizione italiana ancora intrisa e sclerotizzata nel manierismo e nel purismo.

Negli anni Sessanta la prospettiva cambia. Tradurre un'opera non significa più cercare un'alternativa alla propria tradizione sentita come arretrata rispetto alla ricerche stilistiche di altri paesi, ma assume un valore di partecipazione a qualcosa di universale, di scambio osmotico con altre letterature nel desiderio di creare un'unica grande cultura. Che cos'è una composizione poetica? Nel 1962 secondo Fortini [*Poetica in nuce*] essa è qualcosa che «dovrebbe essere sottoposta ad una prova di resistenza dei materiali, ad esempio [...] - sperimentando quale è l'unità minima espressiva a carattere riassuntivo simbolico del tutto; sulla base del principio (anticrociano) che la positività è da ricercarsi nelle macro e non nelle micromolecole. - traducendo». In sintonia con il pensiero di Walter Benjamin, il testo poetico non può esimersi dall'essere tradotto, e anzi, molto poco crocianamente, deve includere in sé la propria traducibilità, deve contenere la prerogativa di essere, «come insieme di scelte linguistiche e di comportamento», «sociale per la sua origine quanto per la sua destinazione». La traduzione assume dunque un carattere fortemente ideologico e non come prima solamente artistico-ricettivo.

Ma perché dunque la scelta di una traduzione corale nella rivista cade su André Frénaud? I motivi sono diversi. In primo luogo egli fa parte del comitato direttivo del Comes, la "Comunità Europea degli scrittori", questo organismo idealistico, pensato durante il primo Congresso degli scrittori europei a Napoli del '58 che ha come direttore Gian Battista Angioletti e comprende la partecipazione di ben 23 paesi. In secondo luogo la fama di Frénaud, legata in particolare all'immagine romantica e forse in parte

abusata di scrittore fortemente *engagé*, partigiano e rivoluzionario, rende il suo personaggio il più adatto ad un omaggio incondizionato da parte dei letterati italiani impegnati. Un omaggio che si può pensare e realizzare, fattore non secondario, grazie al fatto che all'epoca il francese di Frénaud è, citando Macrì, «una lingua comune a tutti». Certo il tributo non si poteva concepire per Majakovskij o per Hikmet e neppure, cosa oggi singolare, per un autore inglese.

La felice proposta di Vigorelli dà modo quindi ai suoi colti lettori (che il francese di certo lo sanno) non solo di conoscere questo autore ancora poco noto ma soprattutto, ed è qui l'elemento di novità, di confrontare la diversità di approccio all'atto del tradurre di alcuni tra i maggiori poeti dell'epoca. Infatti le traduzioni d'autore nella ricezione di letterature altre sono sino ad allora quasi sempre affidate ad un solo nome che diviene parte indissolubile di un binomio come nel caso di Montale-Eliot o Ungaretti-Gongora (e successivamente, nel nostro caso Caproni-Frénaud), oppure ad antologie di autori stranieri, numerose a partire dagli anni Trenta, come ad esempio la *Poesia straniera del Novecento* curata da Bertolucci o *Lirici spagnoli e Narratori spagnoli*. «Soleva dire umoralmente Sergio Baldi», racconta Macrì [*“La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)”*] «che ci eravamo spartiti il mondo della poesia: per sé si era riservato i paesi di lingua inglese, discepolo di Mario Praz; i russi assegnati a Poggioli e Landolfi; i tedeschi a Leone Traverso; gli spagnoli a Carlo Bo e a chi vi parla, discepolo di Casella; i portoghesi a Panarese scopritore e diffusore del grande Pessoa; ancora gli spagnoli a Bodini e al giovane Tentori; i francesi allo stesso Bo, Mario Luzi, Bigongiari, Parronchi, restando la Francia comune a tutti; ancora dall'inglese tradussero Carlo Izzo, Augusto Guidi, Bertolucci, Sereni e i più giovani Margherita Guidacci e Roberto Sanesi».

Unire le molteplici traduzioni di un autore, come si detto, offre qualcosa in più, ovvero il fatto di poter considerare l'approccio traduttivo al testo in diversi poeti italiani che, secondo Fortini, rischiavano all'epoca di cadere in una situazione paradossale in cui l'indipendenza diviene regola e la traduzione d'autore, «erede delle 'belle infedeli'», cade «nella zona del *rifacimento*». Questo perché negli anni Sessanta si assiste ad un fenomeno che ha le sue radici e ragioni nel decennio precedente, e che implica l'esigenza di ricreare una traduzione d'autore di più alto livello. Infatti negli anni Cinquanta, come sempre accade nel dopoguerra e così era stato anche negli anni Venti, tradurre ha il significato soprattutto di rispondere all'esigenza di informazione sulle correnti poetiche del recente passato, mentre ora si guarda nuovamente alla grande traduzione d'autore sorta tra il 1930 e il 1943. Si può ipotizzare che «L'Europa Letteraria», nata proprio al principio di questa nuova stagione critica, scelga di presentare non tanto o non solo Frénaud, ma un esempio di traduzione d'autore in cui la paternità ricade inevitabilmente più sugli autori-traduttori che sullo scrittore francese.

Conclusioni: Perché si traduce in Italia e in Europa nel Novecento? La risposta, come recita il titolo del volume, non può essere che frammentaria, una serie di messe a fuoco parziali che nel confronto e nell'accostamento tra loro comincino a delineare un mappa generale, un quadro culturale fatto necessariamente di luci e ombre, se consideriamo la difficoltà ad affrontare uno studio che interseca scienza della traduzione con una ricerca condotta su epistolari, vecchi articoli, ricostruzioni di vicende personali spesso affidate all'intuizione e via dicendo. Senza dimenticare il fattore della casualità che non manca mai nella realizzazione di una mediazione culturale.