

CLASSICI ANTICHI E TRADUZIONI FILOLOGICHE

In margine a un recente Convegno

*Anche nel duro petto di un traduttore
palpita alla fin fine un cuore di uomo*
(B. Terracini)

Scrivendo Wilamowitz, nel saggio che apre la sua traduzione dell'*Ippolito* euripideo, che la traduzione dei classici è un lavoro da filologi, ma non filologico: "Die Übersetzung eines griechisches Gedichtes ist etwas, was nur ein Philologe machen kann, ist aber doch nichts philologisches"¹. Di fatto, fra lavoro filologico e traduzione esiste una frattura incolumabile: se compito del filologo è quello di restituire il testo di un'opera il più vicino possibile alle intenzioni dell'autore, al limite correggendo persino i *lapsus calami* che possono essergli sfuggiti nell'autografo, e di precisare il senso esatto che poteva avere, nel corso dell'atto creativo, ogni singolo elemento del testo, la traduzione, in quanto rielaborazione, e pertanto alterazione consapevole di un testo, con tutto quanto essa inevitabilmente contiene di approssimazione o addirittura di tradimento, si pone come esatta antitesi del lavoro filologico. La filologia richiede un



atteggiamento di rigore e di impersonale freddezza di fronte all'opera da esaminare, la traduzione non può fare a meno di una piena sintonia col testo e con l'autore, che facilmente trapassa nell'ένθουσιασμός. E tuttavia, ci dice ancora il Wilamowitz, l'attività del traduttore comporta come necessaria premessa il lavoro del filologo: non si può tradurre ciò che non si è capito, e i differenti livelli di comprensione filologica del testo, l'arricchirsi di conoscenze che un lavoro sempre più in profondità sui testi compie, obbligano, insieme con l'evolversi della lingua e col mutamento dei gusti letterari, a continue revisioni delle traduzioni precedenti. Il lavoro filologico si pone come obiettivo ideale una definitività: il momento finale del lavoro filologico può dirsi raggiunto, quando si è compiuta un'analisi talmente fine e totale di un testo, da non lasciare più in ombra nessun particolare di esso, neppure il più minuto e apparentemente insignificante, e da non essere necessarie ulteriori indagini, in quanto su di esso ormai tutto stato chiarito: la

traduzione consapevole del proprio carattere perennemente inadeguato, per il mutare di quei punti di riferimento culturali, letterari e linguistici che la rendono, pur nella sua approssimazione, accettabile, perché, come notava Terracini in un acutissimo studio sul problema della traduzione, la traduzione è forse il genere letterario che più limpidamente riflette la storia del gusto e della cultura². Caratteristica del classico è quella di sapersi adattare ad ogni epoca e ad ogni moda: mutano i gusti, ma il classico, in una immobilità che è soltanto apparente, sa adattarsi al veloce

¹ Euripides. *Hippolytos*, Berlin 1891, p. 1 = *Reden und Vorträge*, I, Berlin 1925, p. 1.

² B. Terracini, *Il problema della traduzione*, ed. a cura di B. Mortara Garavelli, Milano 1983 (ristampa di un saggio compreso nel vol. *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia 1957, a sua volta rielaborazione di *Conflictos de lenguas y de cultura*, Im n, Buenos Aires 1951).

evolversi della sensibilità, offrendo spunti di riflessione e tracce da valorizzare nuove e diverse ad ogni epoca, così che il Virgilio riflesso da Dante non è più il Virgilio riflesso dal Tasso, e questo a sua volta non è più il Virgilio della rilettura critica ottocentesca o novecentesca. E come ogni rilettura del classico antico (e in genere di ogni testo letterario) rappresenta ogni volta una novità, e come ogni cultura, o addirittura ogni persona nei diversi momenti della sua vita, nell'accostarsi al classico vi percepisce valori nuovi, così anche ogni traduzione costituisce una novità. O, come afferma sinteticamente M. Gigante, "la mediazione di un classico non è definitiva, come non è definitiva la critica. Omero resta, i suoi traduttori si succedono. ... La traduzione è opera imperfetta e incompiuta, un'opera aperta: senza coronidi o colofoni. Domani è un altro giorno: ricomincia la vita nuova del classico antico"³. In musica, altro è stampare una nitida partitura di una sinfonia, altro eseguirla, sorretti magari dalla necessaria preparazione e dall'entusiasmo, ma misurandosi inevitabilmente con le imperfezioni di strumenti che mai, per intrinseci condizionamenti di natura fisica e materiale, risultano completamente allineati a quegli standard ideali che si desidererebbero, e di esecutori sui quali, in quanto esseri umani, sempre grava la minaccia della svista, dell'imprecisione o dell'errore.

Il fatto che la traduzione presuma come necessaria premessa il lavoro filologico non significa di per sé che il traduttore ideale di un testo sia il filologo professionista, che pure con quel determinato testo ha avuto modo di confrontarsi in un lungo e paziente dialogo, fino a raggiungere una dimestichezza completa con esso: proprio le accennate diversità costituzionali delle due modalità di lavoro fan sì che non sempre il buon filologo si riveli anche buon traduttore, esattamente come l'esperto musicologo può essere esecutore tecnicamente insufficiente o per la poca pratica con gli strumenti o perché incapace d'immedesimarsi in modo profondo con la partitura, fino a far nascere quelle vibrazioni e quegli echi che rendono possibile un dialogo fra il pubblico e il compositore. Per riprendere un'immagine dello *Ion* platonico, mentre il filologo è un tecnico specialista, poco incline all'entusiasmo (che addirittura dovrebbe essere alieno dal suo costume di lavoro, perché potrebbe comprometterne l'obiettività), il traduttore è un anello di quella catena che attraverso diversi passaggi collega il pubblico col divino e permette alla parola del Creatore di diffondersi fra gli uomini⁴. La tematica sollevata dal Convegno sulla traduzione dei testi classici, che si svolse a Palermo nei giorni 6-9 aprile 1988 e di cui sono usciti recentemente gli atti, in un ricco e bel volume curato da Salvatore Nicosia, è talmente ampia e talmente densa, e molte delle relazioni di quel convegno ricche di suggestioni, da indurci a una qualche riflessione su alcuni dei saggi raccolti e degli aspetti in questi discussi¹⁵.

Nell'ultimo quarto del secolo XIX si è avuta una rivoluzione copernicana nella modalità, e addirittura nell'idea stessa di traduzione dei classici antichi. Se fino allora, e particolarmente nel XVIII secolo, l'ideale era stato quello di fare dei classici degli autori inseriti a pieno titolo nella tradizione letteraria italiana, a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo si propone come ideale un modo di traduzione che da un lato faccia percepire la distanza di cultura e di linguaggio esistente fra il mondo antico e la contemporaneità, dall'altro si sforzi di rendere nel modo più fedele possibile il testo originale. Si vuole un Omero diverso da quello del Monti o del Pindemonte, la cui *Iliade* e la cui *Odissea* continuano ad essere amate ed apprezzate, ma per i valori autonomi di poesia che possono contenere, non in quanto rispecchiano lo stile omerico: si

³M. Gigante, *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*, op. cit. (nella nota 5), pp. 139-166 (il passo qui riferito a p. 166).

⁴Plato, *Ion* 534 cd.

⁵*La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia*, Atti del Convegno di Palermo 6-9 aprile 1988 a cura di S. Nicosia, Napoli, 1991.

esige una parola poetica magari più umile, meno armoniosa e sonora, ma più prossima al tono dell'originale. Se già da tempo era percepito il desiderio di trasporre ritmicamente i versi classici nella struttura metrica italiana, e in questo senso si erano prodotti, da parte di diversi autori e sempre con esiti più o meno infelici, svariati tentativi, nell'ultimo scorcio del secolo le soluzioni attuate dal Carducci con la sua metrica barbara sembravano concludere in senso positivo un'attesa durata secoli. Il fatto che la metrica italiana fosse venuta in possesso di versi paragonabili, seppure in modo approssimato, agli esametri o ai distici elegiaci o ancora alle altre unità metriche antiche, apriva la strada alla necessità di produrre versioni dei classici in metrica barbara: ancora nel 1923 Manlio Faggella pubblicando la sua versione in esametri dell'*Iliade* segnalava come una grave mancanza della cultura italiana il fatto che l'Italia fosse la sola nazione a non possedere una versione in esametri dei poemi omerici. Nel suo saggio *Teoria e prassi della trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*⁶ R. Pretagostini si sofferma sulle diversità di concezione, nei riguardi della metrica barbara, che soggiacciono alle varie soluzioni di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, nonché sui risvolti che questa diversità comporta nella traduzione dei classici⁷. Mentre per il Carducci metrica barbara significa accorta utilizzazione di metri italiani collegati in unità ritmiche nuove e disposti in maniera da rendere in qualche misura il ritmo della metrica greca, con Pascoli e con quanti hanno seguito il suo esempio si cercano soluzioni capaci di riprodurre con la massima fedeltà possibile gli schemi metrici degli antichi, anche a scapito della resa ritmica italiana. Nonostante la diversità di proposte dei tre poeti, unico è l'atteggiamento di fondo a cui si richiamano e unico il risultato a cui si approda quando si trasferiscono nell'ambito della traduzione i principi che informano i loro tentativi: la volontà di usare nella traduzione italiana dei classici metri aderenti a quelli dell'originale. Il Pretagostini reca come esempio alcune versioni della prima strofa del del fr. 1 V. di Saffo. Il Pascoli, e sulla sua scia E. Romagnoli, hanno ricreato il ritmo della saffica con accenti che coincidono con gli *ictus* metrici dell'originale. Riportiamo in particolare la traduzione di Romagnoli:

Afrodite, Diva dei fiori, Diva
degl'inganni, figlia di Zeus, ti prego
non fiaccare con amarezze e inganni
questo mio cuore.

Commenta il Pretagostini: “(le traduzioni) di Romagnoli e di Pascoli, essendo dal punto di vista ritmico un calco dell'originale, sono le uniche in grado di farci risentire l'andamento ritmico della strofa saffica. In altri termini, se vero che la metrica è un significante che accresce il significato, le traduzioni di Romagnoli e di Pascoli sono le uniche a non depauperarci di questo elemento essenziale”⁸. E' a partire da questo giudizio che vorremmo avviare una breve riflessione sulla traducibilità dei classici e sulla possibilità e i limiti delle versioni filologiche.

Che la metrica sia un significante che accresce i significati è indubbio: ma è altrettanto innegabile che essa sia arbitraria come tutti i significanti. Come una



⁶ Vol. cit., pp. 57-70.

⁷ Sul rinnovamento della metrica italiana fra l'ultimo scorcio del XIX secolo e l'inizio del XX si veda, oltre ai testi richiamati dal Pretagostini, G. Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento in Varianti e altra linguistica*, Torino, 1979, pp. 587-600.

⁸ Art. cit., p. 64.

sequela di fonemi è un significante solamente in forza di una tradizione e di una convenzione che la rendono tale, così vale anche per una struttura metrica: la traduzione di Romagnoli è costituita da una sequela di trentotto sillabe che dal punto di vista della tradizione metrica italiana è insignificante: prova ne sia il fatto che le tre unità più lunghe comportano la violazione di una delle norme fondamentali dell'endecasillabo italiano, vale a dire il divieto assoluto di avere un accento sulla quinta sillaba. E' quindi arduo dire che questa traduzione "accresce il significato" della resa italiana: semplicemente, nella resa italiana gli accenti sono intervallati da un numero di sillabe uguale a quello che separava nell'originale gli *ictus* metrici: e sorvoliamo sul fatto che la nostra lettura metrica della poesia greca per forza di cose è approssimativa, così come la stessa nostra pronuncia del greco classico si limita, nella migliore delle ipotesi, a distinguere i diversi fonemi del sistema fonologico greco, ma non è in grado di riprodurre l'esatta realizzazione dei singoli fonemi e, a maggior ragione, di quelli che i linguisti chiamano elementi soprasegmentali della frase: nella metrica greca gli *ictus* metrici coesistono con gli accenti tonici delle singole parole in un rapporto che per noi risulta arduo da definire, mentre nelle rese metriche italiane una differenziazione fra *ictus* metrici e accenti delle parole non può sussistere. Già questa considerazione inficia in modo irrimediabile la pretesa corrispondenza fra resa metrica italiana e struttura metrica dell'originale. Se la nostra lettura della metrica greca ha forza unicamente in base a una convenzione, e anche il progredire degli studi metrici può aiutarci certo a reperire gli elementi significanti e le strutture precise di un determinato schema, ma il passo fra l'analisi e la realizzazione rimane comunque invalicabile, anche i tentativi di riprodurre con esattezza i metri greci sembrano eccedere oltre la misura del buon senso, e, mentre si propongono come rese scrupolose del testo greco, in realtà ignorano o trascurano un elemento fondamentale, e sufficiente per togliere ad esse qualunque valore, il fatto cioè che nella resa italiana gli accenti metrici coincidono con gli accenti di parola, mentre nel testo originale così non era. Proponiamo a confronto una traduzione più vecchia, che il Pretagostini non cita, quella di I. Nievo:



Figlia di Giove e Dea! ricca di regni,
 Ricca di frodi, o Venere, tu manda
 Lunge ogni cura; il mio dolor tu spegni,
 O Veneranda!⁹

Qui le norme della metrica italiana sono osservate: abbiamo una strofa di tre endecasillabi e un quinario rimati secondo uno schema ABAB: un modulo assolutamente estraneo, e addirittura inconcepibile dal punto di vista classico, ma significativa per il lettore italiano. In luogo di riprodurre i metri greci, il traduttore si è limitato a cercare nel repertorio italiano i metri più vicini per lunghezza: nel caso specifico la soluzione era ovvia, in quanto

l'italiano possiede dei versi (l'endecasillabo e il quinario) che hanno un numero di sillabe all'incirca uguale a quello dei metri originari (diciamo all'incirca perché, come noto, l'endecasillabo italiano può avere dieci o dodici sillabe, a seconda che termini con una parola rispettivamente ossitona o proparossitona), e quindi, almeno dal punto di vista della lunghezza, si poteva avere una convergenza sufficientemente stretta. Siamo comunque di fronte a due traduzioni infedeli (e non diremmo neppure a due belle infedeli, bensì a due modeste infedeli): quella del Romagnoli infedele in modo macroscopico, sia per la presenza di scelte stilistiche estranee

⁹ I. Nievo, *Quaderno di traduzioni*, a cura di I. De Luca, Torino 1976², pag. 115.

all'originale (come l'anafora di *dea* e la ripetizione di *inganni*, per di più collocato in posizione rilevata) sia per l'introduzione di un elemento personale e patetico (*questo mio cuore*) in stridente contrasto con quell'atteggiamento di sobria autoanalisi dei propri sentimenti che è caratteristica costante di Saffo. La scelta è dunque fra una resa infedele, quella del Nievo, che poco o nulla riproduce dello spirito di Saffo, ma almeno si presenta adorna di valori formali che la rendono accettabile al lettore italiano, e un'altra resa divenuta anch'essa infedele nel suo scrupolo di fedeltà, una resa che nel tentativo di riprodurre i valori metrici dell'originale, anche a scapito di una più immediata consonanza con le abitudini ritmiche del lettore italiano, in realtà perviene a risultati del tutto contraddittori rispetto alle premesse, per le alterazioni gravi a cui sottopone il contenuto del testo, tali da non consentire al lettore italiano di percepire il pensiero, la personalità e lo stile della poetessa. Il desiderio di aderenza al testo, di più puntuale resa dei valori ritmici, non migliora per nulla, dal punto di vista del fruitore italiano, la possibilità di accedere ai valori formali e contenutistici dell'originale.

La realtà dei fatti è che ogni traduzione di testi poetici si pone a un crocevia di valori estremamente complessi: scegliere una delle strade che si aprono significa rinunciare ad altre che potrebbero essere altrettanto cariche di suggestioni. Un punto nodale della questione è toccato nel saggio di A. Privitera¹⁰, che ripropone un'osservazione di Goethe:

“una traduzione che tenda a identificarsi con l'originale finisce con l'accostarsi alla versione interlineare e facilita in grado elevatissimo la comprensione dell'originale, sicché veniamo condotti e addirittura sospinti verso il testo-base e il cerchio entro cui si muove l'accostamento tra estraneo e nostrano, tra noto e ignoto, alla fine si chiude”¹¹.

E ancora un altro pensiero di Goethe, citato da un altro relatore, G. D'Ippolito¹², conviene far seguire immediatamente al precedente:

“Io rispetto il ritmo e la rima, per cui primieramente la poesia diventa poesia, ma ciò che veramente foggia e fa progredire, è quel che rimane del poeta, quando è tradotto in prosa. Resta allora il puro perfetto contenuto, che una smagliante forma spesso, se manca, sa simularci, e se c'è, ci nasconde”¹³.

Sarà immediata, di fronte a queste parole, la protesta di chi, affermando l'assoluta inscindibilità di forma e contenuto nel testo poetico, ne teorizza poi la completa intraducibilità, basandosi su considerazioni che, pur non essendo né banali né prive di fondamento, risultano alla fine superflue e perdenti, in quanto sopraffatte se non altro dall'ovvia necessità pratica delle traduzioni. Ma, raccogliendo con quel minimo di buon senso che l'argomento richiede le parole di Goethe, si può se non altro stabilire un *prius*: il primo compito della traduzione è di accompagnare il lettore verso la parola del poeta colta nel suo contenuto, consapevoli che, nella trasposizione da una lingua all'altra, molti valori formali andranno dispersi, per essere sostituiti, nella migliore delle ipotesi e nella misura della capacità poetica e stilistica di cui il traduttore può dar prova, da altri e diversi valori, con risultati che si vorrebbero congruenti rispetto al testo (un testo poetico dal ritmo pedestre o volutamente duro o sconnesso non deve essere reso con una metrica brillante ed armoniosa).

¹⁰ A. Privitera, *La traduzione di Omero*, vol. cit., pag. 41-54.

¹¹ Nelle *Noten und Abhandlungen a Der westsliche Diwan*, 1819 = Gedenkausgabe, III, Zrich, 1959², pag. 557.

¹² G. D'Ippolito, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica (formulare nell'epica, scenica nel dramma)*, vol. cit., pp. 71-90.

¹³ Da *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, IV, Stuttgart 1933, trad. it. di E. Sola, in *Opere I*, Firenze 1944, p. 1055.

E. A. Nida, nel suo saggio *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translation*¹⁴, afferma che, posto S = Fonte (Source), M = Messaggio, R = Ricevente, tradurre significa produrre nella lingua del ricevente l'equivalenza naturale più stretta al messaggio della lingua originaria, innanzitutto nel significato e secondariamente nello stile. Di questa necessaria priorità del significato abbiamo già detto. Secondo Nida il fine di una traduzione biblica non è quello di dare informazioni esoteriche, bensì di porre R2 (il fruitore della traduzione) in grado di rispondere a M2 come R1 (il fruitore dell'originale) risponde a M1. Una buona traduzione, sempre secondo Nida, non dovrebbe rivelare la sua origine non-nativa¹⁵.

L'enunciazione di questo *prius* dovrebbe costituire un sicuro elemento di giudizio e una discriminante per stabilire la validità di una traduzione, un elemento di giudizio che pare tanto ovvio nel principio quanto spesso dimenticato nei fatti, posto che non mancano neppure (come diremo in séguito) le traduzioni ideologiche, che pure trovano spesso accoglienza ed elogi da parte di addetti ai lavori, talora ingenui talora interessati. Mentre la riduzione o la perdita dei valori formali non compromette in modo irreparabile l'affidabilità di una traduzione, il travisamento di quell'aspetto contenutistico a cui accennano le parole di Goethe è assai più grave: non vi è traduzione, se viene alterato il racconto di un poema o l'intreccio di un dramma: potranno esservi riletture, magari degne di interesse e portatrici di valori autonomi, ma nulla che permetta l'accostamento, sia pure mediato, al mondo di valori e di idee che l'autore di quel poema o di quel dramma voleva esprimere.

Poste queste premesse, parrebbe non esservi molto da aggiungere, dal momento che qualunque contenuto di pensiero espresso da una lingua può comunque essere espresso in qualunque altra lingua: potranno cambiare i mezzi espressivi, potrà essere diversa l'articolazione del pensiero, si potranno usare perifrasi per rendere in modo adeguato il contenuto di termini particolarmente pregnanti o caratteristici della cultura dell'originale e non posseduti dalla lingua d'arrivo, ma il senso complessivo del messaggio potrà essere sempre reso in modo adeguato. Altra asserzione che parrebbe del tutto ovvia, ed invece non lo è, come mostrerebbe un esame anche sommario delle traduzioni italiane di classici, ove scostamenti dalla lettera del testo sono avvenuti in ogni epoca scientemente (penso a certe trasposizioni eroicomiche settecentesche dell'*Odissea*, che pure si fregiavano del vanto della fedeltà) o involontariamente: esempi di tradimenti si troverebbero a iosa in traduzioni recenti e meno recenti dei lirici e dei tragici, nelle quali il raggiungimento di rese che nulla hanno a che vedere con l'originale spesso è determinato da una preordinata volontà di enfasi e di tensione: citiamo per tutti una recente traduzione di Eschilo, *Sept.* 182, ove la resa di θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά con "carne, siete, che disgusto" fa di Eteocle non il misogino che Eschilo vorrebbe, bensì un convinto vegetariano. Siamo in presenza di quella che potremmo definire una ipercharacterizzazione, che è tentazione facilmente in agguato quando si traducono testi dallo stile elevato, quali sono appunto le tragedie di Eschilo. Il problema si pone meno per testi dottrinali o scientifici in cui la comunicazione di un contenuto specifico rappresenta il momento essenziale e costitutivo del testo: il problema si pone in modo acuto quando le inevitabili deviazioni e sostituzioni del lavoro traduttivo obbligano a uno scarto, più o meno grande, più o meno violento, rispetto a scelte stilistiche dell'originale tolte le quali al messaggio vengono sottratti elementi intrinseci alla comunicazione medesima. Afferma U. Rapallo in un recente e documentatissimo saggio sulla traduzione, discorrendo della traducibilità di un testo celtico medievale di difficile o disperata interpretazione: "la traduzione del CA (= *Cantare di Aneirin*) si pone al bivio fra una ricreazione del testo che lo restituisca, come merita, ma paradossalmente, al regno dell'ineffabile e dell'intraducibile e una prosa-parafraasi, magari con commento, volta a fissare nelle linee generali

¹⁴ Ripreso nel volume *Language Structure and Translation*, 1975, pp. 24-46.

¹⁵ *Op. cit.*, pag. 33.

l'esile trama o intreccio del testo e ridotta a strumento d'interpretazione per un pubblico che vuole soprattutto sapere, ma preparata inevitabilmente a snaturare la funzione artistica del testo"¹⁶. Lucidamente vengono enunziati i due poli estremi della traduzione di testi poetici e letterari. Questo ci porta finalmente nel cuore del problema, che è così sintetizzato nella relazione di G. D'Ippolito: "L'ermeneutica e la traduzione ... possono essere orientate in due direzioni: come recupero del segno storico, e si tratterà di quella interpretazione o traduzione storico-filologica, della quale fin qui si detto, o come recupero di una fruibilità non specialistica, ed allora si tratterà di interpretazione o traduzione attualizzante, pragmatica": in particolare, la traduzione storico-filologica è quella "che porta il fruitore attuale al testo antico e non viceversa, quello che si pone sul versante della produzione-ricezione storica piuttosto che adeguarsi alle esigenze e alle attese della ricezione attuale"¹⁷. Si potrebbe immediatamente riprendere la nostra osservazione iniziale e ricordare che comunque ermeneutica e traduzione sono due attività distinte che presuppongono obiettivi distinti. Ma che cosa significa esattamente traduzione storico-filologica? Se la traduzione deve essere il più possibile di natura filologica, e in questa direzione, come abbiamo visto, portano da circa un secolo il gusto e le fondamentali linee di tendenza della traduzione dei classici, fino a quale punto si può spingere un traduttore mosso da una precisa e consapevole volontà di rendere il testo in tutti i suoi aspetti (non solo contenutistici, quindi, ma anche formali), e quali sono i limiti invalicabili?

La formula "traduzione filologica" parrebbe fare tutt'uno di due realtà antinomiche. Se, come abbiamo detto, traduzione e filologia sono due attività diverse, ed addirittura inconciliabili nella finalità e nel metodo, parlare di traduzioni filologiche parrebbe una contraddizione in termini. Entrambe sono, lo si ricordi, attività strumentali: entrambe sono a servizio di un altro (l'autore che compone il testo), e non mirano (o non dovrebbero mirare) a far valere la personalità di chi le pratica, bensì a operare una mediazione fra due mondi culturali, due epoche, due sensibilità: compiono lo stesso lavoro di un binocolo, aiutano cioè a mettere a fuoco una realtà inizialmente confusa o incomprensibile: quello che prima era una macchia di colore indistinta, diviene, grazie al loro aiuto, una scena viva, in cui si riescono a discernere oggetti, persone, movimento, vita. Ma la filologia può permettersi di concentrarsi anche sull'oggetto più minuto e di ingrandirlo a piacere fino a svelarne le pieghe più intime, senza preoccuparsi del senso complessivo della scena: esattamente come nell'ingrandimento che opera il binocolo tutta la visuale dell'osservatore è occupata da un particolare, sia esso una casa o una persona, e poco importa se quella casa e quella persona si trovano in cima a una montagna piuttosto che su un prato: in quel determinato momento



¹⁶ U. Rapallo, *La traduzione come viaggio e le barriere della traducibilit*, "SILTA" 21 (1992), pp. 7-39 (citaz. da p. 9).

¹⁷ Art. cit., p. 74 e 77 rispettivamente.

L'osservatore vede solo quello. Viceversa il traduttore deve preoccuparsi non solo di mettere a fuoco i particolari, ma anche di collocarli nella giusta prospettiva all'interno del panorama generale, tenendo conto di quanto sta loro intorno e alle spalle: la sua preoccupazione non è l'ingrandimento, bensì la nitidezza: la traduzione un binocolo speciale e inconsueto, che deve avvicinare e mettere a fuoco con assoluta nitidezza non un particolare solamente di una scena, ma l'intera visuale che ci sta dinanzi. E ancora, esattamente come avviene quando si osserva qualcosa col binocolo, la scena, per quanto appaia più nitida e più vicina, rimane nella realtà irrimediabilmente lontana: l'osservatore non può rimanerne coinvolto più che tanto, perché, al di là dell'illusione ottica della minore distanza, la separazione non viene annullata. Ma se in termini fisici la lontananza fra l'osservatore e la scena non muta, in termini psicologici qual è l'impressione che si ricava dalla visione resa più nitida e ingrandita della scena: l'osservatore che si sente avvicinato alla scena o la scena che viene avvicinata all'osservatore? In che misura insomma si chiede al fruitore di avvicinarsi al testo e in quale misura si avvicina al fruitore il testo, opportunamente adattandolo? Se si ritiene che il binocolo avvicini lo spettatore alla scena, il compito del traduttore di classici sarà quello di grecizzare l'italiano, se invece si preferisce immaginare una scena che viene avvicinata allo spettatore, il compito risulterà quello di italianizzare il greco: o, per usare la terminologia di Schleiermacher ripresa nel saggio di G. Mastromarco¹⁸, si tratta di decidere se si debba preferire la traduzione 'estraniante' o 'naturalizzante'¹⁹.

Queste diverse soluzioni obbligherebbero a considerazioni più approfondite sulla figura del traduttore come *medium* e sulla traduzione mirata ad un destinatario specifico, conosciuto nei suoi gusti e nelle sue esigenze: un'attività dunque non soltanto di servizio, ma di duplice servizio, al testo e al lettore. Ma ci asteniamo, per ragioni di spazio e di complessità, dall'entrare in una simile problematica.

L'esemplificazione che il D'Ippolito fa a proposito delle traduzioni omeriche è quanto mai pertinente. L'uso nei poemi omerici di espressioni formulari obbligherebbe l'interprete a rendere sempre le formule ricorrenti con le medesime espressioni italiane: scorretto se per esempio in una traduzione dei poemi omerici l'aggettivo ἀπρύγετος, usato da Omero 17 volte, viene reso in sei modi diversi. Anche ai richiami che si presentano in punti diversi dei poemi (quella che lo studioso chiama autotestualità allusiva) occorre riservare la massima attenzione: ad es. se ε 13 ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κείται κρατέρ' ἄλγεα πάσχων, richiama B 721 ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κείτο κρατέρ' ἄλγεα πάσχων, l'interprete dovrà fare in modo che anche nella traduzione risalti la medesima allusività: in concreto, la traduzione di ε 13 dovrà corrispondere, salvo che per il tempo del verbo, a quella di B 721. Traduzione filologica significa qui traduzione consapevole, preceduta da un serio impegno di lettura del testo, considerato nella sua struttura complessiva e analizzato nei suoi particolari. I difetti che il D'Ippolito rimprovera a traduttori contemporanei di Omero sono motivati da frette o da insufficiente analisi: non attengono ancora al lavoro traduttivo vero e proprio. A proposito di quest'ultimo il D'Ippolito si pronuncia con una proposta precisa in un altro punto del suo saggio: "La forma dell'espressione, avulsa dalle strutture linguistiche donde è nata, sembrerebbe quasi del tutto irrecuperabile, ed invece può essere parzialmente riprodotta almeno in uno scrupoloso e meditato giuoco di complesse equivalenze, che presuppone un approfondito studio ermeneutico: si possono mantenere, più o meno facilmente e adeguatamente, gli effetti ritmici e melodici, o il chiaroscuro dei risalti nella costruzione della frase, o il rapporto dei registri

¹⁸ G. Mastromarco, *Aristofane e il problema del tradurre*, vol. cit., pp. 103-126.

¹⁹ Pag. 108. Il riferimento è a F. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in "Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philos. Kl., 1812-1813", Berlin 1816, pp. 143-172.

lessicali”²⁰. Il Privitera, forte della sua felice esperienza di traduttore di Omero, entra ancora più nel concreto e propone alcuni principi²¹: secondo le sue conclusioni una traduzione dell’*Odissea* deve essere in prosa, deve usare parole appartenenti al registro prosastico, non deve in linea di massima violare la norma prosastica nella disposizione delle parole, deve bilanciare il ritmo in modo che “gli accenti, all’interno dei segmenti espressivi, possano cadere a distanza variabile, ma sempre a distanza modulare”²², deve cercare di far corrispondere ad ogni verso un rigo.

Si tratta di principi ragionevoli e di consigli preziosi (in quanto nascono non dall’enunciazioni di schemi astratti, bensì da un’esperienza concreta di traduttore militante), sicuramente di piena validità sul piano filologico ed estetico. Vorremmo aggiungere qualche piccola riflessione sul piano linguistico.

Tra i principi fondamentali che E. A. Nida e Ch. R. Taber collocano all’inizio del loro testo sulla traduzione, che ormai può definirsi un classico, leggiamo fra l’altro i due seguenti punti: “each language has its own genius” e “to communicate effectively one must respect the genius of each language”²³. Quel che Nida e Taber affermano a proposito dei testi biblici (“the writers of Biblical books expected to be understood”) si può ripetere pari pari per Omero o per i tragici: essi vogliono innanzitutto essere capiti dal loro pubblico. Una traduzione filologica, e quindi rispettosa della loro volontà, dovrebbe porsi innanzitutto lo stesso obiettivo. Il *primum* della traduzione filologica è quindi costituito dall’immediatezza della comprensibilità, che dovrebbe essere almeno pari a quella dell’originale: il che significa che una versione di Pindaro o di un coro di Eschilo risulterà comunque di difficile accesso per il lettore italiano (non meno dell’*Oboe sommerso* di Quasimodo, per rifarmi ancora a un richiamo di D’Ippolito), tanto quanto dovevano risultare di difficile accesso gli originali di questi poeti per i contemporanei: difficoltosa la comprensione dei singoli particolari, ma forte e ben percepibile il timbro della voce poetica, capace di far nascere emozioni anche violente, né più né meno di quanto capita leggendo molti passi del *Paradiso* dantesco. Ma, in linea di massima, una traduzione che per essere letta abbisogna di continue note esplicative, o che semplicemente non si capisce, è una traduzione imperfetta: mi è capitato più di una volta, di fronte a molte traduzioni anche moderne di classici, di dover far ricorso all’originale greco o latino per capire certi passi della traduzione italiana: se si presentano evenienze del genere, la traduzione è per definizione fallimentare: se essa non è di nessuna utilità per chi non conosce la lingua dell’originale, manca l’obiettivo fondamentale che una versione dovrebbe proporsi, quello appunto di rendere accostabile un testo in un contesto culturale e linguistico diverso da quello che l’ha generata. Quando per esempio nella versione di L. Traverso della *I Olimpica* di Pindaro (v. 28) leggiamo “spicca ormai la cetra Dorica”, l’interpretazione più naturale sarebbe quella di intendere la cetra come soggetto e il verbo nel senso di ‘risaltare’: solamente la lettura del testo consente (a chi può) di intendere il verbo italiano nel senso di ‘stacca dal muro, λάμβαν(ε)’²⁴. La traduzione deve rendere accessibile un testo a un destinatario diverso da quello al quale il testo originale era stato indirizzato. Alla diversità linguistica si associa, nel caso dei classici, una profonda diversità culturale. Per riprendere l’affermazione di Nida, la traduzione dovrebbe ottenere su R2 lo stesso effetto che l’originale poteva produrre su R1. Una preordinata volontà di fedeltà nella resa dei particolari che facesse dimenticare le esigenze elementari della lingua d’arrivo sarebbe sicuramente censurabile. In fin dei conti, anche Romagnoli traducendo Saffo muoveva da un

²⁰ Art. cit., p. 75.

²¹ Art. cit., pp. 46 e ss.

²² Art. cit., p. 47.

²³ Nida-Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden 1969, pp. 3 e 4.

²⁴ Notiamo che λάμβανε è forma comune, non poetica e non marcata: in quanto tale, avrebbe sollecitato una resa italiana non letteraria: per l’appunto, “prendi”.

desiderio di fedeltà: voleva riprodurre esattamente la struttura metrica dell'originale: il risultato, come abbiamo visto, non è scevro di ombre e difetti, anche perché l'essersi posto ad esclusivo servizio degli accenti gli aveva fatto dimenticare altri e ben più sostanziali valori del testo. Per fare un altro esempio, la traduzione dei trimetri del dialogo tragico con endecasillabi sdruciolli è sicuramente motivata dalla nobile intenzione di usare il metro italiano che più si avvicina al trimetro greco, ma il risultato, in chi ha optato per questa soluzione, è scadente: nella poesia italiana gli endecasillabi sciolti sono dal punto di vista ritmico marcati: proprio per il loro effetto del tutto speciale sono usati parcamente, e sempre in vista dell'ottenimento di effetti stilistici precisi: il loro uso in filze interminabili non può che provocare un senso di monotonia. Il tentativo di riprodurre il più possibile fedelmente l'originale anche nei suoi valori metrici si ritorce perciò, come un'arma a doppio taglio, contro chi compie questa scelta. Questo non deve neppure condurre a ritenere la traduzione in prosa di testi poetici superiore in linea di principio. Giustamente osserva il Privitera che la traduzione in prosa è preferibile per il gusto dei lettori contemporanei, che “hanno visto ridursi in questo secolo l'uso dei versi isosillabici e che hanno visto rinnovarsi totalmente il lessico poetico italiano”²⁵. Se la traduzione deve ottenere un effetto corrispondente a quello del testo, un testo metrico dovrebbe essere reso in metrica, quando si ha a disposizione un punto di riferimento obiettivo e sicuro, almeno per quel determinato genere letterario: la traduzione dei poemi omerici doveva (doveva, non poteva!) essere in endecasillabi, quando l'endecasillabo sciolto era il verso normale dell'epica, doveva essere in ottave, quando il legame fra contenuti epico-eroici e ottava pareva indissolubile. I condizionamenti di natura metrica che scelte di questo genere impongono sono sì da valutare sensatamente, ma non da enfatizzare: il Monti mostrò, sia pure per fini polemici, come si potesse rendere degnamente l'*Iliade* anche in ottave, e il motivo per cui alla fine non optò per questo tipo di metrica non è da vedere nell'eccessivo allontanamento dal dettato originario che una simile scelta imponeva, bensì nell'essere ormai l'ottava fuori moda. Altrettanto può dirsi delle versioni omeriche in endecasillabi del nostro secolo: avverte il Privitera che una versione omerica in endecasillabi “apparirebbe inaudita, scolastica, classicheggiante e retorica”. In realtà, posto che da vari accenni pare aprirsi, in



alcune delle creazioni poetiche più recenti, una rinnovata riconsiderazione nei confronti dei metri tradizionali, è di notevole interesse e merita considerazione un tentativo di riappropriazione dell'endecasillabo sciolto per la traduzione dell'*Odissea*, come quello operato da G. Bemporad: l'autrice stessa ha esposto in un breve scritto i principi di fondo che presiedono a una versione che la sta impegnando da più decenni²⁶: sorprendente che il suo nome neppure compaia in tutto il volume. Le traduzioni dei tragici greci del Bellotti non usano gli endecasillabi sdruciolli: non si pongono cioè il problema di riprodurre in maniera pedissequa i ritmi originali: il Bellotti usa per i dialoghi gli endecasillabi e per i cori scelte di ritmi e rime vari, comunque consoni alle abitudini del suo tempo: per questo le sue versioni sono sì datate, perché corrispondono a gusti letterari ormai lontani dai nostri, ma sostanzialmente meno di molti tentativi di versione metrica del secolo XX, pure operati in epoche di maggiore consapevolezza filologica e critica. “Each language has its own genius” anche nella metrica. La scelta per la traduzione prosastica è forse la più legittima nella nostra epoca, che ha visto il crollo sostanziale

²⁵ Art. cit., p. 44.

²⁶ *La traduzione dell'Odissea*, in F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Milano 1989, pp. 239-42.

della metrica isosillabica e non possiede più una forma metrica a cui fare riferimento: non quindi un principio, ma un giudizio di opportunità legato alle condizioni culturali e alla sensibilità del momento: il traduttore, come abbiamo detto a più riprese, deve tenere conto anche dei gusti del destinatario.

La traduzione di classici costituisce l'occasione anche per mettere in discussione e verificare dal vivo i principi di Nida. Concordiamo ancora col D'Ippolito nel sottolineare la difficoltà per una versione omerica di ottenere sul fruitore contemporaneo lo stesso effetto dell'originale. "L'inconveniente ... è costituito dalla ricostruzione assai problematica del contesto storico-culturale in cui nasce e a cui fa riferimento il poeta, oltre che dalla ricostruzione spesso disperata sia del contesto letterario, dei testi cioè con cui il poeta dialoga, sovente imprecisabili perché perduti, sia delle modalità pragmatiche di fruizione"²⁷. Non è possibile rifare un Omero recitante, che fa appello alla propria gestualità, "le cui parole risuonino nell'aria e non vengano esclusivamente lette"²⁸. I principi di Nida parrebbero qui di difficile applicazione. In realtà sarebbe troppo pretendere che una traduzione potesse darci un'idea del "vero Omero" più di quanto lo stesso testo greco potrebbe darci. Il nostro Omero, l'Omero che abbiamo davanti anche in sede filologica, è un testo ormai chiuso, nel quale possiamo sì cogliere delle tracce di una sua genesi orale e di una stratificazione che ha finito per inserire nel corpo originario singoli versi o interi brani sicuramente o verosimilmente posteriori: ma Omero per noi è un *corpus* poetico ben definito, l'Omero fissato dagli alessandrini, con un numero *standard* di versi, con una *facies* linguistica quanto mai lontana da quella originaria (si pensi solo alla mancanza del digamma nel nostro testo o all'inserzione di atticismi certamente recenziori). Il filologo può accontentarsi di cogliere lontani echi del "vero Omero" nella modalità di composizione di alcuni canti o nella stratificazione linguistica, peraltro non sempre agevole da precisare, in quanto, ad esempio, brani per i quali si postula una datazione recente recano talora tracce di digamma o di forme linguisticamente arcaiche più numerose e coerenti di brani per i quali si postula una composizione più antica, ove le stesse forme appaiono in misura sporadica¹²⁹. Anche le edizioni critiche del resto si limitano a restituire la *vulgata* omerica: nessun editore si sognerebbe, per esempio, di scrivere $\sigma\pi\epsilon\epsilon\sigma\iota$ in luogo di $\sigma\pi\acute{\epsilon}\sigma\sigma\iota$ in α 15 o α 73, anche se una forma come $\sigma\pi\acute{\epsilon}\sigma\sigma\iota$ è un vero e proprio *monstrum* linguistico; nessun editore restituirebbe le forme di genitivo singolare in -oo in casi come $\text{Αἰόλου κλυὰ δώματα}$, anche se una forma come Αἰόλου comporta un'inaccettabile violazione della metrica. Non si vede perché la traduzione dovrebbe essere più realista della filologia, né perché si dovrebbero nutrire nei confronti del lavoro traduttivo attese maggiori di quelle che è corretto avere nei confronti del lavoro filologico ed ecdotico. Avremmo una nuova ipercharacterizzazione, sia pure di segno diverso rispetto a quella già denunciata. Le conseguenze di quanto detto sono varie. In θ 390 s. Alcino dice che a Scheria vi sono dodici βασιλῆες e che egli è il tredicesimo: si chiede il Privitera: "dovremo continuare a tradurre con dodici re o converrà evitare questo termine, che nella tradizione europea è legato al concetto incompatibile di monarchia?"³⁰. Se la traduzione ha come punto di riferimento la *vulgata* omerica, la traduzione con "re" legittima: anche il fruitore dell'età periclea o alessandrina avrebbe percepito il medesimo scarto fra il suo uso della parola βασιλῆες e quello presupposto dai poemi omerici, in quanto già a quell'epoca il contenuto semantico fondamentale della parola non era quello di 'capo, autorità locale', bensì quello di 'monarca, con poteri pressoché illimitati' (non per nulla βασιλεὺς per

²⁷ Art. cit., p. 76.

²⁸ Pag. 77.

²⁹ Per questa problematica rinvio in generale a R. Janko, *Homer, Hesiod, and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982.

³⁰ Pag. 43.

autonomia è il re dei Persiani). Personalmente ho proposto un'etimologia che interpreta νηλής come "stretto, soffocante" e quindi "duro"³¹, considerando come etimologia popolare quella che riporta la parola a ἔλεος: anche qui una traduzione di Omero dovrà comunque conservare l'interpretazione corrente di "impietoso" (anche a costo di mantenere una metafora difficilmente accettabile come quella del "nodo impietoso" in K 443), perché questo era il valore che il lettore di Omero, già in epoca sicuramente antica, conferiva all'aggettivo.

Ancora più delicata diviene la questione, quando la documentazione ci permette di ricostruire con maggior esattezza lo sfondo culturale e letterario di un'opera e questa contiene riferimenti precisi e puntuali alla realtà circostante. I problemi che pone, ad esempio, la traduzione di Aristofane sono pressoché insormontabili: va da sé che nelle frequenti paronomasie si avranno delle perdite più o meno rilevanti nella traduzione italiana: qualche abile sostituzione potrà restituire qua e là qualcosa dei fini giochi dell'originale, ed è proprio in casi del genere che, con esito apparentemente paradossale, quanto più l'atteggiamento del traduttore è filologico, cioè rispettoso del testo in tutte le sue valenze, tanto più la conclusione è quella di una manipolazione della lettera del testo. Molte polisemie, nota il Mastromarco, sono destinate a perdersi³²: il commentatore ha a disposizione le note per richiamare l'attenzione del lettore su determinati fatti; la traduzione, e in modo particolare la traduzione destinata alle scene, non può permettersi note a più di pagina: si potrebbe ricorrere a quella che il Mastromarco chiama 'traduzione parafrastica', che "espliciti i diversi significati che da solo l'originale contiene in sé": soluzioni di questo genere (ad esempio con parole singole del testo rese con coppie di parole legate per asindeto) sono frequenti in versioni medievali dal greco in latino o in armeno o in arabo, e se non si poteva procedere altrimenti ci si accontentava di una buona parafrasi: ma si tratta di versioni che avevano come unico intento quello di "dichiarare" con la massima esattezza possibile il contenuto dell'originale, senza perdere neppure la minima sfumatura del pensiero dell'autore, ma senza neppure porsi eccessive cure nel pervenire a una versione coerente con le esigenze della lingua d'arrivo (anzi, spesso producendo versioni del tutto incomprensibili, nella loro letteralità, al parlante nativo). Si giunge, nota un commentatore inglese che della traducibilità di Aristofane si è occupato in modo specifico, a "incorporare le note nel testo"³³, il che potrà soddisfare le esigenze del teatro (ma solo, aggiungerei, se di questa tecnica si usa con estrema cautela), ma non quelle della traduzione. Aristofane è autore che propone in continuazione riferimenti a persone e situazioni della realtà contemporanea, con allusioni che solamente lo spettatore poteva percepire immediatamente e che solamente su uno spettatore fortemente coinvolto sulla realtà dell'epoca potevano provocare reazioni profonde. Si dovrebbe, per ottenere un effetto analogo, sostituire le allusioni a personalità della politica, del pensiero, della letteratura contenute nelle commedie aristofanee con allusioni a personalità dei nostri giorni: indubbiamente, se in luogo di Cleone o Socrate ponessimo nomi di note personalità contemporanee, otterremmo forse reazioni simili a quelle a cui era provocato lo spettatore originario: è la strada percorsa da Geoffrey Chapman, il quale ritiene che "compito primario del traduttore sia quello di rimuovere tutte le barriere che impediscono agli spettatori di comprendere il dialogo e l'azione"³⁴: nell'esempio riportato dal Mastromarco, la versione di Chapman di *Nubes* 206-16, Sparta diviene la Russia, l'Eubea diviene la Normandia e Pericle

³¹ M. Morani, *Il nodo stretto*, Aevum 67 (1993), pp. 15-20.

³² Art. cit., p. 107 e passim.

³³ A. H. Sommerstein, *On Translating Aristophanes. Ends and Means*, "Greece & Rome" 20 (1973), pp. 140-154.

³⁴ Per questa problematica e per i necessari riferimenti rinviamo alle pp. 117-8 del saggio di Mastromarco, ove viene recato anche un esempio (relativo a *Nuvole* 206-216) del modo d'agire di Chapman.

diviene Eisenhower. Difficilmente il risultato che si ottiene può essere chiamato traduzione: si tratta di una libera rilettura, che segue entro certi limiti le linee del procedere aristofaneo. La realtà è che, se accettiamo la definizione di traduzione del classico che il Gigante propone nella sua comunicazione (“una traduzione ... non può sottrarsi al religioso rispetto del testo: non parafrasi, non rifacimento, non riduzione: il classico deve sempre rimanere integro nella sua chiarezza”³⁵), tentativi come quelli di Chapman ci appaiono come forzature estremistiche di un principio al quale pure sarebbe difficile negare una certa validità. Sono quelle che il Terracini chiama “traduzioni espansionistiche”, dominate dalla volontà di “portare qualcosa di nuovo a conoscenza ... di una comunità linguistica, presentandoglielo come un suo prodotto genuino”³⁶. Se la traduzione, sempre seguendo Terracini, “è indizio di una esigenza di sviluppo culturale che domina la forma di civiltà rappresentata dalla lingua ospite e la spinge ad assimilare e far sua forme nuove” e “si presenta ... come un aspetto della capacità recettiva di una lingua e di una cultura”³⁷, allora è doverosa la richiesta al fruitore di avvicinarsi al contesto culturale dell’originale. Chi si accosta ad Aristofane deve sapere che l’autore del testo è un ateniese e che Sparta rappresenta per lui in quel momento il nemico; chi si accosta a Demostene deve sapere che chi parla è un ateniese e che la Macedonia rappresenta per lui in quel momento il nemico. Fare altrimenti, e sostituire i nomi di Sparta e della Macedonia con altre realtà moderne cariche di una maggiore capacità evocatrice, significa estrapolare completamente un’opera letteraria dal contesto culturale che l’ha generata e privare il fruitore della traduzione di una serie di punti di riferimento indispensabili per penetrare l’opera in tutto il spessore. Le commedie di Aristofane non nascono col fine di portare sulla scena ed attaccare le problematiche e le personalità del nostro tempo, ed è a partire da questo loro essere “datate” che attingono il carattere di universalità che le fa leggibili anche al di fuori delle condizioni storiche e culturali che le hanno prodotte, che le rende insomma universali e perenni, fruibili al di fuori di qualunque coordinata cronologica e spaziale, come ogni vera opera d’arte è. Cambiare i riferimenti concreti a luoghi e persone significa restringere o mettere in dubbio la validità dell’arte di Aristofane, ritenendo che non si presti ad essere letto e goduto al di fuori del contesto culturale che lo ha prodotto, e rendere la traduzione moderna ancora più contingente e precaria di quanto già per definizione essa sia³⁸.

Se lo scopo di una traduzione è quello di permettere a una cultura di recepire testi prodotti in situazioni differenti, una traduzione è tanto più “filologica” quanto più obbliga il fruitore a tenere presente il distacco esistente fra originale e traduzione, non dimenticando, nello stesso tempo, le elementari esigenze di piana leggibilità della traduzione medesima. La questione allora non è se sia meglio grecizzare l’italiano o italianizzare il greco: l’italiano dovrà restare italiano, come il greco per forza di cose resterà greco, e l’accento non dovrà essere posto solamente sulla traduzione, ma anche sul traduttore, il cui carattere di *medium* fra due culture viene troppo spesso ignorato dai teorici della traduzione. Questi dovrebbe essere a servizio sia della cultura originaria sia della sua cultura: se si traduce un’opera da una lingua ad un’altra, lo si fa perché si è convinti della piena validità di un’opera (almeno come documento di interesse storico o culturale) e dell’interesse per una determinata cultura di far propri testi e opere di un’altra cultura: perché quest’operazione riesca occorre che questi testi siano leggibili. Questo atteggiamento del tradurre come servizio è stato spesso ignorato, sia in passato sia oggi, e il carattere di arte o di attività minore a cui la traduzione è stata confinata ha fatto sì che spesso, per guadagnarsi una menzione

³⁵ Art. cit., p. 155.

³⁶ Op. cit., p. 45.

³⁷ *Ibid.* p. 46.

³⁸ L’accenno alla Russia (cioè all’ex-URSS!) rende già oggi questa traduzione un retaggio del passato, sia pure più prossimo rispetto a quello di Aristofane.

nelle storie letterarie, i traduttori si sentissero impegnati a creare opere autonome rispetto all'originale, mettendosi in gara con l'autore che stavano traducendo. E' un difetto che non è cessato neppure oggi: basta vedere a quali eccessi e contorcimenti verbali giungono certi traduttori moderni di lirici e tragici greci, per rendersi conto dell'ovvietà di quest'affermazione. Il traduttore filologo è innanzitutto a servizio del testo originario: si parte dall'ascolto disinteressato di una parola poetica, non da un'interpretazione preordinata che obbliga poi a tagli vistosi o a deformazioni del testo, o, in modo più sottile e insidioso, a forzature non piccole del valore di determinate parole chiave: vi sono traduzioni, anche moderne, che procedono non tanto da un ascolto del poeta greco, quanto da una personale (e discutibile) visione della sua opera: l'eventuale apprezzamento di questi lavori dovrebbe esplicitarsi caso mai nella sfera delle interpretazioni del mondo classico, non in quella delle traduzioni: troppo spesso ci si dimentica di che cosa sia implicito nel concetto stesso di traduzione.

Oggi che il gusto attuale apprezza sempre meno quelle che il Terracini chiamava le "traduzioni espansionistiche", ogni traduzione di testi prodotti da culture antiche e lontane fa appello al lettore, non soltanto chiedendogli di proiettarsi il più possibile vicino all'originale per cogliere il significato di accenni al contesto storico-culturale che altrimenti rimarrebbero vuoti e privi di senso, ma anche lasciandogli intendere che accanto al molto che la traduzione rispecchia vi è anche moltissimo che la traduzione non può rispecchiare. Tra questo moltissimo vi sono ad esempio i valori metrici, oggi che la tendenza comune è quella di rendere in prosa anche i testi poetici: una prosa che, naturalmente, dovrà tenere conto del particolare linguaggio dell'originale, ponendosi alla ricerca di un timbro che faccia in qualche modo risaltare la distanza esistente nell'originale fra la lingua della quotidianità, più o meno colta, e la lingua della poesia, senza per questo giungere all'eccesso di una resa libresca e alla fin fine illeggibile. Ma è soprattutto sul piano linguistico e letterario che la distanza risulterà incolmabile. Nessuna resa italiana potrebbe rispecchiare quella particolare *Mischung* di dialetti diversi in cui si realizza la lingua di Omero; il variare di dialetto fra parti dialogate e parti corali della tragedia non potrà in alcun modo trovare riscontro nella resa italiana: pensare di poter superare questi inconvenienti sarebbe puerile. Se lecito citare una propria esperienza personale, nel tradurre Eschilo, insieme con mia moglie Giulia, non ci eravamo neppure posto il problema di far sentire la distanza fra l'attico dei dialoghi e delle parti corali, così come, anni prima, dando alle stampe una traduzione della *Śakuntalā* di Kālidāsa non mi ero posto il problema di distinguere né fra parti prosastiche e parti poetiche né fra parti in sanscrito e parti in pracrito: l'appiattimento che ne consegue è senza dubbio censurabile, ma ancora più censurabili sarebbero stati gli artifici e gli arzigogoli a cui dar vita per ottenere in qualche modo in italiano effetti simili a quelli dell'originale: la soluzione migliore è di lasciare al lettore il compito di figurarsi la varietà dell'originale pur nell'obbligata omogeneità della traduzione: vale sempre il detto che spesso il meglio è nemico del bene. Per venire all'aspetto propriamente linguistico, non solamente è la scarsa sovrapposibilità terminologica fra lingue antiche e moderne a creare problema, col costante riferimento di ogni parola antica a un mondo di valori e d'idee irrimediabilmente diverso dall'attuale: il problema si pone soprattutto sul piano morfologico: per riprendere un'espressione di R. Jakobson, le lingue non differiscono fra loro per quello che possono dire, ma per quello che devono dire³⁹: non è quello che manca a creare problemi, bensì quello che si possiede e che manca alla lingua originale. Il sistema morfologico di una lingua veicola determinate informazioni obbligatorie, che sarà sempre possibile, in un modo o nell'altro, rendere in un'altra lingua: la diversità fra traduzione e testo risalta dalla constatazione che la traduzione contiene un numero impressionante di informazioni che il testo originario non

³⁹ R. J., *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano 1972, p. 61 (edizione originale inglese del saggio in R. A. Brower, ed., *On Translation*, Harvard 1959, pp. 232-9).

possedeva. La difficoltà di rendere in italiano una forma come ποιησάμενος non è data dal fatto che l'italiano non possiede né una categoria di medio né una categoria di aoristo, perché si possono comunque trovare i mezzi per una resa italiana che non sacrifichi nessuna delle informazioni connesse a queste categorie: la difficoltà è data dal fatto che l'italiano è obbligato a precisare di quel ποιησάμενος una collocazione cronologica assoluta o relativa che il testo originario non contempla. E' a questo punto che la traduzione diviene un qualcosa di terribilmente diverso dall'originale.

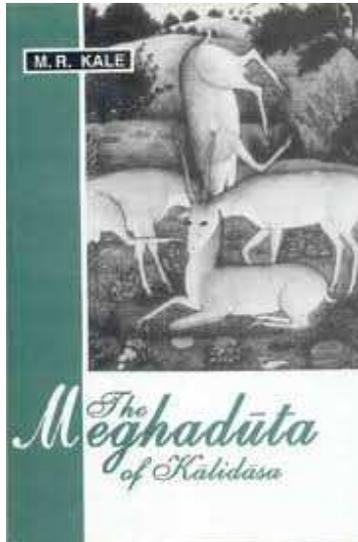
Vi è un altro punto su cui vorremmo soffermarci. Il titolo del Convegno, e del volume degli Atti, è quello di *Traduzione di testi classici*. Traduzione dunque di testi che si collocano come archetipici della nostra tradizione letteraria. Come il latino e il greco da sempre costituiscono, per usare una nota espressione di B. Migliorini, un serbatoio per l'arricchimento della nostra lingua, così le letterature classiche hanno costantemente costituito, in ogni epoca della nostra storia letteraria, un punto di riferimento fondamentale per ogni nuova creazione artistica. Non occorre neppure richiamare quali e quanti echi di motivi classici si trovino nei testi della nostra letteratura. In simili circostanze il traduttore è spesso esposto alla tentazione di richiami anacronistici, che mirano ad enfatizzare il rapporto fra classici e tradizione letteraria italiana: sono note le citazioni dantesche che si trovano nell'*Eneide* del Caro: se Dante cita in un determinato modo, più o meno letterale, un verso di Virgilio, parrebbe logico, o addirittura doveroso (nel momento in cui Dante chiama Virgilio "nostra maggior musa", sottolineando la continuità di una tradizione culturale e letteraria che, al di là dell'ormai avvenuto mutamento linguistico, rimane comunque idealmente ininterrotta), riprendere esattamente la citazione di Dante nel momento in cui si traduce il poema di Virgilio: come versi di Dante sono citati letteralmente o quasi da poeti successivi, così i versi di Virgilio sarebbero stati citati letteralmente da Dante, se Virgilio avesse scritto in italiano. Anche qui siamo in presenza di argomentazioni non del tutto infondate, ma riprese in modo estremistico. Più sottili invece le evenienze di cui discorre Vittorio Citti nella sua relazione *Traduzioni e rapporti intertestuali*, usando come punto di riferimento la parodo delle *Baccanti*⁴⁰: il Citti mostra come tutte le riletture italiane di questo passo siano filtrate attraverso la tradizione letteraria italiana: la massa di materiale raccolta è straordinaria: suggestioni, più o meno consapevoli, da Petrarca, a Boiardo, a Tasso, a tanti altri si possono reperire nelle varie traduzioni del passo. In perfetta analogia con quanto abbiamo visto in precedenza, anche qui si riconoscono due momenti successivi: le traduzioni che vanno dal Settecento fino ai primi decenni del nostro secolo, in cui le riprese letterarie sono costituite da sintagmi o stilemi (e quindi il risultato, dichiarato o meno, consapevole o no, è quello di fare di Euripide un classico italiano: siamo sempre nell'orbita della traduzione espansionistica), e le traduzioni degli ultimi decenni (C. Diano, F. M. Pontani), in cui il filtro della tradizione letteraria è utilizzato "prelevando dalla poesia e dalla prosa alta singoli elementi lessicali, in modo da costruire un discorso solenne ma non gravato degli orpelli del vecchio *ornatus* lirico"⁴¹. Questo "attingere a un repertorio formale analogo" a quello a cui appartiene la lingua dell'originale non ha più, nelle ultime versioni, l'obiettivo di collocare Euripide fra i poeti tragici dell'Italia (non ha più mire espansionistiche), ma il filtro della tradizione letteraria italiana rimane comunque. Nella parte finale della parodo citata, vv. 87-8, le parole di Euripide

Ἑλλάδος εἰς εὐρυχόρους ἀγυῖας

⁴⁰ Vol. cit., pp. 91-102.

⁴¹ Art. cit., p. 99.

sono rese nella versione del Bellotti (1844-1850) con “d’Ellade | alle campagne apriche”; in tutte le altre versioni riportare dal Citti, sia precedenti (“in queste | ampie contrade greche” M. Carmeli 1743; “a’ larghi greci campi” C. Guidiccioni 1747) sia successive (“all’ampie vie dell’Ellade” E. Romagnoli 1930-1; “alle ampie strade | dell’Ellade aperte ai cori” C. Diano 1970; “alla Grecia di spaziose | strade” F.M. Pontani 1977), manca sia l’interpretazione, formalmente inadatta, di ἀγυιάς come “campagne” sia l’aggettivo fortemente caratterizzato in senso poetico “aprico”; il Citti ripercorre brevemente le vicende dell’aggettivo nei testi italiani dal Petrarca al Leopardi: si potrebbe aggiungere che la storia dell’aggettivo non finisce certo con quest’ultimo: il *Dizionario* del Battaglia riporta “aprico” in testi di Carducci, e poi in testi (anche prosastici) di Saba, Bacchielli, Panzini ove l’uso del termine mira evidentemente a effetti stilistici particolari. Nel Bellotti “Euripide non solo parla italiano, ma adotta le cadenze di Petrarca, di Tasso e dei lirici marinisti: in tal modo risulta inserito nella continuità linguistica della poesia alta italiana, nel registro specifico della lirica”⁴². Conclusione giusta, che meriterebbe tuttavia di essere temperata attraverso un paio di considerazioni.



Nella traduzione italiana del *Meghadūta* di Kālidāsa curata da G. Boccali⁴³ leggiamo all’inizio della strofe 31: “prolungando l’arguto, dolce richiamo delle gru”; vanamente cercheremmo nel testo originale qualcosa che corrisponda ad “arguto”: il testo ha *dirghīkurvanpatu* “lungo-faciente pungente”: nella seconda parte del composto *patu* vale infatti “acre, pungente, forte, intenso”: la sostituzione è volontaria, ed è così giustificata dal Boccali stesso in un successivo intervento: “qui, l’itinerario è più complesso. L’aggettivo sanscrito vale piuttosto acre, pungente e quindi, semmai, acuto. Ma *arguto*, oltre a richiamare acuto per affinità puramente fonetica, evoca suoni meno stridenti, più familiari e caldi anche se vividi”⁴⁴. L’interprete può aver avuto presente Leopardi (*La vita solitaria*, v. 66 “di fanciulla | ... | Odo sonar nelle romite stanze | L’arguto carne”) o Pascoli (*Autunno*, “ché d’arguti galletti ha piena l’aia”) o altro ancora: certo che anche qui la suggestione letteraria ha avuto la meglio sulla stretta letteralità.

Ma vi un’ulteriore considerazione: εὐρύχορος è termine corrente della tradizione letteraria greca, che si trova fin dall’epoca in omerica, e la stessa *iunctura* εὐρύχορος ἀγυιά ha un precedente in Pindaro, *Pyth.* 8, 55. La versione usuale che troviamo in quasi tutte le traduzioni (“ampie vie”, “spaziose strade” e simili) non rende ragione di una connessione con χορός che si ha nella seconda parte del composto e che il parlante greco sicuramente percepiva. Solamente il Diano si sforza di rilevare con precisione questo valore del termine, ma neppure la sua versione (“le ampie strade dell’Ellade aperte ai cori”) potrebbe dirsi del tutto soddisfacente: troviamo qui ben cinque lessemi (tre, se non vogliamo considerare gli articoli) a fronte di un unico lessema greco. In realtà una formazione come εὐρύχορος non trova risposdenze in italiano: ci troviamo di fronte a una modalità di composizione molto vitale nella fase arcaica di molte lingue indeuropee (composti exocentrici o bahuvrihi), che ha mantenuto in greco una discreta vitalità: poco o nulla si ha invece nel latino, che di questo tipo conserva solamente qualche relitto, la cui analisi nella maggior parte dei casi è preclusa al parlante: è l’imitazione della letteratura greca che consente al latino di aggiungere al proprio patrimonio lessicale qualche bahuvrihi come *magnanimus* o *armisonus*.

⁴² Art. cit., p. 95.

⁴³ Kalidasa, *Nuvolo messaggero*, Milano 1980.

⁴⁴ G. Boccali, *Poesia dal sanscrito*, in R. Copioli (ed.), *Tradurre poesia*, Brescia 1983, pag. 43-52.

Analoga vicenda nell'italiano: unici composti bahuvrihi di epoca antica paiono essere *pettirosso* e *capinera*, formazioni comunque irrigidite e del tutto prive di valore attributivo; un po' più vitale questa modalità di formazione appare nei dialetti meridionali e soprattutto nel còrso⁴⁵. Altri composti di questo genere l'italiano ha acquisito attraverso l'esercizio della traduzione e dell'imitazione letteraria: parole come *più-veloce*, *alidorato*, *occhiazurro*, *archiacuto* appartengono esclusivamente alla lingua della letteratura, e non un caso che, per esempio, le prime attestazioni di *occhiazurro* si riscontrino nelle versioni omeriche del Salvini: ma nessuna di queste parole, e tantomeno la modalità di queste formazioni, è divenuta realmente popolare. La resa dei bahuvrihi resta perciò una delle più grosse difficoltà che il traduttore di poesia greca si trova di fronte, e non è certo soluzione soddisfacente quella di chi, ignorando il fatto che in queste formazioni il centro di gravità si trova al di fuori del composto medesimo, si limita a scomporre il composto nei suoi due membri procedendo alla traduzione letterale di entrambi e ignorando i valori relazionali insiti nel composto e nel sintagma sostantivo-attributo: per intendersi, una resa come "la dea occhi azzurri", quale troviamo spesso per esempio nelle versioni omeriche di R. Calzecchi Onesti, non soltanto è sfasata rispetto all'originale, in quanto determinante e determinato vengono scambiati fra loro (nel composto greco è l'aggettivo a reggere il sostantivo, non viceversa), ma neppure rispetta l'esigenza della lingua d'arrivo, in quanto rese del genere non rientrano nella sintassi né dell'italiano né delle altre lingue romanze ove, se mai, sono ammissibili o addirittura in qualche caso (per esempio in provenzale) popolari soluzioni con l'accusativo di relazione: accettabile nella sintassi italiana è soltanto il tipo "sparsa le trecce" (cfr. prov. *bocadurs* 'duro di bocca' o *pepeluts* 'peloso di piede', ove il composto è realizzato anche formalmente).

Tornando al passo di Euripide, i due poli estremi sono costituiti da una parte da "le ampie strade aperte ai cori" dall'altra da "le campagne apriche": l'una e l'altra resa, come detto, problematica: la prima perché, desiderosa di esprimere ogni sfumatura di pensiero, altera in modo sensibile le proporzioni dell'originale, la seconda perché, disinteressandosi completamente del pensiero di Euripide, mira solamente a ricreare con mezzi italiani il timbro della poesia euripidea. Entrambe comportano scelte radicali: le altre versioni hanno il pregio dell'*aurea mediocritas*. Alla luce delle nostre precedenti considerazioni, le esigenze della traduzione filologica dovrebbero far pendere la bilancia dalla parte di C. Diano: ma ci sembra legittimo chiederci se veramente εὐρύχορος era in questo passo così carico di significato per Euripide da meritare una resa così meticolosa dei particolari: se, come probabile, l'aggettivo era usato unicamente in grazia di una tradizione precedente (εὐρύχορος si dice di città a partire da Omero ed è diffuso in tutta la tradizione poetica che precede Euripide), ed era quindi di uso convenzionale, usare il bilancino del farmacista per far sì che nulla si perda del testo euripideo è sicuramente eccessivo: a questo punto la resa con "aprico", aggettivo altrettanto letterario e altrettanto convenzionale, corrisponderebbe agli intendimenti di Euripide assai più della resa tradizionale. Sarebbe dovere di ogni intervento che vorrebbe definirsi scientifico prendere posizioni nette: ci sia lecito lasciare la questione aperta per limitarci solamente a dire quanto sfaccettato e complesso si presenti il problema delle traduzioni filologiche di classici.

Il che significa anche che, quanto più una determinata opera è portatrice di valori che vanno al di là del puro e semplice significato inerente il singolo segno linguistico, tanto più la traduzione risulta riduttiva. L'esempio migliore, da questo punto di vista, è suggerito dal notturno di Alcmane. P. Murgatroyd in un articolo del 1986 illustra le difficoltà che incontra il traduttore moderno di Alcmane e propone, insieme ad alcune nitide traduzioni in prosa, alcune possibili linee

⁴⁵ P. Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, III, Bologna 1980, pag. 146.

di soluzione del problema⁴⁶. A proposito del fr. 89 PMG (= 159 Calame) lo studioso segnala il fatto che “tantalisingly we know nothing about the context of these lines ... or their purpose of the type of poem from which they came” e che “also mysterious is the fact that, for no definite reason that readily suggests itself, the language here is extensively influenced by epic, far more so than in any other piece of Alcman’s poetry that we possess”⁴⁷. La difficoltà non nasce quindi da particolari motivi di ordine concettuale o testuale: la comprensione del passo di un’estrema semplicità, e una traduzione che si accontentasse di recare in italiano (o in un’altra lingua europea moderna) il frammento sarebbe alla portata di qualunque persona in possesso di minimali conoscenze di greco. Le difficoltà sono quelle indicate dal Murgatroyd. Il carattere frammentario del passo e l’impossibilità di collocarlo in un contesto ben definito sono già elementi che impediscono al traduttore di scegliere un determinato timbro. Ma la difficoltà insormontabile è un’altra: Alcmane, a giudicare da quel poco che ce ne resta, dosa diversamente l’accoglimento di forme laconiche a seconda degli effetti stilistici particolari che desidera ottenere⁴⁸: nel fr. 89 PMG = 159 Calame non soltanto vi è la rinuncia ad ogni laconismo (gli unici laconismi che si trovano sono dovuti a interventi, a mio parere indebiti, di moderni), ma addirittura non vi è parola, non vi è immagine che sia estranea al linguaggio omerico: il frammento, qualunque ne fosse il contesto e la destinazione, richiama consapevolmente una tradizione linguistica e letteraria differente da quella locale a cui fa capo la maggioranza degli altri componimenti. Sarebbe ingenuo pensare che una traduzione italiana possa far percepire al lettore, anche lontanamente, la presenza di scelte così radicali. E’ quando ci si scontra con problemi di questo genere, quando la perdita di significato del testo diviene così grave e irreparabile che si può pienamente misurare l’irrealizzabilità di una traduzione che si possa definire compiutamente filologica⁴⁹.

⁴⁶ P. Murgatroyd, *Alcman in Translation*, in *Akroterion*, Kwartaalblad vir die Klassieke in Suid-Afrika, 31 (1986), pp. 51-63.

⁴⁷ Art. cit., pp. 55-6.

⁴⁸ Rinvio per una più dettagliata esposizione ai miei contributi *Problemi di lingua e di grafia in Alcmane*, RIL 110 (1976), pp. 67-82 e *Rileggendo il Notturmo di Alcmane. Considerazioni filologiche e linguistiche*, *Orpheus N.S.* 11 (1990), 221-44.

⁴⁹ Ci sia consentita un’ultima riflessione. E’ indubbio l’apporto di estremo interesse di molti dei saggi contenuti nel volume, l’interesse accresciuto dal fatto che quasi tutti sono di studiosi che con l’attività della traduzione hanno un rapporto vivo e militante. E tuttavia di fronte a qualche scritto ci pare di avvertire l’angustia di un orizzonte che vedremmo volentieri allargato a una problematica più generale. E’ significativo che il nome di Nida compaia solamente due volte (ed entrambe nei saggi di due studiosi stranieri), quello di Terracini una volta sola e per di più di seconda mano: i nomi di molti linguisti che nell’ambito specifico della traduzione sono intervenuti con opere di grande valore non compaiono del tutto: la bibliografia sulla traduzione è ormai sterminata, e non vogliamo certo puntualizzare le eventuali lacune di qualche saggio (personalmente restiamo stupiti che non sia mai citato in un saggio che si occupano di traduzione di testi letterari *After Babel* di G. Steiner): semplicemente, si ha l’impressione che l’operare del filologo tenda ad ignorare quanto di positivo la linguistica ha prodotto negli ultimi decenni, così come, d’altro canto, in molte scuole di linguistica si prescinde da un serio lavoro sui testi. Come la teoria della traduzione può solo guadagnare dall’esame dei problemi concreti che il lavoro del traduttore pone, così l’attività della traduzione può solo guadagnare da una considerazione dei presupposti teorici e metodologici nei quali l’attività del traduttore s’inquadra: come la soluzione di un singolo problema, anche minimo, non è fine a sé stessa, ma coinvolge presupposti di natura metodologica che sarebbe ingenuo ignorare, così il traduttore di testi letterari non può pensare di operare solamente sul versante letterario (o addirittura filologico nel senso stretto del termine) e non anche su quello linguistico (sia interlinguistico sia intralinguistico). Con questo non vogliamo disconoscere l’importanza degli apporti recati da questo volume di atti: vorremmo solo che tra filologia e linguistica s’instaurasse una maggior comprensione reciproca, non la diffidenza che adesso si rileva in molti studiosi e in molte scuole italiane e straniere.

[\(Torna all'indice della sezione Testi\)](#)

[\(Torna alla homepage di Zetesis\)](#)

[\(Torna alla pagina I nostri libri\)](#)