



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

GIUSEPPE SOFO

Il velo che svela. La traduzione come custode e rivelatrice del segreto letterario

Non lascerai niente di intatto, sano e salvo, né nella tua cultura, né nella tua memoria, né nella tua lingua, dall'istante in cui comincerai a prendertela con la parola "velo" [*voile*]. Dall'istante in cui ti lascerai prendere in lei, nella parola, parola francese prima di tutto, per non parlare ancora della cosa, niente resterà, più niente resisterà.
(Derrida 2004: 25)¹

È forse significativo che quest'articolo abbia preso il via da una cattiva traduzione, o meglio dagli effetti positivi di ogni atto di interpretazione e riletture, per quanto errata, che porta il senso delle parole a muoversi, e quindi a smuovere il pensiero. Si attribuisce molto spesso al poeta ucraino Haim Nachman Bialik, che scrisse in ebraico e in yiddish, la frase: "leggere la Bibbia in traduzione è come baciare la propria moglie attraverso un velo", ma Bialik non ha in realtà mai scritto queste parole.² Se Bialik non ha mai scritto questa frase, è facile leggersi però una sorta di riassunto del pensiero di

¹ Conformemente alle norme redazionali della rivista, le opere sono state citate dalle loro traduzioni italiane, e tradotte dall'autore dall'articolo nei casi in cui non era disponibile nessuna traduzione. Le parentesi quadre all'interno delle citazioni di Derrida erano presenti nel testo della traduzione.

² È chiaramente piuttosto difficile risalire alla fonte di parole che non sono mai state scritte, e la ricerca non è facilitata dalla mia impossibilità di accesso diretto alla lingua ebraica, ma il passo più vicino a questa citazione potrebbe essere quello in cui Bialik afferma che "conoscere l'ebraismo attraverso una traduzione, sarebbe come baciare la propria madre attraverso un fazzoletto" (Bialik 1935: 15-20).

molti critici della traduzione, e la grande diffusione di questa citazione inesatta non fa che attestare la popolarità del messaggio che contiene. Mi sembra dunque interessante andare a studiare questa ennesima metafora sulla traduzione, per capire cosa può dirci del processo di traduzione, e del ruolo della traduzione nel rapporto tra le lingue e tra i testi.

Durante un seminario sulla traduzione, durante il quale criticavo la metafora del ponte per definire la traduzione,³ una collega mi ha chiesto perché continuiamo a usare metafore per definire la traduzione. Devo a lei la risposta che ho dato a me stesso: si parla per metafore di ciò che non si riesce a cogliere, di ciò che ci sfugge continuamente e che non riusciamo mai a definire con precisione. La traduzione rientra sicuramente nell'ordine di questi oggetti sfuggenti, e forse anche per questo la metafora del velo, oggetto di assenza e presenza allo stesso tempo, di visibilità e invisibilità, può contribuire a delineare un'immagine della traduzione diversa da quella proposta nella frase mai scritta da Bialik.

Visibile e invisibile in traduzione

Nell'immagine del velo offerta qui sopra, la traduzione diventa un ostacolo, ciò che nasconde e non permette un accesso diretto, escludendo il contatto. Si è ormai scritto fin troppo dell'invisibilità della traduzione, e di chi esegue il lavoro di traduzione. Venuti divideva in due fenomeni il verificarsi di questa invisibilità: da una parte "un effetto illusionistico del discorso", e dall'altra "una pratica di lettura e valutazione della traduzione" (Venuti 1999: 21). Chi legge il testo considera una traduzione ben riuscita proprio quando il processo di traduzione è reso invisibile, quando può dimenticare il ruolo di chi media tra il testo di partenza e quello d'arrivo:

Un testo tradotto, che sia prosa o poesia, di finzione o meno, viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che

rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l'"originale" (ibidem).

Quello che i lettori vorrebbero, in sostanza, è un paradosso: una traduzione non tradotta. Questa "illusione di trasparenza" è una sorta di "sospensione dell'incredulità" che tende a far dimenticare a lettori e lettrici che l'opera che stanno leggendo non è stata scritta nella lingua in cui la leggono. Grazie a questo effetto, chi legge non è sempre del tutto consapevole di leggere non solo il lavoro dell'autore o dell'autrice, ma anche (e talvolta soprattutto) quello di un'altra persona, che svolge un ruolo di mediazione attiva, e non passiva. Eppure, la storia recente della traduzione insegna che sia le teorie che le pratiche traduttive si sono gradualmente mosse verso una visibilità sempre maggiore del processo di traduzione e di chi lo compie. Da una parte, una visibilità materiale, che porta i traduttori e le traduttrici ad acquisire sempre più rilevanza nella critica e nel testo stesso, col loro nome che appare sempre più in primo piano rispetto al passato. Dall'altra, ed è ciò che più ci interessa, una visibilità testuale, ovvero un intervento sempre più evidente all'interno del testo. Gentzler scrive infatti:

A partire da Antoine Berman e Lawrence Venuti, molti studiosi moderni hanno ipotizzato la natura a doppia voce della traduzione, vale a dire che il traduttore non è più invisibile, ma che la sua voce può essere ascoltata anche in aggiunta a quella dell'autore. Nel mondo della traduzione, dopo Venuti, la visibilità del traduttore non è più un tratto negativo, ma è diventato un aspetto prevedibile, se non del tutto positivo, di ogni traduzione. [...] Io sostengo che la traduzione è molto più di una voce doppia; le voci sono piuttosto molteplici, una traduzione di una traduzione di una traduzione, che si estende diacronicamente all'indietro (Gentzler 2017: 223).

La visibilità non è più dunque involontaria e indice di una "cattiva" traduzione, ma persino desiderata. Forse uno degli esempi più estremi è il caso della traduttrice e poetessa canadese Eirin Moure /

.....
3 Si veda a questo proposito: Sofò 2019.

Erin Mouré, che traduce Pessoa, o meglio uno dei diversi poeti che Pessoa è stato, Alberto Caeiro. La sua traduzione è così oltre i limiti da spingere la traduttrice ad aggiungere una lettera al processo di traduzione, che diventa “transelation” (Moure 2001), oltre che al suo stesso nome, che si trasforma, proprio come lei stessa e il poeta tradotto vengono trasformati dal processo di traduzione. Scrive Mouré a proposito del rapporto della sua opera col testo di Pessoa:

Considero questo libro una traduzione, lo considero fedele, sebbene differente. È per questo che viene pubblicato in versione bilingue con gli originali portoghesi – le mie deformazioni dei testi di Pessoa sono quindi *visibili*, anche per chi non legge il portoghese. Voglio che questo libro sia giudicato non solo come una mia opera poetica, ma come una traduzione di Pessoa. *Trans-e-lations. Trans-e-irin-elations. Transcreazioni* (Mouré 2001: IX).

In questo caso, è addirittura l'originale a diventare strumentale alla visibilità della traduzione, e delle deviazioni e deformazioni che essa propone. Il paradigma è quindi ribaltato quasi del tutto, con l'originale che assume il ruolo di svelare la creatività e indipendenza poetica della propria traduzione. Arno Renken nel suo *Babel heureuse* ci dice infatti che “la traduzione non è affatto il superamento dell'estraneo attraverso un'intelligibilità conferita al testo. Non cerca di tornare a un mondo pre-babelico, annullando come può la differenza e la singolarità delle lingue. La traduzione è l'evento di un'estraneità” (Renken 2012: 14). In opposizione a qualsiasi idea di presunta invisibilità, l'estraneità è dunque ormai da considerarsi volontaria e leggibile, persino necessaria. È nella valorizzazione delle differenze, piuttosto che nel loro annullamento che risiede il segreto non solo della traduzione, ma in fondo anche del linguaggio.

La “co-erranza” dei testi

Questa diversità o eterogeneità desiderata presuppone una diversa visione del rapporto tra testo e traduzione, nella quale le due non sono entità a sé stanti che vivono vite diverse, ma piuttosto elementi diversi ma legati della stessa opera. Il testo vive dunque insieme

alla sua traduzione o, per dirla ancora una volta con le parole di Renken: “i testi non sono più semplicemente e staticamente ‘fianco a fianco’. Intervengono, interferiscono, sembra che si leggano mentre li leggiamo. Vivono insieme” (ivi: 12).

Quest'interferenza tra i testi è il frutto di un movimento, ovvero la possibilità che un testo “muova” l'altro, che lo porti altrove, verso nuove direzioni, verso una nuova vita in una nuova lingua. Mi sembra d'altronde lo stesso concetto espresso da Nouss quando parla di “*co-errance*” di testo e traduzione (Nouss 1995: 340), e l'ambiguità del termine “erranza”, che spazia tra dubbio, errore e movimento, sembra perfetta per indicare il rapporto tra testo originale e traduzione, che è un rapporto generato dal dubbio, e dal rischio dell'errore, e che causa immancabilmente il movimento dei testi. Negli stessi anni, anche Bhabha diceva che in fondo “il ‘tempo’ della traduzione consiste nel *movimento* del significato”, poiché la traduzione “mette in movimento l'originale per deanonizzarlo, dargli il movimento della frammentazione, un vagabondaggio errante, una sorta di esilio permanente” (Bhabha 1994: 228).

È quindi su questo movimento, su questa erranza permanente che bisogna concentrarsi per trovare non solo lo spazio ma anche il tempo della traduzione. Nouss ci dice anche che ciò che avviene nella traduzione è “uno spostamento, non una sostituzione”, “*déplacement*” e non “*remplacement*” (Nouss 2010: 42), e il movimento non è così lontano dallo svelamento, come può forse suggerire il fatto che la radice della parola araba per ‘svelamento’ – *isfâr* – sia la stessa della parola ‘viaggio’ – *safâr*. Il titolo del *Kitâb al-isfâr ‘an natâj al-asfâr*, uno dei testi classici del grande poeta arabo Ibn ‘Arabî, gioca proprio su questa vicinanza dei termini, per parlare dello “svelamento degli effetti del viaggio” (Ibn ‘Arabî 2015). Lo studio della traduzione non è forse altro che questo, uno svelamento degli effetti del viaggio dei testi tra una lingua e l'altra e tra uno spazio e l'altro e quest'immagine ci dà l'idea di uno sforzo collettivo da parte delle traduzioni stesse per portare il testo a svelarsi. Nel senso di scoprirsi, di togliere il velo che ammantava il testo, e che non ci permetteva di coglierne appieno il senso, o tutti i sensi.

D'altronde il movimento è alla base anche delle diverse etimologie

dei termini usati per definire la traduzione. Le lingue romanze (tra cui l'italiano 'traduzione', il francese 'traduction', lo spagnolo 'traducción') derivano il termine dal latino 'traductio', derivativo di 'traducere', "da trans, *al di là*, e dúcere, *condurre*" (Pianigiani 1907: 1451), mentre il termine inglese 'translation' ha una derivazione simile, ma non uguale, da 'translatio', derivativo di 'transfere' ovvero "portare oltre, trasferire, trasportare" o "spostare da un luogo a un altro". E Rémi Brague ci dice che nell'arabo classico esistono diversi termini per definire la traduzione, uno dei quali è "naqala, 'trasportare', o eseguire una traduzione. Tra i traduttori di Aristotele, questa era la radice scelta per rendere il terzo dei tre tipi di movimento: il movimento secondo il luogo, o spostamento (*phorà*)" (Brague 2008: 300). Una traduzione è quindi prima di tutto un movimento fisico, e solo in seguito il termine viene assunto come metafora per indicare l'atto di trasportare un testo da una lingua all'altra.

C'è un altro termine interessante usato nell'arabo classico per traduzione, ed è "akhrāja, 'far uscire'", che secondo Brague "implica che solo la traduzione porta il testo a emergere per introdurlo in uno spazio pubblico" (ibidem). Già Renan d'altronde ci diceva che "un testo non tradotto è pubblicato solo a metà" (1948: vol. II, 522),⁴ e la traduzione diventa così ciò che rivela un'opera, ciò che la rende pubblica e la espone a un pubblico più vasto e che permette al testo di scoprire il mondo, tanto quanto permette al mondo di scoprire il testo.

Se 'traduzione' passa a designare l'idea di trasportare parole e testi di una lingua verso un'altra lingua, a partire dall'idea iniziale di trasferire oggetti e condurre persone da un luogo all'altro, in fondo la ragione è piuttosto evidente: le parole, proprio come gli oggetti e le persone, possono essere trasportate, trasferite, condotte altrove, spostate e ridefinite, sebbene questo trasferirsi, questo muoversi,

4 Anche in questo caso si tratta di una citazione lievemente trasformata dal tempo, e citata spesso senza fonte, da autori quali Edmond Cary (1956: 10), Jean-Claude Margot (1979: 13) e persino Antonie Berman (1984: 283), che ne *L'épreuve de l'étranger* la riprende dall'antologia di Störig, *Das Problem des Übersetzens* (1963: VIII). Jean Delisle, che aveva già scritto di questa citazione mettendone in dubbio l'affidabilità (2012) narra in un breve articolo (2013) la storia di come è poi stato in grado di tracciare la citazione corretta.

comporti sempre una trasformazione. Ciò che la traduzione produce è dunque sempre un incontro, un contatto tra due lingue, due testi e i loro contesti, e sebbene l'idea di movimento insita nel termine traduzione sia stata dimenticata con il tempo, la pratica della traduzione non ha certo dimenticato né cessato di continuare a produrre movimento, fisico e culturale.

Una visione della traduzione come movimento implica una relazione piuttosto libera con il testo originale, nella quale invece di favorirne la centralità indiscussa, ci si impegna a portarlo verso una scoperta dei propri significati. Presume una nuova percezione della divisione tra originale e traduzione, e dello spazio tra i due. Meglio ancora, presume che lo spazio tra i due sia un perpetuo *entre-deux*. E ci arriva ancora una volta dal mondo arabo un'immagine interessante a questo proposito, quella del "barzakh".

Il barzakh è una separazione ideale tra due cose vicine, che non si sovrappongono mai; è, ad esempio, il confine tra l'area d'ombra e l'area illuminata dal sole. Tuttavia, i sensi non sono in grado di vedere una separazione materiale tra le due; è l'intelletto che giudica che c'è qualcosa che li separa (Sohravardī 2003: 657).

Barzakh è una forma arabizzata del persiano *pardah* e indica dunque una barriera nascosta, invisibile o impalpabile tra due cose o tra due stati: e se a livello metaforico indica la distanza non misurabile tra la vita e la morte, tra il dubbio e la certezza, a livello concreto indica anche il confine tra due corsi d'acqua che si toccano, e come scrive Bashier, "impedendo che le due entità si mescolino l'una con l'altra, il *barzakh* provvede al tempo stesso anche alla loro unità" (Bashier 2004: 11). È interessante però sapere che piuttosto che un vero e proprio confine, il termine persiano '*pardah*' indica un velo, e Bashier segnala anche la vicinanza tra '*barzakh*' e il termine tibetano '*bardo*', "che indica una transizione o un vuoto tra il compimento di una situazione e l'inizio di un'altra" (ivi: 152). Il confine descritto dal termine '*barzakh*' è dunque al contempo il segnale di una divisione e uno strumento di unità, un velo invisibile che serve da transizione tra uno stato e un altro, piuttosto che separare chiaramente un'entità dall'altra.

Il velo presuppone un determinato movimento. Derrida scrive che “il velo si solleva” (Derrida 2004: 31), in un testo che nasce come risposta, prolungamento e intreccio con un testo di Cixous:

È *o/ò*. O il velo resta velo, e pertanto destinato a sollevarsi, seguendo così il suo movimento proprio (e la lacerazione non vi apporta alcun cambiamento, in fondo), o tu vuoi disfartene senza farlo, come hai sostenuto un momento fa, e allora si solleva o si leva ancora, e tu lasci che si ri(sol)levi, [*tu le laisses se relever*] intatto o lacerato, che è poi la stessa cosa. Due sollevamenti [*relèves*] dunque, l'uno che non dipende [*relève*] più dall'altro, ma *poiché* dipende dall'altro, *per* dipendere [*relever*] dall'altro (ibidem).

Il movimento del velo è il sollevarsi; nessun velo è fatto per coprire indefinitamente, ma è sempre un momento di un'azione che inizia col velamento e finisce con lo svelamento per poi ricominciare, in maniera circolare. La traduzione non copre mai il testo originale, sulla distanza, ma ha sempre il compito di sollevarsi per permettere l'accesso al testo, sparendo pur restando presente. È questa posizione a permettere alla traduzione di diventare un velo che rivela e custodisce allo stesso tempo il “segreto” dell'opera letteraria, che non può che essere colto nella sua molteplicità, nel suo scoprirsi “altra” nel continuo processo di creazione che la traduzione genera, svelando aspetti celati del testo originale, e custodendone altri. Il velo non è dunque più una frontiera invalicabile, ma piuttosto un'unione di assenza e presenza, di visibilità e invisibilità, che porta a una comprensione più vasta del tutto. Si tratta di un velo che apre e non chiude, che raccoglie per proteggere e non per nascondere. È in questo senso che mi pare possa applicarsi alla traduzione, per offrirci una diversa visione di quel velo che dividerebbe originale e traduzione: piuttosto che impedire il contatto, il velo della traduzione è il punto di contatto, o forse ancora meglio, la *zona* di contatto. Se Benjamin scrive infatti che “bisogna distinguere nel modo più netto tra soglia e confine. La soglia è una *zona*, una zona di passaggio” (Benjamin 2000: vol. 2, 936), non ho dubbi nel dire che è con la seconda che si identifica lo spazio della traduzione. Non con il confine, che chiude e limita, e che è un punto determinato e quindi

esso stesso finito, ma con la soglia che è inevitabilmente ambigua perché non è definita né definibile, e come dice Nous, “dire che la traduzione è sulla soglia significa che tradurre attira su di sé tutta l'ambiguità del margine, l'indecidibilità che introduce tra l'interno e l'esterno e, in questo caso, tra il testo originale e il testo tradotto” (Nous 2014: 47).

È in questo spazio liminale che si costruisce la traduzione, e si tratta di un luogo attivo perché, come scrive Heidegger, “un confine non è il luogo in cui qualcosa finisce, ma, come i greci riconoscevano, il confine è il luogo in cui una cosa *comincia la propria essenza*” (Heidegger 1954: 149). Non è dunque una strada senza uscita, un muro invalicabile, una chiusura, ma un inizio, un luogo di creatività e apertura, un velo che apre un sipario piuttosto che chiuderlo, e quindi necessariamente uno spazio ‘*tra*’ le lingue e non di passaggio dall'una all'altra. Come scrive Bhabha, “è proprio l'“inter” – la soglia della traduzione e della negoziazione, lo spazio *in-between* – che porta il peso del significato della cultura” (Bhabha 1994: 38) e dunque indagare questo ‘terzo spazio’ abitato da originale e traduzione insieme, questo velo che funge da zona di confine, rivelando invece di ostruire la lettura, significa tracciare i modi in cui il senso si rivela, in movimento e in interazione, piuttosto che in opposizioni binarie tra una parte e l'altra di un muro.

Parlare di una zona della traduzione significa identificarla come un luogo che non appartiene né all'una né all'altra lingua, ma come quello “spazio intermedio e in movimento *tra* due modi di pensare” (Lane-Mercier 2005: 99) che è un luogo di sintesi e di copresenza delle lingue. In questo spazio eterolinguistico in cui il testo vive in presenza di tutte le lingue che lo hanno costruito, e che continuano a farlo, che si tratti della lingua dell'autore originale, di quelle in cui è stato tradotto il testo, o di quelle degli innumerevoli testi che hanno contribuito alla sua creazione, direttamente e indirettamente, il vero interesse di una lingua è che essa “non coincide mai con un'altra e obbliga a navigare tra le due per provare quella tensione tra due modi di rapportarsi alla realtà” (Wismann 2012: 83). È in questa navigazione tormentata ma fruttuosa che si legge il testo nel suo intricato percorso di formazione e continua riformulazione.

Il velo del testo

È necessario guardare infatti non solo al rapporto tra testo e traduzione, ma anche al rapporto tra il testo e altri testi, e ai rapporti interni al testo. Nell'indagare il ruolo della traduzione come velo, non possiamo dimenticare che il testo stesso non è altro che un tessuto, come ci indica anche l'etimologia del termine, che deriva da *'textum'*, dal latino *'texere'*, tessere, e sta per *"tessuto, quindi intreccio"* (Pianigiani 1907: 1429). Il testo è dunque un tessuto, intrecciato dall'autore o autrice, e da chiunque altro vi metta mano. E chi scrive non è altro che un tessitore, se guardiamo all'etimologia di rapsodo, da rapsodia, *"tessitura, unione di carmi"* (ivi: 1112). Scrivere significa infatti tessere una tela, cucire parole, ma ciò su cui dobbiamo concentrarci non è il prodotto finito, come scrive Roland Barthes, ma il processo della sua creazione; non il testo ma la *'tessitura'* in sé:

Testo vuol dire *Tessuto*; ma se finora si è sempre inteso questo tessuto come un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), accentuiamo ora, nel tessuto, l'idea generativa, per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; perso in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si disfa, come un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela (Barthes 1980: 124).

Non un *"velo già fatto"*, quindi, ma un percorso che non inizia nel velo e non si esaurisce in esso. Il compito della traduzione è inserirsi in questo intreccio, individuarne i nodi, riconoscerne il materiale, capirne gli incroci e i disegni, per poterlo riprodurre nuovamente. Sapendo che ogni riproduzione genera qualcosa che si aggiunge al testo, non che si sostituisce a esso.

Come ho già indicato altrove (Sofò 2018), un'altra metafora tessile è stata più volte usata per la traduzione, quella dell'arazzo, utilizzata tra gli altri anche dal Don Chisciotte di Cervantes che, parlando con un traduttore dall'italiano allo spagnolo, dice:

Mi sembra che il tradurre da una lingua all'altra, a meno che non si tratti delle regine delle lingue, la greca e la latina, sia come guardare gli arazzi fiamminghi dal rovescio col risultato che, sebbene le figure si

vedano, appaiono intessute di fili che le scuriscono, e dunque non si vedono con il nitore e le luminosità di tessitura del dritto. (Cervantes 2015: vol. 2, 381).

Se l'immagine proposta dall'antieroe di Cervantes è sicuramente negativa, la metafora dell'arazzo per rappresentare la traduzione non è negativa di per sé, perché seguire attentamente lo schema intricato generato dalla tessitura per ricreare un'immagine nell'arazzo può essere un modo di scoprire quell'immagine in modo diverso, e di percepirla l'identità con maggiore attenzione. È infatti significativo scoprire che guardare al rovescio dell'arazzo è parte fondamentale del processo della sua tessitura. Ed è un'altra opera legata al Chisciotte di Cervantes a svelarcelo, il romanzo di Lenny McGee *Dietro l'arazzo*, che tratta del primo traduttore inglese del Don Chisciotte e che è stato finora ironicamente pubblicato solo in italiano, e quindi solo in traduzione. Come ci mostra il protagonista del romanzo, infatti, guardare al rovescio dell'arazzo non è solo normale, ma è il miglior modo per controllare se il lavoro è stato ben eseguito:

Appena l'avevo finita di scrivere, mi sono subito reso conto che la mia versione era inadeguata. Mi sono ricordato della cosa che mi ha detto un giorno tuo padre, quando discutevamo di traduzioni e lui sosteneva che sono come guardare la parte sbagliata di un arazzo. Così l'ho detto a Matteo. L'immagine l'ha molto colpito e mi ha rivelato che in realtà guardare il retro dell'arazzo è esattamente il metodo che si usa nel suo mestiere per giudicare la qualità del manufatto: si controlla proprio se i nodi sono stati eseguiti ad arte. Eppure, quando traduco, vorrei tanto riprodurre la perfezione del davanti anche sul retro. Capisco che è impossibile, ma ci provo (McGee 2016: 346).

L'arazzo assume dunque la struttura di un velo; ciò che sta dietro permette di leggere ciò che sta davanti e viceversa, ma soprattutto è il continuo andirivieni tra fronte e retro, il movimento di tessitura che unisce i due spazi a parlarci della necessaria copresenza dell'uno e dell'altro, e dell'essenziale indivisibilità dei due spazi. Un altro grande autore spagnolo, Tirso de Molina, parla di arazzi delle Fiandre, proprio come Cervantes, e ci permette di vedere come *"spiegare"*

l'arazzo sia l'unico modo di percepirne a pieno la bellezza:

Un saggio compara
chi è innamorato e resta in silenzio
a un arazzo delle Fiandre arrotolato.
Farà poca fortuna il pittore
se non dispiega gli arazzi
perché il volgo a cui vuole venderli
li possa vedere (Tirso de Molina 2014: 1305).

Tirso ci avverte che chi ama in silenzio è come il pittore che non mostra la propria opera, ma la tiene 'arrotolata', e che dunque non farà fortuna, non 'crescerà', non 'prospererà'. Nell'esortare chi ama a svelare i propri sentimenti, Tirso invita anche gli artisti a non tenere per sé la propria opera, nascondendola, o celandone la struttura interna, ma ad aprirla agli altri perché tutti possano vederla. Una volta reso pubblico, però, l'arazzo verrà osservato da tutti i lati, e l'artista che si assume questo rischio è come lo scrittore che vede la propria opera in traduzione e in trasformazione, che è cosciente di ciò che può essere perso, ma anche di ciò che può essere guadagnato attraverso questo passaggio.

Vincent Broqua suggerisce infatti di vedere la traduzione come una serie di pieghe, perché la traduzione "si piega, si dispiega, si ripiega" (Broqua 2019), e vedere la possibilità della traduzione di "*se déplier*" e "*se déployer*", spiegare nel senso di dispiegare, di svolgere le pieghe del testo, ma anche di permettergli di svilupparsi interamente, significa comprendere la possibilità che il testo ha, attraverso la traduzione, di raggiungere la sua massima estensione possibile. È ciò che ci dice Deleuze, quando scrive che "piegare-spiegare non significa più semplicemente tendere-stendere, contrattare-dilatare, ma avvolgere-svolgere, involvere-evolvere" (Deleuze 1998: 13). L'ambiguità del termine "spiegare" ci obbliga però a un'altra riflessione che riguarda il ruolo della traduzione nell'interpretazione del testo, e il rischio che il suo velo possa in realtà svelare fin troppo del testo originale.

Velare e svelare il segreto del testo

Svelare il segreto del testo è una pratica non solo impervia, ma anche rischiosa. Se è vero, come scrive Calvino, che "scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto" (Calvino 1994: 192), allora tradurre significa porsi sul delicato equilibrio tra il nascondere e lo svelare. Se leggiamo il testo come un corpo, viene da chiedersi se non sia proprio nel velo che si scosta senza sparire il punto di maggior piacere. Scrive Barthes:

Il luogo più erotico di un corpo non è forse *dove l'abito si dischiude?* [...] è l'intermittenza, come ha ben detto la psicoanalisi, che è erotica: quella della pelle che luccica fra due capi (la maglia e i pantaloni), fra due bordi (la camicia semiaperta, il guanto e la manica); è questo stesso scintillio a sedurre, o anche: la messa in scena di una apparizione-sparizione (Barthes 1980: 9).

Questa apparizione-sparizione, altra forma di assenza/presenza, ci pone di fronte a una questione fondamentale: se il ruolo di chi scrive è nascondere qualcosa perché venga scoperto, quindi velare per permettere a chi legge di svelare gradualmente un "segreto" nascosto, qual è il ruolo di chi si pone tra i due, compiendo una lettura che necessariamente svela, ma che deve al contempo permettere a chi verrà dopo – a chi legge quella che è già una lettura del testo – di compiere lo stesso percorso e ritrovare quel segreto intatto? C'è sempre il rischio in traduzione di "semplificare" il testo, di facilitare il compito di chi legge nell'interpretazione del testo, nel tentativo di chiarire che porta con sé però il rischio di ridurre il testo a un semplice messaggio privo di quelle incertezze che ne sono in realtà parte integrante. Basta guardare ad alcune delle "deformazioni" del testo in traduzione indicate da Berman (2003), e in particolare "*rationalisation*" e "*clarification*". Per quanto riguarda la prima, Berman scrive infatti:

La razionalizzazione ri-compone frasi e sequenze di frasi in modo da arrangerle secondo una certa idea dell'*ordine* di un discorso. La grande prosa – romanzo, lettera, saggio – ha (...) una struttura in arborescen-

za (ripetizioni, proliferazione a cascata delle relative e dei participi, incisi, lunghe frasi, frasi senza verbo ecc.) che è diametralmente opposta alla logica lineare del discorso in quanto discorso. La razionalizzazione riporta violentemente l'originale dalla sua arborescenza alla linearità (Berman 2003: 44).

Come scrive Podeur, insomma, la razionalizzazione “corrisponde alla semplificazione dell'organizzazione morfosintattica di un enunciato” (Podeur 2013) e non molto lontana da essa è la “*clarification*”, che “corrisponde alla necessità di spiegare, di chiarire per il nuovo lettore” (Podeur 2013), o la “*homogénéisation*”, con cui si indica la tendenza di chi traduce “a unificare, a omogeneizzare ciò che è dell'ordine del diverso, ovvero del disparato” (Berman 2003: 50). Tutte queste non sono in fondo altro che pratiche di semplificazione, fatte con l'intenzione di chiarire a chi legge il significato del testo, di ridurre le ambiguità, ma nel tentativo di facilitare il compito della lettura, si rischia evidentemente di ridurre la capacità espressiva del testo. Se Berman parla addirittura di qualcosa di violento, è perché questo processo rischia di minare la ragione stessa del discorso letterario, la sua estraneità alla lingua comune e al discorso comune, il suo essere necessariamente altro sregolando dall'interno le regole della comunicazione non marcata, con il rischio di “rendere ‘chiaro’ ciò che non lo è e non vuole esserlo nell'originale” (Berman 2003: 46).

Se abbiamo detto che la traduzione può contribuire a svelare il segreto del testo, fungendo da rivelatrice di letture e interpretazioni del testo che non sarebbero state possibili in una sola lingua, in questo aspetto vediamo il rischio che la traduzione sveli fin troppo il testo e i suoi segreti. È dunque necessario che la traduzione si faccia al contempo anche custode del testo: da una parte perché la traduzione, diffondendo il testo e facendolo vivere più a lungo e più in largo, sia fisicamente che nelle menti di chi legge, diventa un meccanismo fondamentale di sopravvivenza dell'opera. Dall'altra, ed è questo il punto che qui ci interessa maggiormente, perché deve essere in grado di custodire il segreto del testo intatto, per permettere a chi legge di scoprirlo senza che questo venga rivelato troppo facilmente. La traduzione può rivelare al testo cose che non sapeva

di se stesso, ma non deve in alcun modo rivelare a chi legge più di ciò che il testo intendeva svelare.

Un altro paradosso per descrivere la traduzione, quello di un velo che si solleva e solleva, svela e si svela. D'altronde, come scrive Derrida:

Farla finita con il velo è sempre stato il movimento stesso del velo: s-velare, svelarsi, riaffermare il velo nello svelamento. La fa finita con se stesso, il velo, nello svelamento, e sempre in vista di farla finita con lo svelamento di sé. Farla finita con il velo, è farla finita con sé (Derrida 2004: 28).

La traduzione è la pratica che permette al velo di farla finita col velo, permettendo di riconoscere all'interno del sistema letterario i confini, le frontiere tra le diverse realtà implicite nelle diverse versioni degli stessi testi, e aiutando soprattutto a riconoscere che questi confini sono piuttosto labili e incostanti.

Guardare all'insieme delle traduzioni come a una forza che svela il testo, che lo porta a muoversi, ci dà la possibilità di focalizzarci sui significati nascosti (volontariamente o no) all'interno di ognuno di essi, e il fatto che queste traduzioni coesistano sullo stesso livello del testo originale significa che esse non solo contribuiscono a costruire un'immagine più completa dell'originale, ma che in qualche modo sono anche parte integrante dell'originale. Divise solo da un velo, talvolta invisibile e sempre permeabile, il cui movimento naturale è il sollevarsi. Per lasciar scorgere ciò che nasconde, senza veramente ostruire il passaggio, ma favorendolo, e rendendolo significativo.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1980), *Il piacere del testo*, traduzione italiana di L. Lonzi, Einaudi, Torino.
- BASHIER S. H. (2004), *Ibn al-'Arabī's Barzakh: The Concept of the Limit and the Relationship Between God and the World*, University of New York Press, Albany.
- BENJAMIN W. (2000), *I " passages " di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- BERMAN A. (1997), *La prova dell'estraneo: Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di e traduzione italiana di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Id. (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di e traduzione italiana di Gino Giometti, Quodlibet, Macerata.
- BIALIK H. N. (1935), *Devarim shebe-'al peh*, Devir, Tel Aviv.
- BHABHA H. K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London-New York.
- BRAGUE R. (2008), *Au moyen du Moyen Âge : Philosophies médiévales en chrétienté, judaïsme et islam*, Flammarion, Paris.
- BROQUA V. (2019), " *Déplier, déployer : Performance de la traduction* ", intervento al I Seminario sulla traduzione collaborativa di Villa Finaly, Paris 8-Università di Firenze-University of California, Berkeley, Firenze, 8 giugno 2019.
- CALVINO I. (1994), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milano.
- CARY E. (1956), *La Traduction dans le monde moderne*, Georg, Genève.
- CERVANTES M. de (2015), *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione italiana a cura di P. Botta, Mucchi Editore, Modena.
- DELEUZE G. (1988), *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Éditions de minuit, Paris.
- DELISLE J. (2012), " *La Traduction en citations : Un dictionnaire pour faire réfléchir et 'nous situer'* ", in HEINZ M. (a cura di), *Dictionnaires et traduction*, Frank&Timme, Berlin, pp. 13-26.

- Id. (2013), " *L'Art de citer, ou les dérives de la négligence : Chevaux de poste et texte à demi publié* " in *Traduire*, n. 229, *L'Environnement, une spécialisation durable ?*, pp. 100-102.
- DERRIDA J. (2004), " *Un baco da seta: Punti di vista trapunti sull'altro velo* " in CIXOUS H., DERRIDA J., *Veli*, traduzione di M. Fiorini, Alinea Editrice, Firenze.
- HEIDEGGER M. (1954), " *Bauen Wohnen Denken* " in HEIDEGGER, M. *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Verlag, Pfullingen, pp. 145-162.
- IBN 'ARABI (2015), *Le Dévoilement des effets du voyage*, Éditions de l'éclat, Paris.
- LANE-MERCIER G. (2005), " *Écrire-traduire entre les langues : Les Effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott* ", in *La Littérature anglo-québécoise*, vol. 30, n. 3, pp. 97-112.
- MARGOT J.-C. (1979), *Traduire sans trahir*, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne.
- McGEE L. (2016), *Dietro l'arazzo*, traduzione italiana di R. Duranti, Coazinzola Press, Mompeo.
- MOURE E. (2001), *Sheep's Vigil by a Fervent Person : A Translation of Alberto Caeiro/Fernando Pessoa's O Guardador de Rebanhos*, Anansi, Toronto.
- NOUSS A. (1995), " *La Traduction comme OVNI* ", in *META*, vol. 40, n. 3, pp. 335-342.
- Id. (2010), *Paul Celan : Les Lieux d'un déplacement*, Le bord de l'eau, Paris.
- Id. (2014), " *La Traduction : Au seuil* ", in DAMPIERRE-NOIRAY È. de, METZGER-RAMBACH A.-L., PARTENSKY V., POULIN I. (a cura di), *Traduction et partages : Que pensons-nous devoir transmettre ?*, Bibliothèque comparatiste, SFLGC, pp. 46-64, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/actes/traduction/2.1.%20Nouss.pdf>.
- PIANIGIANI O. (1907), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Milano.
- PODEUR J. (2013), " *La Traductologie entre description et évaluation* ", in *Repères DoRiF*, giugno 2013, *Traduction, médiation, interpré-*

tation - volet n. 1, *La Traduction française-italienne : quelles perspectives en vue de l'évaluation ?*, a cura di M. Rossi, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=66.

RENKEN A. (2012), *Babel heureuse : Pour lire la traduction*, Van Dieren, Paris.

RENAN E. (1948), *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, Paris.

SOFO G. (2018), *I sensi del testo*, NovaLogos, Roma.

SOFO G. (2019), "Du pont au seuil : Un autre espace de la traduction", in *TRANS-: Revue de littérature générale et comparée*, n. 24, 2019, <http://journals.openedition.org/trans/2335>

SOHRAVARDÛ S. Y. (2003), *Le Livre de la sagesse orientale*, traduzione di H. Corbin, Gallimard, Paris.

STÖRIG H. J. (1963), *Das Problem des Übersetzens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

TIRSO DE MOLINA (2014), *El vergonzoso en palacio / Il timido a palazzo*, traduzione italiana di Giulia Poggi, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. I, Bompiani, Milano, pp. 1103-1381.

VENUTI L. (1999), *L'invisibilità del traduttore: Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma.

WISMANN H. (2014), *Penser entre les langues*, Flammarion, Paris.