

Cosa ho imparato sull'arte della traduzione letteraria da Gianni Celati (se sono riuscito a imparare qualcosa)

JEAN TALON SAMPIERI

Parole chiave

Oralità
Riscrittura
Esercizio
Henri Michaux
Georges Perec

Keywords

Orality
Rewriting
Practice
Henri Michaux
Georges Perec

Abstract

Amico e sodale di Gianni Celati, Jean Talon rievoca il periodo in cui insieme traducevano Henri Michaux e i suggerimenti generosamente forniti dallo stesso Celati per la traduzione di *Un uomo che dorme* (2009), realizzata dal solo Talon.

As a friend and associate of Gianni Celati, Jean Talon recalls the time when they translated Henri Michaux together and the suggestions generously provided by Celati himself for the translation of *Un homme qui dort* (2009), done by Talon alone.

Ai tempi della rivista *Il Semplice* (ed. Feltrinelli, 1995-1997), Celati (che della rivista è stato il promotore e tra i principali animatori) aveva proposto di fare una traduzione collettiva di *Altrove*, di Henri Michaux. Come esercizio di scrittura e accordamento collettivo (in senso musicale).

Nel tradurre si è liberi dal dover inventare delle storie (il che non vuol dire che traducendo non si ricorra all'invenzione, tutt'altro), con il doppio vincolo del testo di partenza e quello della lingua di arrivo, cioè "di una diversa tradizione letteraria, di diversi atteggiamenti legati all'uso di una data lingua, con le sue diverse parlate, gesti e sfondi", come sostiene Celati nel testo *Tra "skaz" e "sprezzatura"* ripubblicato in questa rivista (una delle sue più dense ed estese riflessioni sull'arte del tradurre che siano state pubblicate, con cui io qui intendo dialogare). È questo impasto tra limiti e libertà che fa della traduzione letteraria, nel tentativo di limitare le perdite da una lingua all'altra, un ottimo esercizio di scrittura. Un altro lavoro che Celati aveva proposto ai tempi del "Semplice" era intervistare i vecchi con un registratore nei bar dei paesini della bassa, e poi sbobinare i loro racconti (lavoro che aveva già fatto con gli studenti dell'Università del progetto di Reggio Emilia, e c'era un filone del "Semplice" che si intitolava "Trascrizioni di narratori orali"). Che è un lavoro, quello della sbobinatura, contiguo a quello della traduzione letteraria; con lo stesso obiettivo di mantenere la naturalezza nel punto di arrivo (che nel tradurre è la lingua in cui si traduce, nella sbobinatura la lingua scritta, in cui si deve cercare di mantenere i caratteri dell'oralità – il che, come nel tradurre, implica un grosso lavoro di scrittura, e grande sensibilità per gli aspetti prosodici della lingua). E lavoro affine alla traduzione interlinguistica è stata la riscrittura nell'italiano d'oggi delle *Novelle stralunate dopo Boccaccio* (Quodlibet, 2012, a cura di Elisabetta Menetti), altro lavoro collettivo, cui ha partecipato lo stesso Celati, e di cui è stato ispiratore.

Tutti questi lavori hanno a che fare con un'idea su cui Celati ha insistito spesso, ossia che nello scrivere si parte sempre da qualcosa che ci precede, e scrivere è sempre un riscrivere. In questa prospettiva, i confini tra lo scrivere, il riraccontare (come ha fatto Celati con *L'Orlando innamorato* del Boiardo), o il tradurre, sono meno netti di quanto siamo soliti pensare. Come Celati ha detto una volta in un'intervista del 2007 a Marianne Schneider, la traduzione lettera-

ria non è che "un modo di riscrivere i libri" (*Il transito mite delle parole*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, 2022). E una volta Gianni mi ha detto che per lui tradurre era come interpretare uno spartito, "ti metti al pianoforte, e non sai cosa può venire fuori. Poi poco a poco riconosci una cosa, una cosa qualsiasi, indefinita, finché qualcuno non la intrappola nelle definizioni". E personalmente ho sempre trovato utilissimo confrontare diverse traduzioni di uno stesso pezzo letterario (anche le cattive traduzioni possono essere istruttive), proprio com'è interessantissimo ascoltare diverse esecuzioni pianistiche dello stesso brano.

Poi c'era la questione dell'accordamento collettivo, un lavoro d'intonazione per sviluppare quello che Celati chiamava "orecchio interno" (nel significato musicale dell'espressione, da non confondersi con quello anatomico, l'unico esistente sul dizionario). E qui arriviamo a una questione chiave nel lavoro che facevamo nelle riunioni di preparazione ai numeri del "Semplice". L'"orecchio interno" va inteso come qualcosa di analogo a quello che consente a certi pianisti di ripetere un motivo sulla tastiera dopo averlo ascoltato senza doverlo leggere sullo spartito. E il metodo per affinare questo tipo di orecchio non può che essere la lettura ad alta voce, unico modo di leggere un testo per sentire il peso che hanno le parole "attraverso i toni di voce nel leggere" (Celati). Così, a quelle riunioni, si leggevano i propri scritti o di altri ad alta voce; e ricordo che la lettura ad alta voce rivelava sempre qualcosa di uno scritto che non emergeva nella lettura silenziosa. Dunque, dice Celati, un diverso modo di leggere corrisponde a un diverso modo di tradurre, il quale corrisponde a un diverso modo di scrivere. La lettura ad alta voce è così diventata fondamentale nella mia attività di traduttore, un vero e proprio metodo di lavoro: leggevo ad alta voce il testo da tradurre per impregnarmi della sua musica, del suo ritmo, del suo tono di base; poi lo traducevo e, dimenticandomi del testo di partenza, leggevo ad alta voce la traduzione, lavorandoci finché non avevo la sensazione di aver ottenuto una certa naturalezza. Che poi è lo stesso metodo che dice di usare in *Strada Provinciale delle anime* (film di Celati del 1991) Marianne Schneider, la straordinaria traduttrice e *passeuse* in tedesco di molti libri di Celati (oltre che di Benati, Cavazzoni, Manganelli e altri), redattrice del "Semplice", che a un anno dalla scomparsa di Gianni ci ha anche

lei da poco lasciati.

La lettura ad alta voce rivela come meno netta la distinzione tra prosa e poesia, che ci portiamo tutti dietro dalla scuola. E quello che mi sembra di aver capito, in questi lavori collettivi guidati da Celati, è che anche nella prosa vi sono fatti musicali: scansioni ritmiche (come quelle della danza), una metrica, regole di composizione. Solo che sono regole destinate a rimanere implicite, perché non ordinabili in un sistema.

Alla fine la traduzione di *Altrove* l'abbiamo portata a termine Celati ed io; ci eravamo divisi i pezzi da tradurre (ciascuno traduceva i pezzi che gli piacevano di più e sentiva più affini), e poi ci rileggevo a vicenda; a volte uno leggeva all'altro ad alta voce quello che aveva tradotto. Gianni era uno da cui s'imparava osservando, perché anche se aveva fatto per lungo tempo il professore universitario, e pur essendo uomo di grande generosità da cui in tanti hanno imparato molto, non si poneva mai come un maestro. E questo da una parte perché ha sempre rifuggito i ruoli di potere (capo, direttore, professore, preside, eccetera), dall'altra perché diceva che certe cose non si possono insegnare, dato che nessuno sa bene cosa siano e si imparano solo con l'esperienza. Da lui si imparava, se uno imparava, osservando; come s'impara osservando un esperto artigiano lavorare, o un bravo tennista giocare. Osservando cioè le mosse, spesso minime, che fa di volta in volta, per risolvere problemi ogni volta diversi (un bravo tennista una volta mi ha detto che quando giochi devi pensare a ogni palla come un problema diverso da risolvere, a me sembra che la metafora funzioni anche per la traduzione letteraria). Nel suo modo di tradurre (dal francese, ma credo valga anche per l'inglese, l'altra lingua da cui ha tradotto), ho sempre trovato esemplare e istruttivo il suo modo di andare via dalla lingua di partenza, di appropriarsi del testo restando fedele al tono dell'originale e restituendolo in una lingua naturale senza sforzo apparente (che spesso somigliava alla sua, ma di questo dirò dopo).

Prima di fare un esempio concreto, voglio raccontare di quando, nell'autunno del 2008, ho partecipato a un convegno sulla traduzione a Macerata, organizzato dalla casa editrice Quodlibet, cui erano invitati Celati, il critico letterario Alfonso Berardinelli e il poeta Milo De Angelis. Nel suo intervento Gianni aveva detto che nel tradurre non si impara mai niente di definitivo, se non a essere un po' più furbo, e quindi l'arte della tra-

duzione non può essere insegnata come fosse una tecnica. Perché diceva che ogni volta è diverso, come passare da un paese all'altro: "non è un lavoro, ma ha qualcosa del gioco...; insomma un tirare a cavarsela, difficilmente riducibile a questioni di ordine teorico-metodologico". Forse gli organizzatori del convegno erano rimasti un po' delusi da quest'approccio così anti-teorico, avendo la casa editrice pubblicato importanti testi di traduttologia, come quelli di Antoine Berman (che peraltro credo che Gianni non disprezzasse). Ma, come Celati sostiene anche nel testo ripubblicato in questa rivista, nessuna generalizzazione teorica (anche fondata su esempi concreti) ti può "aiutare quando stai per rendere vivace un periodo", o cercando "di trovare un buon attacco di frase, di farti venire in mente una parola che si adatti a una situazione...". E io ho sempre pensato che invece di una storia delle teorie della traduzione (ben poco utili alla pratica del tradurre), sarebbe più interessante una storia dei diversi modi di tradurre attraverso le diverse epoche, che corrispondono a diversi modi di leggere i testi.

Faccio ora un piccolo esempio sull'importanza di trovare un "buon attacco di frase". Quando ho tradotto *Un uomo che dorme*, di Georges Perec, ho penato molto soprattutto nelle pagine iniziali. La prima sezione del libro, così come il titolo (una delle tante cripto-citazioni da altri libri di cui è composto), richiama il capitolo d'apertura della *Recherche*, con il ricordo da parte dell'io narrante della camera di Combray, e la ricostruzione della disposizione di oggetti e mobili nella camera. Ma mentre in Proust gli addormentamenti e i risvegli del protagonista sono descritti tramite le sue percezioni in relazione a un mondo esterno, su un piano della vita psichica che è ancora quello della psicologia individuale, qui la descrizione si riferisce alle percezioni interne che accompagnano l'addormentamento del protagonista, su un piano della vita psichica che lambisce la psicofisiologia, ovvero quella che in un'intervista Perec chiama la "somesestesia" (la percezione del proprio corpo, che dal momento stesso in cui viene percepito diventa qualcosa di alieno). E anche il registro stilistico, da impressionistico com'è in Proust, qui si fa freddamente oggettivo, prende una posa scientifica, con tutto un corredo di precisazioni minuziose, al limite del pedante. Si potrebbe anche leggere questo pezzo come l'oggettivazione del bra-

no di Proust attraverso le lenti della psicofisiologia.

Per me è stata la parte più difficile da tradurre; non trovavo il tono per un pezzo così concettuale e non narrativo, con tutte le oscurità e astrazioni del caso. Poi ho capito che col suo riferimento a Proust, è un inizio che ha qualcosa, non dico di parodico (che sarebbe termine troppo forte), quanto di leggermente umoristico – con tutte quelle code di frasi e incisi a non finire, detti un po' *tongue in cheek* (col problema che in italiano non c'è l'obbligo del pronome, per cui questo tipo di struttura ipotattica, se non si spezza qua e là la frase con qualche punto e virgola o punto – cosa che ho fatto – fa perdere il filo al lettore italiano). Sicuramente, di tutto il libro, questa è la sezione meno leggibile, l'unica in cui non c'è lo sforzo di tirar dentro il lettore; anzi, pare quasi lo si voglia tenere a distanza. Lo stesso Perec, in un'intervista, facendo riferimento a *Sotto il vulcano* (uno dei suoi romanzi di culto), di Malcom Lowry, parla del primo capitolo di un libro come uno dei "pezzi di un puzzle di cui ancora non si conosce il gioco di costruzione", una sorta di preludio staccato dal resto che funge da prova cui viene sottoposto il lettore.

Il problema era che in italiano mi veniva fuori un tono eccessivamente alto e artificioso, in cui andava persa la divertita messa in scena di Perec. Soprattutto l'attacco: "Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence", che avevo tradotto con "Appena chiudi gli occhi comincia l'avventura del sonno", era così alto e ingessato da mettermi su un binario sbagliato su tutto il resto della sezione. Allora Celati, a cui di tanto in tanto leggevo dei pezzi della mia traduzione, mi ha suggerito di aggiungere un "non" all'inizio: "Non appena chiudi gli occhi comincia l'avventura del sonno". Forma pleonastica con evidente effetto di abbassamento di tono, che ha reso l'attacco più naturale, aiutandomi a trovare l'abbrivio per tutto il resto. Mi viene da dire che è sul piano di queste piccole mosse, a volte finezze, che si vede se uno ha "imparato a essere più furbo". Le due congiunzioni, "appena" e "non appena", hanno in italiano lo stesso significato; ma nella traduzione la scelta tra due sinonimi non è mai indifferente, e come sosteneva Nabokov, tutto ha valore semantico: la sintassi, il ritmo e il suono. Quando le macchine arriveranno a cogliere questo genere di sfumature della lingua (se ci arriveranno), potremo fare a meno dei traduttori umani nelle traduzioni letterarie. Mossa minima, dunque, ma

buon esempio dell'importanza di un "buon attacco di frase", e dell'andare via rispetto alla lingua di partenza. Che era quello che mi diceva sempre Gianni, che dovevo dimenticarmi del francese, perché è la lingua italiana che prevale su tutto. "La traduzione, secondo me, sono esercizi di italiano", diceva Celati (cfr. *Il transito mite delle parole*, intervista del 2008 di Michele Barbolini). La competenza del traduttore sulla lingua di partenza è fondamentale per capire quanto nel testo da tradurre è peculiarità stilistica dell'autore, e quanto si discosta dalla lingua standard, ma poi è l'italiano a farla da padrone.

Essere tra due lingue è la condizione del traduttore, e a volte essere troppo immerso nella lingua da cui si traduce può essere un handicap. Tanti anni fa, giovane studente a Parigi, ho tradotto un ponderoso catalogo sul restauro delle "Nozze di Cana", del Veronese, per il museo del Louvre. Un po' perché ero al mio primo lavoro di traduzione e dovevo tradurre circa 500 pagine in 15 giorni, ma anche e soprattutto perché ero completamente immerso nel francese nella vita quotidiana, mi era venuta fuori un'orribile traduzione piena di calchi. Fortunatamente, non so più per quale disguido (di natura economica, non per la sua pessima qualità, non se ne erano resi conto...), pur regolarmente pagato, la mia versione italiana inizialmente prevista nel catalogo non venne pubblicata.

Nelle traduzioni letterarie le cose sono più complesse, entrando in gioco il problema di trovare "qualcosa che suoni bene nella propria lingua, secondo le epoche o le tradizioni letterarie o extraletterarie a cui ci si aggrappa" (G. Celati, "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett"; infra p. 114). E qui faccio un altro piccolo esempio personale a illustrare questo tipo di problema. Molti anni fa ho fatto una prova di traduzione di un Maigret, di Georges Simenon, per la casa editrice Adelphi. Subito mi sono accorto che, pur trattandosi di un autore che mi piaceva moltissimo, non avevo una lingua per quella particolare sintassi, fatta di frasi brevi e secche. Perché è una sintassi estranea alla nostra tradizione letteraria, e in italiano bisognava trovare il modo di non cadere nel *traduttese* (ossia una lingua che nessuno pratica, ed esiste solo nei libri). Simenon nelle inchieste di Maigret adotta una sintassi che ha come modello Chandler e l'*hard-boiled* (di cui Simenon era un assiduo e appassionato lettore); traducendolo (ma l'ho

capito troppo tardi), avrei dovuto farmi l'orecchio sulle traduzioni italiane di Chandler di un traduttore come Oreste Del Buono. A volte bisogna fare giri di questo tipo per avere qualcosa cui aggrapparsi, per trovare "qualcosa che suoni bene nella propria lingua".

Per questo "non è vero che chiunque può tradurre qualsiasi cosa, altrimenti è una traduzione qualsiasi" (questo l'ha detto Berardinelli a quel convegno di Macerata, e mi sembra giustissimo). A riprova di ciò, qualcuno mi ha raccontato che Fellini, Bergman e Buñuel si erano messi d'accordo per curare le rispettive versioni cinematografiche nella propria lingua. Non si può tradurre indifferentemente qualsiasi autore perché la letteratura è anzitutto una questione di connivenze, diceva Celati, anche tacite e sotterranee. Le virtù che un traduttore deve mettere in campo, piuttosto che una supposta competenza tecnico-teorica, sono di tipo morale: devozione, umiltà, ossessività. E le condizioni per poter sostenere un lavoro quasi gratuito che altrimenti sarebbe estenuante sono la passione e l'entusiasmo.

Celati una volta mi ha detto (lo diceva a proposito del flusso di coscienza nell'*Ulysses* di Joyce, sua ultima traduzione) che la cosa più importante della lingua non è tanto la struttura, o l'apparato, ma "l'intensità, l'intensità delle parole, e tutti i manierismi che adottiamo per l'intensità". E se le sue sono traduzioni esemplari, direi che è proprio per la capacità di restituire questa intensità. Ma questo viene anche dal fatto che ha sempre tradotto autori in qualche modo a lui affini, a cui si adattavano bene i suoi manierismi (Stendhal, Céline, Swift su tutti). Unica eccezione: Joseph Conrad (la cui prosa, mi diceva, così volutamente artificiosa, trovava insopportabile), anche se era un autore che amava molto e che, aggiungo io, ha ciononostante magnificamente tradotto.

Se la traduzione letteraria è un "arte dell'ascolto" (J. Starobinski), Gianni, il miglior ascoltatore che abbia mai conosciuto, non poteva che esserne un maestro suo malgrado.