

heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica
del Dipartimento di Studi su Mutamento sociale,
Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

eum x

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento di Studi
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

Comitato di redazione

Hans-Georg Grüning
Danielle Lévy
Graciela N. Ricci

©2006 eum edizioni università di macerata
vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa, distribuzione e vendita: www.stampalibri.it, Macerata

L'illustrazione della copertina è tratta da Athanasius Kircher, "Tabula Combinatoria", in
Turris Babel. (Bibl. Munic. Bordeaux)

Heteroglossia

I MONDI E I MODI DELLA TRADUZIONE

a cura di
Graciela N. Ricci

n. 9
anno 2006

eum x quaderni



LA TRADUZIONE 'ATTRAVERSO' LA TRADIZIONE E LA TRA-DIZIONE
CULTURALE: IL CASO LETTERARIO ARGENTINO

Adriana Crolla

**1. PRIMOGIOCO: TRADUZIONE E TRA-DIZIONE COME TRASFORMAZIONE
REGOLATA**

Nei paradigmi teorici attuali sulla traduzione c'è, dopo i già canonici progetti di George Steiner (1980) e di Jacques Derrida (1987), un prima e dopo Babele e un prima e dopo "detours di Babele"¹.

Anche se la traduzione è un'attività che accompagna l'uomo sin dalle sue origini (ed il mito babelico lo certifica), è l'avvento del villaggio globale e dei processi della seconda metà del secolo XX che ha provocato, durante le ultime decadi, un ragguardevole auge di studi sulla traduzione e una ridefinizione della sua funzione come pratica sociale. La riflessione teorica e disciplinare e le sue innegabili interrelazioni con le nuove correnti filosofiche hanno cambiato il nostro modo di 'vedere' la traduzione facendo sì che, da subalterna ed invisibile attività interlinguistica, fosse riconosciuta come il *paradigma* di ogni pratica d'intermediazione linguistica, semiotica e culturale.

Il 'giro linguistico' sperimentato dalla filosofia contemporanea, trasferì il livello trascendentale dalla *conoscenza* al *linguaggio*. Essendo questi i due concetti chiave con cui si raffronta il traduttore, non ha smesso pertanto di influire sulla sua determinazione epistemologica. Le già tradizionali definizioni teoriche di Cartford, Toury, Ortega y Gasset o Benjamin, hanno lasciato il posto a studi sulla traduzione che avvolgono spazi ogniqualvolta più ampi e complessi quali gli

HETEROGLOSSIA

studi comparati ed intersistemici, interculturali, l'ermeneutica post-strutturalista, l'incorporazione del concetto della differenza, dell'Alterità, delle teorie post-coloniale e di genere. Tutto questo ha portato alla re-visione di: 1) il ruolo del traduttore nelle operazioni di scrittura e riscrittura nell'intreccio culturale; 2) l'analisi della complessa relazione che si stabilisce tra testi e versioni; 3) l'incidenza della traduzione nella conformazione o ridefinizione di una tradizione o sistema letterario; 4) il ruolo che giocano i marchi culturali di partenza e d'arrivo nella determinazione della sua validità.

Etimologicamente "tradurre", dal lat. *traducere*, significa letteralmente *tras- portare, far passare o condurre*, "da un lato all'altro, attraverso, più in là di". Tuttavia quel movimento di traslazione è stato concepito in modi diversi nel corso dei secoli.

Nell'antichità classica Quintiliano nel libro IX, V² e Cicerone³ utilizzarono anche il termine lat. *converto, is ere, verti, versum* paragonando la traduzione ad una operazione *convergente* in relazione alla competenza e versatilità (del traduttore) nel proporre modifiche, cambiamenti a partire da un'operazione stilistica comparata di testi della tradizione greca (che si latinizza nel passaggio) alla lingua 'meta' (il latino). Operazione che non solo abilità la circolazione dei testi e dei saperi esteri ma che, nello stesso passaggio, inaugurò una tradizione (quella latina) che a sua volta diede origine e legittimità a quello che oggi intendiamo per tradizione occidentale.

Cicerone è riconosciuto come il primo teorico della traduzione quando nel suo *De optimo genere oratorum* (5, 13-14) ne riconosce le due forme possibili: parola per parola (*pro verbo verbum*) o secondo il senso, difendendo fermamente la seconda: *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*. E parlando delle proprie traduzioni dal greco ci dice che ha agito da scrittore (*ut orator*) e non da mero traduttore (*ut interpres*) sottolineando il carattere creativo ed inflazionistico della traduzione nell'arricchire dal greco la lingua e letteratura latina, a partire da criteri estetici di selezione e convalida

HETEROGLOSSIA

che supportano tale attività. Sia Orazio che Cicerone difendono una visione della traduzione che tiene in considerazione la competenza del traduttore e le aspettative del lettore della lingua meta. Lettore con un profilo molto particolare, come segnala Susan Bassnett⁴, dato che leggeva e conosceva il testo originale greco e poteva confrontare, grazie al suo naturale bilinguismo, le versioni a fronte. Il testo veniva letto attraverso il testo di partenza di modo che la versione tradotta si presentava come un metatesto dell'originale. In tale esercizio di stilistica comparata il maggior valore e sfida del traduttore risiedevano nell'uso creativo, la *trovata*, che operava su quella forma e contenuto non sconosciuti al ricevente.

Per questo motivo ci sembra interessante, per parlare di traduzione come operazione costruttiva di una tradizione, recuperare il concetto ciceroniano *convertere*, in quanto ci consente di visualizzare processi più complessi di quello semplice di "passaggio o traslato", perchè implica le idee di mutazione, metamorfosi, cambiamento girevole o percorso avvolgente che nella figura del vortice trova la sua perfetta visualizzazione. *Convertere* contiene inoltre l'idea di contatto o compagnia e potenza quella di mutevolezza e cambiamento.

La traduzione come *con-versione*, ci permette di pensare ad essa sia come processo che come prodotto che origina una trasformazione-versione. Un "terzo-spazio" (Carbonell, 1947:142)⁵ che non è più ne quello d'inizio ne quello d'arrivo ma che si trova *in between*, "attraverso", un ponte tra culture che parte da qualcosa di pre-esistente (non un'originale unico e prefissato) e che genera un soggetto nuovo legato a fenomeni di mutabilità e persistenza. Senza ignorarne la possibilità opposta, la *sub-versione* o rottura a volte revulsiva dei paradigmi vigenti che permette d'inaugurare nuove tradizioni nel sovvertire definitivamente le precedenti. E a questo punto recupero l'opinione di Carbonell i Cortés in difesa della traduzione come fenomeno d'interazione culturale:

La traducción supone, en última instancia, la construcción de un texto sub-

HETEROGLOSSIA

vertido, en todos los sentidos de esta palabra. Mi argumento en estas líneas es que no sólo el texto origen sino también el contexto de destino sufren la alteración infundida por el proceso de traducción, cuando sus consecuencias últimas e íntimas se revelan de este modo. Leer otras culturas equivale a leer lo implícito en la cultura ajena...La fuerza subversiva de la traducción radica en que el descubrimiento de lo implícito se lleva a cabo no sólo en el texto de origen sino también en el de destino (1997:144).

Tras-lazione - Con-ersione: due varianti etimologiche s'intrecciano quindi, attraverso le matrici semantiche delle preposizioni che precedono entrambe le azioni, l'idea di traslazione (*trans*) e di *con-tatto*, movimenti allo stesso tempo convergenti e divergenti che rappresentano le due direzioni archetipiche degli spostamenti umani: centripeticità e centrifugacità.

Se pensiamo alla traduzione come ad un viaggio con e attraverso la parola e la *dizione* (il dire ed il detto nei termini di Ducrot) il processo include due movimenti basici che possiamo paragonare alle metafore di "assedio" e "fuga". Seguendo a Steiner potremmo, giocare a visualizzare un momento iniziale in cui come traduttore ci attrezziamo di tutte le nostre armi cognitive e competenze culturali di fronte alle mura dello spazio verbale che vogliamo assediare. E cominciamo a spiegare, come gli assediatori dei castelli medioevali, le nostre iterative e convergenti tattiche di 'assedio' per superare le barriere che ci impediscono di arrivare alla centralità di un senso che presentiamo essere inespugnabile dietro alle mura della propria cittadella verbale. Una volta conquistata la piazzaforte e placata la resistenza, iniziano le successive fughe o espansioni che ogni versione propone.

George Steiner riconosce che nella traduzione si produce uno spostamento ermeneutico di quattro tappe: fiducia (in senso iniziale) - Aggressione (incursione ed estrazione del senso 'altro') - Incorporazione (pericolosamente inconclusa) - Compensazione (interpretazione inflazionata). Questa *hermeneia* di quattro fasi in cui si chiarisce, si adatta, si trasferisce e si annette il significato, è presentata da Steiner con un discorso che mettiamo in relazione alla

HETEROGLOSSIA

nostra idea di assedio e di conquista:

Rompemos un código; el desciframiento es disección...En un momento mágico se disipa la resistencia de la alteridad hostil o seductora... Luego rodeamos a invadimos cognoscitivamente. Volvemos a casa cargados de nuevo en posición inestable, después de haber roto el equilibrio del sistema todo, sustrayendo de la otra lengua y sumando, a veces con ambiguas consecuencias, a la propia (Steiner, 1980: 339-347).

In questa battaglia, conquistare l'altro esige compensazioni ma offre anche guadagni a colui che è vinto. Il testo originale avrà ottenuto un plusvalore per il semplice fatto che, scelto per la sua traduzione, viene incorporato ad un nuovo sistema che gli conferisce uno status di prestigio che magari neanche possedeva nel sistema d'origine.

Tuttavia, Carbonell i Cortés segnala opportunamente che “la alegoría económica sólo funciona si el significado original permanece inalterable, si se ha dado efectivamente una transferencia de la información original a su equivalente terminal <como lo hubiera hecho el escritor>” (1997:50). Il pericolo si fonda sul fatto che se il contesto di destinazione può contare su un alto grado di rappresentazione previa, la dialettica dell'inclusione può deviare il significato originale che è così sovvertito, mascherato o fagocitato.

2. *DES- TOURS* DELLA TRA- DUZIONE

Ora, prendendo come modelli i giochi linguistici derridiani basati sulle interconnessioni pluri-fonico-semantiche delle parole messe in circolazione ed uso nella trama verbale (*differance* ne sarebbe l'esempio più rilevante), è mia intenzione collegare, per il presente lavoro, i tre vocaboli che nella loro etimologia latina contengono e mantengono nelle versioni tradotte in spagnolo, la preposizione *tra-trans* che possiede in sé l'azione basica di “traduzione” in relazione alla “tradizione” e nella mia proposta ludico-designativa: “tra-dizione”.

Tutte queste operazioni di *tras-trans* (oltre a quelle di *con-sub*

HETEROGLOSSIA

analizzate precedentemente) soggiacciono nei giochi derridiani di *detourner* (avvolgere, percorrere in maniera convergente, ascendere in modo elicoidale) la *tour* di Babele per spiegare la ‘confusione’ mitico-ontologica del nome. Confusione che evidenzia il carattere metamorfico, proteiforme ed in sostanza poetico della traduzione.

Per questo motivo, la traduzione del titolo del suo saggio canonico: *Des Tours de Babel* postula dall’inizio una sfida con la A maiuscola anche quando si cerca di tradurlo a due lingue vicine a quella francese, come lo spagnolo e l’italiano. Compariamo due versioni tradotte in queste due lingue, tenendo presente non solo le spiegazioni che ogni traduttore si è sentito in dovere di apportare nelle note a piè di pagina, ma anche la diversità delle loro decisioni.

I traduttori spagnoli postillano a piè di pagina: “Este ensayo sobre la traducción es también un desafío al traductor ya desde el título, *Des Tours de Babel*. Éste en efecto apunta al menos a tres direcciones de sentido: torres de Babel, vueltas, giros, turnos, regresos de Babel y desviaciones o rodeos de Babel”[N.d.T.]⁶.

Il traduttore italiano non solo apporta informazioni pertinenti sui successivi ambiti in cui è stato pubblicato il saggio, ma giustifica ampiamente ciò che costituisce il suo scoglio primordiale:

Titolo originale: “Des tours de Babel” (1985). Una prima versione di questo saggio è apparsa in *Difference in traslation*, ed Joseph Graham, Cornell University Press (ed. bilingue) e in “L’arts des confins”, *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF.

Tratto dalla medesima versione pubblicata in Jacques Derrida, *Psyché, Invention de l’autre*, Galilée, Paris, 1987, pp.203-235. Il titolo, qui invariato, è composto da un gioco di parole che annuncia tutti i problemi della traduzione: anzitutto costringendo il traduttore a prendere atto dell’intraducibilità del titolo. Le parole in successione “des tours” originano l’ambiguità tra i sensi: “delle torri”, “dei giri”, “delle *performances*” e ugualmente “dei ritorni”. Inoltre, il francese offre la possibilità, per assonanza, di ottenere *détours*, il quale, se in senso denotativo diventa “svolta o deviazione”, in senso figurato rinvia ugualmente a “sotterfugio”, “perifrasi”, “gioco di parole”. Da qui diverse letture possibili del titolo: “Delle torri di Babele” e/o “Intorno a Babele” e/o “Gioco di parole su Babele” e/o “Delle ‘performance’ di Babele” e/o “Ritorno a Babele”. Una vera trappola per il traduttore. Inutile aggiungere che tali interpretazioni

HETEROGLOSSIA

sono tutte perfettamente legittime nel riassumere il tema delle pagine che seguono. Pertanto, secondo i contesti, “*tour*” sarà tradotto con “torre” o con “giro”, ma là dove la copresenza dei due sensi è ritenuta volontaria, verrà riproposto il termine francese “*tour*”. Non trovando rispondeva in italiano, “performance” rimane invariato. [N.d.T.]⁷

Come vediamo, questo traduttore, barricato dietro alle certezze dell'intraducibilità, si rifiuta di scegliere una delle versioni di titolo e mantiene l'originale francese (cosa che potrebbe esser vista come una sconfitta iniziale).

I traduttori spagnoli, pur riconoscendone le difficoltà, optano per una scelta, (e a nostro avviso la meno ricca) e intitolano il saggio: *Torres de Babel*. Il lettore ispanofono potrà cogliere da una prima lettura che i temi toccati nel saggio sono plurimi come le torri menzionate. Ma la vicinanza fonica tra Babele e ‘papel’, non può indurre ad un’associazione equivoca con “Torres de papel”?⁸. E di conseguenza, non potrebbe attivare, in contesto spagnolo, un’interpretazione erronea istituendo una relazione tra il titolo e questa ripetuta metafora? Ma se in aiuto viene la grafia, la B maiuscola di Babele, l’omissione del senso traslato che apporta l’articolo plurale *des*, genera un’inevitabile perdita semica. Infatti, se il lettore è portato a pensare all’esistenza concreta di varie torri babeliche, si trova sin dall’inizio impossibilitato a cogliere l’intenzione dell’autore di inventare una metafora (assolutamente riuscita nella lingua originale) che volatilizzi il ‘senso’ verso innovative ‘derivate’ di significato. Cosa amplificata, nella lingua originale, dalla similitudine fonica tra *des tours* e il sostantivo *détour*.

Al contrario, l’opzione del traduttore italiano ci sembra più riuscita perché, sebbene lasci il titolo in francese, nella nota a piè di pagina spiega tutte le possibilità di senso che questo costrutto linguistico apporta alla lingua originale ed in questo modo permette al lettore straniero di avvicinarsi al testo attrezzato con una buona dose d’informazione. Dati riferiti non solo a particolarità lessico-morfologiche dei termini nel sintagma, ma anche, ed è ciò che più importa, alle costellazioni di senso che acquisiscono alla luce del sistema verbale e

HETEROGLOSSIA

della tradizione d'origine ed, in particolare, illuminando le straordinarie derive creazioniste dello stile derridiano.

D'altro lato, la decisione di non tradurre la parola chiave "Tours" nei momenti in cui si "dice" la volontaria disseminazione di senso postulata dall'autore, permette al lettore di accompagnare le sue diverse intenzionalità nominative e l'incompletezza strutturale di quella "costruzione in decostruzione" che Derrida concepisce come noema della traduzione. L'erudizione e il frequente ricorso a parole ed enunciati stranieri inseriti nel discorso derridiano avallano ulteriormente questa scelta.

Valga questo esempio, che troviamo già nei suoi paragrafi iniziali. La versione spagnola dice: "La inadecuación entre una lengua y otra, entre el lenguaje consigo mismo y con el sentido, expresa también la necesidad de la representación, del mito, de los tropos, de los giros, de la traducción inadecuada para suplir lo que la multiplicidad nos niega".

La versione italiana: "Dicendo quanto meno l'inadeguatezza di una lingua all'altra, d'un luogo dell'enciclopedia all'altro, del linguaggio a se stesso e al senso, dice ugualmente la necessità della figurazione, del mito, dei tropi, dei *tours*⁹, della traduzione inadeguata per supplire a ciò che la molteplicità interdice".

La pluralità semantica del termine originale è colta nella traduzione spagnola: *giros*? Oppure riverbera in maniera più nitida se inserito non tradotto nel francese originale: *tours* nel sintagma straniero, la lingua italiana?

1ma legge: nella traduzione tutte le scelte regolano trasformazioni anche quando si sceglie di non tradurre.

Derrida nel respingere la metafisica della presenza nel suo testo *Posizioni*, preferisce chiamare "trasformazione" la traduzione, dato che afferma:

HETEROGLOSSIA

En los límites donde es posible, donde al menos parece posible, la traducción practica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia nunca es pura, tampoco lo es la traducción y la noción de traducción habría que sustituirla por una noción de “transformación”: transformación regulada de una lengua a otra, de un texto a otro¹⁰.

Trasformazione messa in atto su una materialità verbale: la parola nelle sue costellazioni morfologiche, semantiche e culturali ma, e soprattutto, nella materialità di un testo. Nessuno ormai nega che le parole, isolate dal contesto, propongono solo (come possiamo ricavare dal dizionario) la virtualità di tutti i loro sensi possibili. Sensi che acquisiscono la propria pienezza significazionale solo all'interno di una trama testuale ed in relazione ad un contesto e un contesto che li rendono tali.

Pertanto, quando nella presente proposta ci serviamo del termine *dizione* non vogliamo ricorrere a teorie sulla traduzione ampiamente superate che consideravano la parola l'unità linguistica e di traduzione. Il *pro verbo verbum* vituperato già da Cicerone. Ma vogliamo riconoscerci in San Giovanni quando ha affermato che “in principio ci fu il Verbo” e nel “words, words, words” shakespeariano. Perché se le parole ed il loro uso è ciò che ci definisce come animali politici, sociali, secondo Aristotele, per Lacan, le parole creano il mondo delle cose e ciò di cui parliamo, e secondo Mallarmè “corriamo dietro alle parole per finire in un libro” o per conferire *la presenza all'essere* come pensò Heidegger.

Dizione etimologicamente ci porta al verbo latino *dico, is, ere, dixi, dictum*, basato a sua volta sulla radice greca *deik*: dire-pronunciare-designare. L'affisso pre-dizione le apporta un senso di predizione e di futuro come nell'oracolo delfico. Wittgenstein affermò che il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio. E quando ci appelliamo al termine *dizione* per giocare con traduzione e tradizione, lo intendiamo nella doppia accezione che ci dà il dizionario: 1) elemento verbale portatore di un'idea e 2) modo concreto e operativo di usarlo. Parola e operazione intrecciati nel discorso (orale e scritto), in e attraverso

HETEROGLOSSIA

il suo dialogo contestuale. Il detto e il dicibile, modo, voce ed azione, testimone e testamento nell'enigma della 'dizione'.

2da legge: tradurre è trans-dire.

Per questo ricorriamo ad Octavio Paz che inizia il suo famoso saggio sulla relazione tra traduzione e letteratura segnalando l'indissolubile legame che vige tra la dizione e la traduzione:

Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de ésta o aquélla palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil.¹¹

Tuttavia, per quanto quest'esperienza fondamentale dell'essere umano, l'apprendimento della dizione, è comune a tutti i popoli, ciò che è certo è che la pluralità linguistica generata dal castigo babelico ci consente di raffrontarci alternativamente con due stupori complementari: a) lo stupore davanti alle cose del mondo, al fatto che nominandole acquisiscono contemporaneamente un senso plurale e privato (il senso degli altri e del particolare che corrisponde al nostro modo privato di rappresentarlo) e b) lo stupore davanti a suoni e grafemi di una lingua sconosciuta, che non solo certifica una nostra fatale e definitiva estraneità, ma soprattutto un'inquietante perplessità di fronte alla lingua che ci abita.

3. SECONDO GIOCO: TRADUZIONE - TRADIZIONE

Tra-dizione/dizione/duzione nel suo perpetuo, incerto e precario transitare verso risoluzioni sempre nuove. *Tra-dizione-traduzione* che, oltre all'effetto di somiglianza fonica, apporta l'idea di trasmissione e permanenza nella *tradizione*.

3za legge: tradurre è trans-dire una tradizione culturale.

Etimologicamente *Traditio-onis* (dal lat. *trado: trans-do; do: dare*)¹² implica devozione e dono nella trasmissione del sapere. La traduzione compie un ruolo fondamentale in questo senso mentre il traduttore, accettando di trasferire l'estraneità di un testo assume un rischio enorme perché conosce a priori l'*impossibile possibilità* del proprio compito. Ciononostante si offre per un atto d'amore dialogico non solo con il testo ma anche con una tradizione estranea e con la propria tradizione linguistica e culturale.

Secondo il critico inglese Raymond Williams¹³, la tradizione concerne il campo letterario, estetico, ideologico e filosofico al cui interno si organizzano le produzioni culturali e si collocano, con livelli di maggiore o minore auto-percezione, gli scrittori. Data la problematica che stiamo trattando, dovremmo estendere quest'esperienza a quel particolare tipo di lettori-amanuensi che sono i traduttori. Tuttavia la tradizione, come attività culturale messa in pratica da una comunità, appare sempre come risultato di particolari operazioni di selezione, opposizione ed identificazione tra tendenze diverse ed in correlazione sistematica con i diversi gruppi sociali e le rispettive posizioni di potere all'interno del sistema.

Williams sostiene che lo stabilirsi di una tradizione dipende dalle istituzioni ideologico-culturali e dall'egemonia sociale che manifestano. L'educazione e la scuola si presentano come le istituzioni che, nell'era moderna, hanno compiuto questa funzione di socializzazione e di trasmissione di una tradizione letteraria funzionale alla cultura e al gruppo sociale che governa le istituzioni di legittimazione. Ogni rottura con la tradizione suppone il sorgere di nuovi contenuti ideologici ed estetici. Quando la rottura è durevole, esercita un'influenza sul ricevente generando nuovi gusti e riorganizzando il nuovo pubblico e così una nuova tradizione si converte in dominante e 'scrive (comincia a dire) il suo nuovo paradigma'.

HETEROGLOSSIA

Ai fini della presente indagine, recuperiamo queste idee per pensare che la traduzione, pur non condividendo con la scuola un carattere istituzionale, condivide con l'educazione una doppia funzione di sopravvivenza e cambiamento. Nel suo ruolo di intermediatrice tra patrimoni culturali differenti, nonché all'interno di una stessa lingua e dei suoi diversi sistemi, collabora alla socializzazione e trasmissione dei profili agglutinanti di una tradizione comune, rendendo anche possibile l'incorporazione di saperi stranieri che apportano un plusvalore nel superare carenze nel sistema di arrivo e nel legalizzare i processi di appropriazione o manipolazione esercitati sull'alterità.

Due vertenti hanno analizzato la funzione della traduzione come paradigma di contatto culturale e le sue implicazioni nella lingua e cultura meta. Theo Hermans, rappresentante della Scuola della Manipolazione, colui che affermò che "from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"¹⁴.

La seconda è la cosiddetta "Scuola del Polisistema" sviluppatasi in Israele dal 1976 e i cui rappresentanti più noti sono Even Zohar e Gideon Toury, i quali generarono una disciplina empirica più interessata agli studi delle relazioni intertestuali che interlinguistiche. Zohar sviluppò la nozione di letteratura (e quindi di traduzione) come un sistema complesso formato da molti sottosistemi: un polisistema. Tale agglomerato di sistemi si presenta come dinamico, instabile e configurante, essendo integrato da sistemi in tensione permanente tra modelli primari o innovativi e secondari o conservatori, centro e periferia, canone e contro-canone, generi e forme stabili o dissolventi che configurano un insieme di operazioni in stato di perpetuo flusso e riflusso. Nella teoria del polisistema la società e le sue strutture, siano artistiche, ideologiche e socio-economiche, sono ristrutturare nel significato anche dalla produzione di testi tradotti. Ciò implica una vasta conoscenza da parte del traduttore, non solo della propria lingua e di quella straniera, ma anche dei codici culturali che permettono

HETEROGLOSSIA

selezione, convalida e apprezzamento estetico dell'opera originale e del processo di traduzione e circolazione delle opere tradotte.

Toury si preoccupa soprattutto di cercare di superare l'idea di equivalenza tra testi isolati per aprire il gioco alla totale pluralità della cultura che permette o reclama l'inserzione di un testo (una cultura) aliena. Allo stesso tempo afferma che il testo finale deve essere analizzato a partire dalla complessa trama di strategie testuali che il traduttore seleziona ed utilizza: quelle che sono direttamente legate alle rispettive *tradizioni*, letterarie o no, diacroniche o sincroniche, e da ciò che risulta davvero accettabile per la cultura di destinazione.

Toury segnala inoltre che si considera traduzione ciò che ogni cultura riconosce come tale da un punto di vista intrinseco al polisistema meta e d'accordo con la posizione di ogni sistema nel seno del polisistema totale.

4. TERZO GIOCO: LA TRADUZIONE LETTERARIA IN ARGENTINA. DÉTOURS DELLA TRADIZIONE E DELLE SUE TRA-DIZIONI

Partendo da questi concetti, vorrei rivisitare alcune idee che hanno a che fare con la tradizione letteraria argentina e con i suoi legami con la traduzione come generatrice di costrutti culturali.

4.1. Caso 1: Revisione di una tradizione

Borges, nel suo canonico saggio su *El escritor argentino y la tradición*¹⁵, lezione tenuta nel Colegio Libre de Estudios Superiores di Buenos Aires e riportata nel suo libro precoce *Discusión*, del 1932, segnala la fallacia di certi tradizionalisti nel proporre un'antinomia tra il colore locale (come sinonimo di traduzione autoctona) e lo straniero come segno di estraneità. E sostiene (cosa che ha sollevato un grosso polverone all'epoca) che la tradizione argentina non si è costruita guardando alla tradizione spagnola, la quale si presenta come un

HETEROGLOSSIA

sistema estraneo, tanto artificiale al nostro orizzonte di aspettative come qualunque altro prodotto europeo.

Entre nosotros, el placer de la literatura española, placer que personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial (Borges, 1974: 271).

Dalla parola borgesiana possiamo dedurre ciò che egli non spiega, ma che produce l'estraniamento che sperimenta un lettore argentino di fronte a un testo spagnolo. Esperienza non facilitata, ma anzi davvero ostacolata dalla comunità idiomatica che rende invisibile la distanza, la divergenza dei marchi culturali che mediano tra una cultura e l'altra, una tradizione e l'altra.

Dall'altra parte, ciò che facilita, ad un lettore argentino, il piacere e l'immediata appropriazione di un testo prodotto in inglese o francese, è la comunità di visioni apportate da una forte tradizione di letture, marchi ideologici e progetti educativi come quello sviluppato dalla generazione del 1880 di netto taglio francofilo, che determinò l'emergenza di una tradizione d'innegabile filiazione con l'universo culturale francese e, attraverso questo, con la cultura universale.

Prova ne sono le buone e massive traduzioni dal francese e dall'inglese circolanti nella società argentina dell'epoca, che dimostrano che si stava cercando di educare il gusto del pubblico, conferendogli competenza per la propria ricezione. Testi che venivano letti come originali, senza che venisse visualizzata, e nella maggior parte dei casi si accantonasse, l'intermediazione della traduzione.

“La historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España”, dice Borges nel saggio menzionato. E pertanto, con una marcata tendenza ad incorporare, attraverso letture dirette e versioni tradotte, altri sistemi letterari europei che agirono, manipolati dalla

HETEROGLOSSIA

cultura ricevente, come mezzi di conformazione e preservazione del gusto tradizionale e contemporaneamente come vettori di rinnovamento ed importazione di una ricca fonte di alternative tematiche e di rinnovamento formale.

Borges ci aiuta con un esempio. Un testo che i nazionalisti rivendicavano come locale, *Don Segundo Sombra* di Ricardo Güiraldes, secondo il nostro critico si definisce al di fuori della tradizione gauchesca grazie alla dimensione straniera che lo abita e che proviene dal patrimonio culturale occidentale, acquisito dall'autore mediante multipli e svariate letture.

Per creare questo libro così argentino, riconosce Borges, Güiraldes si è dovuto ricordare della tecnica poetica e delle operazioni metaforiche dei cenacoli francesi, di Kipling e di Mark Twain, ha dovuto accettare insomma le influenze che gli erano arrivate per mezzo delle letture e delle traduzioni di testi stranieri.

Qual è quindi la tradizione argentina? Borges la definisce come quella inserita nella cultura universale e che, per questo motivo, ci conferisce un maggior diritto ad abitarla rispetto a qualunque altro abitante di una nazione occidentale: il solo fatto di sentirci diversi all'interno della nostra stessa tradizione, ci conferisce la quota necessaria di libertà e di attitudine iconoclasta per promuovere l'innovazione e il cambiamento. Come agli irlandesi in rapporto alla tradizione inglese, l'appartenere e, contemporaneamente, l'essere distanti dai centri produttori della cultura occidentale, permette ad un argentino del profondo sud sudamericano come Borges, di affrontare tutte le tematiche europee con maggior libertà, senza superstizioni e con un'irriverenza che consente sviluppi felici:

Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo, ensayar todos los temas y no concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque, o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores (1974:274).

HETEROGLOSSIA

Con parole di Even Zohar, potremmo dire che nel polisistema argentino, la tradizione spagnola si presenta come un sistema apparentemente naturalizzato, imposto a partire dalla norma politica, ed in particolare dall'istituzione scolastica, quando in realtà, per una gran parte del pubblico ha funzionato come un sistema periferico con repertori conservatori e in molti casi anacronistici. La letteratura tradotta ha invece instaurato una rete fortissima di relazioni, integrandosi in tal modo nel sistema centrale da diventare un sottosistema fondamentale nella generazione di forze innovatrici, collaborando alla costituzione di nuovi canoni e creando forti filiazioni con la tradizione letteraria argentina, intesa nel suo insieme.

4.2. Caso 2: Variazioni di una tradizione

Leggere la storia della critica e della tradizione letteraria in Argentina dall'andamento delle pratiche di traduzione è un compito ancora poco sviluppato. Secondo la critica argentina Susana Romano Sued si dovrebbe esplorare e descrivere la funzione della traduzione letteraria nell'insieme dei sistemi letterari vernacoli analizzando: 1) l'attività dei trasmettitori (insegnanti, traduttori, editori); 2) gli autori che costituiscono una tradizione canonica; 3) i modelli di letterature e lingue sorgente ed i loro generi; 4) l'impatto della circolazione di traduzioni critiche nel campo della ricezione. Ed in questo senso esplorare la "recepción productiva, transferencia e incorporación en la institución educativa, presencia y relevancia de las traducciones en las currícula de las ciencias sociales y humanas, en las tradiciones, permanencias, sustituciones, exclusiones, expansiones y producciones crítica"¹⁶.

Un'opera originale può diventare una traduzione ma indubbiamente una traduzione può essere vista come un'opera originale. Questo può essere il caso della ricezione di un testo canonico, la *Divina Commedia* nelle tre traduzioni realizzate in Argentina nel lasso di 120 anni.

Albert Beguin¹⁷, quando spiega l'impatto che alcune letture

HETEROGLOSSIA

producono sui nostri destini conoscitivi, ricorda la distinzione che faceva Albert Thibaudet tra *lector* e *leedor*¹⁸. *Lector* è colui che legge una volta ogni tanto, mentre *leedor* è colui che soffre di una deformazione professionale (per Thibaudet) e per Beguin, colui che legge per vocazione fatale. Deformazione professionale che non ha a che vedere con migliori tecniche scientifiche di lettura. Il *leedor* è colui che ricorda l'esperienza epifanica d'incontrare un testo prima inaccessibile o sconosciuto e la commozione della sua scoperta. Colui in cui la lettura si trasforma in un avvenimento determinante nella sua vita.

E Beguin parte dal ricordo di un nome, Jean Paul, che incontrò a tredici anni in un libro di Balzac e durante un appuntamento che Stendhal attribuì a questo sconosciuto ne *La cartuja de Parma*, quando in realtà (Beguin lo scopre anni dopo) è un incontro inventato dallo stesso Stendhal e attribuito per gioco a Jean Paul (pratica di appuntamenti apocrifi che lo scrittore francese condivide con Sarmiento e Borges, giustificazione del paradigma di tra-dizione traduttrice argentina, come analizzeremo in seguito).

Molti anni dopo, su uno scaffale dimenticato di una libreria di Parigi, Beguin scoprì un libro dello scrittore tedesco Jean Paul confermando la sua vera esistenza. Tuttavia nel tentativo di leggerlo si è confrontato con la barriera della lingua. Con l'aiuto di un dizionario poté tradurre ed interpretare un suo racconto: la storia di un "*leedor*". Un povero istruttore di Baviera che, non potendo comprarsi libri, prendeva in prestito i titoli di opere famose e, a partire da quelli, scriveva i propri libri, componendo per sé la propria biblioteca universale.

Beguin dice: "Hay una sola cosa que se puede hacer cuando no se entiene un texto extranjero y es traducirlo...No hubo más que este encuentro. Una vez que traduje el libro pude por fin leerlo y me trastornó lo que estaba leyendo"¹⁹. Quella lettura lo spinse a conoscere di più non solo sull'autore ma su altri romantici tedeschi, sulla lingua, la cultura e la traduzione. Trent'anni dopo, dice: "me encuentro dedicado

HETEROGLOSSIA

a la traducción de Hoffman”.

Questa è l'esperienza del *leedor*, colui in cui la lettura si colloca tra i successi della propria vita, e lo descrive: “Lo que somos en la actualidad está compuesto sin duda de encuentros humanos, de accidentes de todo tipo, de nuestras miserias y nuestros éxitos, pero también, en un grado inapreciable, inmenso, de los libros que hemos leído, de los libros que se han convertido en nuestra sustancia”²⁰.

Quest'esperienza *leedora* è quella che determina il fatale incontro di un insigne politico, storiografo, saggista e Presidente argentino: Don Bartolomé Mitre (1821-1906), uno dei nomi più rilevanti nello spettro politico e militare argentino del sec. XIX e che, come molti dei suoi contemporanei, seppe coniugare all'attività politica un gravitante lavoro culturale frutto di una erudita e solida formazione acquisita indubbiamente nelle più rinomate università europee. Precursore dei traduttori nativi della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, il contatto di Bartolomé Mitre con la tradizione italiana ha varie istanze.

Nel 1848, esiliato in Bolivia, scrisse un lavoro di tipo poetico-archeologico sulle rovine di Tiahuanaco, che gli valse la nomina a Accademico del Saggio Collegio di Arcadia di Roma. Per contraccambiare simile onore, decise di cominciare la traduzione del poema dantesco, consapevole della scarsità di traduzioni esistenti in spagnolo. E, a quei tempi, nessuna realizzata in Argentina.

Il suo incontro con Dante era avvenuto a diciassette anni a Montevideo, Uruguay, quando lavorò per un giornale sotto la direzione di Florencio Varela e di Miguel Cané (padre), unici intellettuali che conoscevano, a quei tempi, i poeti italiani e Alessandro Manzoni, e che erano imbevuti politicamente degli ideali mazziniani attraverso la frequentazione dei proscritti italiani esiliati in quello stato. In quel periodo Mitre vive un incontro epifanico con Garibaldi, l'eroe dei due mondi che, anni dopo, manderà nel 1864 da Caprera al già Presidente degli argentini, una lettera manoscritta in spagnolo, spronandolo alla missione provvidenziale di innalzare l'Argentina a leader della libertà

HETEROGLOSSIA

d'Europa contro la tirannia.

Molti anni dopo, nel 1889, la stampa del giornale *La Nación*, fondato dallo stesso Mitre, lancia una prima edizione di cento copie “per circolazione privata” della sua versione in spagnolo dei canti I, III, V, XXXII e XXXIII dell'*Inferno* dantesco. Successive edizioni fino al 1897 dimostrano che questo *leedor* argentino dell'opera dantesca non smise di controllare e realizzare molteplici correzioni parziali alla sua traduzione iniziale.

Nel 1891 pubblica due fascicoli, uno di 65 pagine e un altro di 57, con il titolo di “Correcciones a la traducción del *Infierno* de Dante hechas por el traductor” e a Parigi, quello stesso anno, pubblica un volume che contiene i giudizi critici che la sua traduzione del 1889 desterà in Italia, Spagna, Montevideo e Buenos Aires. Nel 1894, pubblica presso la casa editrice Jacobo Peuser di Buenos Aires la sua prima versione integra della *Divina Commedia*.

Non solo dall'Italia gli giungono voci d'encomio da D'Annunzio, dal Papa Leone XIII e persino dalla regina Margherita di Savoia, ma anche dalla Spagna tra altri, dal medesimo José Ortega e Munilla, padre del grande filosofo spagnolo. I testi dei suoi censori, perché ne ha avuti, rendono testimonianza dell'opinione (tra l'elogio ed il disprezzo) che risvegliava la traduzione in un settore dell'élite *porteña* che non ne aveva bisogno perché conosceva le lingue straniere e poteva quindi mettere in atto una lettura critica delle 'infedeltà' commesse dal traduttore. Emerge un epigramma benevolmente ironico attribuito, dice Adolfo Mitre²¹, ad un uomo della famiglia di sua madre. Il distico, scritto sul portone della casa dove viveva Mitre, così dice:

*En esta casa pardusca
Vive un traductor del Dante,
¡Amigo, sigue adelante!
¡No sea que te traduzca!*

HETEROGLOSSIA

Parodia di un epitaffio che lo stesso Mitre scrisse a sedici anni in onore di Francisco Acuña di Figueroa, autore dell'inno nazionale uruguayano e famoso traduttore dei poeti latini:

*En esta tumba reposa
un gran traductor de Horacio
¡Amigo vaya despacio...!
No caiga en la misma fosa....!*

Tornando alla traduzione dell'opera dantesca, durante il 1891 Mitre pubblica una serie di articoli nel giornale *La Nación* per render conto dell'improbabile dell'impresa e degli errori commessi, siano tipografici come di "fondo e forma" e si auto-corregge spiegando le ragioni di ciascuna correzione, cosa che dimostra almeno la sua onestà e preoccupazione intellettuale. In ognuna di queste versioni il traduttore si preoccupa di rivedere, correggere e commentare i cambiamenti che apporta per rendere la versione tradotta in spagnolo il più fedele possibile all'originale. Ascolta e risponde ai suggerimenti dei suoi saggi lettori, anche stranieri come il re di Brasile, Don Pedro II di Braganza, che gli suggerisce di cambiare il troppo ricercato "Encontréme a través de selva oscura" con il "Me hallé perdido en selva oscura", poi definitivamente trasformato in "Errante me encontré por selva oscura".

La versione definitiva è del 1897 ed in questa il traduttore include una prefazione con la sua "Teoría del traductor", una "Bibliografía de la traducción en las ediciones anteriores" ed un epilogo che consegna la doppia correzione di versi corrispondente a 28 canti in versione manoscritta autografa.

Quest'edizione, paragonata alla prima, contiene più di 300 correzioni ed il *Paradiso* completamente rifatto ma, e questo è l'aspetto interessante, dopo tanto sforzo per arrivare ad una versione "lo más cerca del original posible", Mitre ci informa nel prologo che è "una tirada de corto número de ejemplares" e che "está principalmente destinada a

HETEROGLOSSIA

bibliotecas y los literatos de Europa y América”²². Parole che riflettono una posizione elitaria (come vedremo anche in Sarmiento) in rapporto alle letterature straniere e alle “barbarie” dei suoi ricettori argentini.

Ancora non avevano cominciato a sentirsi in Argentina gli effetti democratizzanti della politica educativa che propugneranno gli ideologi della generazione del 1880. Effetti a cui Borges può fare riferimento nel 1930 e che trovano giustificazione nell’esistenza massiva di un pubblico letterato e affezionato alla lettura delle traduzioni. Tale ingente presenza di lettori spiega anche perché, nel 1938 e nel 1946, la *Divina Commedia* di Mitre sarà riedita quattro volte dalla casa editrice Sopena a Buenos Aires.

Dal punto di vista linguistico e formale, Mitre giustifica le sue scelte di traduzione “al pie de la letra para lograr un reflejo (directo) del original y no una bella infiel (sic)”. Il suo problema, lo dice, sorge “cuando se pretende transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria . En estos casos se debe ser lo más fiel posible y hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró” (1946:5). Per questo decide di rispettare la forma, il metro, il numero e l’accentuazione ed includere le parole essenziali che “imprimieron su sello al texto”. Il suo metodo vuol essere rigoroso nella riproduzione e nell’interpretazione; meccanico e allo stesso tempo estetico e psicologico. Ma ciò che è più importante, implementa un metodo d’interpretazione retrospettiva che dice di prendere da Littré, traduttore francese della *Divina Commedia*, per recuperare il sapore arcaico del ‘tosco’ fiorentino dantesco, scegliendo pertanto un registro di spagnolo leggermente arcaico, più vicino alla parlata dei poeti spagnoli del sec. XV. Scelta che è ancora possibile per la forte egemonia spagnolizzante che segnava la politica culturale argentina di quei tempi, già rifiutata da Borges, come abbiamo visto, nelle prime decadi del XX secolo.

A fin de acercar en cierto modo la copia interpretativa del modelo, le he dado parcialmente un ligero tinte arcaico, de manera que, sin retrotraer su

HETEROGLOSSIA

lengua (la de Dante) a los tiempos anti-clásicos del castellano, no resulte de una afectación pedantesca y bastarda... la introducción de algunos términos y modismos anticuados, que se armonizan con el tono de la composición original, tiene simplemente por objeto darle cierto aspecto nativo, producir al menos la ilusión en perspectiva, como en un retrato se busca la semejanza de las líneas generatrices acentuadas por sus accidentes (1946:7).

Ma se all'originale non abbiamo chiesto la prova del tempo per quel presente assoluto che si attiva in ogni lettura, alla traduzione, creazione di secondo grado e responsabile del proprio rinnovamento, sì lo esigiamo. L'arcaismo scelto da Mitre è la principale causa della progressiva dimenticanza in cui è caduto quel titanico sforzo di traduzione, oggi quasi dimenticato (rifiutato) dai lettori danteschi in Argentina.

Una nuova versione, quella di Angel Battistessa, si è imposta con meritato riconoscimento. Anche questa traduzione è sorta da un incontro italico, l'incontro dei dantisti del mondo riuniti a Firenze nel 1962, dove si decise di celebrare i settecento anni dalla nascita del poeta con nuove versioni tradotte della sua opera maestra. Per il 1965 il nuovo traduttore argentino aveva messo mano all'opera, la quale culminò come prima bozza nel 1972²³.

A differenza di quella di Mitre, Battistessa non solo si è dato al compito di tradurre ma anche di apportare note estensive che riflettono il rigore e la stupefacente dedizione che ha impiegato nel suo lavoro. Cosciente, come riconosce nello studio previo, che "no todos lectores, ni siquiera muchos ventajosamente cultos, tienen acceso a determinadas lenguas ni pueden frecuentar sin esfuerzo, los usos ya remotos de algunos de los idiomas que hoy gozan de sostenida vigencia" (1972:51), analizza il valore della traduzione come miglior metodo di imparare a leggere accuratamente e a scrivere con proprietà. E sostiene che l'ideale di una traduzione decorosa è:

1) conservare per quanto possibile i contenuti dell'originale; ricordare poi, anche se a distanza, lo stile dell'autore;

2) evitare la fastidiosa impressione che si tratti di un'opera tradotta.

HETEROGLOSSIA

Se Mitre aveva optato per la prima delle opzioni proposte da Friedrich Schleiermacher: “portare il lettore verso lo scrittore”, Battistessa, più moderno, decide di attualizzarlo senza tradirlo, facendo in modo che “lo scrittore vada incontro al lettore”.

Se tradurre è un atto di servizio chimerico ma plausibile, la grande sfida del lettore, dice, è risvegliare nel lettore la nostalgia dell’originale. Si rivolge a quel pubblico più vasto. Al leggente che non può leggere nella lingua sorgente ma che, leggendo a fronte, potrebbe arrivarci, guidato piacevolmente dallo stimolo della traduzione.

Il traduttore litiga con gli stessi problemi del parlante che sa che non sarà totalmente interpretato da chi lo ascolta. Per questo, come proclamava Ortega y Gasset, non importa la correttezza o la riuscita di ogni traduzione, ciò che importa è prender parte all’impresa ed elogiarla come un lavoro intellettuale di prim’ordine.

E per quel che riguarda l’italiano di Dante, così simile e vicino allo spagnolo d’arrivo, Battistessa si propone di trasporre non solo i materiali idiomatici ma anche, ed in particolar modo, lo stile verbale. Perciò sceglie di rispettare il verso endecasillabo, ma liberandosi della forte soggezione della rima, per riprodurre il più possibile il *dictum* dantesco: il Volgare illustre concepito dal fiorentino.

Per mantenere il senso non ha dubbi nell’amputare alcune sillabe dei versi e “faltarle a la música (la que después de todo jamás podrá sonar en nuestra fonética según canta en la italiana) y no faltarle gravemente a la imagen en la que el pensamiento de Dante alienta y se corporiza” (1972:56).

Paragonando una versione e l’altra, quella di Mitre, così attenta alla resa formale e debitrice dell’arcaico fiorentino (inventato dal traduttore seguendo le anacronie del registro spagnolo dell’epoca) provoca un effetto di lontananza e superiorità che non provoca, nello spagnolo d’arrivo, l’effetto d’intenzione piana che si è proposto Dante con la sua scrittura. Il latinismo *pavura* (più arcaico del dantesco *paura*), il cultismo *piélagos* o il barbarismo *collado* che solo un pubblico molto avvezzo, o di

HETEROGLOSSIA

forte impronta castiza, potrebbe oggi interpretare, servono da esempio. Battistessa, più moderno, sceglie la forma spagnola *pavor*, *colina* per *collado*, *flojo* per *laso* ed il passato remoto semplice (decisamente rioplatense): *intenté retornar* invece dell'artificiale passato anteriore: *hube de tornar* scelto da Mitre.

Tuttavia, la miglior soluzione in Battistessa è la compensazione trasformatrice che ottiene mantenendo la limpidezza e la gracilità sintattica, il perfetto equilibrio tra forma e contenuto del *dictum* dantesco ed espressamente difeso nel suo incontro con Bonagiunta da Lucca nel Canto XXIV del *Purgatorio*. Laddove Mitre si complica, ai fini della rima, in difficoltose iperbole e ricercate soluzioni costruttive, Battistessa ci permette di 'capire' meglio grazie al modo in cui riesce a trasferire le strutture. Ascoltiamo alcuni esempi:

Mitre dice:

En medio del camino de la vida,
errante me encontré por selva oscura,
en que la recta vía era perdida (*Inf.I,1-3*).

Battistessa dice:

En medio del camino de la vida
yo me encontré en una selva oscura
porque la recta vía había perdido.

Mitre:

Entonces, la pavora un poco quieta,
del corazón del lago, serenado,
pasó la angustia de la noche inquieta (*I,19-21*).

Battistessa:

Entonces el pavor se aquietó un poco
en el lago del pecho, en que durara
la noche que pasé con tanta angustia.

HETEROGLOSSIA

Mitre:

Cual dos palomas por amor llevadas
Con ala abierta vuelan hacia el nido
Por una misma voluntad aunadas
(*Inf. V*)

Battistessa:

Cual palomas que el deseo llama
Alzada el ala y firme, al dulce nido
Van por el aire del querer llevadas

E se il rispetto del *dictum* dantesco muove i due traduttori, la scelta di Battistessa di mantenere nella traduzione i termini *disio* e *volle* (desiderio e volere) chiavi per interpretare la sopravvivenza della tradizione provenzale in Dante ed il paradigma teologico-amoroso-poetico che elabora, anche in questo la sua traduzione riesce a raggiungere l'obiettivo più efficacemente.

4.3. Caso 3: Fondazione di una tradizione

Prendiamo in considerazione un ultimo esempio. Lo scrittore e critico argentino Riccardo Piglia, in un articolo su *Facundo* di Sarmiento²⁴ riconosce l'importanza trascendentale che ebbe l'epigrafe di questo libro inaugurale nel posizionamento della tradizione letteraria argentina. Il libro inizia con una citazione in francese: *On ne tue point les idées*.

La scelta sarmientina di questa citazione appartenente ad un sistema straniero, apporta informazione non solo sulla posizione dello scrittore nel sistema, ma anche di quella dei suoi ricettori. Con questa scelta, Sarmiento rende visibile la sua posizione ideologica sulla civiltà e barbarie e su chi considera come rappresentanti dell'una o dell'altra. L'autore, ferito ed esiliato in Cile, sceglie di evidenziare la sua differenza intellettuale usando il francese, lingua della civiltà "illuminata", per segnalare la distanza tra i "barbari" e i suoi lettori: gli educati, gli illuminati locali che possono leggere direttamente in francese.

Ma la traduzione svolge un ruolo fondamentale nell'ideologia pedagogica sarmientina. Sarmiento affermò che imparare a leggere è

HETEROGLOSSIA

imparare a leggere un'altra lingua e che ciò si ottiene in solitudine, da autodidatti e con sforzo titanico. Tuttavia, egli non dice che ha imparato le lingue straniere solo per leggere, ma soprattutto "per tradurre". Leggere per Sarmiento è tradurre e traduce (almeno mentalmente) mentre impara l'altra lingua. Nella sua famosa autobiografia *Recuerdos de provincia*, Sarmiento si presenta come un titano della lettura, dato che a cinque anni - afferma - sapeva leggere correttamente a voce alta. Ma il modo in cui dice di aver appreso le lingue straniere ha risvolti quasi magici.

Nel 1832, ad un mese e undici giorni dall'aver cominciato a studiare francese con un dizionario ed una grammatica, aveva già "tradotto" dodici volumi. A Parigi commenta: "me encerré quinze días con una gramática y un diccionario y traduje seis páginas del alemán", e nel 1833, quando viveva in Valparadiso: "después de un mes y medio de lecciones de inglés traduje a volumen por día los sesenta de la colección completa de Walter Scott"²⁵.

Ciò che è in gioco in questo atteggiamento, riconosce Piglia, è la gestione e l'appropriazione della cultura europea da parte dello scrittore argentino che si vale del suo lignaggio intellettuale e del suo destino civilizzatore da una sontuosa enunciazione delle sue letture e traduzioni.

Ma la famosa citazione dell'epigrafe di *Facundo* ci serve anche per esemplificare il processo manipolatorio e naturalizzante di queste operazioni. *On ne tue point les idées*, citazione che Sarmiento tradurrà poi come "A los hombres se degüella, a las ideas no", e che scolasticamente ci arriva come: "Bárbaros, las ideas no se matan", non costituisce un errore di traduzione attribuibile a mancanza di conoscenza della lingua francese da parte dello scrittore, dato che in un articolo pubblicato nel 1844, include quest'altra versione: "No se fusilan ni degüellan las ideas." Nel *Facundo*, Sarmiento attribuisce la citazione a Fortoul anche se in realtà appartiene a Diderot che disse: *On ne tire pas des coups de fusil aux idées*.

HETEROGLOSSIA

La tradizione argentina viene inaugurata allora, secondo Piglia, con la traduzione libera ed erronea di una citazione presa dal francese e *Facundo*, il suo libro di esordio, è una storia di citazioni e riferimenti usati solo per spalleggiare l'autorità culturale dell'autore. "Partiendo de atribuciones erróneas y falsas citas, la marca civilizadora que Sarmiento pretende instaurar está definitivamente corroída por la barbarie" sentenza il critico. E per confermarlo ricorda che Sarmiento inizia anche la sua autobiografia con una citazione che attribuisce erroneamente ad Amleto invece che a Macbeth e che traduce così: "Es esto un cuento que con aspavientos y gritos refiere un loco y que no significa nada".

Ma in questo punto ci azzardiamo a dissentire con Piglia, dato che crediamo che forse la sua interpretazione, troppo legata alle opposizioni ideologiche che fondano il libro e che vengono enunciate nel sottotitolo: *Facundo. Civilización y Barbarie*, non riesce a scorgere una terza opzione che, rapportata con la traduzione, ci permette di togliere serietà dogmatica alla parola sarmientina e ci consente di avvicinarci ad una visione più d'avanguardia, più vicina all'"irriverente felicità" postulata da Borges.

Vogliamo presupporre che a Sarmiento, tanto erudito e preciso in altri campi, importava poco essere rigoroso nel confermare la vera origine di una citazione o di realizzare una traduzione letterale della stessa. Le licenze che prendeva per le sue traduzioni, le sue "trasformazioni regolate o traduzioni culturali", più che un marchio di appropriazione barbarica della cultura di origine sono, a nostro avviso, un tratto che definisce la manipolazione che la cultura argentina, in iconoclasta irriverenza, ha operato sulla tradizione europea per fondare la propria.

Nazionalizzare ri-significando le tradizioni passate, siano straniere o native, attraverso un'operazione di traduzione antropofagica (probabilmente simile a quella che postulano i teorici brasiliani della traduzione, tra cui Haroldo de Campos) o "trasformatrice" (secondo

HETEROGLOSSIA

Derrida) aiutò a definire una forma particolare, propria ed originale di guardare il mondo. Si costruì una nuova tradizione propriamente argentina basata sul gioco di false attribuzioni, inesistenti paternità ed una trama di parodiche remissioni per scongiurare il peso dell'originale e delle tradizioni anteriori.

El concepto que una cultura tiene de sí misma está determinado en gran medida por el contraste que ofrece frente a las culturas distintas a ella...el espacio de la otredad, que es el lugar de la atracción exótica, como también el tiempo de las otras culturas, es allí donde se construye la narrativa histórica de la cultura propia y se establece la distancia temporal que aleja o acerca a aquel Otro de la cultura sujeto....Este espacio de lucha (contention site) es un espacio subversivo, híbrido y afirmativo al mismo tiempo (y) un proceso estrechamente relacionado con aquéllos que determinan la modificación de las formas canónicas, más aún, inherente a ellos es el complejo problema del (paradigma) de la traducción cultural. (Carbonell, 1997: 24).

Ritenere la tradizione argentina fondata su una *trans-dizione* come grande parabola della *traduzione*, è inventare un Pierre Menard che ha re-inventato il testo di Cervantes, non copiando parola per parola, ma “traducendo” parola per parola. Non per ripetere ciò che disse Cervantes, ma per proporre ad un lettore già iniziato un'ermeneutica compensatrice delle divergenze che la diacronia ha imposto al significato.

In questo modo, con sottile ironia, la tradizione argentina inaugurata da Sarmiento e continuata da Mitre, Battistessa e Borges, rivisita il passato (così come suggerisce Eco) per proporre un'operazione di de-costruzione dell'originale e del peso della storia e rendere visibile l'azione presentificatrice e ricreativa della lettura. Non è la traduzione, in definitiva, il modo più speciale ed elevato di leggere?

E se la lettura-traduzione si consuma in una tra-duzione come fare scritturista, assumendo la responsabilità di una creazione che deve essere avvalorata nella giusta misura, il nostro dovere è di scoprire quindi, tanto o più valore nella *Umdichtung* (poesia costruita intorno ad altri) e nella *nachdichtung* (*l'after poem* o versione libera) che nella diretta *übersetzung*²⁶.

HETEROGLOSSIA

Creazione di traduzioni, traduzione di traduzioni, creazione di affabulazioni congetturali, paradigma traduttivo che l'Argentina ha costruito dalla mano dei suoi scrittori-leggenti-traduttori di cui Sarmiento e Borges rappresentano la sua più nota giustificazione.

Traduzione di Giorgia Della Grisa

Note

¹ Derrida inizia il suo testo mettendo in risalto la potenzialità decostruttivista che il nome proprio *Babele* e la sua traduzione *confusione* comportano. L'incompletezza della costruzione della Torre, starebbe giustificando il fatto di leggere la 'Torre' come figura della traduzione di un sistema di decostruzione originato dalla stessa lingua che l'ha costruita e decostruita. In altre parole, che l'ha nominata e che ha imposto, per confusione, che Babele doveva essere tradotta come "confusione". DERRIDA, J., "Des tours de Babel" in *Psiques*. Inventiones de l'autre, Galilée, Paris, 1987.

² *Conversio, onis* (da *converto*) f. Giravolta, giro, rivoluzione, movimento circolare e periodico// cambiamento, mutamento, metamorfosi// (medic.) //Quint. Traduzione// Her., Cic. (retor.) ripetizione delle stesse parole in ordine inverso// Boeth. Conversione delle proposizioni logiche. *Converto*: cambiare, rigirare, trasformare, mutare, convertire// lavorare la terra, arare//tradurre (BLÁNQUEZ-FRAILE, A., *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Sopena S.A., 1946).

³ CICERÓN, "De optimo genere oratorum", in *Rethorica* n.11, ed. A. S. Wilkins, Oxford University Press, 1989.

⁴ BASSNETT, S. (1993), *La traduzione teorie e pratica*, Milano, Bompiani, p. 63.

⁵ CARBONELL I CORTÉS, O. (1997), *Traducir al otro*, Cuenca, España, Universidad de Castilla - La Mancha.

⁶ DERRIDA, J., "Torres de Babel" in *Hermenéutica y post estructuralismo: De la traducción* (traduttori C. Olmedo e P. Peñalver), Riv. ER. N° 5, 1987, p. 35.

⁷ DERRIDA, J., "Des Tours de Babel" in NERGAARD, S., comp.(1995), *Teorie contemporanee della traduzione*, (traduttore Alessandro Zinna), Milano, Bompiani, p. 367.

⁸ NdT. In italiano non è stato possibile rendere la somiglianza fonetica tra Babele, in spagnolo *Babel*, e Carta, in spagnolo *Papel*, che spiega il gioco di parole a cui allude l'autrice con "Torri di carta".

⁹ La sottolineatura è nostra.

¹⁰ DERRIDA, J., *Posiciones* (trad. M. Arranz), Valencia, Pre-Textos, 1976, p. 26.

¹¹ PAZ, O. (1990), *Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.

¹² *Traditio-onis* (da *trado*: trans + do; dare + tio, affisso formatore del sostantivo): azione di consegnare, rimettere, trasmettere, remissione, consegna, dono// trasmissione, insegnamento// relazione, racconto, insegnamento, dottrina. *Trado*: mettere in, far passare nelle mani di altri, trasmettere, rimettere, consegnare.

¹³ ALTAMIRANO y SARLO (1981), *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 140.

¹⁴ HERMANS, T. (1985), "The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation", Londres & Sidney; Croom Helm, 1985, p. 11, in CARBONELL I CORTÉS, O., *op. cit.*, p. 188.

¹⁵ BORGES, J.L. (1974), "El escritor argentino y la tradición", in *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

¹⁶ ROMANO SUED, S., "El sujeto y el otro en la periferia. Políticas y poéticas de traducción en la construcción del discurso crítico en la Argentina", in BORSO, V. GOLDAMMER, B. (Hrsg.), *Die Moderne (n) der Jahrhundertwenden*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden Baden, pp. 301-326.

¹⁷ BEGUIN, A. (1986), "El encuentro con los libros", in *Creación y destino*, México, FCE, (1986), Tomo I. Pubblicato con autorizzazione nella rivista *Redes de la Letra* n. 2, Buenos Aires, novembre 1993.

¹⁸ NdT. Manteniamo la dicitura in spagnolo per i termini *lector* e *leedor* perché

HETEROGLOSSIA

la lingua italiana non permetterebbe di esprimere con altrettanta efficacia questa differenza.

¹⁹ BEGUIN, A. (1993), *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ Alcune idee espresse in questo commento su Mitre e la traduzione le ho estratte dal testo di un suo parente, Adolfo Mitre: *La traducción argentina de la Divina Commedia*, che possiedo in versione fotocopiata, per cui mi è risultato impossibile determinarne l'origine.

²² ALIGHIERI, D., *La Divina Comedia* (trad. di Bartolomé Mitre), Buenos Aires, ed. Peuser, 1946, p. 10.

²³ ALIGHIERI, D., *La Divina Comedia* (traduzione, prologo e note di A. Battistessa), Buenos Aires, ed. Carlos Lohlé, 1972. Una rielaborazione posteriore fu pubblicata nel 1984 dalla Scuola Dante Alighieri di Buenos Aires, in tre tomi.

²⁴ PIGLIA, R., "Notas sobre Sarmiento", *Punto di vista*, N. 8, Buenos Aires.

²⁵ Per Sarmiento tradurre sarebbe un'attività implicata nello stesso atto della lettura, tendente all'interpretazione del testo source e senza voler trasporlo alla scrittura perché i suoi "civilizzati" lettori: quelli che sapevano lingue straniere, non ne avevano bisogno. Nella sua autobiografia *Recuerdos de Provincia*, oltre al capitolo: "Mi educación" (da dove ha tratto informazione Ricardo Piglia) c'è pure un breve capitolo intitolato "Traducciones" dove spiega che quelle che ha fatto (scritto) avevano lo scopo di riempire un vuoto nel settore della pedagogia per la scuola elementare. Ed elenca quattro saggi senza precisare autori né edizioni: *Conciencia de un niño*, *Vida de Jesucristo*, *Manual de la Historia de los Pueblos*, *El Por qué o la Física popularizada*. Infine nomina un saggio sulla *Vita di Franklin* che afferma ha fatto tradurre ad un amico (chissà durante le sue funzioni come Ministro di Educazione della República Argentina) per "popularizar el conocimiento de este hombre extraordinario, porque sé cuánto bien puede obrar en el alma impresionable de los niños el ejemplo de sus virtudes y de sus trabajos". SARMIENTO, D.F., *Recuerdos de provincia*, 2001, Buenos Aires, Ed. Sol 90, pp. 190-191.

²⁶ Variazione sulle idee espresse da Borges nel suo articolo "La música de las palabras y la traducción" in *Arte poética*, 2001, Barcelona, Ed. Crítica, p. 93.

Oltre alla bibliografia menzionata nelle note si è consultato:

DERRIDA, J., *No escribo sin luz artificial* (trad. R. Ibáñez e M. J. Pozo), Valladolid, Cuatro Ed., 1999.

STEINER, G., *Después de Babel* (trad. sp. Adolfo Castañón), México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

WILLIAMS, R. (1977), *Marxism and literature*, Oxford, Oxford University Press. Cit. da WILLIS, B. (1993), *The poetics of translation*. History, theory, practice, New York-London, Yale University Press.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 9 | anno 2006

I MONDI E I MODI DELLA TRADUZIONE

a cura di Graciela N. Ricci

eum edizioni università di macerata

