

LE TRADUZIONI “IMPOSSIBILI”

ATTI DEL VENTISETTESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda "Le traduzioni impossibili".
Da sinistra: Mario Richter, Luigi Reitani, Carlo Carena, Paola Bottalla, Dario Del Corno*

Alessandro Manzoni, scarso grecista ma ottimo latinista, quale si conveniva ad uno studente di collegi di preti, dove non si studiava che latino e logica, da ragazzo, appunto nel collegio dei padri Somaschi di Lugano si iniziò alla traduzione con alcuni versi dell'*Eneide* e poco più tardi volse in italiano la prima parte della terza satira di Orazio, 56 esametri resi con 70 endecasillabi molto sicuri e belli sin quasi all'ultimo, non guastati da qualche traccia dei vezzi dell'epoca: "Comune vizio dei cantori è questo, | Che di cantar pregati, in fra gli amici, | Non vi s'inducon mai; non dimandati, | Non fan più fine" e così via.

Passarono gli anni. Manzoni continuò a leggere Virgilio e Orazio oltreché Properzio e Livio per postillare l'*Histoire romaine* del Rollin; e continuò a poetare anche in latino, anzi soltanto in latino dopo l'*exploit* del '21 e dei due cori dell'*Adelchi* nel '22, e fino a poco tempo prima di morire. Di traduzioni, però, niente più dopo l'adolescenza. Anzi, pur citando spesso Orazio e continuando a recitarlo a memoria non appena lo sentiva citato da altri, un bel giorno, secondo quanto ci racconta il Cantù uscì a dire: "Orazio non si traduce". Più di recente qualcuno, per esempio Ortega y Gasset nei testi poi raccolti in *Miseria y esplendor de la traducción*, ha detto ancora peggio – o meglio – non si dovrebbe tradurre mai, perché da un lato l'autore tradotto risulta naturalmente più o meno materializzato e "istupidito", dall'altro perché lo scrittore traduttore deve sacrificare la propria possibilità stilistica, per quanto ripensi il suo originale.

Ogni traduzione risulta dunque un'operazione più distruttiva che creativa; e impossibile, perché dissolvendo il testo, non rimane nulla da tradurre. A meno che non riesca a ricreare il testo che ha distrutto, come avviene in alcuni miti cosmogonici. Vi sono appunto "tra-

duzioni d'autore" o, secondo l'etichetta di una nota collana, "scrittori tradotti da scrittori". Le storie letterarie ne offrono fortunatamente buoni esempi: tale era forse la traduzione omerica di Livio Andronico, capostipite addirittura dell'intera letteratura latina, la quale nasce non per caso o comunque non insignificativamente da una traduzione; tale è risultata la *Vulgata* di san Gerolamo, capostipite anch'essa di una letteratura e di una teologia; tali furono certamente, per stare in casa nostra, l'*Iliade* del Monti, proprio perché rimodellò a suo modo i *disiecta membra* di Omero; tale sembra essere a rileggerla nell'edizione definitiva uscita in questi giorni la versione di Giovanni Giudici dell'*Eugenio Oneghin* di Puškin, per cui, certo, bisognerebbe conoscere il russo ma si può credere alla parola e di Gianfranco Contini nell'intervista alla Ripa di Meana, e di Gianfranco Folena nell'introduzione, dei quali il primo afferma che essa comunica "il fremito" dello straordinario originale, e il secondo che di qui è nata una sua, di Giudici, nuova poesia.

Ma in certi casi non vi è barba di san Gerolamo né poesia di Giovanni Giudici che tenga: la traduzione è assolutamente impossibile per ragioni più oggettive e concrete di quelle che certo ispirarono Manzoni a dichiarare non traducibile, e quindi non traducendo, Orazio: pensava Manzoni, evidentemente, alla finezza del lirico latino, anche se la sua simpatia andava piuttosto ai *Sermoni* e alle *Epistole*. Orazio è una cristalleria in cui guai se entra un elefante; meglio starsene tutti fuori e lasciarlo lì intradotto perché intraducibile: e intraducibile semplicemente perché poeta vero e grande. Anche il dottor Johnson, un giorno che con Boswell si misero a parlare della traduzione, dichiarò: "Si possono tradurre libri di scienza esattamente; anche di storia, se non sono abbelliti dall'oratoria, che è un elemento poetico. La poesia non si può tradurre: la sua bellezza non si può preservare in nessuna lingua, eccetto in quella in cui fu scritta originariamente". "L'aria può essere la stessa, ma il tono non può che essere diverso" aggiunse poi Boswell: "Omero suona il fagotto, e Pope nel tradurlo suona lo zufolo". È ciò che Shelley in *A Defence of Poetry* esprimeva, da poeta, in quest'altro modo: "La lingua dei poeti ha sempre preferito una certa ricorrenza di suoni uniforme e armoniosa, senza di cui non sarebbe poesia, e che è poco meno indispensabile delle stesse parole per comunicare la sua influenza. Perciò la traduzione è inane: cercare di trasferire le creazioni di un poe-

ta da una lingua in un'altra sarebbe come gettare una viola in un crogiolo per scoprire il principio formale del suo colore e del suo odore".

Ma ciò vale per altri motivi più materiali anche per certi generi letterari quale l'epigrammatico, in cui la particolare essenzialità e la struttura retorica fissano il fulmineo componimento in una forma spesso irripetibile in altra lingua; oppure si pensi al fondamento di alcune composizioni sull'onomatopea o sull'etimologia o peggio: nessuno riuscirà mai a tradurre adeguatamente (e probabilmente nemmeno a ricreare) un epigramma palindromo come questo medievale: *Odo tenet mulum, madidam mulum tenet Odo*. | *Anna tenet mappam, madidam mappam tenet Anna*; e la presentazione che di se stesso fece Adamo ad Eva nel paradiso terrestre, da vero gentiluomo, in inglese: *Madam, I am Adam*. E dal minimo al massimo: si pensi all'insondabile elaborazione letteraria sottesa a interi poemi come *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio, di cui ogni verso contiene, e si regge su vocaboli, giunture, emistichi tratti dalla tradizione letteraria greca, in un'apparente freddezza ma con un particolare calore nascente proprio dall'entusiasmo e dal compiacimento degli echi, dall'ebbrezza della gara, dal porsi, dal riassumere e dal tramandare un solco immortale. Si pensi all'infinità di giochi costruiti sulla lingua francese, e spesso di ambito rinascimentale, scritta o parlata, canagliesca o biblica, sui quali Rabelais erige il suo capolavoro; e tra i francesi recenti come non tremare davanti agli Oulipo? E come farebbe uno straniero a tradurre il nostro Burchiello, o per ragioni opposte il Parini, altra cristalleria di baccherà? A meno di fare come Orazio nell'*Ars poetica* dice facesse Omero: *quae | desperat tractata nitescere posse, relinquit | atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet*: "trascura quello che dispera di far brillare e inventa, mescola il vero al falso", come ammette francamente d'aver fatto Thomas Phaer, traduttore dell'*Eneide* nel 1558.

Ma a volte basta a mettere in imbarazzo il semplice titolo di un giornale, un motto pubblicitario, un graffito: graffito parigino contro la società dei consumi: *Dépensez, ne pensez pas*. Peggio. Vi sono testi anche fisicamente sbarrati, *off limits*, certamente l'esempio massimo della traduzione impossibile: il genere dei *carmina figurata*. Qui ogni tentativo di trasloco smonterebbe la loro stessa fisicità di testi, i quali con la loro struttura esteriore – è questa la caratteri-

stica "letteraria" dei carmi figurati – raffigurano qualcosa, il loro contenuto o altro; scritti, essi creano sulla pagina, perfetta applicazione esteriore dell'*ut pictura poesis* oraziano, anzi *poesis ut pictura*, oggetti o figure geometriche, zampogne, ali, uova, altari. Né casi molto diversi sono quegli altri componimenti che contengono al loro interno strutture fisiche, per cui disegnano con determinate lettere croci, cornici, quadrati, o incorporano altri versi in diagonale, in verticale, in orizzontale: bloccati sulla pagina come una bella castellana dietro le sbarre, che il cavaliere vorrebbe invano portar via nel suo paese. Generi tipici evidentemente di età intellettualistiche e formali, di scorrimenti e competizioni fra le arti, quali le tarde età delle letterature classiche e a fianco o in gara con esse la poesia paleocristiana; poi tipiche dell'alto Medioevo e più tardi del barocco seicentesco. Anche certi tentativi futuristi e della "poesia concreta" del nostro secolo richiamano questi antichi meravigliosi rompicapi, questi mostri stupefacenti destinati all'immobilità assoluta, che si può disprezzare, e molti lo fanno, come inani e insignificanti (nel senso letterale e quale termine di giudizio). Ma ve ne sono studi seri e raccolte interessanti: ad esempio, per l'antichità e il Medioevo il volume *Carmen figuratum* di Ulrich Ernst (Köhlh-Weimar-Wien 1991), e l'antologia dall'antichità ai giorni nostri di K.P. Dencker, *Text-Bilder* (Köhlh 1972); mentre si vede quali seri discorsi essi possono suscitare nella *Parola dipinta* di Giovanni Pozzi (Milano 1981), uno di quei libri che rendono ragione di tanta poesia e letteratura e le pongono a contatto con ben altra riflessione.

L'*Antologia Palatina* ci tramanda alcune composizioni addirittura di poeti quale Teocrito, che nei venti versi scalari della *Siringa* raffigura quello strumento musicale: carme, oltretutto, criptico e allusivo. Esempi ancora più abbondanti e sconcertanti ci offre la letteratura latina; qualche poeta ha impegnato in queste imprese tutta la sua attività – dire arte è chiaramente troppo – e vi ha affidato il suo nome – anche qui dire gloria sarebbe chiaramente troppo. – Si può partire addirittura già dal I secolo avanti Cristo, età insospettabile, quando visse un Levio, autore di una raccolta di canti amorosi scherzosi e forse ironici, di forte manierismo e di maniera alessandrina. Alcuni di essi disegnavano delle forme, come una piccola ala il carme dal titolo *Phoenix*, mediante versi di estensione crescente, secondo il precedente modello di Simia di Rodi; oppure vi si aveva-

no strutture lambiccate, per cui ad esempio in una poesia, sul cacciatore, il primo emistichio di ogni verso termina con un aggettivo e il secondo col nome a cui l'aggettivo va riferito. A tali elementi formali, ed essenziali in una tal poetica, Levio aggiunge un lessico innovativo, con vocaboli da lui stesso creati o assai ricercati, ispirandosi al greco, variando il senso usuale, adunando composti, introducendo diminutivi lascivetti, formando accostamenti suggestivi. Si vede subito come la traduzione diviene tanto meno possibile o inevitabilmente tanto meno piena quanto più si ha a che fare con autori formalizzati – si parla sempre, s'intende, degli elementi esteriori del testo: l'arte vera rimane un enigma da lasciare e ammettere tutt'al più, come si è detto, per i traduttori artisti, e lì sta la vera difficoltà, o impossibilità per qualsiasi testo che la possieda.

Fu proprio per queste sofisticazioni che la fama di Levio, pur cerniera di una forma poetica fra l'ellenismo e Roma, cadde ben presto e oggi la sua personalità è addirittura ignota, fors'anche per le scarse reliquie della sua pur vasta produzione giunte fino a noi: segno anche questo della disperazione che porta sempre la difficoltà, o del riconoscimento d'una pura bizzarria, d'innocua fissazione in poeti di tal fatta, che conviene abbandonare da soli nei labirinti dei loro molteplici enigmi? Un Levio "non si traduce".

Ben si capisce come fosse invece pasto di grammatici, e come lo ripresero a maestro i poeti dell'età tarda, rimettendo in voga i suoi vezzi e i suoi schemi, attingendo alla sua provvista di sofisticazioni verbali e metriche. Apuleio, alessandrino ritardato, mostra di averlo letto, riprendendo alcuni suoi vocaboli rari. Più tardi ancora il modello della *Phoenix* leviana e delle analoghe composizioni figurate alessandrine trionfano in un versificatore della corte costantiniana, Optaziano Porfirio, il quale diventa addirittura il simbolo della poesia figurata: i suoi carmi si definiscono non solo *figurata* ma addirittura *cancellata*, bloccati, e per essere scritti a dovere, per sviluppare tutte le loro potenzialità abbisognano di scribi intelligenti e di particolari varietà d'inchiostri. Scritti così, diventano una decorazione della pagina, sulla quale disegnano ancora una volta ali, altari, strumenti musicali, mentre, qui è proprio il caso di dirlo, con coerenza tra forma e contenuto li descrivono oppure celebrano le lodi proprie o dei principi e li invocano. Il più famoso dei carmi di Porfirio, il XX, raffigura perfettamente e dettagliatamente un organo ad ac-

qua con 26 righe: di cui la parte sinistra, compatta come la cassa con le pompe dell'organo, è costituita da 26 dimetri giambici catalettici tutti del medesimo numero di lettere (18), mentre la parte destra, quella delle canne, presenta 26 esametri, il primo dei quali di 25 lettere e gli altri via via crescenti dall'alto in basso di una lettera ciascuno, fino a raggiungere un numero doppio di lettere nell'ultimo verso in basso, sempre rimanendo esametri; le due sezioni sono separate da un esametro portante in verticale, delineato nei manoscritti in minio anziché in inchiostro nero e raffigurante la tastiera dell'organo stesso. Quanto al testo, sarebbe anch'esso d'interessante analisi. Se infatti la colonna sinistra e l'esametro verticale cantano un trionfo e lodano Costantino, la sezione destra contiene dapprima nell'invocazione alla Musa una specie di poetica di questo genere letterario, di dichiarata difficoltà: vi sono descritti gli artifici metrici e matematici del *taegnopegnion*, per poi passare, continuando nel disegno grafico dell'oggetto fisico, appunto un organo ad acqua, alla descrizione sua e del suo funzionamento: temi a loro volta tecnici, difficilissimi da esprimere in versi, bisognosi per reggersi poeticamente di un continuo ricorso alla metafora e alla *variatio*. Comunque, anche un Porfirio "non si traduce".

Tutto ciò può essere solo frutto di una mente arida e fissata. Ma ad artifici del genere si applicarono allora e poi poeti anche di discreta statura artistica, primo fra tutti Decimo Magno Ausonio. Nella sua vasta e varia produzione lirica, satirica, retorica in versi trovano posto composizioni in cui ad esempio ogni verso termina con un monosillabo il quale inizia anche il verso seguente, e quasi tutte queste composizioni presentano un monosillabo in finale di verso; in più, abbondano di vocaboli peregrini, grecismi, allitterazioni e quant'altro si può. D'altronde, che ne sarebbe senza questi acuti? Ma quali interpreti potrebbero ricantare in altra lingua questi versi, matrici anche della futura rima: *Aemulus dis, naturae imitatrix, ominiparens ars, | Pacato ut studeat ludus meus, esto operi dux. | Arta, inamoena licet nec congrua carminibus lex, | iudice sub tanto fandi tamen accipiet ius*. I finali del carme *De membris* presentano a loro volta la successione con *dens | vox | frons | os | cor | mens | os | fel | crus | pes*. Questo Ausonio "non si traduce".

Discorsi simili andrebbero fatti per altri notevoli poeti, quali sono Venanzio Fortunato e Rabano Mauro; che a loro volta ci colleghe-

rebbero ad Alcuino e ai continuatori medievali di questa poesia artificiosa e criptica, che nessuno ha mai tradotto, ma che, se non traduttori, altri poeti, o se non poeti, verseggiatori ha sempre ispirato o provocato. Giungeremmo così al regno di Giovanni Pozzi, a quei poeti che ridaranno voga in teoria o in pratica a questa poesia *cancellata* nei secoli dal diciassettesimo al nostro. Se in *La parola dipinta* non cita Ausonio, Padre Pozzi si rifà ampiamente a Porfirio e giunge dal Caramuel, dal Marino e compagni a Mallarmé e Reverdy. Un suo continuatore approderebbe al culmine di questa storia, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Sarà inevitabile, poiché la retorica come la chimica e la medicina si serve inevitabilmente di termini greco-latini: certo è che l'Oulipo adotta tutta la nomenclatura classica e riprende perfettamente gli insegnamenti e gli esperimenti di Porfirio e compagni: per i loro mezzi i Nostri potevano benissimo accusarli di "plagiarismo anticipato" come accusarono Raimondo Lullo, Giordano Bruno e Laurence Sterne. E non è senza significato che qualche *oulipien* sia un matematico o un cruciverbista; né che Oulipo si leghi alle regole più strette della letteratura, quale le tre unità nella tragedia, e nella narrativa e poesia coltivino il lipogramma, il tautogramma, la figurazione, il palindromo, l'acrostico, il ropalico o eurialico. Ciò che distingue se mai gli autori moderni di questa letteratura è la determinazione e l'ironia con cui la impiegano, il paradosso con cui svuotano i mezzi stessi che usano, la provocazione distruttiva con cui e per cui, nell'atto stesso di sfruttarne i mezzi supremi, ne proclamano la fine svelando che essa è solo artificio, un mestiere come tanti altri. Il più antico verso ropalico che si conosca, assai prima di quelli porfiriani, anche se a scatti non perfettamente progressivi, ossia il 182 del terzo libro dell'*Iliade*: *O mákar Atreíde, moiregenés, olbiódaimon*, probabilmente è involontario e dunque può lasciare a discrezione del traduttore l'avvertirne e cercar di riprodurne la struttura; ma la struttura ropalica è l'essenza, irripetibile, di alcuni versi di Porfirio e di questo dell'*oulipien* Jacques Bens, che pur è dei più brevi: *À la mer nous avons trempé crûment quelques gentilles Allemandes stupidement bouleversées.*

Eppure, eppure... Chi non avrebbe detto intraducibile *La disparition* di Georges Perec, un romanzo intero privo di una vocale? Eppure eccolo reso in italiano col medesimo impervio artificio e con

ottimo risultato, come ben sappiamo, da Piero Falchetta. Anche qui *nihil sub sole novi*: Percé, com'egli stesso ricordò, non faceva che riprendere una tecnica letteraria antica, essendo il lipogramma già praticato non solo in brevi componimenti a noi noti ma addirittura in poemi miseramente perduti, quali l'*Iliade* del licio Nestore di Laranda, di età severiana, nella quale ogni libro mancava di una lettera, e l'*Odissea* di Trifiodoro, un egiziano del V secolo, che compose un'*Odissea* senza sigma o, secondo altre fonti, mancante esso pure in ogni libro della lettera che lo designava (di alfa nel primo, di beta nel secondo e così via; i dati figurano in Eustazio, in *Odysseam* 1379. 40-59, p. 1. 39-2. 22 Stallbaum). Sopravvissuti, anche questi poemi figurerebbero tuttora con ogni probabilità nella galleria dei fossili intradotti, quali intraducibili (e intraducendi); poiché se di Georges Percé non ne nascono, se ne nascono, più di uno per millennio, altrettanto è dei Piero Falchetta.

ottimo risultato, come ben sappiamo, da Piero Falchetta. Anche qui *nihil sub sole novi*: Percé, com'egli stesso ricordò, non faceva che riprendere una tecnica letteraria antica, essendo il lipogramma già praticato non solo in brevi componimenti a noi noti ma addirittura in poemi miseramente perduti, quali l'*Iliade* del licio Nestore di Laranda, di età severiana, nella quale ogni libro mancava di una lettera, e l'*Odissea* di Trifiodoro, un egiziano del V secolo, che compose un'*Odissea* senza sigma o, secondo altre fonti, mancante esso pure in ogni libro della lettera che lo designava (di alfa nel primo, di beta nel secondo e così via; i dati figurano in Eustazio, in *Odysseam* 1379. 40-59, p. 1. 39-2. 22 Stallbaum). Sopravvissuti, anche questi poemi figurerebbero tuttora con ogni probabilità nella galleria dei fossili intradotti, quali intraducibili (e intraducendi); poiché se di Georges Percé non ne nascono, se ne nascono, più di uno per millennio, altrettanto è dei Piero Falchetta.

MARIO RICHTER

TRE CASI DI TRADUZIONE "IMPOSSIBILE"
(BAUDELAIRE, RIMBAUD, APOLLINAIRE)

Sappiamo tutti che la traduzione (rigorosamente intesa) è *sempre* difficile. Qualcuno pensa che sia addirittura *sempre* impossibile. Naturalmente non è mia intenzione tornare su questo annosissimo problema (perché tanto, credo, nessuno mai lo risolverà).

Tuttavia, chi pratica la traduzione sa che, insomma, qualcosa si può pur fare. Qualche valore dell'originale si riesce pure a farlo passare in altra lingua. Ma ogni traduttore sa anche che esistono a volte veri e propri ostacoli oggettivi, ribelli ad ogni efficace resa nella nostra lingua.

Intendo soffermarmi su tre di questi ostacoli, di fronte ai quali si potrebbe imbattere il traduttore di poesia francese moderna. Il primo riguarda Baudelaire, il secondo Rimbaud e il terzo Apollinaire. Si tratta di tre diverse tipologie, rispettivamente presenti nei tre più insigni campioni della modernità poetica. La prima si riferisce al genere del *nome proprio*, la seconda alla polisemia del *nome comune*, la terza alla specificità delle *forme sintattiche*.

Cominciamo dunque dal genere del nome proprio.

Riguarda una poesia de *Les Fleurs du Mal*, "Le Crépuscule du matin", e, in particolare, il nome proprio (*Paris*) che figura nel penultimo verso.

Per capire bene la difficoltà, occorre chiarire rapidamente il contesto, ossia il significato (o un significato) portante della poesia. C'è un motivo assolutamente centrale nelle *Fleurs du mal*: il motivo è la profonda e grave separazione (incomprensione) che si è venuta a creare – in una realtà saldamente controllata dal potere maschile – fra l'uomo e la donna¹. Questo motivo diventa assolutamente cla-

¹ Per tutto ciò, mi sia consentito rinviare a M. RICHTER, *La "moralité" di Baudelaire. Lettura de "Les Fleurs du mal"*, Padova, Cleup, 1990-1997 (ora, in traduzione francese, presso le edizioni Slatkine di Ginevra).

moroso nella sezione intitolata *Tableaux parisiens*, ossia nel luogo del libro in cui siamo messi di fronte alla capitale francese, Parigi, città che più d'ogni altra, nell'Ottocento, si fa espressione del progresso inteso come conquista della cultura maschile (una cultura intellettualistica fondata sulla scrittura, sulla conservazione e sul cadavere).

Il componimento che conclude questa sezione ha uno dei suoi maggiori punti nodali – se lo si legge attentamente – proprio in questa divisione. Basta osservare il verso 11, quello che conclude la seconda parte:

Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.

Questo verso ci dice che l'uomo e la donna – all'alba, a Parigi – risultano uniti dalla stanchezza (sono entrambi “las”), ma sono divisi dalle loro rispettive attività notturne: lo scrivere e l'amare. (Si osservi come anche la forma metrica rispetti questa unione separata. Infatti, in un componimento fatto di versi che si accoppiano a due a due con la rima, qui, pur mantenendo il rapporto di rima, si separano. È, per così dire, una *coppia separata*).

Ora, i commentatori passano su questo verso come se niente fosse. Non è così. Se guardiamo bene, è un verso stranissimo. Si noti che Baudelaire non dice, poniamo, “l'*écrivain* est las d'écrire et sa femme d'aimer”, o qualcosa del genere. In tal caso, tutto rientrerebbe tranquillamente nella norma di una coppia fuori della norma (ossia uno *scrittore* che trascura la moglie o la compagna perché è tutto assorto, anche di notte – grazie all'artificiale lampada –, nella sua attività). Qui Baudelaire dice: “l'homme [...] et la femme”, ossia dà per *generale e normale* questo rapporto di coppia considerato *eccezionale*. È dunque, pressappoco, come se dicesse: “*Tutti* gli uomini di Parigi si comportano di notte come uno scrittore: si preoccupano della loro attività e trascurano la loro donna che invece ama”.

Per quanto strana possa apparire l'informazione, bisogna accettarla per quello che è. Tutti gli uomini (i maschi) della “tribù” di notte *scrivono* (“Et l'homme est las d'écrire”. Baudelaire era convinto che la nostra è una cultura d'inchiostro. Così si spiega quel cielo e quel mare “neri come inchiostro” proprio a conclusione del libro). Dunque, a Parigi gli uomini sono tutti dei pazzi, degli strani tipi, esattamente come la gente comune di solito giudica pazzo o almeno

eccentrico lo scrittore che scrive di notte e trascura la moglie o la compagna guidata dall'amore. Che cosa significa questo? Significa che anche chi non pensa di comportarsi da pazzo o da eccentrico (come uno scrittore o un poeta), in realtà è *anche lui* inconsapevolmente (inevitabilmente) partecipe di una realtà culturale nata dall'attività letteraria, dalla scrittura, dall'inchiostro. In questa situazione, le donne amano molto, ma inutilmente, fino ad esserne stanche (un'altra poesia precedente, "Les Petites vieilles" ci ha detto che nella loro vita le donne hanno versato un milione di lacrime a causa della loro Dedizione – del loro "Dévouement" – a mariti e a figli).

Veniamo adesso alla conclusione della poesia.

È stato necessario insistere sulla separazione fra uomo e donna per dire quanto fondamentale sia, in una poesia come questa, conservare, traducendo, la distinzione fra ciò che è maschile e ciò che è femminile. Su ciò Baudelaire costruisce il suo testo e su ciò fa passare la specificità del suo messaggio. Ebbene, qui il traduttore italiano si trova di fronte a un ostacolo che a me sembra insormontabile. Appunto un caso, mi sembra, di traduzione impossibile.

In francese, il nome proprio *Paris* – diversamente dalla Parigi italiana – è maschile, e non ci sono santi che gli possano far cambiare sesso. Per Baudelaire, poeta francese, questo fatto è di fondamentale importanza. *Paris* (maschile) è un *gran vecchio* che ha nel lavoro il suo più grande mito (perché adora l'"implacabile e sereno dio dell'Utile"): è appunto un "vieillard laborieux". *L'aurora* è invece – pur essendo così antica – una fanciulla (una donna) che si vorrebbe riproporre ogni giorno nella sua delicata meraviglia *femminile*. Ma Paris, il vecchio maschio lavoratore (come l'uomo che scrive) la contraddice.

È dunque indispensabile, per il traduttore italiano, che il nome proprio di cui dispone nella sua lingua, *Parigi*, sia di genere maschile, sia cioè rappresentabile come un "vecchione tutto dedito al lavoro".

I migliori traduttori si sono naturalmente sforzati di rispettare questo carattere del testo. Ma credo proprio che non ci siano riusciti. Infatti, in italiano, non si potrà mai dire che Parigi è un "cupo vegliardo" (Ortesta) o un "laborioso vecchio" (De Nardis). In queste traduzioni si crea un ingiustificato *monstrum* ambigenere (Parigi-vecchio), mentre Baudelaire ha avuto cura di tenere i due sessi separati e in contrasto.

Veniamo al secondo ostacolo insormontabile. Si trova in *Une saison en enfer* di Rimbaud. Riguarda la traduzione di certi nomi comuni. Siamo all'inizio della sesta sequenza di "Mauvais sang".

I bianchi (che si credono "razza superiore") sbarcano nel continente dei negri, che sono ritenuti dai bianchi "razza inferiore". Vi sbarcano con un ordigno molto efficace. Quale? Il "canon" (bisogna assolutamente stare attaccati alla parola francese. Non dobbiamo tradurre *cannone*). A questo punto dell'opera, è la stessa lingua dei bianchi (i colonialisti francesi) a offrire a Rimbaud la possibilità di smascherarne l'ipocrisia, perché i bianchi collocano la "nobiltà" e la "divinità" della religione al polo opposto della violenza brutale e diabolica delle armi da fuoco.

La parola *canon* riunisce nel suo significante due significati: designa, in primo luogo, l'*arma da fuoco* e, in secondo luogo, l'insieme di *dogmi* coi quali la Chiesa cattolica esercita il suo potere cosiddetto "spirituale" (tra parentesi, mi stupisce che i commentatori moderni francesi non facciano il men che minimo cenno all'ambiguità della parola *canon*²). Ecco, appunto, in quale modo il povero negro vede l'arrivo dei "bianchi" e della loro cultura dualistica:

Les blancs débarquent. Le canon! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler.
J'ai reçu au coeur le coup de la grâce.

Come si vede, *conquista armata* e *battesimo* arrivano con la stessa parola: violenza e religione sono un'*unica indivisibile realtà*. La sottomissione fisica e spirituale (non posso parlare che in termini dualistici) avviene con lo strumento di violenza che si chiama *canon*. Il colpo di cannone e il colpo della grazia sono percepiti dal "negro" – estraneo alla lingua dualistica dei bianchi – come un *unico* colpo. Si intende che il secondo significato (quello di canone) – molto più debole – non potrebbe in alcun modo diventare operante, se la parola non fosse seguita dalla frase "Il faut se soumettre au baptême".

Orbene, tutti capiscono quanto qui sia fondamentale la bisemia della parola francese *canon*. Ma chi potrà mai trasferire nella nostra

² Un accenno, peraltro privo di ogni sviluppo, è stato fatto da Laura Mazza nella sua traduzione italiana delle poesie di Rimbaud (Roma, Newton Compton, 1972).

lingua una parola francese come questa? Noi abbiamo due parole simili ma diverse assai: *cannòne* e *cànone*, e non possiamo farci nulla³.

Concludiamo col terzo caso, quello di Apollinaire. Questa volta il problema attiene alla sintassi. Si trova ne "La Victoire", il penultimo componimento dei *Calligrammes*, una poesia di grande portata che vuole dar voce al particolare dramma dell'artista d'avanguardia che si vede minacciato da un'avanguardia ancor più avanzata della sua (dadaisti...) e che arriva a provare la tentazione di ritirarsi, di rinunciare alla sua funzione e al suo essere in presa diretta con la realtà presente (che si sta facendo sempre più drammatica e repellente). I versi di "impossibile" traduzione sono, un minimo contestualizzati, i seguenti (particolarmente apprezzati da André Breton):

O mon amie hâte-toi
Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
Plus.⁴

Due *octosyllabes* seguiti da un *monosyllabe*. Come tradurli in modo adeguato?

Prima di rispondere alla domanda, è assolutamente necessario ricordare che Apollinaire concepisce il verso come una *unità indivisibile*, una unità intoccabile, assoluta, perfetta, autosufficiente, completa in se stessa. Insomma, per Apollinaire il verso è un *universo*. Il verso è, per dirla con Mallarmé, la vera e autentica *parola* (la chiamava il "mot total", la "frappe unique"), una *parola* unica costituita di più vocaboli. Guai dunque a fondere due versi consecutivi, come se fossero della prosa.

Ciò premesso, si capisce che i versi citati devono essere letti sentendoli nel loro valore di *unità autonome* (anche se, ovviamente, essendo contigue, queste unità sono legate da un reciproco rapporto).

³ Cfr. M. RICHTER, *Viaggio nell'ignoto. Rimbaud e la ricerca del Nuovo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, pp. 105 ss.

⁴ Sappiamo tutti che il *treno* è stato una delle prime e più clamorose (oltre che mostruose) manifestazioni del presente e della modernità. Sappiamo anche che i poeti hanno durato non poca fatica ad accettarlo nella sua effettiva realtà, nella sua rumorosa brutalità, e a farne argomento adeguato della loro poesia. Per un poeta abituato ai consueti temi "naturali", trovarsi di fronte a un treno è certo cosa temibile. Le sue abitudini ne rimangono sconvolte.

Ora, come fare a rendere in italiano una simile *quasi simultaneità*? Noi, nella nostra lingua, disponiamo di un materiale sintattico diverso, un materiale che proprio non ci consente di ottenere lo stesso risultato di Apollinaire. I lettori italiani dispongono attualmente della traduzione Pasi (Guanda), ripresa pari pari da Zoppi (Mondadori). Eccola:

Abbi paura che un giorno un treno non ti commuova
Più.

Come si vede, i lettori italiani sono alquanto mal serviti da questa traduzione, che è della prosa bella e buona. L'insufficienza di questa traduzione sta nel fatto (assai grave, a mio parere) che cambia il significato del primo dei due versi: lo rende negativo, quando invece in francese è positivo.

D'altra parte, se anche traducevamo in quest'altro modo:

Abbi paura che un giorno un treno ti commuova
E non ti commuova più,

certamente faremmo cosa migliore, ma il secondo verso – allungandosi fino a 8 sillabe – non avrebbe più quella folgorante rapidità (del tutto necessaria) che ha il monosillabo dell'originale. Nella traduzione ci sarebbe, come dire, la *spiegazione*, non certo la *creazione*. Sarebbe un po' come se un architetto sostituisse una parete, poniamo, di vetro, con una di cemento armato! Dunque, anche questo a me sembra un caso di traduzione 'impossibile'.

Ho finito, grazie.

Entriamo ora nella specificità sintattica di cui si diceva. Si osservino i due versi:

Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
Plus.

“Crains” è l'imperativo presente del verbo *craindre*, che significa *temere*. In francese questo verbo (come in latino *timeo ne*) conferisce al verbo della subordinata un valore positivo quando questa è preceduta dalla particella negativa, atona, *ne*. Così, “crains qu'un jour un train ne t'émeuve” (fine del verso) si traduce correttamente in italiano nel modo seguente: “Temi che un giorno un treno ti commuova”. Questo è il significato del primo dei due versi.

Ora, quando il verbo della subordinata è seguito dalla particella che, in francese, serve normalmente a completare la negazione (*pas, point, plus* ecc.), allora il suo significato diventa negativo. Ciò significa che quando, procedendo nella lettura, leggiamo il successivo verso monosillabico “Plus”, il valore della subordinata diventa *repentinamente* negativo. *Con estrema velocità* passiamo dal timore che, di fronte al nuovo, una certa emozione avvenga (nella fattispecie che un treno susciti emozione) al timore opposto, quello che la stessa emozione, una volta provata, *non* si produca più (ossia che lo stesso treno non susciti più l'emozione temuta). Ci troviamo in tal modo di fronte a un *contrasto quasi simultaneo*, una quasi simultaneità che ci obbliga a rovesciare con estrema rapidità tutta una situazione. Bene, questa *rapidità* è essenziale per l'efficacia del concetto, per la vita poetica dei versi in questione e anche per cogliere il significato dell'intera poesia.

Questi versi ci fanno sentire per una via squisitamente formale l'angoscia del tempo che mette fuori della vita anche “les belles choses neuves”, come si legge precedentemente. La fretta che l'adeguamento creativo alla vita in divenire sempre più rapido comporta (“O mon amie hâte-toi”) si risolve nella contraddizione, come si è detto, di due timori percepiti quasi simultaneamente di fronte a due stati psicologici opposti⁵.

⁵ Cfr. M. RICHTER, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 309 ss.

PAOLA BOTTALLA

UN CASO ESTREMO DI TRADUZIONE IMPOSSIBILE:
IL JABBERWOCKY DI LEWIS CARROLL

La traduzione è sempre possibile, anche nei casi estremi, e insieme sempre impossibile, anche nei casi normali. "Ad impossibilia nemo tenetur", però le cose proibite sono le più affascinanti e i risultati dei tentativi estremi imprevedibilmente fruttuosi. La traduzione è tradizione, conservazione di una memoria, traslazione, trasporto di una reliquia, trasmutazione alchemica di una sostanza preziosa in vile o viceversa, transazione commerciale, baratto di valori. Nelle parole del poeta Richard Crashaw, che descrive lo scambio intercorrente tra il sangue di Cristo e le lacrime della Maddalena, "The difference only this appears/ (Nor can the change offend)/ The debt is paid in Ruby-Tears/ Which thou in Pearls didst lend"¹. La traduzione è soprattutto femmina, "impossibile" anche in questo senso, doppia, imperfetta, incostante, traditrice, condannata dalla natura e dal decreto divino a una sudditanza che le deriva dall'essere costola tratta da un corpo altrui. John Florio, il traduttore inglese rinascimentale di Montaigne, si scusa di avervi messo mano, perché "all translations are reputed femalls, delivered at second hand"².

Se però la traduzione, per estreme difficoltà intrinseche, si presenta come un nuovo originale, un'immagine rovesciata che procede mano nella mano con la prima, come "the topsy-turvy figures of the *camera oscura*" (secondo una curiosa e felice definizione di George Colman, 1765)³, allora cambia sesso, ritorna maschio, e diventa un'autentica impossibilità incarnata, un *adynaton* classico come la donna

¹ La differenza appare solo in questo/ (né può lo scambio offendere):/ il debito è ripagato in lacrime di rubino,/ mentre tu prestasti in perle". *On the Wounds of Our Crucified Lord*, in *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, a cura di G. Melchiori, Milano, Vallardi, 1964, p. 343.

² MONTAIGNE, *Essays*, tr. by John Florio, intr. L.C. Harmer, London, Dent, 1965, 3 voll., 1, p. 1, prefazione.

³ G. COLMAN THE ELDER, *The Comedies of Terence*, translated into familiar blank verse, London, 1765, citato in T.R. STEINER, *English Translation Theory, 1600-1800*, Amsterdam and Assen, Van Gorcum, 1975, p. 124.

Il *nonsense* è per sua natura indefinibile, ponendosi fuori della sfera dei normali meccanismi comunicativi, ma non è semplice negazione o assenza di significato, quanto trasformazione delle regole che producono significato. Ha un alto tasso di autoreferenzialità, si spiega attraverso se stesso, si pone al di qua e al di là, al di sopra e al di fuori del significato, come tutte le scelte ultime dell'esperienza umana, la vita, la morte, l'amore, Dio. (Alice spiega "wabe" come "way be", strada o modo di essere, "way be[fore]", "be[hind]" e "be[yond]" lo spazio circoscritto della meridiana e del tempo)⁶. Il *nonsense* è un'immagine speculare e capovolta della realtà, stranamente identica e diversa, che ne rivela il lato sinistro e asimmetrico. È, in certo senso, la traduzione del linguaggio comune e collettivo, la *langue*, nel linguaggio della fantasia, della trasgressione e della follia, la *parole*. È un gioco d'azzardo con il caso e la morte. Piuttosto che non significare nulla, significa il nulla. Non ne esiste definizione migliore di quella che ne dà Alice, quando legge il *Jabberwocky* per la prima volta: "It seems very pretty', she said when she had finished it, 'but it's rather hard to understand... Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are! However somebody killed something: that's clear at any rate"⁷.

Alice incontra questo testo in un momento in cui sta cercando di imporre alle creature dello specchio la sua invisibile volontà autoriale, sta condizionando la scrittura del re bianco, cui trattiene e guida la penna, ha l'inchiostro a portata di mano per buttarglielo addosso in caso che il re svenga, e intanto adocchia un libro, lo sfoglia e le appare scritto "in some language I don't know".

La prima strofa risulta una scrittura speculare rovesciata, "a Looking-glass book". Trovata la chiave, la poesia si può leggere, ma non per questo facilmente tradurre in significato. Alice momentaneamente l'accantona, fino a quando non incontra Humpty Dumpty, il fragile e arrogante personaggio di una *nursery rhyme*, il colletto bianco, la testa d'uovo, il traduttore-interprete che può far significare alle parole cose differenti, perché lui è il padrone e comunque paga loro gli straordinari. Alice gli chiede la spiegazione della prima stro-

⁶ *The Annotated Alice*, cit., p. 272.

⁷ *Ivi*, p. 197.

fa della poesia, ch  è veramente piena di parole difficili, "full of hard stuff" (sono tutte inventate), e ottiene una spiegazione casuale e capricciosa. L'interpretazione pone tanti problemi quanti ne risolve, e pu  essere tradotta solo reinventandola, come il testo poetico.

A chiarire meglio il concetto che il *nonsense*   un codice aperto, con molte, ma non infinite spiegazioni possibili, Carroll aveva gi  fornito una spiegazione diversa della poesia, nata prima del racconto di Alice, e pubblicata nel giornalino "Misch-Masch", composto per fratelli e sorelle nel 1855. Ha appena qualche punto di contatto con quella fornita da Humpty Dumpty. Tuttavia ogni interpretazione-traduzione non deve essere compatibile con le altre, bens  con il testo, deve rispettarne la struttura e la coerenza interna, per quanto assurda. Carroll ribadisce ulteriormente il concetto a proposito del famosissimo verso finale di *The Hunting of the Snark*, altra caccia al mostro: "For the Snark was a Boojum, you see"⁸. Sostiene di non aver saputo allora cosa significasse, n  di averlo mai saputo in seguito⁹, ma si dichiara disposto ad accettare e incorporare ogni "good meaning", intendendo probabilmente per "good" non tanto "buono moralmente" quanto "giusto, indovinato"¹⁰.

Il principale meccanismo di deformazione   quello che Carroll, nella prefazione allo *Snark*, chiama parola telescopio o parola valigia: "two meanings packed into one word, like a portmanteau". Ricorda in proposito l'episodio del giudice Shallow (Sommario) in *II Henry IV*, V,3: di fronte all'ingiunzione di Pistola: "Quale re, pezzente, parla o muori!", non sapendo se deve rispondere "Riccardo" o "Guglielmo", cercher  di farfugliare: "Ricchielmo" o "Guiccardo"¹¹. "Snark", il mostro che attende la ciurma alla fine di un viaggio avventuroso,   un *portmanteau* di "shark", squalo, "snail", lumaca strisciante e "snake", il serpente, il drago, l'arcinemico. Milli Graffi lo traduce "Snualo", Sanesi "Serqualo" o "Squerpente". "Jabberwocky", il mostro che esce dalla foresta tenebrosa dello specchio,   un incrocio di

⁸ *The Annotated Snark*, a cura di M. Gardner, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1962, p. 96.

⁹ *Alice on the Stage*, "The Theatre", aprile 1887.

¹⁰ Lettera a un gruppo di bambine di Boston, 1896; cfr. anche la lettera a Mary Barber, 1897.

¹¹ *The Annotated Snark*, cit., p. 42.

“jab” colpire, “jabber” farfugliare, blaterare, parlare una lingua straniera e perciò incomprensibile, e “wock”, secondo una spiegazione ironica di Carroll, dall’anglosassone “wocer”, “wocor”, rampollo, frutto, ma certamente collegato anche all’omofono “walk”, camminare, per cui il mostro è la Parola che colpisce, l’urlo che cammina, il frutto della chiacchiera, la fiera che il traduttore deve domare¹².

Verifichiamo più da vicino i meccanismi di cui Carroll si serve per la sua distorsione: il *nonsense* di Carroll, più di qualsiasi altro, è una pazzia in cui c’è del metodo. Basti pensare ai sillogismi di *Symbolic Logic*, come: 1) i bambini sono illogici, 2) non si disprezza nessuno che sappia domare un coccodrillo, 3) si disprezzano le persone illogiche, ergo: i bambini non sanno domare i coccodrilli; o ai giochi di *doublets*, parole con un numero fisso di lettere, che vengono trasformate una nell’altra modificando una sola lettera alla volta: ecco una stringa che risolve il quesito posto da Carroll su “Vanity Fair” il 10 maggio 1879: “Evolve MAN from APE”, che contiene *in nuce* la teoria dell’evoluzione: APE - ARE - ERE - ERR - EAR - MAR - MAN (scimmia - sono - prima - colpa - orecchio - rovina - uomo)”¹³.

Se analizziamo il *Jabberwocky* secondo i quattro livelli linguistici fondamentali – fonetico, morfologico, sintattico e semantico – ci accorgiamo che i primi tre livelli sono del tutto normali e il quarto, quello semantico, è completamente saltato. I suoni sono tutti pronunciabili e ricorrono in combinazioni comuni, la morfologia e la sintassi sono regolari, prefissi e suffissi si aggiungono come al solito, verbi, nomi e aggettivi si articolano in frasi non ambigue, la metrica è scorrevole. Quando si arriva al livello semantico, ci troviamo di fronte al vuoto. Il risultato è di attivare vari e incerti percorsi esplorativi, catene sonore o associazioni automatiche, che producono una serie di aree sfumate di senso, che si consolida nei punti di sovrapposizione. La strofa genera una specie di intuizione epifanica delle reali operazioni del linguaggio, che si dimostra l’autentico padrone del parlante, che invano crede di dominarlo¹⁴.

¹² *The Annotated Alice*, cit., p. 195.

¹³ *The Complete Works of Lewis Carroll*, intr. A. Woollcott, London, Penguin, 1982, pp. 1119 e 1152.

¹⁴ J.J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, London, Routledge, 1994, pp. 20-25.

La sfida posta al traduttore sembrerebbe davvero impossibile, e invece le traduzioni sono numerose e ingegnose fin dai tempi dello stesso Carroll, che, pur essendo scrittore fantastico e svagato, si occupò invece minuziosamente dei dettagli delle sue pubblicazioni, e incoraggiò e controllò personalmente le prime traduzioni, finché il testo non gli sfuggì completamente di mano per entrare nella storia dell'immaginario universale. Ci sono due versioni latine, di Augustus A. Vansittart (Oxford 1881), e dello zio di Carroll, Hassard H. Dodgson (Gaberbooccus diventerà il nome di una casa editrice), una splendida versione tedesca del grecista Robert Scott, collaboratore del Decano Liddell (1872). Nell'articolo accompagnatorio lo studioso sostiene ironicamente che l'originale è a sua volta la traduzione di un testo tedesco (non ci sono fonti precise per il *Jabberwocky*, che, contrariamente a molte altre poesie contenute nelle due *Alici*, non è una parodia di uno o più testi noti). Le versioni francesi sono importanti, dato l'interesse dei surrealisti per Carroll, da quella di Frank L. Warrin del 1931, a quella di Henri Parisot nel 1946, a quella vulcanica e dirompente di Antonin Artaud nel 1947. Artaud ha con Carroll un rapporto di amore-odio: da una parte lo considera un nume tutelare, "uno spirito di collera, di rivendicazione e di furore. Una specie di sobillatore nato della percezione e del linguaggio" (*Variations à propos d'un thème d'après Lewis Carroll*), dall'altra lo bolla come "un profittatore che ha voluto pascersi intellettualmente, lui ben pasciuto di un pasto ben servito, del dolore altrui" (lettera a Henri Parisot, 22 settembre 1945)¹⁵. La poesia è stata tradotta in italiano, dentro e fuori di *Through the Looking-glass*, con e senza *Alice in Wonderland*, almeno una ventina di volte: anonimo 1914; G. Pozzo, 1947 e 1952; E. Bossi, 1951 e 1963; T. Giglio, 1952, 1966, 1978, 1986 e 1992; A. Valori Piperno, 1954 e 1962; R. Tillier e I. Grange 1955; V. Montemagno, 1956 e 1966; L. Marchi Pugliese 1959; D. Ziliotto e A. Lugli, 1969; A. Crespi Bortolini, 1974; T. Kemeni e A. Galasso, 1975; G. Almansi 1978 e con G. Pozzo 1993; M. Vittoria Malvano, 1978; Milli Graffi, 1975, 1982 e 1996; M. d'Amico, 1971, 1978 e 1985;

¹⁵ Cit. in *Humpty Dumpty* di L. Carroll, nella traduzione di Antonin Artaud. Versione italiana di Guido Almansi e Giuliana Pozzo, Torino, Einaudi, 1993, a cura di C. Pasi, pp. 94 e 101.

E. Bossi, con revisione di A. Roffeni, 1991. Per molti di questi traduttori si è trattato del lavoro di una vita, su cui sono ripetutamente ritornati limando e reinventando.

Confrontiamo velocemente alcune traduzioni della prima strofa:

<p>Jabberwocky 'Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe; All mimsy were the borogoves And the mome raths outgrabe.</p>	<p>Robert Scott (tedesco, 1872) Es brillig war. Die schlichte Toven Wirren und wimmelten in Waben; Und aller-mümsige Burggoven Die mohmen Râth' ausgraben.</p>	<p>Frank L. Warrin (francese, 1931) Le Jaseroque Il brilgue: les toves lubricilleux Se gyrent en vrillant dans le guave, Enmîmés sont les gougebosqueux, Et le mômerade horsgrave.</p>
<p>Henri Parisot (francese, 1947) Jabberwocheux Il était reveure; les slictueux toves L'allouinde gyraient et vrvlaient; Tout flivoreux vaguaient les borogoves; Les verchons fourgs bourniflaient.</p>	<p>Antonin Artaud (francese, 1947) Jurigastri Il était roparant, ct les vliqueux tarands Allaiant en gibroyant et en brimbulkdriquant Jusque-là où la rouргеhe est à rouarge à rangmbde et rangmbde à rouarghambde: Tous les falomitards étaient les chats-huants Et les Ghoré Uk'hatis dans le GRABÜG-EUMENT.</p>	
<p>Anonimo (italiano, 1914) Il Giabberwocco S'era a cocce e i ligli tarr girtrellavan nel pischetto, tutti losci i cencinari suffigiavan longe stetto.</p>	<p>Giuliana Pozzo (italiano, 1947) Era listro e le calimbe Che tragavan nel poschetto Profittaron delle cimbre E van sotto stetto stetto.</p>	<p>Tommaso Giglio (italiano, 1952) Il Cianciaroccio Era cocino e i vivacciosi avini Vorticavano e intevano il latò, Tutti un po' stantri erano i cinini E il corolego fuasa peradò.</p>
<p>A. Valori Piperno (italiano, 1954) Il Tartaglione Al prepario i svatti marchi Tortellavan per il diano, Ma tristacchi erano i barchi E i paupersi sibiliano.</p>	<p>Tomaso Kemeny (italiano, 1967) Jabberwock Era rombo e i fangagili chiotti Girascavano e succhiellavano i pratali; Tutti erano infoli e cenciopi, E lo spirdito primaticcio murpissi.</p>	<p>Milli Graffi (italiano, 1975) Il Ciciarampa Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi Ghiarivan foracchiando nel pedano: Stavano tutti mifri i vilosnuoppi Mentre squoltian i momi radi invano.</p>
<p>Masolino d'Amico (italiano, 1978) Ciarlestroniana Era brillosto e i tospi agiluti Facean girelli nella civa; Tutti i paprussi erano melacri, Ed il trugòn striniva.</p>		

Alcune traduzioni corrispondono al criterio fondamentale di mantenere regolari la sintassi, il ritmo, la metrica e le rime che strutturano l'originale, sia pure in forma mutata, altre no. Nelle versioni, o revisioni di versioni più recenti, appare la consapevolezza di dover inoltre dar conto del genere poetico in cui il testo si colloca, la ballata romantica, con ammiccamenti arcaici all'anglosassone. In varia misura, Milli Graffi, Masolino d'Amico, Almansi-Pozzo, attingono

in cambio al poema cavalleresco, che in Italia ha sia una tradizione alta che popolare e dialettale. Masolino d'Amico: "Era brillosto e gli alacridi tossi", Almansi-Pozzo: "E il momico rattio superiava", e Milli Graffi: "Mentre squoltiano i momi radi invano", danno cadenze epiche convincenti. D'Amico usa anche Dante: "il Ciarlestrone con occhi di bragia". Il lessico di Carroll, "chiarito" dalle spiegazioni di Humpty Dumpty, risulta vicino al quotidiano pur nell'assurdità degli accoppiamenti semantici, "green pigs", degli incastri, "mimsy" = "flimsy and miserable", delle associazioni foniche, "mome" = "from home". Le versioni italiane stentano a mantenere il livello nel passaggio dal testo alla spiegazione, avendo accentuato nella ballata il linguaggio colto. Masolino d'Amico nella traduzione per Longanesi mantiene l'inglese e usa una traduzione di servizio. Non mi sembra una soluzione soddisfacente nella sua ibridità. È pur vero che l'inglese, comunque inventato, può assumere una valenza misteriosa e magica, come le formule del latino ecclesiastico storpiate dal popolino. Ma nella traduzione-spiegazione la non autonomia della traduzione dal testo diventa penosamente evidente. In rapporto alla spiegazione, Almansi-Pozzo fanno spesso apparire gratuite le parole del testo: "fanghilosi significa fangosi e lisci", o il "biava sono le zolle d'erba che crescono intorno alla meridiana". Meglio dove si tenta un collegamento scherzoso: "mensi e procervi" vuol dire "minuscoli e prepotenti" e "momico rattio" si spiega così: "'rattio' è un grosso topo e 'momico' credo voglia dire lo stesso di comico". Milli Graffi si muove con maggiore comprensione e rispetto dei meccanismi del *portmanteau*: "'viviscidi' significa 'svelti e scivolosi'"; "i 'tuoppi' sono un po' come i tassi... e un po' come i cavatappi"; "'mifri' vuol dire 'fragili e miserabili'" e "momo" "penso che sia un'abbreviazione di 'mamma mia'".

Sono interessanti le osservazioni fatte dalla Graffi a proposito di una sua seconda versione di *The Hunting of the Snark* (1985, Studio Tesi), succeduta alla prima (1982, "Carte Scoperte"): diversi gli obiettivi, diversa la resa. La prima versione era intesa a ricostruire nell'italiano le operazioni fatte da Carroll nell'inglese, tradurre i giochi di parole "con un atto che fosse contemporaneamente creativo e mimetico". A distanza di anni vede nel testo un'altra esigenza aggiuntiva e non sostituiva della precedente: quella di rendere da una parte il rigore filologico delle parole, dall'altra la leggerezza da fila-

strocca e la musicalità del tono. La Graffi si dimostra consapevole, nel mirare a mantenere la “parca misuratezza” di Carroll, di un parametro che ad esempio Artaud deliberatamente rifiuta, mentre invece ricrea audacemente i giochi di parole, spezza violentemente le forme, mescola sapientemente parole comuni, letterarie, *argot*, dialetto.

Manca per lo più alle versioni italiane recenti la familiarità con il linguaggio infantile e dialettale, la ricchezza di umori della parlata di una traduttrice pioniera come Emma Cagli (1908). Il tentativo di rendere la parodia finisce per uccidere la leggerezza della filastrocca: “trilla trilla, pipistrello,/ mezzo sorcio e mezzo uccello” (Cagli), al posto di “Twinkle, twinkle, little bat!” è più vivace di “O pipistrello baluginante/ cosa pensi in questo istante?” (Graffi), o di “Zitto zitto pipistrello,/ corri avvolto in un mantello” (Giglio). Io suggerirei una sostituzione con Toti Scialoja: “Pipistrello, ti par bello/ far pipì dentro l’ombrello?”¹⁶.

Il testo *nonsense* e la traduzione, sua infedele immagine speculare, rivelano dunque in pieno la loro natura di paradosso: sono conservatori e rivoluzionari insieme, sovvertono e sostengono la lingua, lasciano libere le redini alla nostra fantasia linguistica, e contemporaneamente ci impongono i vincoli della lingua comune rafforzati¹⁷. Non v’è modo migliore di entrare in un testo che di uscirne, rivoltandolo e traducendolo. L’oggetto che si otterrà, ancorché goffo di forma, avrà la caratteristica di essere insieme interno e esterno al testo, di far coesistere dimensioni opposte. Val la pena di ricordare che l’anello di Moebius, una superficie piatta bidimensionale, viene menzionato per la prima volta in inglese da Carroll in *Sylvie and Bruno*, e che nello stesso romanzo Carroll spiega come si possa addirittura ottenere un piano di proiezione, ossia una superficie tridimensionale con una sola faccia, uno spazio che, non avendo propriamente né interno né esterno, si può dire contenga l’intero universo¹⁸. Per fortuna del traduttore, impegnato nella creazione di questo oggetto impossibile, si può fare semplicemente cucendo in modo particolare tre fazzoletti. Nel chiamarlo “la borsa di Fortunato”, Carroll avrà certamente pensato agli scarsi compensi dei traduttori.

¹⁶ T. SCIALOJA, *Quando la talpa vuol ballare il tango*, Milano, Mondadori, 1997, p. 7.

¹⁷ LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, cit., p. 25.

¹⁸ *Sylvie and Bruno Concluded*, cap. VII (*The Complete Works of Lewis Carroll*, p. 521).

LUIGI REITANI

“DI UN LINGUARE”. LINGUE ARTIFICIALI
NELLA POESIA TEDESCA DEL NOVECENTO

Durante una guerra una sentinella francese e una sveva si fronteggiano al di qua e al di là del Reno. Il soldato francese, forse per scacciare la noia, cerca di provocare il nemico e gli grida “Filou! Filou!”. Il soldato svevo però non sa il francese e non capisce il significato offensivo della parola. Il suono gli fa pensare piuttosto alla domanda tedesca “Wieviel Uhr?” - “Che ore sono?”. E così gentilmente risponde nel suo dialetto: “Halber vieri” - “Le tre e mezzo”.

Le differenze tra le lingue, si sa, portano a degli equivoci e la traduzione si muove nello spazio tra queste differenze, uno spazio equivoco, che è spesso uno spazio tra due voci e tra due culture. La storiella dei due soldati divisi dal fiume e dalle lingue è stata raccontata da Johann Peter Hebel nel suo *Tesoretto*¹ e ha già offerto spunto a molte riflessioni². “Filou” non significa certo “che ore sono”, ma la sua traduzione in “Wieviel Uhr” non è forse così sbagliata come potrebbe sembrare. Il soldato svevo ha optato per l’unico livello linguistico a lui accessibile: quello del significante. La sua risposta ignora Babele e le difficoltà di comunicazione tra gli uomini. Ignora l’aggressività verso chi non parla la propria lingua e per questa sola ragione è un “filou”, un imbroglione. Nessuna traduzione – nel senso più vicino all’etimologia di tradurre, ossia di trasportare qualcosa da un luogo a un altro – è impossibile come quella tra chi è diviso da una guerra e da un fiume reso invalicabile dalle armi. La sentinella sveva ha tradotto l’offesa in una domanda e ha dato così l’unica ri-

¹ Cfr. J.P. HEBEL, *Storie di calendario*, a cura di G. Bevilacqua, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 76-77.

² Cfr. G. KAISER, *Kannitverstan oder: Über den Vorteil, keine Fremdsprachen zu sprechen*, in *Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*, a cura di U. Stadler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996, pp. 403-404.

sposta certa all'incerto desiderio di comunicazione tra gli uomini: la consapevolezza del tempo che passa. Un tempo umanizzato e scandito in frazioni fin troppo umane dal dialetto.

Ascoltare le parole come suoni, e attribuire a questi suoni dei significati sulla base di libere associazioni, è naturalmente un'attività ludica, a cui però non si può negare un potenziale di conoscenza. "Filou, filou / Wieviel Uhr?". Questi suoni potrebbero essere i versi di una filastrocca. Quante ninne nanne, in ogni lingua e idioma, non ci parlano di bimbi "filou" e del tempo che passa? Qualche volta si tratta di preghiere. Una poesia di Christian Morgenstern ci spiega che anche i piccoli caprioli pregano di notte, giungendo "i piedini piccolini", "die kleinen Zehlein", che in tedesco fanno rima con i "Rehlein", i "capriolini".

Die Rehlein beten zur Nacht,
hab acht!
Halb neun!
Halb zehn!
Halb elf!
Halb zwölf!
Zwölf!³

Morgenstern gioca sulla somiglianza tra l'imperativo "hab acht" ("fa' attenzione"), che rima con "Nacht", "notte", e l'espressione "halb acht", le "sette e mezzo". Nell'enumerazione del tempo che costituisce la preghiera dei caprioli si può così passare indisturbati da "hab acht!" a "Halb neun!", da "sii attento" a "le otto e mezzo", fino alla mezzanotte, l'ora in cui un piccolo capriolo deve fare certo più attenzione. "O Mensch! Gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?" – "Uomo, sii attento! Cosa dice la mezzanotte profonda?" aveva scritto Nietzsche nello *Zarathustra*, e Mahler aveva messo in musica questi celebri versi nella III sinfonia. Forse Morgenstern non intendeva parodiare Nietzsche, ma il suo testo vi conduce per associazione. La preghiera non è solo scansione delle ore, come san-

³ C. MORGENSTERN, *Werke und Briefe*, vol. III, *Humoristische Lyrik*, a cura di von Maurice Cureau, Stuttgart, Urachhaus, 1990, p. 61.

no bene i monaci, è anche raccomandazione e supplica. Il passaggio dall'una all'altra sfera è in Morgenstern un passaggio fonetico. Contare il tempo può essere rassicurante, almeno per i caprioli.

Le difficoltà nel rendere questi versi in italiano iniziano dalla zoologia. Per i dizionari moderni il "Rehle" è propriamente un giovane capriolo. La sfera di connotazioni della parola include però un alone di grazia e di agilità, e al tempo stesso di timidezza e di ritrosia, che si presta a uno scambio metaforico tra i più convenzionali: il "Reh" come giovane donna.

Secondo i dizionari pare che ci fosse cascato anche Goethe⁴. Se si traduce "Reh" con capriolo, questa connotazione non è più evidente. L'italiano preferisce in questo caso il termine cerbiatta. Ma "Rehle" è anche un diminutivo, e i traduttori sanno quanto sia terribile trasportare da una lingua all'altra i nomi alterati. Se il "Reh" è qualcosa in più di un capriolo, sicuramente il "Rehle" è diverso da un "capriolletto" o da un "capriolino". Chi prega dunque di notte? I caprioli, i capriolotti o i cerbiatti? O forse le cerbiatte?

Chi voglia tradurre la poesia, dovrà comunque trovare una parola che faccia rima con la corrispondente traduzione italiana di "Zehle", il piccolo dito del piede. E le difficoltà sono appena iniziate. Come rendere infatti il gioco di parole, costitutivo per la poesia, tra "hab acht" e "halb acht", la continuità/discontinuità tra l'esortazione e l'indicazione temporale? In un libro per l'infanzia, magnificamente illustrato, che presenta le poesie di Morgenstern ai bambini italiani, questo verso non è tradotto. L'impossibilità si fa qui omissione⁵.

La preghiera appartiene alla raccolta di poesie più famosa dell'autore: i *Galgenlieder* (*Canti patibolari*) pubblicati per la prima volta nel 1905. Il bestiario di questi canti non si limita ai piccoli caprioli/cerbiatti raccolti in preghiera. Tra gli animali più bizzarri della raccolta c'è un *Mondschat*⁶, una pecora, unita alla luna in un'unica parola composta. Che cosa c'entra la pecora con la luna? L'invenzione

⁴ Cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, rist. anast. dell'edizione 1854-1984, München, DTV, 1991, vol. 14, col. 555.

⁵ C. MORGENSTERN, *Il Grande Lalula*, trad. it. di F. Pierini, illustrazioni di L. Zwerger, Pordenone, C'era una volta, 1992.

⁶ C. MORGENSTERN, *Werke und Briefe*, cit., vol. III, p. 63.

di Morgenstern è ricalcata sul vocabolo "Mondkalb", letteralmente un "vitello lunare", che designa in tedesco un aborto attribuito all'influenza nefasta della luna e, in senso figurato, un idiota.

Das Mondscharf

Das Mondscharf steht auf weiter Flur.
Es harrt und harrt der großen Schur.
Das Mondscharf.

Das Mondscharf rupft sich einen Halm
und geht dann heirn auf seine Alm.
Das Mondscharf

Das Mondscharf spricht zu sich im Traum:
'Ich bin des Weltalls dunkler Raum'.
Das Mondscharf

Das Mondscharf liegt am Morgen tot.
Sein Leib ist weiß, die Sonn ist rot.
Das Mondscharf.

La pecora di luna

La pecora di luna, nella vasta pianura,
aspetta aspetta la grande tosatura.
La pecora di luna.

La pecora di luna bruca d'erba un filino,
e dopo torna a casa al suo pascolo alpino.
La pecora di luna.

La pecora di luna parla con sé nel sogno:
'Dell'universo intero il punto scuro sono'.
La pecora di luna.

La pecora di luna alla mattina è morta.
Il sole tutto rosso e la sua spoglia è smorta.
La pecora di luna.

La poesia è costruita su un sistema di distici a rima baciata, sul metro alternato dei giambi e sulla ripetizione quasi ossessiva del titolo, che forma un *refrain* dopo ogni distico. Di questa poesia esiste una versione italiana di Anselmo Turazza del 1961⁷, più volte ripubblicata, una più recente di Giorgio Cusatelli⁸ e una terza di Lucia Borghese⁹. Tutti e tre i traduttori si sono sforzati di rendere il sistema delle rime di Morgenstern¹⁰, con esiti diversi. Per raggiungere il suo scopo Turazza non ha esitato a ricorrere a un italiano arcaico e un po' retorico, con alcuni bruschi cambiamenti di registro stilistico e qualche manierismo. Il semplice verso "Sein Leib ist weiß, die Sonn' ist rot" si trasforma nella sua versione in "Sol biancore ha il suo corpo, solo ha il sole rossore". Lucia Borghese non teme l'effetto stranante dei diminutivi e rende lo stesso verso con "Bianco è il suo corpo, rosso il solicino" (che rima così con "mattino"). La traduzio-

⁷ C. MORGENSTERN, *Canti grotteschi*, trad. it. di A. Turazza, Torino, Einaudi, 1966, p. 15.

⁸ In *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Torino, Einaudi, 1990, p. 43.

⁹ In C. MORGENSTERN, *Fatti lunari*, a cura di G. Cusatelli e L. Borghese, Parma, Guanda, 1990, p. 93.

¹⁰ Non così Federica Pierini nella citata edizione illustrata per bambini.

ne di Cusatelli è sintatticamente e lessicalmente più semplice e, con una sola inversione, riesce ad ottenere il miracolo, in sei casi su otto, di una corrispondenza perfetta delle parole italiane in rima con quelle tedesche. Il punto debole di questo virtuosismo linguistico è però l'assonanza "sogno / sono", che sostituisce la rima "Traum / Raum". Meglio, forse, aveva proposto Mittner in una nota della sua *Storia della letteratura*¹¹, rendendo il distico con un'assonanza più vaga, che ha tra l'altro il vantaggio di una maggiore aderenza semantica: "La pecora lunare parla a sé nel sogno: / 'Io sono lo spazio oscuro del cosmo'".

Das Mondschaft non crea problemi di distinzione zoologica come il "Rehleim" di *Das Gebet*, ma la parola è ugualmente un rompicapo per un traduttore, come ogni sostantivo composto di lingua tedesca. "Pecora di luna" (Cusatelli) e "pecora lunare" (Mittner) sono traduzioni conformi alla prassi con cui si rendono in italiano gli aggregati tedeschi: la pecora resta una pecora e la luna qualcosa che la qualifica, un suo aggettivo o un complemento di specificazione. Il "pécoro lunare" di Turazza – fatto proprio anche da Lucia Borghe- se – è invece qualcosa di diverso da un animale da cortile e probabilmente più vicino al grottesco di Morgenstern. Si potrebbe forse suggerire come soluzione la "pecora-luna", replicando in italiano il composto tedesco.

Lo stesso Morgenstern ha tradotto *Das Mondschaft* in un latino maccheronico. L'animale diventa qui *Lunovis*. Non entro nell'analisi di questa auto-traduzione, che è qualcosa in più di uno scherzo colto. Vorrei solo sottolineare come Morgenstern renda entrambe le lingue, latino e tedesco, lingue artificiali. Rima, metro e *refrain* prevalgono ampiamente sui valori semantici.

Della sua passione per le "lingue inventate" l'autore parla in una lettera che commenta *Das große Lalula*, una poesia scritta con parole che non si troveranno in nessun dizionario. I valori fonetici e grafici sono qui diventati assoluti e determinano la struttura stessa della composizione. Con *Lalula* Morgenstern è pervenuto alla frontiera della poesia fonica, che sarà oltrepassata dieci anni dopo dagli esperimenti dadaisti di Hugo Ball e Kurt Schwitters. *Karawane*, la poesia

¹¹ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, p. 1033, nota 17.

con cui Ball definisce se stesso inventore di “versi senza parole”, inizia così: “jolifanto bambla ô falli bambla / *grossiga m'pfa habla borem*”. Il *grande Lalulà* di Morgenstem non è ancora una “carovana” di suoni disparati, come nel caso di Ball, ma suggerisce piuttosto l'idea di un dialogo contrappuntistico in una lingua dalle sonorità esotiche. Mi limito alla prima strofe:

Kroklokwaſzi? Semeṁemeṁi!
 Seiokrontro - prafriplo:
 Bifti, bafzi; hulaleṁi:
 quasti basti bo...
 Lalu lalu lalu la!¹²

È ancora possibile tradurre questo tipo di poesia? Per farlo, forse, occorrerebbe l'ingenuità del soldato svevo sul Reno. Ma è anche vero che l'impossibilità della traduzione coincide qui con la sua inutilità. La poesia fonica dei dadaisti e la lingua artificiale del *Lalulà* non hanno bisogno di essere tradotte. Anch'esse, in un certo senso, ignorano Babele o forse ne sono l'estrema e radicale conseguenza.

Non tutta la poesia dada varca comunque questa frontiera. A Hugo Ball, certo, risalgono poesie come *Totenklage* (*Lamento funebre*) e *Katzen und Pfauen* (*Gatti e pavoni*), in cui il gioco fonetico è in un certo senso prevedibile, quasi naturalistico nel suo mimetismo. Presentando queste poesie in appendice al suo bel libro sulla poesia dadaista tedesca, Luigi Forte si è ovviamente limitato a tradurre il solo titolo¹³. Non è questo il caso di una poesia di Kurt Schwitters intitolata *Frühe rundet Regen blau*¹⁴

Frühe rundet Regen blau

Runde das Grün
 Schläfe maies Land
 Grüne Tropfen tropfenweise
 Leise Tropfen tropfen leise
 Runde schlaf Land
 Schläfe grüne Tropfenwiese
 Grüne Tropfen sanften Lied
 Grünen Grüne grün.

Alba tondeggia pioggia blu

Tondeggi il verde
 Dormi terra maggiolina
 Verdi gocce goccia a goccia
 Lievi gocce gocciolano lievi
 Tondeggia dormi terra
 Dormi verde campo di gocce
 Verdi gocce addolciscono canto
 Verdeggiano verzura verde.

¹² C. MORGENSTERN, *Werke und Briefe*, cit., vol. III, p. 61.

¹³ L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 148-149.

¹⁴ *Ivi*, pp. 274-275.

Una prima particolarità del testo risiede nel rendere incerte le distinzioni tra le parti del discorso. La forma dell'imperativo rende a prima vista i verbi simili a aggettivi, mentre i sostantivi al plurale appaiono identici ai verbi in terza persona. Tra aggettivi, avverbi, sostantivi e verbi c'è, insomma, identità fonetica. Ma sono soprattutto le allitterazioni e il ritmo a rendere la poesia una *nenia*. Tra la possibilità di restituire fedelmente la semantica delle parole e la "impossibilità" di ricostruirne i valori ritmici-fonetici in italiano, il traduttore ha scelto la prima strada, una scelta più che giustificata dalla natura complessiva del volume. Ci si può chiedere naturalmente se questa traduzione ci avvicini alla poetica di Schwitters. L'impossibilità della traduzione è qui compensata da una traduzione che onestamente accetta e dichiara i suoi limiti.

Se tutte le strade portano a Roma, le vie del linguaggio portano spesso a Vienna. La grande lezione della poesia dada ha trovato negli anni Cinquanta un fertile terreno nella capitale austriaca. In questo straordinario arcipelago di esperienze e movimenti, che ha avuto il suo centro ideale nella cosiddetta *Wiener Gruppe*, si colloca l'opera di Ernst Jandl, poeta nato nel 1925 e recentemente scomparso.

A ragione, il primo volume di poesie di Ernst Jandl, pubblicato nel 1966 con il titolo *Laut und Luise*, è stato giudicato una sorta di compendio dei procedimenti sperimentali dell'avanguardia. Si trovano qui poesie foniche, poesie visive, poesie scritte per la recitazione, testi plurilinguistici, poesie che utilizzano il dialetto viennese in maniera straniante, montaggi di parole. A queste direttrici di ricerca Jandl ha aggiunto negli Settanta l'elaborazione di una *heruntergekommene sprache*, un "linguare malandare", il cui materiale finisce per somigliare molto al tedesco parlato dai lavoratori immigrati in Austria o in Germania. *Von einen sprachen*, "di un linguare" – da cui ho tratto il titolo di questo mio intervento – è una poesia programmatica, che si fonda su una grammatica sconnessa, in cui i generi dei nomi sono confusi e la morfologia dei verbi alterata. Ancora una volta siamo di fronte a una lingua artificiale, che muove però da una domanda di fondo sulla possibilità di una comunicazione tra gli uomini che non sia menzogna e contraffazione. Ho provato a rendere questa poesia in un italiano ugualmente alterato, "traducendo" nella lingua d'arrivo i criteri di manipolazione di cui si è servito Jandl.

von einen sprachen	di un linguare
schreiben und reden in einen heruntergek [onunenen sprachen	scrivere e parlare in un linguare malandare
sein ein demonstrieren, sein ein es zeigen, wie weit	essere un mostrare, essere un lo dichiarare, [fino a che punto
es gekommen sein mit einen solchen: seinen mistigen leben er nun nchmen auf den schaufeln von worten und es demonstrieren als einen den stinkigen haufen	essersi giunti con uno talare: suo monnezzo vitare lui ora prendere su pale di parole e lo mostrare come uno degli puzzolosi [mucchiatti
denen es seien. es nicht mehr geben einen beschönigen	cui esso sarebbe. esserci non più uno [ritoccare,
nichts mehr verstellungen. oder sein worten, [auch stinkigen	più niente contraffare. o essere parole, [anche puzzolose
auch heruntergekonunenen sprachen-worten [in jedenen fallen	anche parole in un linguare malandare [in ognun caso
einen masken vor den wahren gesichten denen [zerfressenen	una mascherare dinanzi ai volti veri, [cui avrebbero la lebbra
haben den aussatz. das sein ein fragen, einen tötenen. ¹⁵	rosicchiato. questo essere un domandare, [un mortalare. ¹⁶

Il “linguare” di Jandl non è puro virtuosismo, e nemmeno un programma ideologico. In *wien: heldenplatz*, una delle sue poesie più note e riuscite, l'autore ricostruisce uno degli eventi di maggior impatto traumatico nella storia austriaca nel Novecento: il discorso di Hitler a Vienna nel marzo del 1938, subito dopo l'*Anschluß* nella “piazza degli eroi”, gremita sino all'inverosimile. La partecipazione degli austriaci alla tragedia nazista è riassunta in un linguaggio artificiale che sembra sorprendentemente anticipare, anche nella tematica, il Gadda di *Eros e Priapo*. La tecnica di condensazione delle parole, operata secondo un procedimento joyciano, sovrappone tra loro i diversi campi semantici della sessualità, della mistica religiosa e della politica, con l'effetto di mostrare le tendenze distruttive e autodistruttive del fascismo. La poesia lavora con le “maschere acustiche” – per riprendere un termine di Elias Canetti – mutate dalla realtà storica del comizio e ne palesa la valenza nascosta.

¹⁵ E. JANDL, *Gesammelte Werke*, a cura di K. Siblewski, Frankfurt am Main, Luchterhand, 1985, vol. II, p. 322.

¹⁶ Ho pubblicato una traduzione leggermente diversa in *Luci lune luoghi. Antologia della poesia austriaca contemporanea*, a cura di L. Reitani, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 217.

wien: heldenplatz

der glanze heldenplatz zirka
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.
und brüllzten wesentlich.

verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme
hinsensend sämmertliche eigenwäscher.

pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel.
balzerig würmelte es im männechensee
und den weibern ward so pfingstig ums heil
zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.¹⁷

Ho cercato di tradurre questa poesia ricostruendo il gioco delle contaminazioni semantiche e l'impatto fonetico. Faccio solo due esempi, per brevità¹⁸. Nella prima strofe il soggetto è la stessa piazza, a cui si riferisce il verbo all'imperfetto "versaggerte", in cui confluiscono probabilmente "versagen" (fallire, rinunciare), "versacken" (sprofondare) e forse anche l'inglese "to sag" (incurvarsi), laddove il prefisso ver- è in ogni caso da intendersi in senso peggiorativo. Ho reso questo verbo con "straflosciava", che conserva un'analogia strutturale nella formazione del prefisso e una vaga assonanza nella sonorità, lasciando però piuttosto pensare a qualcosa che si affloscia (con una certa connotazione sessuale) o a un'inversione ironica di straripare. Può darsi che il paradigma di associazioni semantiche offerto da "versaggerte" sia più vasto. Straflosciare indica in ogni caso una direzione di lettura, che capovolge la retorica delle manifestazioni di massa, in cui le piazze straripano o traboccano. Nella terza strofe la voce di Hitler (che non è mai nominato nel testo) è definita un moncherino (in tedesco "Stummel") che è "sprenk", aggettivo in cui sovrapp-

¹⁷ E. JANDL, *Gesammelte Werke*, cit., vol. I, p. 124.

¹⁸ Un'analisi della poesia con particolare riguardo ai problemi della sua traduzione in italiano nel mio saggio *Frasi e "Safri". Sulla traduzione italiana di "wien: heldenplatz"*, in *Ernst Jandl. Proposte di lettura*, a cura di L. Reitani, Udine, Forum, 1997, pp. 51-68.

pongono probabilmente le parole "Sprenkel" (macchia) e "streng" rigido. A ciò si aggiunge la precisazione avverbiale "hünig", forse un incrocio tra "Hahn" (gallo) e "Hüne" (gigante). Ho reso questo groviglio con la combinazione "gigallescamente sgronfia", mantenendo l'allitterazione. Il primo termine è appunto contaminazione tra gigantesco e gallo, con "falso" suffisso avverbiale; il secondo è deformazione di gonfio, che tende a sgorbio.

vienna: piazza degli eroi

l'intersa piazza degli eroi all'incirco
straflosciava in mestosi ometti oceanici
tra loro anche donne, che al ginocchio maschile
di premere pressanti si tentavano, pregne di sperare.
e mugghiavano essenzialmente.

baldranzoso sottoslancio sulla fronte ciuffosa
per benbisogno nordico, grintolava
con voce innumerantesi, corrupe di sangue,
falciando completosi i mi-faccio-i-cazzi-miei.

puntare!

straltellava il diuccio-caprone da Sa-Afre a Sa-Afre
con moncherin di voce gigallescamente sgronfia.
fregolando vermeggiava il mare di ometti
e per le femmine fu penecoste sulla *heil*,
tanto più se incervate dall'ingnocchio a corna.¹⁹

L'autonomia del significante non è certo una scoperta del Novecento. Ma certamente la poesia novecentesca si caratterizza per i suoi artifici, per il suo porsi ineluttabilmente dopo Babele. Non solo la traduzione è impossibile. Impossibile è la stessa pretesa di una comunicazione non frammentaria. In una stupenda poesia del 1961 *Tübingen. Jänner*, dedicata a Hölderlin, Paul Celan ha espresso con straordinaria lucidità il nostro bisogno di balbettare suoni e parole, di inventare nuove lingue, di dire il mondo senza dirlo, al di qua e al di là dei fiumi che ci dividono:

Venisse,
venisse un uomo,
venisse al mondo un uomo, oggi,

¹⁹ *Luci lune luoghi*, cit., p. 209.

con la barba di luce che fu
dei patriarchi: potrebbe,
se parlasse di questo
tempo, solamente
bal- balbettare
conti-, conti-,
nuamente, mente.

("Pallaksch. Pallaksch")²⁰

²⁰ P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 381.

Il testo dell'intervento di Dario Del Corno, Prove di traduzioni "quasi" impossibili: Aristofane e Nonno di Panopoli, non è pervenuto per la stampa.