

Efim Ètkind

1.

Tra le varie forme di attività artistica, la traduzione probabilmente è quella che più di ogni altra richiede una solida base scientifica. Un prosatore può scrivere un romanzo anche senza avere una formazione specificamente letteraria e senza utilizzare con consapevolezza le regole di composizione: ogni volta crea da zero, trasformando la vita nelle forme letterarie che gli appaiono più adatte alla realtà. Per lo scrittore non è necessario studiare appositamente l'origine e la storia del romanzo, la sua correlazione con altri generi, il rapporto fra la lingua dell'autore e del personaggio, le implicazioni stilistiche della suddivisione in capoversi o la struttura di una metafora. Sembrerebbe, invece, che il poeta abbia maggiore necessità di conoscere i procedimenti artistici del mestiere letterario, poiché in poesia la tecnica svolge un ruolo più importante che nella prosa. Ma Majakovskij a suo modo aveva ragione quando scriveva con un atteggiamento volutamente provocatorio le seguenti parole: “Non conosco né giambi, né trochei; non ho mai saputo distinguerli e non li distinguerò mai. Non perché sia difficile, ma perché nella mia attività poetica non mi è mai capitato di averci a che fare. E se anche ho scritto dei passi in questi metri, l'ho fatto a orecchio... In poesia esistono solo alcune regole generali per cominciare a scrivere un componimento. E anche quelle sono pure convenzioni. Come negli scacchi, le prime mosse sono quasi sempre le stesse, ma già da quella successiva si inizia a pianificare un nuovo attacco”¹

Persino Puškin narra come Onegin, pur non sapendo distinguere un giambo da un trocheo, per poco non divenne un poeta dopo aver sperimentato per la prima volta lo sconvolgimento del vero amore:

* E.G. Ètkind, *Chudožestvennyj perevod: iskusstvo i nauka*, “Voprosy Jazykoznanija”, 4 (1970), pp. 15-29. Alessandra Bardi ha tradotto le pp. 15-19, 22 e 26-29, Vsevolod Repin le pp. 23-25. È stato omesso il paragrafo 2 alle pp. 19-22 e sono stati effettuati tagli alle pp. 26-27.

¹ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 12, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1959, pp. 86-87.

...*grazie al magnetismo*

Il mio pupillo scombinato
Per poco allora non comprese
Come funziona il verso russo (VIII, 38).²

“Scombinato” perché in precedenza non era riuscito ad assimilare le lezioni di tecnica poetica (“malgrado i nostri sforzi...”, I 7).³ Invece, dopo essersi innamorato, divenne capace di comprenderla “grazie al magnetismo”, cioè all’intuizione.

Più di cent’anni dopo il poeta Evgenij Vinokurov, che padroneggiava varie forme di verso classico e moderno, dal raffinato sonetto italiano (ciclo del 1967) fino al verso libero, riporta le seguenti riflessioni nell’articolo *O ličnosti v poëzii* (Sul ruolo della personalità individuale nella poesia):

Ogni arte è composta da due parti: il ‘cuore’ e la ‘tecnica’. La poesia è quell’arte in cui c’è più ‘cuore’ che ‘tecnica’. Ogni arte presenta una componente che può essere insegnata, misurata e calcolata, e un’altra con la quale non si può fare altrettanto, cioè il temperamento dell’artista, la sua singolarità come persona.⁴

Vinokurov continua sottolineando il ruolo fondamentale della tecnica nella danza classica, nella musica, nel teatro, nelle arti plastiche, e la rilevanza della fase di studio in queste discipline; non a caso esistono scuole, istituti, conservatori e accademie di musica e d’arte.

Solo per la poesia non c’è niente di simile. In questo ambito *non si può insegnare quasi nulla*. Qui la sfera della tecnica e delle conoscenze non ha neanche lontanamente l’importanza che assume in tutte le altre forme di arte. Il poeta crea se stesso. Nessun contrappunto, nessuna legge della prospettiva, nessun metodo Stanislavskij. Non esistono modelli da seguire. Il poeta non può poggiarsi su nulla, perché non ha punti di riferimento al di fuori di se stesso, della sua individualità... Non ha a disposizione complicati strumenti musicali, né note, né pennelli, né colori, né costumi, né scene; niente. ‘Il mio strumento sono io stesso’ scrive scherzosamente il poeta Pavel Antokolskij nel componimento *Amleto*.⁵

In tutto ciò non c’è né dell’ostentazione né del provocatorio nichilismo: le attività artistico-letterarie raramente richiedono che l’autore possieda conoscenze teoriche della letteratura precedente. Certamente il poeta si inserisce in una qualche tradizione ritmica consolidata, che modifica o elabora: “Il ritmo è l’impronta della base sociale nella quale si è sviluppata la poesia... Ogni

² A. S. Puškin, *Evgenij Onegin. Romanzo in versi*, a c. di G. Ghini, trad. di G. Ghini, Milano, Mondadori, 2021, pp. 311-313.

³ Ivi, p. 11.

⁴ E. Vinokurov, *O ličnosti v poëzii*, in *Poëzija i mysl’*. *Pisatel’i o tvorčestve*, a c. di E. Vinokurov, Moskvva, Sovetskaja Rossija, 1966, pp. 33-34.

⁵ Ivi.

cambiamento nella visione che un individuo ha sul suo rapporto con la società si riflette in un cambiamento del suo rapporto con la metrica e con le convenzioni ritmiche consolidate fino a quel momento, alle quali lui, in qualità di poeta, imprime nuove direzioni”.⁶ Il ritmo viene qui riportato solo come esempio; lo stesso principio vale anche per le altre categorie dell’arte della parola. Se è vero che l’arte poetica presuppone un’analisi, il più delle volte questa è condotta in maniera intuitiva: il poeta comprende il meccanismo dei versi “grazie al magnetismo”.

La traduzione è un’arte secondaria, una riproduzione. Il “magnetismo” in questo caso non basta: il traduttore è chiamato a riprodurre sensazioni non proprie riguardo a fatti della realtà o persino a esperienze personali di un autore straniero; il suo compito è ricreare con i mezzi espressivi di una lingua diversa un’opera già composta da qualcun altro, già esistente nella sua compiutezza artistica, come unità inscindibile già creata di forma e contenuto. Ricordiamo quanto scritto da Aleksandr Blok nel suo diario: “L’idea espressa dalla mia frase ‘perché, risorto, levarsi egli non possa’⁷ è completamente diversa da quella espressa in ‘perché levarsi dalla tomba egli non possa’⁸ (passaggio di Lermontov, me ne sono appena ricordato). In comune hanno solo il ‘contenuto’, il che dimostra ancora una volta quanto un contenuto senza forma di per sé non esista, non abbia alcun peso” (appunto del 13 luglio 1917).⁹

L’attività del traduttore consiste ogni volta nella creazione di un nuovo contenuto poetico, di una nuova combinazione armonica di forma e contenuto. Il teorico della traduzione Givi Gačėčiladze afferma a ragione che

a un primo sguardo può sembrare che tradurre sia di fatto impossibile, se consideriamo che per ricreare un’opera è necessario riprodurre l’inscindibilità di forma e contenuto e che l’elemento principale di tale forma è proprio la lingua in cui l’opera è scritta. Eppure, da quello che appare un vicolo cieco dal punto di vista logico c’è una via d’uscita: la traduzione è un’attività creativa. Creativa perché forma e contenuto vengono ricreati non come elementi separati, ma nella loro inscindibilità... Il traduttore deve creare un tutt’uno di forma e contenuto analogo a quello dell’originale.¹⁰

⁶ K. Koduėll, *Illjuzija i dejstvitel’nost’*. *Ob istočnikach poėzii*, Moskva, Progress, 1969, pp. 170-171.

⁷ Testo in russo: *Čtob on, voskresnuv, vstat’ ne mog.*

⁸ Testo in russo: *Čtob vstat’ on iz groba ne mog.*

⁹ La traduzione italiana del passaggio tratto dall’opera di A. Blok (*Taccuini*, a c. di F. Malcovati, trad. di E. Guercetti, Roma, Editori riuniti, 1984, p. 159) è stata in parte rielaborata al fine di rendere più chiara la progressione logica del saggio di Ètkind [N.d.T.].

¹⁰ G. R. Gačėčiladze, *Problemy realističeskogo perevoda. Avtoreferat doktorskoj dissertacii*, Tbilisi, Izdatel’stvo Akademii Nauk Gruzinskoj SSR, 1961, pp. 26-27.

Per ricreare da zero con i mezzi espressivi di un'altra lingua un contenuto letterario, ossia una combinazione complessa di forma e contenuto, di componenti testuali ed extratestuali, linguistiche ed extralinguistiche, è necessario identificarne la struttura e sottoporla a un'articolata analisi che deve inevitabilmente precedere la sintesi artistica, ovvero la creazione vera e propria dell'opera tradotta. Non di rado tale analisi viene complicata da una serie di fattori collaterali, come la distanza storica, la particolare espressività di certi *realia* o la presenza nel testo originale di riferimenti letterari chiari al lettore madrelingua senza bisogno di commenti aggiuntivi. Spesso è impossibile estrapolare dal testo solo gli elementi puramente linguistici, in quanto organicamente fusi con quelli extralinguistici. Già nel 1834 Victor Hugo scriveva che “un'idea ha sempre solo una forma che le è propria e che costituisce la sua migliore forma di espressione, la sua forma completa, indiscutibile, essenziale, la forma preferenziale che viene generata immancabilmente insieme a quell'idea nel cervello dell'uomo di genio. Così, per i grandi poeti non c'è nulla di più indivisibile, interconnesso e indissolubile di un'idea e della sua espressione. [...] Togliete la forma a Omero e avrete Bitaubé”.¹¹

Tornando a esprimerci con i termini di Vinokurov, possiamo affermare che, a differenza dell'autore del testo originale, il traduttore non crea se stesso, ma un altro, e *ha* qualcosa su cui poggiarsi, *ha* un punto di riferimento al di fuori di se stesso e della sua individualità. *Ha* un modello da seguire, ed è il testo originale. Il traduttore non può affermare, sulla scia dell'Amleto di Antokolskij, “il mio strumento sono io stesso”. Il suo strumento è la lingua madre, tramite la quale è chiamato a interpretare un'opera creata da un suo predecessore in un'altra lingua. Deve leggere la partitura scritta da questo autore ed eseguirla in modo tale da non trasformare il grande Omero nel banale Bitaubé. Ciò che aiuta il traduttore a riconoscere il punto di riferimento, a determinare il modello da seguire, è la scienza: non si può identificare la struttura di un componimento letterario “grazie al magnetismo”. Il problema sta, però, nell'individuare la scienza più adatta. Sarà forse la linguistica contrastiva, come sostengono alcuni teorici?

La cosiddetta “teoria linguistica della traduzione” si propone di stabilire quali equivalenti grammaticali e lessicali devono o possono essere usati nella traduzione da una lingua all'altra. Tale teoria ha diversi sostenitori, specialmente fra gli studiosi americani e dell'Europa occidentale. In una delle più recenti opere appartenenti a questa corrente si legge: “La teoria della traduzione si occupa di specifiche corrispondenze tra le lingue e costituisce, dunque, una

¹¹ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées. Préface (1834)*. Bitaubé (1732-1808) è un traduttore francese di Omero che ha trasposto l'*Iliade* e l'*Odissea* nella prosa del XVIII secolo.

branca della linguistica contrastiva... La ‘traduzione’ può essere definita come la sostituzione di materiale testuale in una lingua (SL) con del materiale testuale equivalente in un’altra lingua (TL)... In una traduzione *completa*, tutto il testo viene sottoposto al processo di traduzione; ciò significa che ogni elemento del testo nella SL viene sostituito da materiale testuale nella TL”.¹²

Negli ultimi anni, diversi studiosi hanno elaborato la teoria linguistica in maniera approfondita a partire, fondamentalmente, dal postulato formulato in modo molto chiaro da J. Catford: il processo di traduzione consiste, in sostanza, nella sostituzione di una forma linguistica con un’altra. Naturalmente stiamo semplificando un po’; per esempio, Georges Mounin nel suo libro *Les problèmes théoriques de la traduction* (Problemi teorici della traduzione) – composto dai capitoli “Linguistica e traduzione”, “Gli ostacoli linguistici”, “Lessico e traduzione”, “‘Visione del mondo’ e traduzione”, “Differenti civiltà e traduzione” e “Sintassi e traduzione” – presenta la traduzione come un’operazione di gran lunga più complessa; tuttavia, anche in quest’opera si afferma che “i problemi teorici sollevati dalla questione della legittimità o illegittimità dell’atto traduttivo, della sua possibilità o impossibilità, possono essere chiariti, *in prima istanza*, unicamente nell’ambito della scienza linguistica”.¹³ Ma è veramente così? Dunque, è proprio la linguistica che sta alla base della teoria della traduzione? La forma linguistica di un’opera letteraria non corrisponde al suo involucro esterno, ma è soltanto uno degli elementi che costituiscono la forma complessiva, e di conseguenza la combinazione armonica “forma – contenuto”. Adottando un’impostazione meccanicistica, potremmo stabilire le seguenti corrispondenze: 1) idea (pensiero) – contenuto, immagine – forma; 2) immagine – contenuto, lingua (realizzazione verbale) – forma. Qui, ciò che è considerato forma nella prima opposizione diventa contenuto nella seconda, mentre la lingua si presenta come forma della forma, cioè forma esterna, a differenza dell’immagine, che funge da forma interna. Secondo questo approccio, il processo di traduzione consisterebbe in una sostituzione della forma esterna e non nella ri-creazione dell’opera. Tuttavia, tale ragionamento è errato: separare la forma interna (immagine) da quella esterna (lingua) il più delle volte è impossibile; la realizzazione linguistica fa parte della struttura dell’immagine; se private della forma, sia l’immagine sia l’idea smettono di esistere (“un contenuto senza forma... non ha alcun peso”, scrive Blok). Considerato singolarmente,

¹² J. C. Catford, *A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics*, London, Oxford University Press, 1965, pp. 20-21. Cf. anche R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, in *On translation*, a c. di R. Brower, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959; E. A. Nida, *Toward a science of translating*, Leiden, Adler’s Foreign Books Inc, 1964.

¹³ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 17.

il problema linguistico della traduzione letteraria neppure esiste: bisogna analizzarlo in relazione a tutte le altre questioni legate al testo, tra cui la poetica, la stilistica e persino la psicologia. A questo proposito, il filosofo ed esteta polacco Roman Ingarden, nell'opera *Poetik und Sprachwissenschaft* (Poetica e linguistica), argomenta in modo convincente come gli ambiti di interesse della poetica, a parer suo, si intersechino con quelli della linguistica, ma si estendano ben oltre i confini di quest'ultima. "Se la poetica – dice Ingarden – permetterà alla linguistica di convincersi che l'opera artistico-letteraria non sia altro che 'un discorso organizzato in un modo particolare', allora invece che un'opera d'arte compiuta, ricca di contenuto e di molteplici livelli interpretativi, alla poetica rimarrà solo un insulso ciocco di legno in alcun modo utilizzabile".¹⁴

Ingarden ha assolutamente ragione: i problemi del discorso poetico e della poetica "si intersecano" con quelli linguistici, ma in nessun caso si riducono a essi. Questa visione era già emersa tempo fa, nelle opere degli studiosi sovietici degli anni Venti e Trenta Ju. Tynjanov, B. Ejchenbaum, B. Tomaševskij e V. Vinogradov, così come nei lavori del circolo linguistico di Praga (Jan Mučkařovský). A questi si aggiunge l'illuminante saggio dello studioso ceco Jiří Levý *Umění překlada* (L'arte della traduzione) (1963), in cui compaiono le seguenti considerazioni:

In seguito a una selezione soggettiva e alla trasformazione di elementi della realtà oggettiva nasce un'opera d'arte o, più precisamente, un determinato contenuto ideologico ed estetico realizzato in materiale linguistico. E qui sarebbe utile distinguere due diversi concetti che vengono spesso confusi: il testo dell'opera e i suoi valori semantici, che per mancanza di un termine migliore potremmo definire come l'opera in senso stretto. Tale distinzione trova riscontro anche nel materiale linguistico. Consideriamo la più piccola unità linguistica, la parola. Il suo involucro sonoro corrisponde al 'testo dell'opera', mentre il suo valore semantico equivale all' 'opera in senso stretto'. L'unione di questi due aspetti, che dal punto di vista linguistico costituisce il concetto di 'parola', rappresenta ciò che a livello letterario viene indicato come 'opera'. In questo caso non è sufficiente parlare di contrapposizione tra forma e contenuto, poiché l' 'opera in senso stretto' non è solo contenuto, ma contenuto 'che ha preso forma'.¹⁵

È da notare come Isaak Revzin, nell'articolo *Semiotičeskij komentarij k češskoj knige o perevode* (Commento semiotico a un libro ceco sulla traduzione), concordi con questa visione, affermando che

tale approccio risponde non solo alle esigenze della poetica contemporanea, ma anche alle idee della linguistica e, più in generale, della semiotica moderna... La sintesi fra il

¹⁴ R. Ingarden, *Poetik und Sprachwissenschaft*, in *Poetics*, Warszawa-The Hague, Mouton, 1961, pp. 8-9.

¹⁵ J. Levý, *Umění překlada*, Praha, Dilna, 1963, pp. 18-19.

punto di vista letterario e quello linguistico-strutturale (o semiotico, appunto) si rivela fruttuosa non tanto per identificare le singole specificità linguistiche, quanto per individuare le analogie fra i problemi delle due discipline e un approccio per affrontarli. Dunque, a livello linguistico non interessano i singoli fenomeni, bensì gli interi sistemi di fenomeni che stanno direttamente alla base della componente poetica, ovvero di un contenuto che ha preso forma.¹⁶

[...]

3.

Ogni opera d'arte è unica e irripetibile e questo vale anche per le opere tradotte. Tutte le forme di creazione artistica, però, presentano diversi elementi che, sommati fra loro, costituiscono una tradizione, la quale si presta allo studio teorico e in una certa misura alla "formalizzazione". Infatti, nel cercare di comprendere il retaggio poetico dello Shakespeare sonettista, la sfida più impegnativa che ci attende consiste nel sistematizzare a livello teorico l'apporto individuale del geniale poeta lirico alla poesia inglese e alla poesia in generale. Tuttavia, al fine di raggiungere tale scopo ultimo, è necessario in primo luogo portare a termine il compito più realizzabile di rintracciare gli elementi della tradizione nei sonetti shakespeariani, tra cui la forma stessa del sonetto, elaborata dai poeti italiani del Trecento e modificata più tardi in Inghilterra, o lo stile eufuista dei precursori, dei maestri e dei rivali del poeta. Solo il confronto con la tradizione consente di comprendere il valore delle scoperte letterarie di Shakespeare. E tale tradizione si presta anche alla già citata "formalizzazione", per esempio delle questioni strofiche e metriche.

Secondo la teoria della traduzione bisogna innanzitutto individuare gli elementi che trascendono la creatività individuale e ne costituiscono in qualche modo i presupposti. Tali elementi sono molto più frequenti nelle opere tradotte che in quelle originali. Questa abbondanza si spiega col fatto che nel processo traduttivo si incontrano inevitabilmente due lingue, due culture, due sistemi estetici, spesso due stadi storici di civilizzazione, due tradizioni e, infine, se parliamo di traduzione poetica, anche due sistemi prosodici diversi. Individuare e confrontare questa serie di elementi permette di rintracciare le regolarità che si manifestano nell'attività degli scrittori-traduttori. Allo stesso tempo, la teoria ha anche lo scopo di semplificare il lavoro creativo dei traduttori contemporanei. Di solito il suo ruolo è quello di fornire una spiegazione ai fenomeni del passato e comprendere il processo storico al fine di contribuire al progresso, ovvero di influenzare il presente e aprire la strada al futuro, anticipandolo.

¹⁶ Raccolta *Masterstvo perevoda*, 1966, Moskva, Sovetskij pisatel', 1968, pp. 430-431.

Il primo livello di analisi contrastiva che il traduttore deve affrontare è quello linguistico. Trovandosi dinanzi a due sistemi linguistici più o meno diversi fra loro, talora gli sembra di occuparsi unicamente di lingue. In questa fase a volte è costretto a trarre conclusioni pessimistiche, dovendo constatare l'impossibilità di tradurre, e cioè di ricreare adeguatamente un contenuto utilizzando le forme di un'altra lingua. Questo suo pessimismo è alimentato dalle posizioni di alcuni linguisti teorici.

Come è noto, Wilhelm von Humboldt propose l'idea di lingua come visione del mondo. Nel classico *La diversità delle lingue* scriveva che "ogni lingua traccia intorno al popolo cui appartiene un cerchio da cui è possibile uscire solo passando, nel medesimo istante, nel cerchio di un'altra lingua".¹⁷ Poiché dal punto di vista di Humboldt "[la lingua dei popoli] è il loro spirito e il loro spirito la loro lingua"¹⁸ e "il linguaggio è presente all'anima nella sua totalità",¹⁹ allora quei cerchi tracciati da ogni lingua attorno al popolo cui appartiene sono di fatto impenetrabili l'uno all'altro. Ogni lingua è un sistema compiuto che incarna una certa visione del mondo, impossibile da trasmettere con i mezzi espressivi di un'altra visione del mondo. La linguistica occidentale contemporanea ha sviluppato ulteriormente le idee di Humboldt, che sono state portate all'estremo nelle opere di alcuni neo-humboldtiani. Ricordiamo la cosiddetta ipotesi di Sapir-Whorf, che analizza l'influenza della lingua sulla formazione delle categorie alla base della visione del mondo, e le teorie di studiosi tedeschi tra cui Leo Weisgerber e Jost Trier, secondo cui lingue diverse forniscono differenti "immagini del mondo" (*Weltbild*), sono dotate di una forza trasformatrice e orientano l'attività conoscitiva in una determinata direzione. Allo stesso modo, secondo Whorf "i concetti di 'tempo' e di 'materia' non sono dati dall'esperienza a tutti gli uomini sostanzialmente nella stessa forma, ma dipendono dalla natura della lingua o delle lingue attraverso il cui uso si sono sviluppati".²⁰ Ponendo la questione del rapporto tra "lingua e cultura", Whorf riscontra una forte influenza dei "modelli linguistici sulle norme culturali", riconoscendo nella "metafisica della lingua" uno dei principali fattori che

¹⁷ W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in Id., *Gesammelte Werke*, 6, Berlin, 1848. W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, a c. di D. Di Cesare, trad. di D. Di Cesare, Bari, Laterza, 1991, p. 47.

¹⁸ W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, cit., p. 33.

¹⁹ Ivi, p. 64.

²⁰ B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, New York, Technology Press of MIT, 1956, p. 58. B. L. Whorf, *Linguaggio, pensiero e realtà*, a c. di J. B. Carroll, trad. di F. Cialfoni, Torino, Boringhieri, 1970, p. 125.

determinano la mentalità “nazionale” e le norme di comportamento. La formula di Whorf recita: “Ogni lingua possiede una propria metafisica”.²¹

Sebbene Weisgerber e Whorf non si occupassero specificatamente di teoria della traduzione, la loro “metafisica linguistica” funge da fondamento teorico per la negazione del concetto di traduzione letteraria. Nel libro *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein* (La poesia. Essenza, forma, essere), ad esempio, Herbert Seidler afferma che “ogni comunità linguistica è legata alla propria lingua ed è proprio nella lingua che trovano espressione la sua visione del mondo e le sue convinzioni interiori”. Più avanti, Seidler sottolinea come “travasare uno specifico mondo linguistico” in un’altra forma linguistica costituisca un ostacolo insormontabile, poiché dal suo punto di vista “non si tratta semplicemente di diverse realizzazioni linguistiche dello stesso mondo spirituale; proprio nelle specifiche realizzazioni linguistiche trovano espressione mondi spirituali tanto diversi fra loro quanto le relative lingue”. “Più ci addentriamo in questi mondi spirituali e ci fermiamo ad analizzarne le motivazioni, le percezioni e le relazioni più profonde, – aggiunge Seidler – tanto più sostanziali saranno le differenze che noteremo. Questo principio vale soprattutto per la poesia, che trae la sua linfa vitale da questi profondi fenomeni linguistici”.²²

Dunque, introducendo il concetto di “mondo linguistico-spirituale specifico” lo studioso tedesco giunge alla conclusione che è sostanzialmente impossibile riprodurre quest’ultimo tramite i mezzi di un’altra lingua: infatti lo spirito di una nazione si manifesta in una forma linguistica specifica e non può essere espresso in maniera compiuta con i mezzi di un’altra lingua, non può reincarnarsi in un’altra forma linguistica. Da questa premessa Seidler trae la conclusione, assai discutibile ma piuttosto logica all’interno del suo sistema, che “le differenze risultano tanto maggiori quanto più distanti e diverse sono le lingue, mentre quando la parentela che le lega è più stretta, è possibile costruire ponti con maggiore facilità”. La ricerca delle corrispondenze tra lingue vicine e affini come il russo e l’ucraino, il russo e il polacco, il russo e il bulgaro o il tedesco e lo yiddish, ha portato studiosi tra cui V. M. Rossel’s ad affermare che la traduzione fra tali coppie di lingue è spesso più difficile rispetto a quella fra lingue più distanti. Seidler fa riferimento all’intraducibilità di determinate parole che racchiudono specifiche esperienze storico-culturali di una nazione, come il tedesco *Gemiit*, il francese *esprit*, l’inglese *spleen*. Inoltre, menziona

²¹ La traduzione di questa frase non è tratta dalla versione italiana dell’opera di B. L. Whorf (*Language, Thought and Reality*, New York, Technology Press of MIT, 1956, p. 58), poiché Ètkind stesso riformula le parole dello studioso [N.d.T.].

²² H. Seidler, *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1959, p. 244.

le differenze stilistiche tra parole che morfologicamente sembrano simili, per esempio *Abgelebtes*, usata da Georg Trakl, e la parola di origine slava *otživšee*: entrambe significano “superato, obsoleto”, ma la seconda risulta più comune e naturale. “Ciò significa – conclude Seidler – che tali forme non hanno lo stesso valore stilistico nelle due lingue”. Infine, lo studioso osserva come lingue diverse abbiano ideali estetici differenti relativi alla realizzazione linguistico-letteraria dei mondi spirituali: “Il francese mira a una realizzazione chiara e socialmente soddisfacente, l’inglese al massimo raggiungimento di un obiettivo e il tedesco all’indipendenza dei singoli costrutti linguistici”.

Il traduttore si trova di fronte a un compito difficilissimo, alquanto ingrato, e quasi irrealizzabile: “prendere un’opera poetica – che cresce nel terreno di una certa lingua da cui assorbe la linfa vitale, un’opera che esiste solo in quella lingua e grazie a quella lingua, assieme alla quale esprime tutte le sue potenzialità e rivela la propria bellezza – e trasferirla in un’altra lingua, spesso completamente diversa. In sostanza, la traduzione di un testo poetico non potrà mai essere un’opera d’arte perfetta”,²³ afferma Seidler. Ciononostante, lo studioso sottolinea anche come, man mano che si sviluppa l’arte della traduzione, parallelamente progredisca, si arricchisca ed evolva anche la lingua di arrivo. Questa tendenza è dimostrata dalla storia delle traduzioni verso il tedesco: “non è un caso che la lingua tedesca abbia raggiunto il suo apice in poesia esattamente nello stesso periodo in cui sono state prodotte le traduzioni più significative”.

Il passaggio da L. Weisgerber a G. Seidler, con l’applicazione della “metafisica linguistica” alla traduzione, dimostra in modo piuttosto chiaro come nelle questioni di teoria della traduzione la linguistica sia strettamente collegata alla letteratura e all’estetica. Infatti, la concezione neo-humboldtiana della lingua come metafisica comporta la negazione della traduzione intesa come attività linguistico-letteraria a pieno titolo.

Nella teoria e nella critica della traduzione si sono nettamente distinte due correnti che talvolta manifestano un’inspiegabile intolleranza l’una verso l’altra: la corrente linguistica e quella letteraria. “In principio era il Verbo”, affermano i sostenitori dell’approccio linguistico, che ritengono la teoria della traduzione innanzitutto un ramo di questa scienza. “In principio era l’immagine artistica”, ribattono i loro oppositori, secondo cui la traduzione letteraria è di pertinenza solo ed esclusivamente degli studi letterari: dal momento che appartiene all’ambito artistico, non è in alcun modo di competenza della linguistica. Le considerazioni sopra riportate sulle argomentazioni scientifiche del neo-humboldtismo depongono a favore dell’approccio linguistico: non è possi-

²³ Ivi, p. 668.

bile elaborare una teoria riguardante un'attività letteraria secondaria, quale è la traduzione, senza risolvere problemi cardine come il rapporto tra lingua e pensiero, il ruolo della lingua nel processo conoscitivo o la correlazione tra i sistemi linguistici e le "mentalità nazionali" delle quali parlano i moderni sostenitori della "linguistica metafisica". Prima di aver risolto questi problemi è impossibile anche solo affrontare quelli puramente estetici, come la questione del rapporto di inscindibilità fra forma e contenuto nell'originale e nell'opera poetica tradotta, oppure il problema di ricreare le specificità storico-nazionali del testo originale con i mezzi espressivi di un'altra lingua.

Le apparenti contraddizioni tra linguistica e letteratura riguardo alla teoria della traduzione letteraria e soprattutto poetica cessano di esistere nell'ambito degli studi delle lettere nell'accezione più vasta di questa parola e, nel caso specifico, della stilistica, o più precisamente di una nuova scienza che sta ancora muovendo i primi passi: la stilistica comparata. È necessario ora chiarire tale termine, soprattutto perché l'autore di queste righe lo intende in senso piuttosto ampio e, comunque, in modo diverso rispetto ad alcuni suoi colleghi stranieri.

Di recente, soprattutto in Francia, hanno iniziato a circolare diverse opere incentrate su questioni di stilistica comparata, come ad esempio i libri pubblicati a partire dal 1961 nella collana *Bibliothèque de stylistique comparée* (Biblioteca di stilistica comparata), curata da Alfred Malblanc. In realtà, tali opere sono sostanzialmente saggi di linguistica contrastiva che si focalizzano su un'analisi lessicale e grammaticale. In generale, gli scritti della scuola di Malblanc sono interessanti poiché fanno emergere alcune caratteristiche fondamentali delle lingue analizzate. Eppure, in una delle prime pagine del suo saggio, Malblanc cita in una sorte di epigrafe le parole di Humboldt: "[La diversità delle lingue] non è una diversità di suoni e di segni ma delle stesse visioni del mondo. In ciò è racchiuso il fondamento e lo scopo ultimo di ogni ricerca linguistica"²⁴ (a tal proposito, è da notare che queste righe sono state citate anche da Weisgerber come la formulazione più classica e precisa del suo personale punto di vista).²⁵ Tuttavia, se è la struttura della lingua a riflettere o definire la struttura specifica della mentalità nazionale, *tutto ciò che riguarda la lingua diventa stilistica*, dagli aspetti morfologici e sintattici fino a quelli lessicali e idiomatichi. E se tutto ciò che riguarda la lingua pertiene a questa disciplina, allora la stilistica in quanto tale perde i suoi confini, fondendosi con la lessicologia e la grammatica. A questo proposito, Malblanc arriva persino

²⁴ W. von Humboldt, *Scritti filosofici*, a c. e trad. di G. Moretto, F. Tessitore, Torino, UTET, 2007, p. 741.

²⁵ A. Malblanc, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, Didier, 1961, p. 16.

a chiedersi: “Non sarebbe un’impresa entusiasmante cercare di stabilire tramite il confronto dei testi classici di due diversi Paesi quanta influenza sia stata esercitata dalle rispettive lingue e provare a rintracciare tali influenze anche nei loro sistemi filosofici? È possibile che proprio la lingua madre o una seconda lingua conosciuta abbia dato una determinata direzione ai pensieri di Cartesio o Bergson, come pure a quelli di Kant, Hegel e Marx? E che dire di Leibniz che era bilingue? ‘Nelle lingue’, dichiarò una volta Hermann G. Keyserling, ‘sono racchiuse le più profonde filosofie’”.²⁶ Così viene portata all’estremo, da un punto di vista logico, l’idea espressa da Humboldt un secolo e mezzo prima. Sostanzialmente, oggi gli studiosi francesi di stilistica hanno perso di vista il loro oggetto di ricerca, poiché identificano la stilistica con lo studio della lingua nel suo complesso. Bisogna sottolineare che, per quanto la terminologia formalmente coincida, il nostro approccio è molto distante da quello della linguistica contrastiva, le cui ricerche sul confronto tra lessico e grammatica possono fungere appena da base per la stilistica comparata come è intesa qui. Riteniamo, infatti, che per analizzare le regolarità che si manifestano nel processo di traduzione poetica sia necessario operare su più livelli, mettendo a confronto: 1) i sistemi linguistici delle due lingue (la struttura grammaticale, il lessico, la fraseologia, ecc.); 2) i rispettivi sistemi stilistici legati alle tipologie testuali (i meccanismi di formazione dei vari stili funzionali, il rapporto fra norma linguistica da una parte e dialetti, gerghi e linguaggio popolare dall’altra); 3) gli stili che caratterizzano la tradizione letteraria delle due lingue (come quelli tipici di classicismo, sentimentalismo e romanticismo o, più concretamente, gli stili propri di singoli generi, come le odi, le elegie o le favole); 4) i sistemi prosodici specifici della produzione poetica di ciascuna cultura (il sistema sillabico francese e quello sillabo-tonico russo, la metrica classica e la prosodia puramente tonica tedesca o russa); 5) il modo in cui le tradizioni storico-culturali delle due civiltà nazionali si riflettono sulla storia della traduzione poetica dei rispettivi Paesi; 6) i due sistemi artistico-stilistici individuali (dell’autore dell’originale e dell’autore della traduzione).

Un’analisi completa di qualsiasi traduzione letteraria, sia essa di una novella, di un dramma, di un romanzo, di una miniatura lirica o di un poema epico, presuppone un confronto a tutti i livelli sopramenzionati, poiché solo se sommati fra loro danno come risultato ciò che chiamiamo *stilistica comparata*. Tale scienza, come si evince dai vari aspetti che la compongono, deve combinare in modo organico la linguistica e la letteratura.

[...]

²⁶ Ivi.

4.

Il confronto fra le risorse stilistiche delle due lingue costituisce un requisito fondamentale per la costruzione di una teoria della traduzione, in assenza del quale la traduzione letteraria si rivela un compito assai arduo. Le strutture dei vari stili si modificano nel corso del tempo a ritmi diversi a seconda della lingua. Nella Germania degli anni Trenta e Quaranta lo stile giuridico-amministrativo e quello giornalistico sono cambiati repentinamente in seguito alla nazificazione del Paese; nello stesso periodo, invece, gli stili funzionali della lingua francese, ad esempio, non hanno subito particolari modifiche. Per il teorico della traduzione letteraria è indispensabile tener conto della correlazione fra le caratteristiche strutturali degli stili funzionali e quelle frutto di un'evoluzione. L'identificazione e lo studio di queste correlazioni è in grado di agevolare fortemente il lavoro del traduttore, che in questo modo disporrà delle necessarie basi teoriche.

Naturalmente, ogni traduttore non solo può, ma è anche tenuto a portare avanti lui stesso un confronto fra gli stili delle lingue di cui si occupa. Tuttavia, una solida base teorica in questo ambito gli eviterebbe di giungere a conclusioni azzardate o a scoperte banali. Una teoria della traduzione letteraria fondata sulla stilistica comparata, quindi, è necessaria ai traduttori molto più di quanto la teoria della letteratura e lo studio di poetica, metrica e ritmica, ad esempio, siano importanti per poeti e prosatori. La stilistica comparata è un presupposto indispensabile per raggiungere risultati pienamente soddisfacenti nell'ambito della traduzione letteraria.

La ricerca sovietica si occupa già da tempo di investigare i problemi teorici della traduzione, privilegiando a seconda degli interessi dell'autore l'aspetto estetico o quello puramente linguistico. Appartengono alla prima corrente molti libri e articoli, a partire dall'opuscolo *Principy chudožestvennogo perevoda* (I principi della traduzione letteraria) (1919),²⁷ pubblicato dalla casa editrice *Vse-mirnaja literatura*, che include l'articolo di K. I. Čukovskij sulla traduzione della prosa e quello di N. S. Gumilëv sulla traduzione poetica. Con il tempo, il lavoro di Čukovskij si è trasformato nel libro *Iskusstvo perevoda* (L'arte della traduzione) (1936)²⁸ e più tardi in *Vysokoe iskusstvo* (La traduzione: una grande arte) (1941, 1964, 1966, 1968),²⁹ opera in cui furono formulati i più importanti

²⁷ K. I. Čukovskij, N. S. Gumilev, *Principy chudožestvennogo perevoda*, Petrograd, Vse-mirnaja literatura, 1919.

²⁸ K. I. Čukovskij, *Iskusstvo perevoda*, Leningrad, Academia, 1936.

²⁹ K. I. Čukovskij, *Vysokoe iskusstvo*, Moskva, Goslitizdat, 1941 (*La traduzione: una grande arte*, trad. di B. M. Balestra, Ju. Dobrovolskaja, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2003).

principi della scuola sovietica di traduzione; in seguito tale approccio estetico fu sviluppato da studiosi quali M. P. Alekseev nel libro *Problema chudožestvennogo perevoda* (Il problema della traduzione letteraria) (1931),³⁰ A. V. Fëdorov in *O chudožestvennom perevode* (Sulla traduzione letteraria) (1941),³¹ A. A. Smirnov nella voce *Traduzione* della *Literaturnaja ènciklopedija*, M. M. Morozov, P. M. Toper e V. M. Rossel's in numerosi articoli e I. A. Kaškin. Invece, la seconda corrente, che pone l'enfasi sul confronto a livello linguistico, trova la sua più chiara espressione nel libro di Fëdorov *Vvedenie v teoriju perevoda* (Introduzione alla teoria della traduzione) – pubblicato nel 1953,³² poi nel 1958 e, infine, nel 1968 con il titolo di *Osnovy obščej teorii perevoda* (Fondamenti di una teoria generale della traduzione) –,³³ così come in molte opere di J. I. Recker, L. S. Barchudarov, V. G. Gak, S. S. Tolstoj, A. M. Finkel' e altri studiosi.

Negli ultimi anni sono state pubblicate a cadenza più o meno regolare diverse raccolte di contributi teorici: tra queste *Tetradì perevodčika* (I quaderni del traduttore) dell'Istituto statale di Mosca per le relazioni internazionali, di cui sono uscite sei edizioni a partire dal 1963, e *Masterstvo perevoda* (L'arte del tradurre), pubblicato dalla casa editrice *Sovetskij pisatel'* in sei tomi tra 1959 e 1970. Nella prima serie vengono affrontate più in dettaglio le problematiche linguistiche, mentre nella seconda quelle letterarie. Tuttavia, si stanno diffondendo in misura crescente opere che adottano un approccio integrato: utilizzando una combinazione di più metodi, abbracciano fenomeni che riguardano livelli diversi, da quello estetico a quello linguistico (V. E. Šor, Ju. D. Levin, V. G. Admoni e T. I. Sil'man). Lo stesso proposito di risolvere i problemi della traduzione tramite un approccio che integri le discipline appartenenti alle lettere in senso ampio trova riscontro nell'opera in due volumi *Aktual'nye voprosy teorii chudožestvennogo perevoda* (Questioni attuali di teoria della traduzione letteraria), una raccolta degli atti del congresso pansovietico svoltosi a Mosca all'inizio del 1966 pubblicata dal Consiglio per la traduzione letteraria (1967). Analizzando tale raccolta, lo studioso polacco Stanisław Barańczak scrive nella sua recensione che gli autori mirano da un lato “alla piena nobilitazione dell'atto traduttivo come processo creativo” e dall'altro all'elaborazione “di un sistema unico di criteri normativi che permetta di valutare in modo oggettivo una traduzione, consentendo al traduttore di compiere la scelta più giusta

³⁰ M. P. Alekseev, *Problema chudožestvennogo perevoda*, Irkutsk, Irkutskij Universitet, 1931.

³¹ A. V. Fëdorov, *O chudožestvennom perevode*, Leningrad, Goslitizdat, 1941.

³² A. V. Fëdorov, *Vvedenie v teoriju perevoda. Učebnoe posobie dlja institutov inostrannyh jazykov*, Moskva, Literaturny na inostrannyh jazykach, 1953.

³³ A. V. Fëdorov, *Osnovy obščej teorii perevoda*, Moskva, Vysšaja škola, 1968.

all'interno dell'ampio ventaglio di possibilità. Pertanto, se da una parte i traduttori pretendono che si riconosca loro il diritto alla libertà creativa, dall'altra avvertono il forte bisogno che tale libertà venga in qualche modo limitata".³⁴

Barańczak è stato abile nel cogliere un'importante contraddizione della teoria della traduzione contemporanea. Una contraddizione che riguarda, in fin dei conti, le due facce della traduzione, il suo essere sia un'arte sia una scienza. A questo punto, forse è ormai indispensabile passare da affermazioni generali a studi concreti. I più importanti postulati della teoria della traduzione in quanto branca definita e ormai pienamente riconosciuta delle lettere possono essere considerati oggi come chiaramente stabiliti. Ne presentiamo alcuni di seguito: la questione della traducibilità ("La traducibilità non è una caratteristica intrinseca di certe lingue o letterature in rapporto ad altre, ma una proprietà che si sviluppa attraverso le interazioni tra culture, letterature, lingue e popoli"³⁵); il principio delle corrispondenze funzionali, che derivano dalla concezione dell'opera letteraria come un sistema di parole e immagini; il rapporto tra la componente oggettiva e soggettiva nell'attività dello scrittore-traduttore; la necessità di elaborare criteri sufficientemente precisi per giudicare il valore artistico di un'opera tradotta; i limiti nell'uso di *realia* culturo-specifici e fraseologismi tipici del linguaggio popolare nel testo tradotto e così via.

A questo punto risulta ancora più urgente analizzare concretamente le corrispondenze tra determinate coppie di lingue e le rispettive culture nazionali. La stilistica comparata, di cui sopra sono stati presentati gli obiettivi, si fonda sullo studio contrastivo della sintassi e della semantica, della fonetica e della metrica, degli stili legati alle tipologie testuali e degli stili della tradizione letteraria, dei generi poetici e persino dell'etnografia. I risultati di tale analisi dipendono dal livello generale di sviluppo delle scienze umanistiche coinvolte.

Esiste anche un altro importante problema che riguarda la teoria della traduzione come disciplina appartenente alle lettere in senso ampio. Le più recenti ricerche nell'ambito della poetica e della stilistica stanno esplorando nuovi metodi e forme di analisi dell'opera letteraria che rivelano come questa sia un sistema estremamente complesso (cf. le opere di V. V. Vinogradov, M. M. Bachtin, Ju. M. Lotman, degli studiosi cechi Lubomír Doležel e Karel Hausenblas o del polacco Roman Ingarden). La teoria della traduzione è rimasta decisamente indietro rispetto a questi ultimi contributi: occorre, dunque, adeguarla al livello attuale degli studi delle lettere. Lo richiede non solo la scienza astratta, che avanza specifiche pretese nei confronti degli studiosi, ma anche la stessa

³⁴ Rivista "Nurt", Warszawa, 8 (1968).

³⁵ A. V. Fëdorov, *K voprosu o perevodimosti*, in *Aktual'nye problemy teorii chudožestvennogo perevoda*, t. 1, Moskva, 1967, p. 38.

pratica della traduzione letteraria, la cui riuscita è strettamente correlata al grado di avanzamento della teoria, proprio perché la traduzione è un'attività duplice: è tanto un'arte quanto una scienza.