Loin de Dieu, près de toi : l'autotraduzione come processo generativo

Fabrizio Bajec

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/transalpina/1159>

DOI: 10.4000/transalpina.1159

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 31 août 2015

Paginazione: 65-78

ISBN: 978-2-84133-738-5

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Fabrizio Bajec, «*Loin de Dieu, près de toi : l'autotraduzione come processo generativo*», *Transalpina* [Online], 18 | 2015, online dal 17 décembre 2021, consultato il 19 décembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/1159> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/transalpina.1159>

LOIN DE DIEU, PRÈS DE TOI: L'AUTOTRADUZIONE COME PROCESSO GENERATIVO

Riassunto: Questo contributo di carattere autobiografico analizza il processo di autotraduzione in francese del poemetto *Con te, senza Dio*. Nella prima parte l'articolo mette a fuoco le nozioni di libertà dell'autotraduttore e di fedeltà a una prassi qui definita «generativa», sonda le origini del processo e dimostra che esso corrisponde a un'attività ermeneutica e letteraria. Vengono dunque messe in discussione la priorità dell'originale sulla traduzione e la differenza tra il compito del poeta e del traduttore. Nella seconda parte l'articolo propone alcuni esempi tratti dal lavoro di autotraduzione sul poemetto per studiare le varianti e il loro impatto sulla morfologia e la semantica del testo primo. In conclusione, viene ripreso il termine «traduzione generativa» riallacciandolo più in generale alle funzioni di verifica e motore della scrittura. Forse l'unica scrittura possibile è la traduzione.

Résumé: Cette contribution à caractère autobiographique analyse le processus d'autotraduction vers le français du poème *Con te, senza Dio*. Dans la première partie l'article se focalise sur les notions de liberté de l'autotraducteur et de fidélité à une pratique dite «générative», et sonde l'origine du processus en démontrant qu'il tient d'une activité herméneutique et littéraire. La priorité de l'original sur la traduction et la différence entre la tâche du poète et celle du traducteur y sont remises en question. Dans la seconde partie l'article propose quelques exemples du travail d'autotraduction sur le poème cité, pour en étudier les variantes et leur impact sur la morphologie et la sémantique du texte premier. En conclusion, on reprend le terme «traduction générative» pour relever ses fonctions de vérification et moteur de l'écriture. Il se peut que la seule écriture possible soit la traduction.

La mia prima esperienza di autotraduzione in francese ha messo in luce le varie tappe di una pacifica convivenza tra creazione poetica e pratica traduttiva, una pratica che ho definito, nella postfazione che accompagna l'edizione bilingue del mio poemetto, «generativa»¹. Il processo di autotraduzione

1. F. Bajec, «D'une langue à l'autre. Un exercice d'approfondissement», in *Loin de Dieu, près de toi / Con te, senza Dio. Poème en édition bilingue*, prefazione J. Silberstein, Losanna, L'Âge d'homme, 2013, p. 59. Questo poemetto funebre, in cui si evoca il passaggio doloroso dalla malattia alla morte di una madre, è stato prima incluso in un'antologia oggi introvabile: F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus. I nuovi poeti italiani intorno ai trent'anni*, G. Goffredo (a cura di), Alberobello (BA), Poiesis Editrice, 2005, p. 9-17; poi ripubblicato,

genera infatti nuove possibilità semantiche e interpretative dell'originale. Il testo francese è allora un approfondimento di quello italiano. Questa evidenza ha giustificato la scelta di porre il testo tradotto non «a fronte» dell'originale, ma nella seconda parte del volume, mettendo così in risalto la traduzione che potremmo considerare una riscrittura beckettiana di una serie di poesie, talvolta modificate perfino in italiano. Il mio intervento cercherà di sviluppare le varie problematiche legate a quest'esperienza e di illustrarne le diverse fasi con esempi precisi.

L'origine dell'autotraduzione

Al di là delle ascendenze letterarie o dei modelli procedurali in campo traduttologico, ritengo sia importante sottolineare che la poetica della traduzione, in un autore che si traduce, se c'è, non può essere disgiunta da un'idea di letteratura aperta a possibili metamorfosi e riscritture, al testo inteso come eterno cantiere, e a uno stile senza identità fissa. L'autore bilingue è alla ricerca di un'identità che non sarà mai data una volta per tutte, ed egli non ha il timore di perderla. Il che annulla implicitamente il vecchio dilemma dell'originale e della nuova versione, della causa e dell'effetto, dell'arrivo e della derivazione. Quel che conta, in fondo, è il perfezionamento del testo. Questo spiegherebbe, nel mio caso, la volontà di pubblicare per tre volte lo stesso ciclo poetico. E perché dovrebbe andare diversamente per un traduttore che si cimentasse con un classico in tre periodi distinti della sua vita? Anche le traduzioni che acquistiamo in libreria dovrebbero avere una data di scadenza, fissata dall'epoca in cui le si effettua. O vale forse il discorso della classicità della grande traduzione, pari a quella di un'opera di ingegno? L'argomento principale che viene fornito in questi casi è che il traduttore è sempre più fedele al testo in confronto all'autotraduttore, che può continuare a variare all'infinito sul suo canone. Il primo non avrebbe dunque bisogno di tornare su un vecchio lavoro.

Sul concetto di fedeltà, e in difesa dell'autotraduttore, vorrei poi riprendere quanto detto da Gabriele Frasca in un convegno sulla traduzione del testo poetico, avvalendosi dell'esempio di Beckett su cui tanto è stato scritto in tal senso:

Si è soliti dire che uno scrittore che traduce se stesso si mostra sempre meno fedele di un traduttore di professione (professione?), come se insomma l'autore non riuscisse a rinunciare a quell'«autorialità» che gli ingiunge di

ma scorciato di cinque parti e con titolo mutato: F. Bajec, *Gli ultimi*, Massa, Transeuropa, 2009, edizione disponibile in rete (<http://www.transeuropaedizioni.it>).

correggere, modificare, limare. Ma siamo proprio sicuri di questo, o non è piuttosto un altro luogo comune col quale per consuetudine ci sbarazziamo di un modo diverso di intendere l'operato del traduttore? Un tipico escamotage per aggirare l'imbarazzo che pone una simile domanda, è quello di rispondere che l'autore che traduce se stesso è più fedele alla sua opera, al punto tale da considerare l'originale come un mero punto di partenza per squadernare l'interezza del proprio progetto letterario. Ma se questo è vero, dal momento che l'autore possiede (ora più ora meno) la lingua di arrivo ed è spinto, a quanto pare, soprattutto dalla sua fedeltà alla propria poetica, perché mai tradurre qualcosa e non scrivere un'altra opera? Questo discorso, naturalmente, appare più semplice con Beckett, che difatti ha alternato a suo piacimento le lingue d'origine dei propri lavori [...]².

È ciò che può accadere a qualunque autore bilingue o trilingue che si trovi ad operare in un paese diverso da quello della sua infanzia. Egli ricomincia a scrivere nella lingua locale. Per quanto concerne il sottoscritto, il mio primo vero libro fu redatto in buona parte in francese, poi tradotto e stampato in italiano, per essere riedito in versione più lunga in francese³. Ma già in quell'occasione, dopo aver lavorato alla traduzione italiana e capito meglio gli originali, non ho ritenuto necessaria l'impaginazione con il testo a fronte, né tanto meno la riduzione dell'originale in nota a piè di pagina. Proprio perché mi interessavano maggiormente le versioni di arrivo e il loro funzionamento in italiano e non consideravo l'oblio dell'originale come un tradimento. Frasca non dice altro quando parla di amore per il testo dell'autotraduttore, qualunque sia la lingua usata:

Se il testo di partenza e il testo di arrivo appariranno, alla fine del lavoro dell'autore-traduttore, divergenti, ciò accade semplicemente perché le orchestrazioni formali delle lingue (scelte lessicali, significati delle parole utilizzate, rilievi sintattici, ecc.) «sono» differenti [...]. L'autore come traduttore è innamorato eppure tradisce, perché ama contemporaneamente la propria opera e quello che la lingua d'arrivo farà della sua opera⁴.

Il traduttore americano Willis Barnstone afferma che per diventare un poeta bisogna prima tradurre un libro: «Vuoi leggere una poesia a fondo? Traducila./Vuoi diventare un poeta? Traduci un libro di versi,/Se la

-
2. G. Frasca, «Amore traduttore (tu non m'inganni più)», in *La traduzione del testo poetico*, F. Buffoni (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 430-431.
 3. F. Bajec, *Entrare nel vuoto*, Monghidoro (BO), Con-fine, 2011; poi *id.*, *Entrer dans le vide*, Liegi, Éditions du Fram, 2012.
 4. G. Frasca, «Amore traduttore (tu non m'inganni più)», p. 431.

traduzione è il tuo sole, / tu sei un salvatore»⁵. Quest'ultima frase, in cui la traduzione è concepita come quella pratica che salva un testo dall'oblio, mi ha spinto a riaprire il Libro della Genesi. Tale rilettura si imponeva anche per effetto di vari stimoli concomitanti, primo fra tutti un articolo di Antonella Anedda sulla traduzione⁶, articolo che fece seguito alla sua esperienza del tutto particolare di variazioni poetiche su poesie di grandi autori tradotti, ossia riscritture⁷. Il termine «riscrittura» rientra nel campo semantico dell'autotraduzione e non può che esercitare un'attrazione su un lettore curioso di questioni traduttologiche. In esso sono compresenti l'elemento dissacratorio di ri-scrittura e quello sacro che può riferirsi, per esempio, alle tavole di Mosè. Questi non dovette forse «riscrivere» i dieci comandamenti, dopo aver infranto, gettandole a terra, le due tavole con cui discese dal Monte Sinai? Fu preso dalla collera e dalla disperazione nel vedere che il suo popolo l'aveva tradito, mancando di fiducia. Ed è con disperazione che si scrive, suggerisce la Anedda in una sua poesia («Siedi davanti alla finestra / Guarda ma accetta la disperazione»⁸). E in un'altra, *Se ho scritto è per pensiero*, afferma: «e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma»⁹. Analogamente, chi traduce avanza da solo nell'enigma del testo, disperando di non farcela a restituire l'essenziale. «Tradimento», «disperazione», e «riscrittura» formano una triade che accompagna l'impossibile compito del traduttore, il quale, proprio perché il suo lavoro si direbbe impossibile, decide di compierlo.

Se ora riprendiamo la riflessione di Anedda sull'atto del tradurre, risalta più di tutto un suo parallelismo con la condizione del migrante o dell'apolide. Quest'ultimo tradurrebbe per «tradursi», ossia per trovare nel passaggio da una terra a un'altra la sua vera natura, e infine conoscersi. Sarebbe una conseguenza sintomatica dell'esilio dello scrittore. Si pensi a Vladimir Nabokov, Joseph Brodskij o di nuovo a Samuel Beckett. All'interno della seconda lingua (un francese o un inglese tutto loro) essi incontrano l'unico rifugio possibile, la loro vera dimora. Nell'esperienza che feci personalmente, accadde il contrario. L'allontanamento dall'Italia mi condusse a riscoprire il francese – idioma materno assopito – e a decidere di piegarlo in una lingua letteraria, tra «desiderio» e «disperazione». Provavo disperazione perché, da un lato, vi era una perdita di riferimenti

5. W. Barnstone, *Zohar*, in *ABC of translation*, Boston, Black Widow Press, 2013, p. 87. Mia traduzione.

6. A. Anedda, «Fazzoletti», in *La traduzione del testo poetico*, p. 400-408.

7. A. Anedda, *Nomi distanti*, Roma, Empiria, 2006.

8. A. Anedda, *Siedi davanti alla finestra*, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 37.

9. *Ibid.*, p. 31.

letterari fin li conosciuti, unita alla soggezione per i classici della seconda lingua; ma desiderio perché, dall'altro, sentivo un'attrazione per le nuove possibilità del francese, tutte da scoprire ricominciando da capo, come l'Adamo di Whitman che passeggia nell'Eden¹⁰. Arrivato in Francia, il primo passo fu quello di tradurre una certa quantità di poesie scritte in italiano, per vedere come suonassero altrimenti. Era la mossa che giudicavo più semplice da compiere, invece di iniziare subito a scrivere nell'altra lingua. Ma mi sbagliavo. Conosco vari autori che rinunciano ad avventurarsi nell'autotraduzione, malgrado una sicura padronanza della lingua di arrivo. Fu dunque di nuovo la traduzione a precedere la libera composizione.

Tornando alle sacre scritture, altri indizi interessanti hanno confermato l'orientamento della mia lettura. Per esempio, sempre secondo Barnstone, il Dio degli ebrei fu il primo traduttore in assoluto a mutare in azione (*poiein*) i contenuti del suo desiderio o la sua solitudine in mondi¹¹. Ma lo fece anche per bocca di Adamo, il quale scoprì il creato e inventò i nomi, essendo fatto a immagine e somiglianza del suo Creatore: « Egli estrae le sue lettere dal fuoco nero posto sul velluto / e in due parole traduce il caos in galassie [...] / Mentre crea gli animali e li nomina per / bocca di Adamo, decide di variare le sue figure equine [...] »¹². Leggendo la Cabala, Barnstone si spinge fino a istituire una lotta trasgressiva fra il poeta-traduttore e Dio stesso. Egli si è fatto uomo, ma un uomo dalla natura divina: « Il traduttore poeta compete con il Creatore / convertitosi in essere e divinità »¹³. E se associo liberamente, tale competizione mi riporta ai versi di apertura del mio primo libro francese: « *En attendant que le verbe se fasse chair / je me répète une petite syllabe / qui a néanmoins le poids du monde / et qui demande l'effort total de vi- / gilance* [...] »¹⁴. Questo sforzo totale di vigilanza è il medesimo che compie il traduttore quando lavora. Ed è ancora lo stesso che incombe al poeta quando trascrive ciò che, per dirla con Dante, « l'Amor gli ditta dentro »¹⁵. A condizione di accettare questa equazione, si noterà che non vi è alcuna differenza tra il gesto del poeta e quello del traduttore; specialmente quando il poeta traduce se stesso in un'altra lingua. Faticosa è l'attesa che la soluzione linguistica arrivi o che « il verbo si faccia carne »¹⁶.

10. W. Whitman, *Come Adamo presto al mattino*, in *Foglie d'erba*, trad. A. Quattrone, Colognola ai Colli (VR), Ed. Demetra, p. 81.

11. W. Barnstone, *Let there be ligh*, in *ABC of translation*, p. 83: « [Dio] traduce la sua solitudine in mondi ». Mia traduzione.

12. *Ibid.*, *Yhwh's abc of creation*, p. 81. Mia traduzione.

13. *Ibid.*, *Kabbalah*, p. 42. Mia traduzione.

14. F. Bajec, *Entrer dans le vide*, p. 9.

15. Dante, *Purg.* XXIV, 52-54.

16. F. Bajec, *Un essere umano*, in *Entrare nel vuoto*, p. 18.

Sempre nel Libro della Genesi, in edizione francese, mi sono imbattuto in un celebre passo che risuona a posteriori con il titolo francese del mio poemetto e che allude al sacrificio crudele dei giusti, così come il mio testo riferisce quanto ingiusta mi era parsa la morte di mia madre. Qui Abramo si rivolge a Yahvéh in tono accusatorio: «*Loin de toi de faire cette chose-là! de faire mourir le juste avec le pécheur, en sorte que le juste soit traité comme le pécheur. Loin de toi! Est-ce que le juge de la terre ne rendra pas justice?*»¹⁷. Il titolo *Loin de Dieu, près de toi*, implicava una presa di distanza dalla dimensione religiosa del trapasso e da ogni possibile vita dopo la morte, come anche dalla pura volontà divina. Ciò non toglie che il solo fatto di menzionare il nome di Dio convoca involontariamente tutta la tradizione cristiana come retroterra culturale di chi scrive, e direi anche, in minima parte, quella ebraica, se come riferimenti letterari il prefatore del mio poemetto, Jil Silberstein, cita Allen Ginsberg e Charles Reznikoff, entrambi autori di due *Kaddish* (la preghiera dei morti) dedicati alle rispettive madri¹⁸. Tuttavia, se si parla di origine, il pretesto della traduzione in francese fu la necessità di far conoscere a qualcuno che non leggeva l'italiano l'esistenza del poemetto. Potrei quasi definire quella prima stesura una « traduzione di servizio ». Di ben altra natura si rivelò più avanti il lavoro, dal momento in cui decisi di pubblicarlo e di avviare un processo di trasformazioni lessicali e rettifiche che avrebbe anche ridiscusso l'originale.

Il processo traduttivo

Sebbene l'interesse genealogico in campo creativo possa sembrare superfluo ad alcuni, se – come ritiene Barnstone – la letteratura è il frutto di infinite traslazioni di più tradizioni, e ogni traslazione è il risultato di una tradizione condivisa (« la genealogia è futile e buffa »¹⁹), proverò a risalire alla prima versione del poemetto *Con te, senza Dio* e a sottolineare le varianti più significative in francese a diversi stadi del lavoro. Esistono cinque diverse tappe per la mia traduzione, che vanno dal 13 dicembre 2011 al 13 ottobre 2012, arco di tempo durante il quale ho deliberatamente conservato le cinque versioni spedendole di volta in volta al mio indirizzo di posta elettronica²⁰. Non ho messo da parte nessun manoscritto stampato, per la

17. *La Bible de Jérusalem*, Parigi, Éditions du Cerf, 2000, p. 43: Genèse 18, 25.

18. J. Silberstein, « Préface », in F. Bajec, *Loin de Dieu...*, p. 9.

19. W. Barnstone, *ABC of translation*, p. 35. Mia traduzione.

20. Siccome nel poemetto le strofe sono numerate e non portano titolo, ad esse farò riferimento indicando, di volta in volta, l'*incipit* della strofa (come se ne costituisse il titolo), il numero della versione (V1, V2, V3...), la data dell'invio elettronico e la pagina citata (per es. *Moi*

semplice ragione che non prevedevo di ridiscutere un giorno la sua lenta elaborazione. Come è noto a tutti, è abbastanza raro oggi che un traduttore o un autore custodisca le brutte copie di un testo definitivo; esse vengono cancellate progressivamente da nuovi ritocchi apportati su un documento digitale. Se da una parte il computer ci ha fin qui permesso di risparmiare molta carta, dall'altra ha intralciato, talvolta limitandolo, il lavoro sugli avantesti della filologia d'autore e della critica genetica.

Volendo riassumere i tratti rilevanti di questo itinerario tra due lingue, si potrebbe qualificare la prima versione in francese del poemetto come assai prosaica, letterale, se non azzardata e colloquiale. Già dalla seconda stesura, ho inteso procedere verso un maggiore lirismo. La traslazione di questo lirismo verticale – ma più musicale in italiano – è stata compiuta paradossalmente allungando i versi (specie nella seconda metà del poema, ossia nelle seconde dieci stanze), e quindi in senso orizzontale, comportando un'altra spezzatura del verso, la cancellazione di qualche parola e l'aggiunta di un verso supplementare in almeno sei casi diversi. Infine, la sostituzione di nomi o costruzioni verbali, da una versione all'altra, mi ha portato a modificare anche il testo originale, a sopprimere dei versi e cambiare il significato di aggettivi e pronomi. Il risultato è una versione francese più riflessiva dell'originale, eppure lirica e sostenuta, laddove l'italiano lo era meno, o al contrario, più prosaica nei punti in cui l'originale era più melodioso. Questi compromessi sono stati possibili tenendo conto che lirismo e antilirismo sono presenti in comune misura nel poemetto.

In traduzione ho più volte fatto uso dell'inversione; non solo di singole parole – in passaggi che mi obbligavano a farlo – ma anche rispetto ai toni. Non ho esitato ad aggiungere o ripetere una parola o a inserire dei punti di sospensione per ritrovare l'effetto che mi sembrava più giusto. Il poemetto consta di venti strofe, ma potrebbe essere letto come una «*suite*» di venti poesie indipendenti – di fatto, sono disposte ognuna su una pagina. Non vi è un metro di riferimento, come l'endecasillabo eletto a comune denominatore, né un numero preciso di versi per ogni componimento. Il verso è libero e non rimato. Eppure tra una strofa e l'altra è possibile individuare rari connettori logici che suggeriscono un legame non solo tematico, ma temporale. È sufficiente riprendere alcuni *incipit*, come nelle strofe II (*Ma fisso la tua vicina che sa*), VIII (*Ora sei di vetro, posso guardarti*), X (*Stasera il gonfiore sotto il collo*), XVIII (*Ma vivi anche tu*). Nella prima versione della traduzione notiamo un alto tasso di letteralità interpretativa. Vari termini saranno presto sostituiti con altri appartenenti a un registro più formale.

qui fus tiré de tes viscères, V1, 13/12/2011, p. 1). In questi *files* le strofe del poemetto sono disposte l'una dopo l'altra.

Ecco un esempio tratto dalla prima strofa del poemetto. I primi tre versi del testo in italiano sono: «Io che dalle viscere ti fui estratto / come un peso benigno / m'aggiro per la corsia degli infetti»²¹. L'ultimo verso tradotto suona così: «*je rode dans le couloir des infectés*»²². Il verbo «*roder*» sarà poi sostituito definitivamente da «*arpenter*»²³ e si preferirà «*corridor*» a «*couloir*». Il quinto e sesto verso subiscono cambiamenti del medesimo ordine. A questo punto iniziale del processo traduttivo la qualità della lingua di arrivo è ancora grezza rispetto all'italiano dell'originale. «Si sappia che t'ho amato, e adesso / qualcuno smentisca»²⁴ diventa: «*Que l'on sache que je t'ai aimée, / et qu'à présent quelqu'un le démente*»²⁵. L'ultimo verso si farà più conciso allo stadio finale della traduzione: «*et que d'emblée quelqu'un l'infirmes*»²⁶.

Se osserviamo la seconda stanza²⁷, abbiamo invece un esempio di come in molti componimenti siano stati effettuati degli accapo a catena (per allungamento o meno del verso) e dunque una nuova organizzazione ritmica. Almeno quattro versi (i primi tre e il penultimo) sono stati ritagliati in altro modo, per scelte stilistiche, non necessariamente in virtù di un inevitabile allungamento sillabico²⁸. Una curiosa modifica rispetto all'originale, in questa prima stesura, è l'attacco della terza stanza: «Essere due volte una famiglia / dovevamo, siccome qualcuno / scappava come ora io mi salvo»²⁹. La narrazione piana viene trasformata in interrogativo e l'*enjambement* del secondo verso è evitato: «*Fallait-il être deux fois une famille, / depuis que quelqu'un s'échappait / comme je me sauve aujourd'hui ?*»³⁰. Per poi evolvere più fedelmente nella seconda fase della traduzione, senza interrogativo, come segue: «*Être deux fois une famille, il le fallait / dès lors que quelqu'un*

21. *Io che dalle viscere ti fui estratto*, in *Loin de Dieu...*, p. 37. Per maggior leggibilità, sottolineo qui e in seguito parole e sintagmi oggetto della mia analisi traduttiva.

22. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.

23. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.

24. *Io che dalle viscere ti fui estratto*, in *Loin de Dieu...*, p. 37.

25. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.

26. *Moi qui fus tiré de tes viscères*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.

27. *Ma fisso la tua vicina che sa*, in *Loin de Dieu...*, p. 38: «Ma fisso la tua vicina che sa, / piccola vecchia, già ha capito / per aver diviso le sue notti / come arance, / prigioniere entrambe di roventi pareti [...] / Pietà! Non forzare la voce, lascia / che la mia dica altrove le inutili / scorze del dolore. T'ho sempre amata (ripeto). / Senti la mano sul piede grigio?».

28. *Ibid.*, p. 16: «*Mais je scrute ta voisine, petite vieille / qui sait déjà, a tout compris, pour avoir / partagé ses nuits comme des oranges, / ô vous prisonnières de brûlantes parois! [...] / Pitié! Ne force pas ta voix, souffre / que la mienne raconte ailleurs les écorces / inutiles du chagrin. Je t'ai toujours aimée / (je répète). Tu sens ma main sur ton pied gris ?*».

29. *Ibid.*, p. 39.

30. *Fallait-il être deux fois une famille*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 1.

s'échappait / de même que je me sauve aujourd'hui»³¹. E infine, nella tappa conclusiva della traduzione (la quinta), si arriva a un adattamento più consonico alla sintassi francese, rettificando i sostenuti e più pesanti «*dès lors que*» e «*de même que*» precedentemente introdotti: «*Il fallait être deux fois une famille, / depuis que quelqu'un s'échappait / comme je me sauve aujourd'hui*»³².

Uno degli incipit più problematici del poemetto, in termini di restituzione ritmica in francese, è quello della settima stanza, *Raggiungo il parco*: «*Raggiungo il parco, di sera aperto / all'estate, perlustro ogni angolo / in luce fra i banconi e quelli in ombra [...]*»³³. In un primo momento, l'opzione è stata quella letterale, con i dovuti spostamenti: «*Je rejoins le parc ouvert le soir / à l'été, fouille tous les coins éclairés / parmi les étalages, et ceux dans l'ombre [...]*»³⁴. Ma già dalla seconda tappa della traduzione, si cerca un'alternativa meno ruvida e più chiara sintatticamente: «*Rejoignant le parc ouvert le soir / à l'été je fouille tous les coins éclairés / parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre [...]*»³⁵. La terza stesura prevede il rovesciamento del gerundio e del participio presente tra il primo e il secondo verso, riabilitando il vecchio incipit: «*Je rejoins le parc ouvert le soir / à l'été en fouillant tous les coins éclairés / parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre [...]*»³⁶. In conclusione, nella quarta fase viene adottata l'inversione dei due emistichi del primo verso, separati da una virgola che era presente nel testo in italiano e poi caduta nelle precedenti tappe: «*Le soir venu, je rejoins le parc ouvert / à l'été, en fouillant tous les coins éclairés / parmi les étalages, et ceux restés dans l'ombre [...]*»³⁷.

Un'altra trasformazione vistosa, tipica della traduzione che riscrive e corregge, è riscontrabile nella nona stanza del poemetto, *Trasportavi i polmoni e il cuore*, in apertura: «*Trasportavi i polmoni e il cuore / stamane in corsia, ti dicevo / a questo somigliano / le buste che il marito regge / per darti ricarica [...]*»³⁸. Inizialmente la traduzione è quasi letterale; eccezion fatta per «*il cuore*» che sparisce e viene subito sostituito dai «*bronchi*», alterando la relazione tra «*cuore*» e «*polmoni*». Il terzo verso si estende e il quarto viene posposto al quinto per esigenze sintattiche: «*Tu transportais tes poumons et tes bronches / ce matin dans le couloir, je te disais / que les sacs*

31. *Fallait-il être deux fois une famille*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 10.

32. *Fallait-il être deux fois une famille*, V5, 13 / 10 / 2012, p. 37.

33. *Raggiungo il parco*, in *Loin de Dieu...*, p. 43.

34. *Je rejoins le parc*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 3.

35. *Je rejoins le parc*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 11.

36. *Je rejoins le parc*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 20.

37. *Je rejoins le parc*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 30.

38. *Trasportavi i polmoni e il cuore*, in *Loin de Dieu...*, p. 45.

en plastique tenus par ton mari / pour te donner la recharge / ressemblaient à ça [...]»³⁹. Ma già in seconda traduzione, alcuni elementi del primo verso si fondono con quelli del secondo e «la corsia» diventa una sala interna («*dans la salle*»): «*Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblent les sacs en plastique / portés par ton mari pour te donner / la recharge*»⁴⁰. Una scelta, questa, che trasforma radicalmente lo sfondo dell'azione. Sparisce di colpo la profondità del corridoio attraversato dalla paziente, e ci si trova circondati nell'arena di cui parla il prefatore del libro, Silberstein, quando mette in risalto la ciclicità del poemetto e il senso di oppressione interna che si prova dentro «*l'arène minuscule où se déroule Loin de Dieu, près de toi, cycle restituant jusqu'au vertige les stations d'une "mise à mort" ou d'une "passion" [...]*»⁴¹.

La tappa successiva prevede una diversa sistemazione del terzo, quarto e quinto verso, dovuta a un solo accapo. Ma non è ancora risolto il problema della «ricarica» («*te donner la recharge*»), termine inusitato in francese, se si eccettua il verbo «*recharger (te recharger?)*», più frequente in un contesto di apparecchi elettronici e però improponibile in questa strofa, perché stilisticamente rozzo: «*Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblaient les sacs / en plastique portés par ton mari / pour te donner la recharge*»⁴². La soluzione arriva nella quarta fase del lavoro, optando per il verbo «*regonfler*» che ha sempre una funzione meccanica (la ruota di una macchina), pur allontanandosi dal campo lessicale dell'elettricità dell'originale e anche le generiche «buste» passano, da «*sacs en plastique*», a ben precisi «*sacs de perfusion*»⁴³. Si sono inoltre verificati degli spostamenti temporali del verbo «*ressembler*», tra una fase e l'altra della traduzione. Nell'originale vige il presente, poi si passa all'imperfetto, che torna al presente nella seconda stesura, e poi di nuovo all'imperfetto nella terza e quarta, restituendo il suo carattere narrativo al componimento: «*Ce matin dans la salle tu transportais / poumons et bronches, et moi je te disais / qu'à ceux-là ressemblaient les sacs / de perfusion portés par ton mari / pour te regonfler*»⁴⁴.

Con la tredicesima stanza, *Questa sorgente infetta*⁴⁵, iniziano le indecisioni e le prove sui ritagli dei versi e le varie riorganizzazioni metriche e

39. *Tu transportais tes poumons et tes bronches*, V1, 13 / 12 / 2011, p. 3.

40. *Tu transportais tes poumons et tes bronches*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 12.

41. J. Silberstein, «Préface», in F. Bajec, *Loin de Dieu...*, p. 7.

42. *Ce matin dans la salle tu transportais*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 21.

43. *Ce matin dans la salle tu transportais*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 30.

44. *Ibid.*

45. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 14: «Questa sorgente infetta [...] vorrei chiuderla per sempre, / poiché non è bene trattare col tempo / con questo contratto. / È senza

chiarificazioni sintattiche che condurranno inevitabilmente all'aggiunta di un verso, aggiunta che si verificherà in almeno cinque stanze tradotte (VI, X, XI, XIII, XV). Vi è perfino una revisione dell'originale in italiano: gli ultimi due versi si allineano e la traduzione deciderà anche della fuoriuscita della congiunzione «poiché» dall'originale («poiché non è bene trattare col tempo») e di un «ma» che sarà trasformato in «e» («crescente ma invisibile ai miei occhi»)⁴⁶. Ciò non vale per la versione francese.

Il susseguirsi di sempre nuove prove di riorganizzazione metrica caratterizza il lavoro sulla seconda metà del poemetto (X-XX). La traduzione correttiva (o «*réécriture traduisante*»⁴⁷) – se si osserva la primissima versione di un frammento della quindicesima strofa in italiano così come era apparso nel 2005, e lo stesso frammento ripubblicato nel 2013 –, si caratterizza per una maggiore scioltezza e brevità dell'espressione: «[acqua] che ribolle / in camera tua, appesa al treppiede, con la maschera / da cui ti alimenti in perfetta stasi, sul divano, / mia bambola impagliata [...]»⁴⁸ diventa «[acqua] che ribolle / appesa al treppiede, con la maschera da cui / ti alimenti in perfetta stasi, mia bambola impagliata [...]»⁴⁹. Osserviamo un altro frammento della prima versione originale di questa strofa: «[...] Io pretendo / insospettabili risorse, buttando per strada / un pianto vero: mai visti di così grandi? chiedo / al popolo dei bar aperti, che non vede / come posso guardarlo, sempre in piedi»⁵⁰. Bisognerà attendere il quarto tentativo di traduzione per snellirlo, invertire gli *enjambements*, trovare un'armonia nell'irregolarità del suo metro: «[...] *Je prétends / à des ressources inattendues en jetant dans la rue / de vraies larmes: en avez-vous rencontrées de si / grosses? Je le demande au peuple des bars ouverts, / ne sachant quel regard adresser à l'indifférence*»⁵¹. Il verbo «vedere» diventa «*savoir*», e «guardare» è sostituito dal sostantivo «*regard*», mentre la postura «sempre in piedi» è soppressa e viene sostituita dall'«*indifférence*», implicita nel testo in italiano. Nella nuova edizione del poemetto, il frammento in italiano è corretto spostando l'accento dall'inconsapevolezza del «popolo dei bar» a quella dell'io poetante. Slittamento più curioso nella sua ambiguità rispetto

fame reale, è per l'amore che non ha volto, / non c'è mancanza, solo perdita / crescente ma invisibile / ai miei occhi. Io parlo da cieco a cui suonano / una marcia lontana e irrimediabile / su cui è meglio fischiare».

46. Questa sorgente infetta, in *Loin de Dieu...*, p. 49.

47. Termine usato da Michaël Oustinoff nel suo *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Parigi, L'Harmattan, 2001.

48. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 15.

49. *Avrò il permesso, passando*, in *Loin de Dieu...*, p. 51.

50. Cf. F. Bajec, *Con te, senza Dio*, in *Poeti Circus*, p. 15.

51. *Aurais-je le droit, en passant*, V4, 04 / 09 / 2012, p. 33.

all'esplicita opposizione dell'io consapevole del suo dolore nei confronti di un popolo che si illude di vivere: « [...] chiedo / al popolo dei bar aperti, non sapendo / come posso guardare l'indifferenza »⁵².

Per chiudere il capitolo sulle correzioni post-traduttive dell'originale, vorrei prendere come ultimo esempio la diciassettesima stanza, *Dormi al fianco di qualcuno*, in cui è presente un intervento di rilievo. Riporto innanzitutto i primi versi del testo di partenza: « Dormi al fianco di qualcuno / che potrebbe non esserci domani. / Niente male se non era tua moglie, / ma la terza fase comincia / con questo rumore d'aquario, / e tu che non dormi »⁵³. Come al solito, nella sua maldestra letterarietà, la prima stesura della traduzione non si allontana molto dal palinsesto, salvo appesantire i primi due versi con una consonanza interna non richiesta: « Tu dors à côté d'un être / qui pourrait ne plus y être demain. / Pas grave si ce n'était pas ta femme, / mais la troisième étape commence / avec ce bruit d'aquarium, / et toi qui ne dors pas »⁵⁴. Nella seconda stesura viene espunto il terzo verso, ritenuto superfluo, e si elimina la fastidiosa consonanza « être... être » tra il primo e il secondo, così come il pronome « y ». Opzioni che rendono più lirico l'attacco e più tenue la rima sostitutiva: « Tu dors auprès de quelqu'un / qui pourrait ne plus être demain. / La troisième étape commence [...] »⁵⁵. La terza stesura rinuncia all'equilibrio ritmico dei primi due versi, trasformando il modo indicativo in imperativo, sia pur recuperando l'effetto percussivo dell'italiano: « Dors auprès de quelqu'un / qui pourrait ne plus être demain. / La troisième étape commence [...] »⁵⁶. La nuova versione dell'originale sarà allora più solenne e icastica: « Dormi al fianco di qualcuno / che potrebbe non esserci domani. / La terza fase comincia [...] »⁵⁷.

Gli ostacoli riscontrati nella ventesima e ultima stanza, *Dors, mon amour*, erano tutti riuniti nei versi di chiusura. Qui la morte è intesa come uno strappo ed è allo stesso tempo rappresentata come un atto di deglutizione o di digestione, per includere tutto ciò che si è vissuto, ma senza tornare indietro, né dare segni di rammarico o attaccamento: « [...] ti reggo mentre passi / di là e come un lavandino / ingoia l'ultimo residuo / ti apri al respiro estremo / e il mondo non saluti »⁵⁸. La prima traduzione del 13 dicembre 2011 fraintende e altera quel « di là » (« *par là* ») che è il punto di

52. *Avrò il permesso, passando*, in *Loin de Dieu...*, p. 51.

53. Cf. F. Bajec, *Dormi al fianco di qualcuno*, in *Poeti Circus*, p. 16.

54. *Tu dors à côté d'un être*, V1, 13/12/2011, p. 7.

55. *Tu dors à côté d'un être*, V2, 14/06/2012, p. 16.

56. *Tu dors à côté d'un être*, V3, 18/06/2012, p. 25.

57. *Dormi al fianco di qualcuno*, in *Loin de Dieu...*, p. 53.

58. *Ibid.*, p. 56.

passaggio alla riva dei morti. C'è un attraversamento, ma è più una tangenza, e l'«*extrême haleine*» sembra piuttosto il risultato di una corsa, quando invece, appena prima, nella stessa stanza: «Il cuore va piano adesso / come mai si è visto camminare»⁵⁹. È in tali frangenti che la traduzione si rivela uno strumento di approfondimento del testo originale, una meditazione sui suoi significati. Chiarifica ciò che non era chiaro al principio, pur rischiando la didascalia, come nella versione del 14 giugno 2012: «[...] *je te tiens, le temps que tu passes / par delà et comme un évier / avale son dernier résidu, / tu t'ouvres à l'extrémité du souffle* [...]»⁶⁰. Solo nella terza fase viene ripristinata la sfumatura della corsa («*à bout de souffle*») trovando per la prima volta una regolarità musicale che annulla lo sforzo dell'apertura («ti apri al respiro estremo») e ne fa quasi un decollo: «[...] *tu t'ouvres à bout de souffle / sans dire au revoir au monde*»⁶¹.

Conclusioni

Tra le sei categorie di traduzione poetica che il linguista russo Efim Etkind⁶² rintraccia nelle prefazioni dei traduttori degli anni '80, una sembra coincidere sufficientemente con il lavoro sopra descritto. Con il termine «*Traduction-Recréation*»⁶³, Etkind designa quelle traduzioni (rare a suo dire) che tengono conto della struttura originale dell'opera, permettendosi trasformazioni, sacrifici e aggiunte, a condizione di non superare i limiti imposti dal mondo estetico dell'autore. Il che ci rimanda a quanto già enunciato da Gabriele Frasca, per sottolineare l'importanza della fedeltà del traduttore alla poetica dell'autore. Ciò vale per Beckett che traduce se stesso, ma anche per i nuovi spazi della traduzione contemporanea in rapporto all'originale.

Nel mio approccio al testo in italiano, qualora questo sia stato modificato, ho l'impressione di aver agito rispettando i due sistemi linguistici e coerentemente con la mia pratica letteraria che non si dissocia da una poetica della traduzione. Anche se il cambiamento ritmico, formale, o semiotico può sembrare talvolta un tradimento evidente, esso fa saltare certe caratteristiche del primo testo migliorandolo in italiano, e approfondendolo in francese. Il risultato di questa trasposizione non è necessariamente più alto del testo primo. È anzi attaccabile da un punto di vista strettamente ritmico. Tuttavia, so di non essere uscito dal sistema estetico che prevede

59. *Ibid.*

60. *Dors, mon amour*, V2, 14 / 06 / 2012, p. 17.

61. *Dors, mon amour*, V3, 18 / 06 / 2012, p. 26.

62. E. Etkind, *Un art en crise – essai de poétique de la traduction poétique*, Losanna, L'Âge d'Homme, 1982.

63. *Ibid.*, p. 22.

l'alternanza di lirismo e antilirismo, in un italiano che non è quello letterario della tradizione, così come il francese non ha punti di contatto con la lingua di Aragon. È ibrido, tollera le metamorfosi, visto che la mia prassi letteraria è figlia del bilinguismo e conta sugli apporti transculturali di più letterature, con debiti anche in area anglofona.

Non ultimo degli argomenti qui addotto è l'interpretazione del termine « traduzione generativa » o « processo generativo di autotraduzione ». A partire da un testo che si suppone compiuto (in italiano o in francese) la traduzione permette di ottenere un numero infinito di testi derivativi che possono mettere in discussione la natura finita dell'originale, cancellando il suo statuto e rendendolo, con un gioco di specchi, un effetto della riscrittura. La si potrebbe considerare a proposito una pratica impura. Ma questa si fa sistema quando investe la creazione di nuovi testi originali, quando cioè diventa procedurale; uno strumento affine a quei generatori usati da molti artisti di oggi per comporre figure nuove a partire da dati inseriti nel computer. Non ho esitato a servirmi di questo mezzo per risolvere anche in prosa problemi stilistici e inceppi narrativi. È così che mi sono oltretutto liberato di molte poesie, se la traduzione ne rivelava le debolezze, e questo passando talvolta per due fasi diverse (francese-italiano-francese / italiano-francese-italiano). Sicché oggi l'edizione definitiva di un mio libro in italiano può essere in buona parte il frutto di una riscrittura traduttiva.

Ho avuto l'occasione di soffermarmi sull'interpretazione del titolo *Loin de Dieu, près de toi*. Esso suggeriva un legame tra la richiesta di Abramo a Yahweh di non distruggere le città di Sodoma e Gomorra e la supplica del figlio rivolta alla madre affinché non muoia: « *Je vous regarde avec respect et attends ainsi / que soit complète la très haute requête* »⁶⁴. Arriveremo così a concepire la traduzione come un atto riflesso dalla Madre che ha lasciato in eredità la propria lingua al figlio. Ma ciò che è tangibile, alla fine, è il risultato linguistico. Non vi sono miracoli possibili se non attraverso la lingua, affermano gli psicoanalisti. Resta quindi da precisare che la lingua trasmessa e quella scritta sono due entità distinte, se è vero che ogni scrittore reinventa un suo idioma, come scrive Marina Cvetaeva in una lettera a Rilke⁶⁵. Vale a dire che nell'impurità di una lingua letteraria non vi è spazio per i sentimenti patriottici, poiché la letteratura per chi scrive è il primo luogo di residenza.

Fabrizio BAJEC

Poeta e traduttore

64. *Je vois mon père siffler dans ces couloirs maudits*, in *Loin de Dieu...*, p. 18.

65. Lettera citata da E. Etkind, *Un art en crise*, p. 254-255.