

scrittori
statunitensi/2

TRADUZIONE Philip Roth

di FRANCO NASI

Quanti granelli occorrono per fare un mucchio di sabbia? E quanti se ne possono togliere perché continui a essere un mucchio? Sono alcuni dei noti quesiti posti da uno dei paradossi di Eubulide. È evidente che tutto dipende dall'idea che si ha di mucchio. Si potrebbe, senza forzare troppo, applicare lo stesso paradosso alla traduzione letteraria e chiederci quante delle peculiarità di un testo scritto in una certa lingua dovrebbero essere presenti nel testo tradotto in un'altra lingua perché lo si possa considerare una traduzione e non una riscrittura, un adattamento, una libera interpretazione.

«Lamento» risale al 1969

Una versione della *Divina Commedia* che non tenga conto del sistema delle rime o che appiattisca la varietà dei registri è ancora una traduzione? E se si rispettassero le rime, ma si perdessero per strada alcune parole? Anche in questo caso tutto dipende dall'idea che si ha di traduzione. E poiché, come ci ha insegnato Gianfranco Folena, la storia della traduzione ci ha consegnato tante idee diverse di come questo atto è stato inteso e praticato nella storia, forse è inutile pensare che si possano stabilire confini precisi e definitivi. Più sensato è vedere che cosa succede nell'atto complesso del tradurre, se il nuovo testo tiene, se serve a qualcosa.

La premessa è necessaria a tentare di leggere produttivamente la nuova traduzione di Matteo Codignola di uno dei libri più provo-

Portnoy cambia d'abito: il monologo fluviale pronunciato dal trentatreenne ebreo newyorkese, nella nuova versione di Matteo Codignola per Adelphi slitta verso una più marcata oralità, con l'intento di esaltarne la vena comica

atori, intensi e decisivi di Philip Roth, *Portnoy's complaint*. Già il titolo scelto, *Portnoy*, che campeggia da solo su una copertina insolitamente pop di Adelphi (pp. 283, € 20,00), potrebbe disorientare il fedele lettore italiano di Roth, che ben conosce l'impatto scatenato dall'esilarante lungo monologo del trentatreenne Alex Portnoy di fronte al suo silenzioso psicoanalista, nel mondo letterario del 1969.

Il libro uscì in italiano poco dopo, con il titolo ormai canonico di *Lamento di Portnoy*, nella versione di Letizia Ciotti Miller (Bompiani, 1970) e poi, nel 1988, in una seconda traduzione di Roberto C. Sonaglia (Mondadori e Einaudi). Certo, il titolo in inglese pone qualche problema di traduzione: *complain* richiama da un lato una lamentela o una rimostranza, come quelle destinate a un ufficio reclami, oppure, e in modo più pertinente alle vicende raccontate nel libro di Roth, al *Jeremiah's complaint*, le lamentazioni di Geremia. Del resto, lamento fa pensare più a un piano che a una lunga e accorata rimo-

Il ricorso a espressioni figurate o idiomatiche non presenti in inglese abbassa il registro rispetto all'originale

stranza. Saltare a piè pari la difficoltà intrinseca al titolo trascurando uno dei termini è una strategia forse legittimata dal fatto che Portnoy, come Gregor Samsa o Joseph K., è un personaggio ormai proverbiale della letteratura ebraica americana del Novecento. Però, un certa sorpresa resta, come se anziché *I dolori del giovane Werther* trovassimo in libreria un volume di Goethe dal titolo *Werther*. Che si tratti di un manoscritto inedito? Si solleverebbe un dibattito di quelli fruttuosi per il lancio del libro (e i conti della casa editrice). Forse, anche l'aggiunta - nel XVI secolo - dell'attributo *Divina* al semplice *Comedia* (titolo originale) dell'opera, avrà contribuito alla maggiore diffusione del capolavoro dantesco.

Ma, così come non si giudica un libro dalla copertina (dicono gli inglesi), anche insistere troppo su una scelta che riguarda il solo titolo non è lecito. Ecco dunque un piccolo assaggio di analisi comparata tra l'originale, che si presenta come un monologo ininterrotto, comico, autoironico ma anche in certi punti angosciante, cinico, esasperatamente dettagliato, fatto di un linguaggio in genere grammaticalmente controllato e fluido, ma con un lessico sfrontato, scatologico e scandaloso, e alcune indicazioni sul tono assunto dalle varie traduzioni. Questo l'incipit: «She was so deeply imbedded in my consciousness that for the first year of school I seem to have believed that each of my tea-

chers was my mother in disguise». Ciotti Miller così traduce: «Era incastonata così profondamente nella mia coscienza che penso di aver creduto, durante tutto il primo anno di scuola, che ognuna delle insegnanti fosse mia madre sotto altre spoglie». La versione di Sonaglia suona invece così: «Mi era così profondamente radicata nella coscienza, che penso di aver creduto per tutto il primo anno scolastico che ognuna delle mie insegnanti fosse mia madre travestita». E adesso Codignola: «Ce l'avevo talmente conficcata in testa, mia madre, che per l'intero primo anno di scuola non riuscivo a non pensare che tutte le maestre fossero lei, travestita».

Una lettura ad alta voce metterà in evidenza le diverse tonalità e i diversi ritmi, insieme alle inevitabili «deformazioni» che ogni traduzione porta con sé. Più sostenuto e con un andamento un po' faticoso il tono della prima versione; più fluido ed essenziale nella seconda; decisamente orale e più informale nella terza. Qui l'anticipazione di «mia madre» nella struttura della frase, la prosodia, il registro colloquiale delle scelte lessicali («conficcata in testa») danno alla lettura la cadenza propria dell'orale-scritto. Suona così il ritmo della frase più spesso presente, oggi, in una certa linea della narrativa italiana con-

temporanea, che ha ripreso, in vari modi, la lezione di Gianni Celati nei *Parlamenti Buffi*. Colpisce, in questo incipit, la scelta da parte di Codignola di sostituire una parola così importante nello sviluppo del romanzo come «coscienza», vista anche l'affinità, non solo relativa all'architettura narrativa, fra il romanzo di Roth e *La coscienza di Zeno* di Svevo.

Il registro più basso rispetto all'originale scelto da Codignola, così come l'intonazione fortemente orale della narrazione, si collegano facilmente nel frequente ricorso a espressioni idiomatiche o figurate che non compaiono in inglese. Della sorella del protagonista, la madre dice: «The child is no genius, but then we don't ask the impossible. God bless her, she works hard, she applies herself to her limits, and so whatever she gets is all right». In Codignola diventa: «La ragazzina un fulmine di guerra non è, ma non dobbiamo chiedere la luna. Che Dio la benedica, ci dà dentro, si applica, tocca accontentarsi». Niente da ridire sulla fluidità della frase, ma sembra che la signora, nel passaggio dall'inglese all'italiano si sia cambiata d'abito e ab-

bia indossato i jeans.

Diverse scelte lessicali della nuova traduzione sono enfatiche, forse allo scopo di accentuare la comicità del testo, finendo tuttavia per abbassarne il registro. Il padre del protagonista, si dice, per far fronte a un cronico problema di stitichezza, beveva olio minerale e magnesina «and chewed on Ex-Lax; and ate All-Bran morning and night; and downed mixed dried fruits by the pound bag». In Sonaglia, che mantiene la martellante ripetizione della congiunzione a scandire l'atto ossessivo dell'uomo, diventa «e masticava lassativi; e mangiava crusca mattina e sera; e cacciava giù frutta secca mista»; mentre Codignola traduce: «e sennò ciaciava lassativi; si imbibinava di crusca dalla mattina alla sera, sgargarozzava intere confezioni di frutta secca».

Da «fine» a «figata»

Quarta componente della famiglia Portnoy, la sorella era un po' sovrappeso, così il sarcastico Alex pensa di aiutarla: «She's not even supposed to eat chocolate pudding. Yeah, that's why I took it», scrive Roth. E Codignola risponde: «Se proprio vogliamo dire, il budino al cioccolato non dovrebbe neanche vederlo in cartolina. Infatti, per questo l'ho sbatfato io». L'elenco di espressioni idiomatiche e proverbiali con le quali vengono restituite in italiano frasi che nell'originale erano dirette è lungo: «felici come pasque» per *happy*; «ignorante come un tacco» per *as ignorant as the day he was born*; «il troppo stroppia» per *too bizarre, apparently*. E poi soluzioni pirotecniche come «fi-ga-ta» per *fine*; «per sfinga» al posto di *unfortunately*; «atrippata di pesce» per *seafood dinner*; o trascrizioni fonetiche come «Chissene», per *Who cares* o «Celò, celò» per *I got it. I got it*. Ovviamente il passato remoto lascia il posto al passato prossimo: «Did I mention that when I was fifteen I took it out of my pants and whacked off on the 107 bus from New York?», diventa «Hogìà raccontatò di quando a quindici anni, sul 107,

l'ho tirato fuori dalle braghe e ho cominciato a spipettarmi?» mentre in Sonaglia: «Ho raccontatò che a quindici anni lo tirai fuori dai pantaloni e me lo menai sull'auto-bus 107 da New York?».

Inutile andare oltre: il *Portnoy's Complaint* firmato dall'esperto nonché virtuoso traduttore e scrittore in proprio Matteo Codignola è un nuovo Portnoy, con una sua voce coerente e un ritmo riconoscibile e coeso, figlio di una poetica, quella dell'orale scritto, che ha una sua tradizione ormai consolidata nel panorama della prosa in Italia. Che il libro possa trovare un pubblico di lettori capaci di accordarsi meglio a questa scrittura è probabile, così come lo aveva trovato lo stile camp che segnò la traduzione di Busi del *Decameron*. Ma che Alex Portnoy, come sua madre, abbia cambiato d'abito, smettendo i panni del cinico, tormentato, autoironico borghese, esponente dell'intelligencja ebraica newyorkese, per indossare quelli dell'affabulatore comico, ammiccante e falso ingenuo è più che un sospetto.

Una voce celebre si congeda dal suo contesto

Lei è un poeta che traduce molto e collabora a progetti di traduzione. Considera questa una prassi politica, ma anche una «finezza». Evidentemente le sembra importante, soprattutto in questa contingenza, varcare anche con le opere i confini politici...

È una questione da affrontare da più prospettive: per me, come scrittore, considero il tradurre prima di tutto come l'educazione di un poeta. È la lettura più interessante tra tutte quelle possibili perché implica al tempo stesso l'autore, le due lingue e noi stessi, che facciamo da ponte. Si traducono i significati, sì, ma anche le immagini, che viaggiano da mente a mente e non da dizionario a dizionario. E si traduce la musica che viaggia da muscolo a muscolo, si traduce l'apprensione sensuale, i silenzi, il non detto. Si traduce la sintassi, il modo di organizzare

questi silenzi nella bocca. E, naturalmente, si traduce la cultura che circonda quell'autore. Negli Stati Uniti, è una cultura in cui molti tra lettori e autori amano guardarsi allo specchio. Ho già accennato alla sciagurata invasione dei «mini lo»; ebbene, a me pare che il traduttore offra qualcosa di radicalmente diverso da quanto domina questo contesto culturale. Un traduttore implicitamente ci dice: apriamo la finestra per cambiare aria e guardare alla grandezza del mondo là fuori. Lo dice prima di tutto a se stesso. Alcuni considerano la traduzione un'arte umile. Io non ne sarei così sicuro: a me sembra piuttosto simile all'arte della trasformazione dei corpi in corpi diversi, come dice Ovidio nelle *Metamorfosi*. È per me qualcosa di straordinario da osservare. Tornando a

Dante: ne escono continuamente nuove versioni in inglese. Potremmo considerare anche questo un atto di consumismo; oppure un'incredibile testimonianza delle trasformazioni della lingua inglese. La traduzione è una sorta di viaggio nel tempo. E i traduttori sembrano letteralmente posseduti dal libro a cui stanno lavorando. C'è qualcosa di magico in questo, qualcosa di residuale, che viene dalla preistoria, quando per curare il mal di testa avevamo gli incantesimi, ovvero altri modi di raccontare storie. I traduttori rimandano a qualcosa del genere: raccontano storie provenienti da altre parti del mondo o da altre epoche, contribuendo a far sì che la lingua spenta dalla propaganda, dallo stato, dalla burocrazia - riviva di nuovo, come serbatoio di significati e di gioco.

