

## Ciclo di conferenze “La traduzione d’autore” :

Jean-Charles Vegliante, 19/04/05

*Françoise BIDAUD* : Il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, in particolare i docenti di francese, hanno il grande piacere di presentarvi Jean-Charles Vegliante, docente universitario alla Sorbonne Nouvelle, direttore del *Centre interdisciplinaire de recherche sur la culture des échanges*. Italianista, il nostro ospite ha curato l’edizione di molti inediti italo-francesi e la corrispondenza fra Ungaretti e Paulhan ; poeta, fra le sue pubblicazioni in versi ricordo *Rien commun* nel 2000, *Voci* del 2002, *Deuil de la lumière*, che è stato tradotto da Giovanni Raboni e pubblicato da Einaudi sotto il titolo *Nel lutto della Luce*, e ha anche scritto dei saggi sulla metrica e il ritmo ; traduttore, ha appena ultimato la traduzione della terza cantica della *Commedia*, si è occupato anche di teoria della traduzione, pubblicando saggi sul bilinguismo e l’emigrazione, libri come *D’écrire la traduction*, *La Traduction-Migration*, e di recente un importante contributo al volume *Traduzione e Poesia nell’Europa del ’900*. Sono convinta che la ricchezza e la varietà degli interessi di Jean-Charles Vegliante faranno da stimolo a un dibattito che oggi vuole essere un momento di riflessione su traduzione e poesia. Ringrazio sentitamente il Professor Blasucci per aver accettato di partecipare a questo seminario, e prima di lasciare la parola al Professor Vegliante ed al Professor Blasucci, vorrei ricordare che l’iniziativa di oggi fa parte della seconda edizione di Uni(di)versité, l’importante convegno che si sta svolgendo questo mese in Italia, organizzato dall’Ambasciata di Francia con i Centri Culturali e le Associazioni di Francesisti. La partecipazione toscana è stata organizzata in collaborazione con l’Institut Français di Firenze e ringrazio qui il suo direttore Jérôme Bloch, anche di essere presente fra di noi oggi. Manuela Bertone ci porterà i saluti dell’Ambasciata e ringrazio anche lei per aver voluto essere presente oggi. L’incontro è inserito nel ciclo di conferenze *La traduzione d’autore*, organizzato dalla Facoltà di Lingue e dal Corso di Laurea Specialistica in Traduzione dei Testi Letterari e Saggistici, iniziativa che la Professoressa Bertuccelli, presidente del Corso, presenterà più nel dettaglio tra poco. Siamo grati, chiaramente, alla Scuola Normale per l’accoglienza in questa sala prestigiosa, messa molto generosamente a disposizione nostra anche per l’interesse dell’amica e della collega Marie-Odile Volpoet, che ringrazio. A nome del Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze rivolgo un saluto particolare agli studenti, che vedo, con piacere, molto numerosi e ringrazio tutti gli intervenuti. Lascio la parola a Manuela Bertone.

*Manuela BERTONE* : Je veux, tout d’abord, vous présenter les salutations, les vœux et les encouragements de Son Excellence Loïc Hennequin, ambassadeur de France en Italie. Personnellement je vous remercie de m’accueillir ici, dans ce beau lieu, dans le cadre de cette rencontre avec Jean-Charles Vegliante, qui n’a pas besoin d’autres présentations par moi. Jean-Charles Vegliante, italianisant, poète, écrivain, traducteur, romain parisien, dont l’itinéraire se poursuit à Pise aujourd’hui, après une première étape à Florence, à l’Université et à l’Institut Culturel Français de la place Ognissanti. Cet itinéraire s’achève dans le cadre des rencontres Uni(di)versité à Bari, fin avril, dans un autre séminaire consacré à la traduction littéraire. La rencontre d’aujourd’hui est fruit d’un partenariat avec l’Université de Pise, avec la Faculté des Langues, avec le Département de Langues et Littératures Romanes de cette Faculté, avec le

Corso di Laurea in Traduzione Letteraria e Saggistica. Donc une collaboration riche, très fructueuse, avec des professeurs que nous connaissons bien, qui sont de vrais militants de la diffusion de la langue et de la pensée françaises en Italie. C'est une collaboration qui débouche toujours sur l'élaboration de projets riches et ambitieux. Je songe, bien évidemment, à une rencontre que nous avons réalisée en 2003, toujours dans le cadre des rencontres Uni(di)versité, à l'époque c'était avec Alain Robbe-Grillet. Je pense aussi aux séminaires nationaux du Dorif-Université (dont Vegliante a été une fois l'hôte) et au grand colloque sur les langues romanes, qui s'est tenu ici même à Pise, à l'automne 2001. Aujourd'hui, je tiens à remercier tout particulièrement l'École Normale Supérieure, qui nous accueille, les composantes de l'Université de Pise, que je viens de nommer, mais surtout merci à ces composantes en personne, si je puis dire : je remercie le Professeur Di Stefano, Preside della Facoltà, qui, ayant d'autres engagements, n'a pas pu être là, je remercie Tommaso Scarano, directeur du Département de Langues et Littératures Romanes qui est parmi nous. Merci à Marcella Bertuccelli, Presidente del Corso di Laurea Specialistica. Merci à Françoise Bidaud, que j'ai toujours l'honneur de côtoyer, d'accompagner pendant les différentes phases de l'organisation de toutes les rencontres que j'ai évoquées. Côté organisation, permettez- moi de remercier également mon collègue Jérôme Bloch, directeur de l'Institut Français de Florence et consul honoraire de France, qui est pour nous un véritable trait d'union entre la Toscane et la France, entre Florence, Pise et Rome. Nous sommes arrivés en Italie au même moment, nous quitterons bientôt l'Italie au même moment et donc ces rencontres avec Jean-Charles Vegliante marquent d'une certaine façon l'accomplissement d'un parcours italien partagé, merci Jérôme, merci d'être là. Jérôme a accompagné Jean-Charles Vegliante hier à Florence, à une rencontre triomphale avec un public aussi large et aussi chaleureux que le public de Pise, donc merci à cette Toscane formidable, qui accueille si chaleureusement la pensée française. Merci à Luigi Blasucci, bien sûr, qui est ici chez lui, qui est le véritable maître des lieux aujourd'hui, dans cette École Normale Supérieure où il a formé des générations d'étudiants, où son enseignement a marqué tant d'esprits. Cet enseignement incontournable pour ceux qui, sans avoir eu le privilège de suivre ces séminaires, ont pu en profiter à distance, grâce à ses ouvrages, à ses travaux critiques. Merci à Jean-Charles Vegliante, qui a accepté de relever avec nous le défi uni(di)versitaire de cette année, en participant à plusieurs rencontres de ces «Nuovi Incontri Italiani con il Pensiero Francese». Il s'agit d'une manifestation culturelle nationale organisée par le service culturel de l'Ambassade de France, toujours secondée par le réseau des Instituts et des Centres Culturels Français présents en Italie et surtout en collaboration avec les associations des francisants du supérieur. J'en vois ici quelques représentants et je tiens à les remercier de leur soutien et de leur collaboration. Ces rencontres se tiennent dans une vingtaine d'universités italiennes, courant avril, début mai. De notre point de vue, du point de vue de l'Ambassade, ces rencontres sont consacrées bien sûr au rayonnement de la pensée française en Italie, mais surtout au dialogue entre les acteurs de la scène culturelle française. Vegliante représente la scène culturelle, les intellectuels français d'aujourd'hui, donc ce dialogue avec leurs homologues italiens. Nous souhaitons, en effet, que ces rencontres soient porteuses d'ouverture, de croissance, et qu'elles nous permettent de renforcer les liens entre les universités françaises et les universités italiennes. Uni(di)versité veut être un contexte interdisciplinaire, privilégiant la diversité culturelle, et je tiens à le souligner, à le dire haut et fort, la diversité linguistique. Nous tenons, tout particulièrement, à la création de nouvelles collaborations, au développement d'une dynamique de coopération bilatérale axée sur la mobilité des étudiants, des professeurs, axée sur ce patrimoine précieux que représentent à la fois la langue italienne et la langue française. Dans cet esprit d'ouverture, d'ouverture à l'autre,

dans cet esprit de collaboration, de coopération et de dialogue, d'échange entre la France et l'Italie, je forme mes vœux de plein succès pour la rencontre de cet après-midi avec Jean-Charles Vegliante. Merci.

*Marcella BERTUCCELLI* : Vorrei anch'io porgere il saluto a Jean-Charles Vegliante a nome di tutti i colleghi del Corso di Laurea Specialistica in Traduzione Letteraria. Com'è tradizione io parlerò pochissimo per non sottrarre tempo al nostro prestigioso ospite. Vorrei anche ringraziare i colleghi di Lingua e Letteratura Francese per averci fatto questo onore di includere l'incontro nel ciclo di conferenze "La traduzione di autore", che il nostro Corso di Laurea Specialistica ha organizzato in questo semestre e che si estenderà a Ottobre con le conferenze di Claudio Magris e quella conclusiva di Umberto Eco. Mentre, come sapete tutti abbiamo già avuto Luis Sèpulveda in marzo e subito dopo l'intervento di Jean-Charles Vegliante seguiranno l'incontro con Dacia Maraini il 12 maggio e con Antonio Tabucchi il 20 maggio. La presenza di Jean-Charles Vegliante è di grandissimo rilievo naturalmente nell'ambito della nostra manifestazione per le molteplici valenze della sua figura culturale. Credo che sia un'opportunità veramente preziosa per i nostri studenti di Traduzione Letteraria essere a contatto così diretto con un poeta, prima di tutto, finissimo poeta, un traduttore, un teorico della traduzione e quindi un insieme di competenze che rendono Jean-Charles Vegliante una voce autorevolissima, magistrale in un dibattito che vede nella traduzione e nella traduzione letteraria ovviamente una grandissima e complessa operazione culturale, che direi si arricchisce ulteriormente in questo gioco di rimandi tra l'autore-autore, l'autore-traduttore, l'autore tradotto e così via. Vorrei particolarmente ringraziare gli studenti del Corso di Traduzione e i colleghi che sono presenti e di nuovo tutti quanti per questa splendida opportunità. Grazie.

*Jean-Charles VEGLIANTE* : Vorrei io ovviamente ringraziarvi tutti e dire che sono commosso di trovarmi qui, tra l'altro perché sono anch'io un normalista, non di questa Scuola ma della Rue d'Ulm, un'altra Scuola. Prima di cominciare, e farò la mia relazione in francese ovviamente poiché sono ospite, come diceva la mia amica e collega, nell'ambito di Uni(di)versité, vorrei dire due parole semplicemente per, come prima cosa, invitare soprattutto i giovani, a fare tutte le domande che sembreranno loro opportune. È sempre più ricco avere un minimo di dialogo, che spero di sostenere con il prestigioso mio collega Blasucci, ma anche con voi tutti. La seconda cosa che volevo dire prima di iniziare è che dò per scontati alcuni presupposti che riguardano la traduzione, visto che siete, molti di voi, in un Corso di Laurea Specialistica in Traduzione, dò per scontato il fatto che non si traduce il contenuto isolandolo, ma soprattutto la forma non separabile da esso, e quindi non ne parlerò più. Un'altra cosa che vorrei dire prima di iniziare è che proporre ai lettori francesi una nuova lettura del capolavoro di Dante è stato sì un lavoro abbastanza lungo e difficile, ma su particolari strani che non riuscireste a immaginare. Per esempio sull'aspetto della copertina. Vi faccio vedere la copertina del primo volume. Ebbene, ci ho messo molto per riuscire a convincere l'editore, primo a mettere Dante Alighieri, ma Dante Alighieri nei cataloghi dove si trova? Alla D, alla A, non si capiva bene. Di solito si mette Dante, grande così... Poi ho imposto *La Comédie*. Ma che cos'è questa *Comédie*? Noi conosciamo *La Divine Comédie*. E poi ho voluto un'illustrazione scovata da me nella Bibliothèque Nationale, di un illustratore francese di una delle prime traduzioni de *La Comédie*. Sono tre elementi sui quali, vi assicuro, ho dovuto lottare parecchio. Stessa identica cosa per il Purgatorio. E il Paradiso che sta per uscire. Queste illustrazioni sono del Maître de Coëtivy, un bretone, quindi più francese di così non c'è, e sono dell'inizio del Quattrocento, non male... Ultima piccola osservazione, i nostri veri problemi

traduttivi provengono quasi sempre da malintesi. Ho scritto anche qualcosa su questi problemi. Ho scritto parecchio sulla traduzione, non libri per la verità, ma saggi, articoli, ecc. Un libro solo era intitolato a *la traduction*, ma sono soprattutto pezzi piccoli (ma fondamentali per me) e ho cercato di capire perché ci fossero queste difficoltà particolari nel *presque-même*, come lo chiamano anche gli psicanalisti, certo non l'ho inventato io il termine. Tra la Francia e l'Italia c'è un quasi-simile, *presque-même*, o quasi-uguale, che provoca molti piccoli malintesi, i quali però alla fine fanno un enorme malinteso. E con i miei studenti, perché lavoro molto in gruppo, in seminario, è un lavoro collettivo, diciamo, stiamo elaborando una serie di piccoli laboratori di riflessione, uno dei quali, per esempio, ha già dato luogo, un mese fa, a una pre-pubblicazione, certo molto modesta, intitolata *Figurez-vous*. Cercate di capire la figura retorica: "figurez-vous" è anche "pensi un po' lei", cioè il titolo si basa proprio su questo malinteso, su questi "piccoli equivoci senza importanza" diciamo, visto che accoglierete Tabucchi fra poco. Per esempio, abbiamo scoperto che la vera dittologia (non semplice ripetizione) non esiste in Francia, non esiste proprio come concetto. Dunque abbiamo dato degli esempi di dittologia, di diafora e via dicendo, cercando ogni volta quale fosse il corrispettivo possibile, da inventarsi volta per volta. Per esempio per la dittologia l'esempio canonico, lo conoscete tutti a memoria,

*i più deserti campi / vo misurando a passi tardi e lenti*

"tardi e lenti" in francese si dice "lents et lents". Non c'è un altro modo veramente per dirlo. (Certo, si può trovare "quasi" una traduzione, ma non è quello che cercavamo di fare). E proprio per questo la dittologia non esiste in francese, come (ad altro livello) non esiste la sinalefe, per esempio: la sinalefe non esiste in francese (o diventa elisione), è foneticamente impossibile, inconcepibile. Abbiamo proposto quindi *dittonymie*. È una proposta, visto che prima nessuno aveva pensato davvero alla necessità d'un equivalente. Dunque, vedete, sono dei lavori molto modesti, l'illustrazione, il titolo, il malinteso su una figura retorica. Si tratta di rendere il convenuto un po' meno invisibile (o, per meglio dire, sordo). A questo proposito vorrei ricordare un caro amico, Piero Cudini, che feci invitare alla Sorbonne-Nouvelle qualche anno fa (e insegnava in questa prestigiosa Scuola). Appena arrivato egli fece una lezione su Petrarca e parlò, appunto, di dittologie. Per forza, no? Alla fine un qualche studente più coraggioso degli altri, non stupido e non ignorante, venne a dire: «Professore, ma che cos'è la dittologia?». Perché non esisteva proprio nel suo orizzonte mentale. Chiudo con questo discorsetto che forse vi sembrerà banale, ma sono le cose che veramente contano. Per il resto, ci sono varie difficoltà di traduzione, ne esporrò solo qualcuna, siamo qui per questo.

Je considère, donc, que nous sommes bien d'accord sur un certain nombre d'acquis déjà anciens de la traductologie, au moins à partir de la thèse fondamentale de Georges Mounin, 1963, *Problèmes théoriques de la traduction*, mais en remontant au début du Quattrocento en fait, avec Leonardo Bruni, dont s'est occupé Folena, merveilleusement, il y a quelques années, pour redescendre vers Borges sur le célèbre et trop cité, peut-être, *Paradoxe de Pierre Ménard*. Vous connaissez ça, en deux mots, Pierre Ménard voulant traduire parfaitement, finit par reproduire à l'identique le texte d'un chapitre du *Quichotte* de Cervantès (*Ficciones*). Puisque, effectivement, la seule traduction totale, c'est la reproduction exacte, il n'y a pas d'autres alternatives. Donc, en supposant tout cela «alle spalle», il me semble – quand on réfléchit avec des philosophes autant qu'avec des linguistes et des critiques littéraires – il me semble que nous sommes à un tournant qui permet d'entrevoir l'utilisation de la traductologie pour les études littéraires tout court

(comme disent les Italiens, parce que ce sont les Italiens souvent qui disent «tout court»). En effet, si, avec en particulier la réflexion de Walter Benjamin, on considère qu'un grand texte littéraire est un texte infiniment traduisible, non seulement au sens de sa réception, non seulement au sens de la théorie de la réception, qui fait qu'effectivement on peut le retraduire autant de fois qu'on veut (il y a actuellement 9 versions de *La Comédie* disponibles en français et dont aucune ne serait «da buttar via»), donc ça n'est pas seulement du point de vue de la réception qu'on peut le retraduire à l'infini, comme on peut avoir des lectures critiques à l'infini, mais c'est aussi que le texte littéraire digne de ce nom, c'est-à-dire qui exalte au plus haut point sa littéarité, porte en lui sa propre possibilité d'être retraduit indéfiniment. C'est-à-dire qu'il a une force génétique telle qu'on n'a jamais épuisé les possibilités de transmission de ce texte dans un autre code, qui est le sens de base de la traduction. Il "veut" être traduit. Alors, cette position, si on s'en tient là, avec la littéarité, avec la puissance génétique interne du texte, avec le contact fugitif qu'on a (à travers le texte) avec ce que Benjamin appelait «une langue vraie», une langue parfaite ; et si on oublie les problèmes de réception, justement, c'est-à-dire le destinataire, si on oublie les problèmes du traducteur lui-même, c'est-à-dire son désir de traduire, sa volonté de traduire, de s'approprier, parfois de faire violence au texte, et si on oublie l'histoire (Benjamin n'a jamais oublié l'histoire, ne me faites pas dire ce que je ne voulais pas dire – mais dans cette réflexion-là, il est à un niveau de théorisation presque touchant au mysticisme, lorsqu'il dit : «La pure langue, elle est dans le texte sacré et on ne la touche que par éclair»), l'on reste *interdit*. Comme le lévite peut toucher l'arche sacrée un instant, mais si un autre la touche il craint d'être foudroyé (*Purg.* X, 57). On est un peu dans une position extrême, qui fait que l'original est sur un piédestal et les possibilités de traduction ouvrent une mise en abîme terrifiante, dans laquelle on peut se perdre. Le problème de Pierre Ménard, ce n'est pas, comme on le dit souvent, un jeu, suivant Borges qui adorait faire des jeux combinatoires géniaux, mais c'est vraiment quelque chose d'effrayant, parce que Pierre Ménard est réduit au silence, il ne peut plus rien faire. Et avant Borges, moins connu, voyez Jiri Fried, cherchez-le. Mais Benjamin dit : «On s'écroule, le sens est perdu, d'abîme en abîme, et le traducteur en est réduit au silence». Alors, à partir de cette position-là, qui est une position extrême, je pense qu'il y a des échappatoires, je pense que le traducteur n'est pas seul, heureusement. Le traducteur, il est avec ses étudiants, par exemple, comme ici, il est avec ses lecteurs, il est avec l'éditeur, qui n'est pas content parce qu'on a mis Dante Alighieri, alors qu'on indique toujours Dante et que si l'on met Alighieri, il faudra le préciser avec un renvoi dans le catalogue à 'A' et personne ne va le remarquer, etc. Donc, il y a toute cette pragmatique et cette fonctionnalité et surtout cette historicité – ou plus modestement chronique – de la traduction. Tout à l'heure je crois que le Professeur Blasucci va nous parler un peu du travail qu'a fait Pézard, un des maîtres incontestés en français. Moi, mon maître, réellement, à l'Ecole Normale Supérieure était Renucci (Dante dans ses rapports au monde antique, c'était sa spécialité), mais Pézard venait de finir à ce moment-là son cours au Collège de France et j'utilise énormément sa traduction, encore aujourd'hui. Sa traduction est historiquement dans une autre ère que la nôtre, je ne dis même pas époque, je dis ère. C'est vraiment comme s'il était dans un autre monde. Donc toutes ces composantes que Benjamin, un philosophe, bien sûr, choisit d'ignorer là – et il a bien raison, son texte est merveilleux – sont vraiment très importantes et permettent, je crois, un échange à la fois physique, entre le texte d'origine et le texte de destination, et un échange entre la langue d'origine et la langue de destination. Les langues circulent entre elles. Il y a une circulation que parfois l'on est surpris de découvrir entre des langues. Quand on est professeur de langue, on a un surmoi un peu hyper-développé, qui interdit parfois de laisser circuler les choses simplement. Par exemple, mes collègues en France ne diront

jamais «attitudine» pour «attitude», mais pourtant «attitudine» veut dire aussi *attitude*. On peut dire «attitudine» et on peut dire «atteggiamento». Le mot qui circule entre l'italien et le français, c'est «attitudine». Il circule dans les deux sens d'ailleurs, parce que lorsqu'on veut dire *aptitude* c'est transparent ; et quand on veut dire *attitude*, c'est transparent aussi, après tout. Donc, je ne vois pas pourquoi on s'interdirait de dire «attitude» => «attitudine» pour privilégier *atteggiamento*, il n'y a aucune raison d'être aussi catégorique. Les langues sont poreuses et je dirais même, au-delà, les corps des textes (et des parlants) communiquent entre eux. Parce que dans le texte il y a, en creux, l'aspect physique de celui qui l'a écrit. Le désir de celui qui le traduit peut passer, fantasmatiquement bien sûr, à travers ce contact corporel. Quand on dit la «corporalité», la «chair» du texte, ce ne sont pas des métaphores. Quand on touche vraiment de près ce travail de traduction, on s'en rend parfaitement compte, et par le rythme par exemple, il devient réel. Je pense que tout le monde, tous parmi vous, vous avez senti ça, si vous avez traduit ne serait-ce que trois lignes de vraie littérature en tous cas, pas d'une recette de prose de consommation. Donc, il y a, si vous voulez, une figure de la communication, de l'échange, y compris physique, qui n'est pas métaphorique, qui est réellement agissante. C'est pourquoi je parle toujours de *pratique-théorie*. Ça n'est pas une théorie appliquée dans la pratique, c'est une pratique-théorie, la pratique vient en premier. On ne peut toucher à certains ressorts cachés du texte que de façon pratique, de même qu'on ne peut faire de la bonne métrique si on ne la sent pas dans son corps, par une exécution. Pour Dante, cette figure philosophique que dégage là Benjamin, qu'illustre Borges, mais de façon humoristique, et qui risque de nous paralyser finalement, c'est la nomination originelle. Elle n'a eu lieu qu'une fois, la nomination originelle. Dieu s'appelait « I » et puis c'est tout, on s'arrête là, il n'y a rien à traduire. Pas encore. Il voit littéralement le monde comme cohérent autour de cette nomination originelle, comme un volume: *Unum volumen*, dans l'illumination finale du Paradis, que vous connaissez aussi bien que moi. Les reflets terrestres de cette cohérence et de cette nomination parfaites, c'est ce que Benjamin appelle la pure langue, sur terre nous en avons des reflets. Par exemple, nous en avons un reflet très important dans notre matrice, à tous, qui est le latin. La «gramatica», avec un seul m : la gramatica, c'est une langue écrite, c'est une langue qui ne se détruit pas avec le temps. C'est une langue, comme la langue de la poésie qui impose un temps différent du nôtre, qui impose un temps éternellement renouvelable, en dehors de toute perte, de toute voracité du temps qui mange les choses. Cette parole poétique, c'est un reflet de la langue divine, si vous voulez. Qu'est-ce qu'elle a de particulier ? Elle est musaïquement liée, elle a ce «legame musaico», dont il parle dans le *Convivio*, et ce «legame musaico», ces règles particulières à la poésie, qui sont les règles des muses et donc aussi de la musicalité, mais pas uniquement, Dante nous dit que chez le vrai créateur, qu'il appelle «Author» – ce mot signifie “legare”, de AUIEO, c'est un peu de la philologie imaginaire, à partir de *vieo* “lier”, mais l'imaginaire de la langue est toujours quelque chose de très important –, ce lien se peut transmettre, lui-même. C'est pourquoi à la fin du *Paradis* au chant XXXIII, vers 86, il parle du monde «*legato con amore in un volume*». Cette «gramatica», cette langue poétique parfaite, cette parole originelle divine, bien sûr, elle ne peut que se transmettre à l'identique. On ne peut pas la traduire littéralement.

Mais ça n'est pas le cas général, ça peut être le cas, éventuellement, pour le texte sacré, si l'on est religieux. Parfois, dans la traduction d'auteur, puisque c'est aussi le sujet de notre conversation, comme disait Chateaubriand traduisant un autre *Paradis*, celui de Milton, *Paradise Lost*, «il arrive qu'on puisse calquer à la vitre», calquer comme à travers une vitre. Cela arrive. L'incipit de *Combray*, le premier chapitre du *Côté de chez Swann*, Proust, il doit se transmettre comme à la vitre. Raboni, mais je ne pense pas qu'il ait inventé des choses extravagantes a traduit «A lungo

mi sono coricato di buon'ora». Je ne vois pas comment on pourrait dire autrement cet incipit absolument stupéfiant. Donc, par la mémoire, on est à la limite du texte sacré. Parfois de la transparence, qui s'offre d'elle-même, précisément parce que les langues communiquent. Par exemple, toujours dans le *Paradis*, ce vers merveilleux (aussi), dont Venturi disait «verso limpido e luminoso» (c'est un peu curieux parce qu'on pourrait le dire de presque tous les vers du *Paradis*) :

*e come stella in cielo in me scintilla.*

– traduction d'un traducteur que je ne nommerai pas, peu importe ici :

et comme étoile au ciel en moi scintille.

È la stessa cosa... me semble-t-il. (Là aussi avec un écho interne : «e come stella in cielo il ver si vide» en XXVIII, 87, d'ailleurs). Donc, en ce point culminant, mais qui est rare, qui est l'exception, la transmission du traducteur, la transmission du texte, coïncide avec une édénique répétition infinie. Puisque le propre, je crois, de l'Eden, c'est que tout se répète infiniment sans ennui, sans lassitude. Les termes même, à ce moment-là (il faut toujours être très attentif à la philologie quand on traduit), les termes même de *translatio* et *traductio* coïncident. C'est-à-dire, le passage et la répétition se trouvent superposés. Il y a donc réconciliation du même et de l'autre à une légère *variatio* près, puisque la *translatio* transmet et que la *traductio* répète (avec *variatio*). C'est quasi une paronomase si vous voulez, la *traductio*. Cet état miraculeux, extraordinaire, momentané, qui ne peut pas durer, qui est de l'ordre de la révélation (révélation qui ne dure qu'un instant, parce qu'ensuite elle se recache, c'est le propre de la ré-vélation), eh bien les mortels, dit Dante, en ont fait *ce qu'ils ont voulu*, et c'est absolument extraordinaire, parce que, j'oserais dire, Dante est plus moderne que Benjamin sur ce point précis. Au lieu de rester bloqué dans cet Eden, dans ce texte sacré, dans ce contact fugitif avec la langue pure, vraie, éternelle, et donc son vertige, Dante dit «ce *I* est devenu *El*» (racine *'ilay* "être haut", semble-t-il). C'est-à-dire, le nom de Dieu lui-même, l'imprononçable dans le texte sacré (une très belle traduction du texte sacré en français est celle de Chouraqui et Chouraqui n'écrit jamais le nom de «Dieu», il met une espèce de pavé quand vient le nom de Dieu dans le texte, avec deux mots superposés sous lesquels on peut déchiffrer Adonaï, le Seigneur, et Javhé, mais il n'y a pas le nom de Dieu lui-même, il y a une espèce d'idéogramme, parce que le nom de ~~Dieu~~ est imprononçable), eh bien, Dante dit sans s'y "fixer" : «les hommes font selon qu'il leur agrée»... «*I* est devenu *El* à l'usage des mortels», c'est dans le *Paradis*, chant XXVI. Donc au bord de ce gouffre, de l'abîme, de l'écroulement de l'abîme du sens, Dante nous remet dans l'histoire. Les hommes ont fait ce qu'ils ont voulu de ce nom parfait *I* qui lui-même est devenu *El* et ensuite est devenu autre chose encore, Zeus par exemple, si on veut le voir dans une perspective laïque bien sûr, de comparaison anthropologique entre les religions. L'anthropologie n'est pas exhibée à cette époque, mais sa vision est déjà là. Et donc, cette échappatoire, c'est le refus de ce qui serait une pensée totalisatrice, parce que Dante, dans le *Paradis* tout de même, parfois pourrait courir le risque d'être au bord du danger de cette pensée totalisatrice. Il reprend mot pour mot la leçon historicisée de ces auteurs (de ces créateurs) qui peuvent, donc, évoluer, qui savent que l'histoire est plus forte même que leur propre génie ; les deux figures de Oderisi et de Guinizelli sont là pour nous enseigner cette chose-là et Dante le fait lui aussi en se transmettant lui-même, comme

auteur, en amont de son écriture actuelle de scripteur, en répétant lui-même des formules qui sont, comme le disait Gianfranco Contini, mémorables, parce que Dante lui-même (se) les répète. Maintenant je vais vous lire des passages qui seront illustrés en même temps. Donc je vous lis *Purgatoire* XI, les vers 115-117. C'est Oderisi da Gubbio et il dit :

*La vostra nominanza è color d'erba,  
che viene e va, e quei la discolora  
per cui ella esce de la terra acerba.*

Ma traduction:

Votre renommée est la couleur de l'herbe,  
Qui vient et qui va, et il la décolore  
Celui qui l'a fait sourdre crue de terre.

*Paradiso* XXVI, vers 137-138 :

L'usage des mortels est comme les feuilles  
d'arbre, qui s'en vont et d'autres les remplacent.

Il me semble que l'important, quand on est sorti de l'aporie logique de l'intraduisible, ou du blocage dont je faisais état tout à l'heure avec Benjamin, il me semble donc que la transmission ne peut pas advenir autrement que de façon globale par la totalité d'un texte : la totalité à commencer par ce qu'on appelait *dispositio*, et *compositio*, et non seulement les mots et leurs figures, bien sûr. Il s'agit de traduire, par exemple, tout simplement des vers par des vers (autres, certainement). Hélas, il y a des traductions prestigieuses qui sont rééditées chez des éditeurs prestigieux et qui, par exemple, présentent le *Rerum Vulgarium Fragmenta* en prose. S'il y a un auteur qu'on n'a pas le droit de (dé)mettre en prose, c'est Petrarca. Les échos mémorables, dont je parlais tout à l'heure, les répétitions qui rendent mémorable le texte de l'auteur, il faut essayer de les repérer. Ça sera de plus en plus facile avec l'informatique ; moi, je ne l'avais pas à ma disposition, mais même sans ces logiciels on peut bricoler, on y arrive. Par exemple, Lucifer au fond du mal apparaît à Dante comme «un dificio». Ce «dificio» de Lucifer, dans l'*Enfer* XXXIV, vers 7, c'est le même qu'on va retrouver pour le char de Béatrice au *Purgatoire* XXXII, vers 142. De même que Lucifer apparaissait, à travers une hymne chrétienne de Fortunat Venance, tordue, «torta», c'est un mot très dantesque, «nostra immagine torta» qu'il voit dans l'*Enfer* ; mais «nostra», ça n'est pas l'autre, c'est nous, donc : elle est tordue par la jonction de *inferni*. De même ici, dans l'autre direction le «dificio» luciférien est détordu, dans le bon sens, par la jonction de «santo». D'un côté il ajoute «inferni», de l'autre il ajoute «santo» : le char de Béatrice, le char de l'Eglise, c'est le «dificio santo». Donc il faut, lorsque ces occurrences sautent aux yeux, parce que tout le monde les a remarquées, sans doute, il faut les respecter dans la traduction. Or, j'ai eu la curiosité, la «malignità», qui est punie très sévèrement par Dante, de regarder les traductions existantes. En général c'est raté, ou quand c'est réussi, comme chez le grand Pézard, malheureusement il traduit comme ça aussi d'autres mots. Parce que Pézard a proposé «engin». Bien. Mais «engin» lui sert aussi à traduire «intelletto». C'est très gênant. Il lui sert à traduire diverses occurrences. Si certains sont intéressés par la bibliographie, je vous donnerai des références, j'avais publié un assez long article dans *La parola del testo*, où je

donnais ces exemples précisément, oralement ça n'est pas possible. La présence dans le texte du mot avec son caractère physique, son rythme, son écho etc., l'emporte évidemment sur une logique abstraite de type sémiotique. C'est le mot qui l'emporte. Je faisais un discours plus théorique l'autre jour et je disais : le signe linguistique arbitraire, comme nous le savons, nous le savions même avant Saussure, c'est dit clairement dans le *De Vulgari Eloquentia*, le signe utilisé par un écrivain n'est plus un signe, c'est un mot. Benveniste, notre grand linguiste, le dit après avoir traversé Saussure, dans le discours on n'a plus des signes, on a des mots. Ce n'est pas du tout la même chose. Le signe est décodé d'une seule façon, il peut décodé et recoder, il peut fournir son information et la restituer quand on la traduit. Pas le mot, pas du tout, ou mieux : pas de façon déterminante. Le mot, on peut le traduire de façon différente dans des contextes différents ou alors, il peut transmettre un seul petit aspect minuscule du signe, mais c'est là-dessus que l'auteur a voulu insister, justement là. Donc, ce sont des mots, autrement dit, il faut se résoudre à ne voir se manifester que des bribes, que des fragments humains. Nous sommes de pauvres humains, nous ne sommes pas des anges avec la langue des anges, et ces fragments il faut les analyser avec leur fonctionnalité, avec leurs hésitations, avec les changements d'un mot à l'autre et pourtant c'est le même signe dans le paradigme mais dans le syntagme de "parole", ce sont des mots. Chaque occurrence d'un mot chez un écrivain digne de ce nom est unique. «Dificio», bien sûr c'est le même mot, mais il est totalement détordu dans un autre sens. Qu'est-ce qu'il faut faire? Moi, je pense qu'il faut garder le même mot. Dans le cas de «dificio», j'ai tenu à garder le même. Cela non plus n'a pas à être érigé en système. Et dans les illustrations que j'ai trouvées à la Bibliothèque Nationale, Lucifer est justement une image de «dificio», une espèce d'*impalcatura* monstrueuse. C'est une construction, une machine. Moi, j'ai traduit «dificio» par «machine». Donc «machine» et «machine sainte», respectivement. L'un des premiers commentateurs de Dante dit : «*maciulla è dificio con ruota che gira, ecc.*», donc c'est bien une sorte de machinerie, comme il y en avait dans les moulins (J. della Lana). Primo Levi aurait apprécié que l'on traduisît par "une machine", parce que le mal s'incarne généralement sous forme de machine, pas sous forme humaine. Je suis peut-être optimiste, mais c'est ce que je pense de Levi, et de sa conception "radicale" pourtant, de ce qui est ou n'est pas humain. Autrement dit on touche du doigt, un peu à la façon dont Raboni – je retrouve mes auteurs parce qu'ils sont là malgré moi – tente de dire ce qui est généralement évité, on l'évite généralement par une figure qu'on appelle la métalepse. On dit «avant il a souffert – et après, nous le pleurons» ; ce qui se passe entre ces deux instants, ça n'est pas ineffable, comme certaines choses au *Paradis* sont ineffables, c'est indisable. (Le mot est utilisé par Sartre. Ce n'est pas un mot très français mais Jean-Paul Sartre l'a utilisé). Indisable. – Raboni dit «*lo sapevo per un lampo e poi basta, come si può sapere della morte*». C'est exactement cela, c'est dans sa *Rappresentazione della croce* : «Je le savais en un éclair, puis terminé, comme on peut savoir quelque chose de la mort» (un grand texte, entre parenthèses, pour lequel il ne s'est pas trouvé d'éditeur en France, alors qu'il est traduit depuis un certain temps). Et c'est ce que Proust appelait encore l'inexprimable. «C'est ce qui reste de l'œuvre», disait-il dans un écrit sur Gérard de Nerval, «comme une vague atmosphère», mais ça n'a pas été exprimé, on n'a pas réussi à l'exprimer. En tout cas on n'a pas réussi à l'exprimer dans la dénotation, la prédication. Un poème de Raboni exprime presque en entier ce fugitif contact avec cette révélation d'une langue qui pourrait dire l'indisable, qui serait parfaitement d'accord avec le sens, en deçà des signifiés (sémiotiques) évidemment. J'aimerais vous le lire, ce texte que je trouve vraiment magnifique et qui s'intitule *Anagramme*. Il y a quatre mouvements dans ce texte, je prononcerai distinctement les chiffres.

1.

La rose de bave qui s'ouvre  
dans le feu de débris,  
métamorphose en alun  
d'une humide, longue agonie  
ne devrait pas dépareiller,  
je pense, dans ta revue  
de petites morts - cette fois  
non pas d'homme, mais d'animal.  
Et en plus, donc avec rien,  
je te donne, si tu veux, l'autre chose  
qui n'existe pas, qui n'est  
que dans mon esprit,  
deux mots (ou bien trois ?)  
que je voudrais tant comprendre  
(plus de trente ans que j'espère)  
avant à mon tour de mourir,  
des mots nets dans un confus  
chuchotis, forts dans un rôle  
(plus de trente ans que j'écoute)  
toujours plus étouffé : *non pròbiso*.

2.

Et voici, les lisant, ayant trouvé le courage  
de les écrire, noir sur blanc, avec l'astuce et la dignité  
de quelque pauvre rime, voici, d'un coup, j'ai l'impression  
que tout est très clair : mais oui,  
une anagramme, l'anagramme d'un bout de prière,  
pro nobis! Et le *no* qui avance, qui vient d'abord, qui prend  
la place de l'*ora* et de l'*hora*, pas besoin,  
pas nécessaire de l'expliquer ce Non  
d'une femme ni vieille ni jeune, ni seule  
ni heureuse qui meurt...

3.

Trente-deux ans, alors, que chaque soir,  
ne sachant pas, croyant prier,  
je refais le parcours d'une agonie ?  
Oui, pour ça, non pour les âmes que j'aime.

4.

Mais après, vois-tu, plus rien  
n'est clair, tout, écoute, se confond  
dans le bruit du sang, il ne reste  
qu'un caillot de syllabes, non nobis,  
non possum, j'éprouverai...

(tr. in *Le nouveau recueil* 75, été 2005)

C'est magnifique pour moi. C'est à la hauteur de certains passages de *La Comédie*, ou peut-être plutôt dirait-on de la *Vita nova*.

Les vrais problèmes de traduction sont ailleurs. Ils sont par exemple, lorsqu'on passe du français à l'italien, dans l'impossibilité radicale de "rendre" certaines harmonies étouffées, et le -e muet. D'où le retour à ce qu'a su faire Raboni. Pour ce qui concerne sa traduction de mes *Oublies*, je vous lis ce quatrain :

*Viens me trouver toutes lampes éteintes  
petite âme qui te moques de mes mots  
comme billes de terre un peu déteintes  
et qui joues à la dame sèche aux yeux creux.*

Il y avait là une allusion à un texte français peu connu du XV<sup>e</sup> siècle qui s'appelle *La dame sans merci*, dont Montale a donné un écho mémorable en italien. Évidemment c'est la mort, cette belle dame "sans merci", à laquelle, écrivait Dante, «nul n'ouvre la porte du plaisir». Eh bien j'avais en tête des échos italiens curieusement, alors que *La belle dame sans merci* est un texte très français et mon ami Raboni a traduit ça, je n'ai pas compris tout de suite, par "*la dama camusa*". Puis je me suis rendu compte que je la connaissais déjà, la "dama camusa". Je la connaissais à travers Gozzano, qui a une image très belle de statues dans un jardin décadent, c'est du Gozzano vraiment pur, avec ces statues des saisons à moitié cassées, sans bras etc. qui sont mutilées, «camuse». Montale, qui a lu Gozzano l'un des premiers, le reprend et il parle là aussi de la statue de l'été, «*la statua dell'estate fatta camusa dalle lapidazioni*». Une suite de "rendez vous" avec des citations, si l'on veut (et du reste, ma propre «petite âme», en y repensant, était sans doute un appel du pied à Raboni, avant tout projet de traduction de sa part). Tout cela était une révélation pour moi, parce que «camus» en français signifie qui a le nez écrasé. D'où :

Vieni a trovarmi a lumi tutti spenti  
piccola anima che così poco ti curi  
delle mie parole, biglie di terra un po' stinte,  
e giochi alla dama camusa.

En italien je me suis rendu compte que c'était là aussi un phénomène de presque-même, «camuso» ne signifie pas uniquement le nez épaté, mais signifie aussi en poésie qui a perdu son nez, qui n'a quasiment pas de nez. Un nez qu'on ne voit plus, et donc la dame sèche aux yeux creux : Raboni, de façon excellente, a simplement fait ce qu'on appellera si vous voulez une petite métonymie, il est passé des yeux au nez et c'est devenu «la dama camusa», qui évidemment est la Camarde en français, c'est-à-dire la mort. En tout cas, dans ce vaste intertexte dont je viens de donner un aperçu (nous pourrions ajouter l'ami commun F. Fortini et la «facies camusa» de l'Histoire). La révélation de la beauté, si vous voulez, est toujours fugitive et prend, souvent, des allures inquiétantes.

Maintenant, nous pouvons passer aux conclusions et puis il y aura la discussion. Dans ce tercet de *A une passante*, là aussi vous allez voir cette espèce révélation, de flash très fugitif. Baudelaire et puis la traduction de Raboni :

*Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

Traduit par Raboni :

Un lampo...e poi il buio ! – Bellezza fuggitiva  
che con un solo sguardo m'hai chiamato da morte,  
non ti vedrò più dunque che al di là della vita,

[che altrove, là...] etc.

où Raboni, on le voit, a transformé même la syntaxe de ce bref tercet (et la division strophique), puisque, à la fin «al di là della vita», la phrase continue, «che altrove» etc. pour rendre moins rhétorique et moins solennel ce que l'alexandrin, un peu comme ça, non pas pesant, mais solennel précisément – c'est le mot qu'utilisait Mallarmé pour définir l'alexandrin –, aurait imposé artificiellement à des *martelliani* un petit peu scolaires en italien (du reste, Raboni évite la trop grande régularité métrique, au profit d'alternances et de modernes vers "libérés", disons à la Montale). Donc, l'expression de la survie, si vous voulez, l'expression de la possibilité d'espérer dans des retrouvailles «al di là della vita» est donnée par l'éclair fugitif de la révélation, le contact avec le sens. La rime, expression hyperbolique toujours selon Mallarmé, est elle-même soustraite, "fuguée" par l'inversion (fuggitiva : vita), alors que l'original l'inscrivait dans un immuable (beauté : éternité). Disons même que là où Baudelaire – en innovant bien sûr – représente la pointe avancée d'une certaine Littérature française, Raboni répond – à la hauteur de son immense culture – par un procédé qui me semble éminemment italien, car léopardien dans un tel contexte... La traduction "vraie", comme disait Benjamin, touche au pur langage mais s'ancre évidemment dans sa propre langue-culture, dans sa propre encyclopédie, encore une fois dans son histoire. Je m'arrêteraï là et je pense qu'on pourrait passer à la discussion.

BLASUCCI : Ringraziamo il nostro amico e collega Vegliante per le infinite suggestioni che ci ha donato col suo discorso denso e brillantissimo. Suggestioni che io ogni tanto mi divertivo a registrare con qualche parola simbolo che evocava contesti del suo discorso, per esempio le "presque-même", che è il grande rischio delle lingue affini, delle lingue cugine. Però ho pensato che c'è anche il versante positivo oltre che quello negativo del "presque-même". Il versante positivo è quello per cui Vegliante ci ha presentato tradotto quel verso di Dante «comme étoile au ciel [...]» che è possibile proprio grazie alle affinità strutturali delle due lingue. Quindi non rifiutiamo questi doni, respingendo il "presque-même". A questo proposito, qui vedo proprio un gioiello di Vegliante, il verso 12 del canto XXXIII del *Paradiso*:

tu es d'espérance fontaine vivace.

È un calco del verso dantesco, un bellissimo calco, tanto più se lo confronto con la traduzione di Pézard, che non è soltanto il *grand maître* della filologia dantesca, ma anche il traduttore di tutto Dante. Ecco nella traduzione di Pézard il verso 12:

pour les vivants font vive d'espérance.

È un décasyllabe sonante, però l'endecasillabo di Vegliante ha il merito di essere molto più vicino a Dante e contemporaneamente più espressivo, perfino con quell'accento di 7<sup>a</sup> che è bellissimo in Dante:

*sei di speranza fontana vivace*

e che è conservato perfettamente dalla traduzione di Vegliante, che sembra un semplice calco e invece è un acquisto, è uno scatto. Pézard, che è tanto scrupoloso nel rendere gli endecasillabi,

l'ha tradotto con un décasyllabe molto più scolorito. Questo per dire i possibili vantaggi del “presque-même”, ossia l'altro versante. Ripercorrendo il discorso di Vegliante, un'altra cosa che mi ha molto interessato, incuriosito e un po' esilarato, è l'osservazione sulla mancanza della parola “dittologia” in francese. Questo mi ha ricordato ciò che mi raccontava una volta Timpanaro, riferendo una teoria di Devoto, che in non so quale popolo dell'antichità non c'era la parola “vecchio”, e la spiegazione è che i vecchi venivano mangiati, per cui non esisteva la parola perché non esistevano i vecchi. Per me è strano, non tanto che non esista in francese la parola “dittologia”, ma che non esista il concetto di “dittologia”, perché la poesia francese mi sembra non meno priva di dittologie della poesia italiana. Per esempio, «les chats puissants et doux» di Baudelaire come lo definiamo? Una coppia?

VEGLIANTE : La dittologia è innanzitutto la dittologia sinonimica.

BLASUCCI : Allora intendeva dire la “dittologia sinonimica”?

VEGLIANTE : Sì, certo. Benjamin avrebbe detto: “la vera dittologia” forse.

BLASUCCI : Ho capito. Comunque, etimologicamente “dittologia” significa parola duplice. Ma anche con la Sua precisazione, chissà quante dittologie sinonimiche ci saranno in francese...

V. È un problema di semplice traduttologia. Si dà il caso che l'italiano abbia accumulato, lungo i secoli gloriosi della storia letteraria e non letteraria d'Italia, una serie di strati molto complessi di parole appartenenti a epoche diverse. Il francese le ha letteralmente spazzate via.

B. Cosa per cui Leopardi critica molto la lingua francese.

V. Come Mme de Staël criticava la lingua italiana, piena di vocali, diceva, e quindi talmente sonora che non si può seguire il pensiero. La stessa epoca più o meno. Ecco il “presque-même” di nuovo.

B. Sì, sì, d'accordo... Continuando a ripercorrere la bellissima tastiera di osservazioni offertaci da Vegliante, avrei un piccolo appunto da fare per quanto riguarda l'inizio della *Recherche* nella resa traduttoria di Raboni: «A lungo mi sono coricato...»; e cioè che la traduzione, rendendo *Longtemps* con *A lungo*, non rispetta il fatto che la parola *temps*, che è già nel titolo, è la prima parola dell'opera, così come ne sarà l'ultima. Raboni ha quindi rinunciato a questa simmetria di tipo dantesco.

Invece, a proposito di «dificio», è giustissima l'osservazione sull'impiego dello stesso termine in due contesti diversi, addirittura opposti, uno infernale e l'altro purgatoriale-paradisiaco. A questo proposito vorrei ricordare l'esempio che dà Contini, del doppio impiego del sintagma «il punto che ci [mi] vinse», un sintagma che compare due volte in due contesti opposti de *La Divina Commedia*. Uno è nel V dell'*Inferno*, il canto di Paolo e Francesca: «ma solo un punto fu quel che ci vinse», che allude a un momento della lettura di un romanzo; l'altro impiego è in uno degli ultimi canti del *Paradiso*, per indicare il punto luminosissimo, che sarebbe Dio, intorno a cui danzano vorticosamente i cori angelici: il «punto che mi vinse», lo chiama Dante, perché il suo occhio non resisté alla potenza di quella luce. Qui il «punto» è usato in senso letterale, perché si tratta proprio di un punto, per quanto luminoso; nell'episodio di Francesca, invece, è inteso

metaforicamente, appunto come un momento (momento fatale) della lettura che i due amanti stanno facendo del romanzo di Lancillotto e Ginevra. Lo stesso sintagma è dunque adoperato una volta per un contesto peccaminoso, infernale, un'altra volta per un contesto teologico-paradisiaco. Quanto all'aggettivo «camusa», tanto in Gozzano che in Montale esso non ha propriamente il significato di “privato del naso”, ma "col naso schiacciato", "Privato del naso" è infatti la causa che rende *camusa* la statua, ossia come avesse il naso schiacciato. La statua privata del naso (a causa delle sassate dei ragazzi) sembra che abbia il naso schiacciato.

Ma è giunto il momento di volgere l'attenzione alla traduzione francese della *Commedia* offertaci da Vegliante. Ho scelto in proposito un canto tuttora inedito, il XXXIII del *Paradiso*, e in particolare un suo segmento, la preghiera alla Vergine, per osservarlo insieme da vicino e prendere visione di alcuni procedimenti adoperati da Vegliante, ossia di alcuni tratti che qualificano la sua traduzione. Per articolare meglio il discorso ho preso l'identico brano nella traduzione di André Pézard. Vegliante mi ha fatto giustamente notare che Pézard appartiene ormai a un altro pianeta in fatto di traduzioni. Sono circa 40 anni da che apparve la sua traduzione di tutto Dante, e in 40 anni il galateo della traduzione è molto cambiato, specialmente in Francia; in Italia, forse, un po' meno. Comunque, questa traduzione di Pézard, anche se datata, può prestarsi ugualmente, anzi a maggior ragione, a farci capire quali sono i tratti specifici di Vegliante. Anche perché sono due diverse *attitudini* (per adoperare una parola su cui poco fa si è soffermato Vegliante) che agiscono in queste due traduzioni: nella traduzione di Pézard l'attitudine di un dantista-filologo, nella traduzione di Vegliante l'attitudine di un dantista-poeta. Si vede che Vegliante è più attento alla resa estetica della lingua, anche se poi dimostra una sua sensibilità filologica. Comunque, rispetto alla puntigliosità, talvolta un po' maniacale, di Pézard non c'è paragone. Pézard è pieno di manie filologiche che l'hanno portato, come si ricordava con Vegliante, anche a formulare tesi improbabili. Come quella enunciata nel suo saggio *Dante sous la pluie de feu*, secondo cui gli spiriti che Dante incontra nel cerchio dei peccatori contro natura, condannati a correre sotto una pioggia di fuoco, non sono sodomiti ma bestemmiatori, e Brunetto Latini in particolare colpevole di aver rinnegato nel *Tresor* il suo idioma naturale a favore di una lingua straniera (il francese). Il tutto fondato su un'espressione di Dante nel *Convivio*, dove dice che usare un altro idioma è come andare contro natura. Ma adoperare quell'espressione di Dante per identificare addirittura i peccatori di un girone dell'*Inferno* è una cosa un po' cervellotica. Però non pensiate che Pézard fosse solo un cervellotico, era anche un ingegno acuto e la sua filologia spesso coglieva nel segno. Persino in questa traduzione, Pézard ha delle soluzioni di cui vorrei chiedere a Vegliante perché non ne ha tenuto conto.

Leggo dunque la preghiera di San Bernardo alla Vergine, per avere chiaro il testo di origine. Poi Vegliante leggerà la sua traduzione e, in seguito, io proporrò alcuni punti di discussione, ma più che altro per provocare l'amico Vegliante e fargli esporre i suoi punti di vista. Ecco, allora, il brano della *Commedia* :

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.  
Nel ventre tuo si raccese l'amore,

*per lo cui caldo ne l'eterna pace  
così è germinato questo fiore.*

*Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giuso, intra ' mortali,  
se' di speranza fontana vivace.*

*Donna, se' tanto grande e tanto vali,  
che qual vuol grazia e a te non ricorre  
sua disianza vuol volar sanz' ali.*

*La tua benignità non pur soccorre  
a chi domanda, ma molte fiata  
liberamente al dimandar precorre.*

*In te misericordia, in te pietate,  
in te magnificenza, in te s'aduna  
quantunque in creatura è di bontate.*

*Or questi, che da l'infima lacuna  
de l'universo infìn qui ha vedute  
le vite spiritali ad una ad una,  
supplica a te, per grazia, di virtute  
tanto, che possa con li occhi levarsi  
più alto verso l'ultima salute.*

*E io, che mai per mio veder non arsi  
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi  
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,  
perché tu ogne nube li dislegghi  
di sua mortalità co' prieghi tuoi,  
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.*

*Ancor ti priego, regina, che puoi  
ciò che tu vuoi, che conservi sani,  
dopo tanto veder, li affetti suoi.*

*Vinca tua guardia i movimenti umani:  
vedi Beatrice con quanti beati  
per li miei prieghi ti chiudon le mani!».*

V.

«Virginale mère, fille de ton fils,  
humble et élevée plus que les créatures,  
terme prévu d'un éternel conseil,  
tu es celle en qui l'humaine nature  
s'est ennoblée à tel point que son auteur  
ne dédaigna pas de s'en faire le fruit.

Dans ce ventre tien se ralluma l'amour,  
dont la chaleur parmi l'éternelle paix  
fit germer de la sorte cette fleur.

Tu es ici pour nous splendide torche  
de charité, et en bas pour les mortels  
tu es d'espérance fontaine vivace.

Dame, si grande es-tu, de tant de valeur,

que si l'on veut grâce, et à toi ne recourt,  
c'est un désir qui veut voler sans ailes.

Ta bénignité non seulement aide  
ceux qui requièrent, mais bien souvent devance  
généreusement ce que l'on te demande.

En toi miséricorde, en toi la pitié,  
en toi munificence, en toi se rassemblent  
toutes les bontés de la créature.

Or celui-ci, qui du profond abîme  
de l'univers, jusques ici a pu voir  
les destinées des âmes l'une après l'autre,  
te supplie que la grâce tu lui accordes  
de pouvoir plus haut, par vertu suffisante,  
lever les yeux vers le salut dernier.

Et moi, qui jamais ne brûlai de voir  
plus que pour lui ici, je t'adresse toutes  
mes prières, priant qu'elles ne soient faibles,  
afin que tu dissipes chaque nuage  
de son état mortel, et que te prières  
lui dévoilent le suprême plaisir.

Encore je te prie, reine qui peux  
ce que tu veux, de lui garder toujours saines,  
après qu'il a tant vu, ses aspirations.

Vainque ta protection les passions humaines :  
vois, avec Béatrice combien d'élus  
joignent vers toi les mains pour ma prière! »

B. Proprio il “presque-même” delle due lingue fa sì che l'endecasillabo dantesco sia traducibile, senza troppi sforzi, nel decasillabo francese, e orientativamente, come potete vedere, Vegliante ha reso nella sua traduzione il ritmo dell'endecasillabo italiano. Io avrei contato, secondo un mio criterio italiano, 30 endecasillabi resi perfettamente, e 9 endecasillabi tendenti verso l'ipometria o l'ipermetria, cioè con una sillaba in meno o in più. Vedo in questo senso già la differenza temporale e generazionale con Pézard. Pézard ha scelto l'endecasillabo come una *conditio sine qua non* e ha reso, puntualmente, in décasyllabes i versi di Dante, perché pensa, giustamente, che il metro sia primario, almeno in questo caso, nella resa del testo. Rendere l'endecasillabo in questo modo sistematico ha un po' esentato Pézard dal rendere le rime, cioè le rime in Pézard ci sono quando, proprio per il “presque-même”, non può fare a meno di tradurre con l'equivalente italiano della parola francese. Per esempio, nelle prime due terzine, «*créature*», «*nature*», «*faiture*», mentre in Vegliante ci sono «*créature*» e «*nature*», ma non c'è “*faiture*”. Però, in genere, Pézard è meno attento alle rime di quanto lo sia, relativamente parlando, Vegliante. Infatti, quella che chiamavo approssimazione all'endecasillabo nel caso di Vegliante viene un po' compensata da una maggiore frequenza delle rime. Ma quando ho esposto a Vegliante questa mia impressione di una sistematicità endecasillabica di Pézard e di una sua saltuarietà, Vegliante mi ha detto che bisogna andare un po' più in fondo e che lui, in realtà, ha un modo prosodico per cui le cose sono meno casuali di quanto possono apparire a una prima lettura. Quindi a questo punto gli cedo la parola per fargli esporre questa sua teoria.

V. Intanto vorrei dire che con “*faiture*” un francese può capire, al limite, l’apice del tetto, cioè “dove i due cotti si raggiungono”, se è un francese colto, altrimenti “*faiture*” non significa niente. Quindi, se per conservare la rima, bisogna mettere “*faiture*”, io non ci sto. E «*fruit*» che ho usato, è una parola molto bella per un bambino, somiglia anche al “*fruit*”, non italiano, però di una regione d’Italia che è il Friuli. Questa è una prima risposta. Poi, devo dire che o uso la rima quando viene spontanea, o non l’ho mai ricercata. Ovviamente «*natura-creatura*» viene reso senza nessun problema con «*nature-créature*». Invece, per rispondere alla seconda domanda, devo dire che non ci siamo messi d’accordo prima con il Professor Blasucci, altrimenti avrei spiegato bene il mio sistema, che è un sistema rigorosissimo, dal primo verso dell’*Inferno* fino all’ultimo del *Paradiso*. Il mio verso è un tentativo di recupero non del metro, che non m’interessa più di tanto in quanto istituto sociale (rispettabilissimo), ma del ritmo. Dunque, ho cercato di recuperare il ritmo dell’endecasillabo italiano con dei versi di 11 posizioni in francese. Però, visto che il ritmo prevale sul metro, ho cercato anche da un punto di vista ritmico di recuperare la concatenazione della terza rima, usando un *décasyllabe* tra ogni terzina. Nel senso che non c’è una terzina che non sia collegata alla successiva, secondo un procedimento di legamento come quello che c’era anche fra i Siciliani in Italia, ad es. tra fronte e sirma dei sonetti, ma ritmico. Dunque, la prima terzina è collegata con la seconda perché il v.3 e il v.4 sono dei *décasyllabes*, la seconda è collegata con la terza perché sono versi di 11 posizioni, ma la terza è collegata con la quarta perché di nuovo il suo ultimo verso è un *décasyllabe* come il primo della successiva. Quindi i primi due versi sono di 11 posizioni, uno a finale maschile e uno a finale femminile, come dicono i francesi, che sarebbero in italiano dei dodecasillabi, ma, ripeto, il metro non è fondamentale per me, la cosa importante è che siano 11 posizioni, cioè una misura non scontata in francese. Poi il terzo verso è un *décasyllabe*, così come il primo della terzina successiva. Dunque, ho sempre 11, 11, 10, 10, 11, 11, 11, 11, 10, 10, 11, 11 etc. E sono molto contento che il suo computo, in fondo, sia una conferma, perché 9 su 30, se ho sentito bene –, mi complimento con Lei perché, effettivamente, ci siamo più o meno. Questo sistema, ci ho messo molto sudore (o timore) per inventarlo. Credo che il traduttore debba inventare qualcosa, quando traduce all’altezza di Shakespeare, Dante, Proust o chi volete voi, o Raboni oggi.

B. Ma anche Raboni segue tendenzialmente il metro dell’originale, però non disdegna di venir meno per non conservare una monotonia che in italiano deriva dall’alessandrino francese. Quindi, a parte la difficoltà di ottenere sempre le misure del doppio settenario, c’è anche una convenienza a non mantenerle sempre in italiano, proprio per questo senso di monotonia che può dare il martelliano. Ho visto che Raboni, di tanto in tanto, sottrae o aggiunge, variando in questo modo il doppio settenario di fondo, che sarebbe poi l’equivalente dell’alessandrino francese. A questo punto, passerei dal metro alla sintassi e alla sintagmatica. Comincio proprio con il primo verso «*Virginale mère*», «*Madre virginale*». Pézard, più letteralmente, traduce «*Oh vierge mère*», e questa letteralità di Pézard mi sembra più aderente al paradosso di Dante, perché «*Virginale mère*», questa è una provocazione che faccio a Vegliante, rifugia il concetto di madre nell’aggettivo. Ma se io lo rifugio in un aggettivo e non lo espongo scandalosamente in un sostantivo, «*Vergine madre*», il paradosso dantesco viene un po’ decurtato, perché “*verginale*” può essere anche un modo d’essere di una madre, ma non il paradosso di una madre che insieme è vergine. Cioè mi pare che qui la maniacalità di Pézard sia stata più rispettosa del paradosso teologico dantesco.

V. Sì, è vero, ma qui il dialogo rischia di finire, perché non posso rispondere a livello del solo significato. Per me «Vierge mère» è la preghiera che fanno tutti in chiesa la domenica e non ha più nessun valore poetico in francese, mentre «Virginale mère» è sorprendente. E mi dica Lei comunque : come una madre può essere *virginale*?

B. Guardi, nella dedica che Manzoni fece dell'*Adelchi* a sua moglie, dice che Enrichetta ha saputo serbare, tra le affezioni di madre e di sposa, il suo animo virginale. Quindi virginale si può essere anche essendo madre.

V. Però «Virginale mère, fille de ton fils»... e non si tratta di “animo”...

B. No, ma era un modo di caratterizzare. Adesso, comunque, Le do anche una consolazione. Cioè che per ottenere questo, Pézard è ricorso a una zeppa: quel «Oh vierge mère». Cioè Pézard, a volte, per tenere l'endecasillabo, è costretto a inserire qualche zeppa. A questo proposito vi consiglio di vedere il v.34 di Pézard. «Et je te prie encore [...]», ma quel “et” non c'è in Dante, lui ce l'ha messo perché vuol far l'endecasillabo, ma il verso dantesco è «Ancor ti priego, Regina, che puoi», quel “et” se l'è inventato Pézard, per far tornare i conti delle sillabe. Il che non è molto elegante.

V. Infatti, se posso fare un'osservazione, cominciare con “Oh”, l'ha detto Lei stesso, toglie comunque il valore d'urto di questo «Vergine madre». Quindi, secondo me il discorso finisce lì perché “Sainte vierge” è proprio una banalità e cominciare con “Oh” toglie ogni urto a quel “virginale” o “vergine” (attributo) all'inizio. Bisogna fare sempre delle scelte, comunque.

B. È vero, è vero. L'ho fatto anche per sottolineare altri valori di «Vergine madre».

V. No, è che mi sono messo lì per trovare solo «Virginale mère», ma per due giorni ho faticato a trovarlo, che non è banale affatto in francese. Sembra Rimbaud, come incipit, e se sono riuscito a mettere un pizzico di Rimbaud per rendere l'assoluta novità di Dante, ne sono fiero.

B. Un altro caso in cui la maniacalità di Pézard vuol rendere il paradosso dantesco è quello di «fauteur-faiture» a cui alludevamo prima. Ha dovuto inventarsi questo “faiture”, se ho capito bene.

V. Sì, sì. Non esiste affatto (nel secolo XI, si registra “*fors-feture*” particolare).

B. Ecco, il tutto per rendere il paradosso dantesco: «il tuo fattore / non disdegnò di farsi tua fattura». In Dante è ancora il paradosso teologico di «Vergine madre», però per renderlo vedete che scotto ha dovuto pagare Pézard. Invece, più elegantemente e più in armonia con la lingua francese ha tradotto Vegliante, dandoci il senso del verso senza ricorrere al gioco di parole, al bisticcio che in Dante vuol rendere il paradosso di un facitore che poi diventa fatto, ma che Pézard ha ottenuto a costo di questo stupro nei riguardi della lingua francese.

V. Di questa utopia, cioè uno scrivere da nessun luogo. Questa lingua non esiste, non sta in nessun luogo, tranne in Pézard e nel glossario che Pézard giustamente ha aggiunto alla sua traduzione, che altrimenti non si legge facilmente, non si può leggere.

B. Infatti, è una traduzione bizzarra.

V. Bizzarra con dei versi bellissimi, ripeto, contrariamente a quanto si è detto in Francia qualche anno fa, non è un “certain Pézard” che bisogna buttar via perché è arrivata una nuova traduzione. È un maestro, era un maestro e su alcuni punti, soprattutto delle opere minori di Dante, credo che abbia “inventato” delle piste che anche i colleghi italianisti non avevano visto.

B. Sì, sì. È indubbiamente un filologo di prima grandezza.

V. Però risulta bizzarro in molti punti.

B. Sono le sue manie.

V. È molto complicato. Dante non lo era.

B. Quando si traduce, bisogna avere un certo spirito poetico. Questa è la differenza tra Pézard e Vegliante. Ora ve ne do un esempio luminoso, secondo me, in cui il senso lievitante della lingua francese, che finisce con l'essere più sostanzialmente fedele allo spirito della lingua italiana, si realizza in questa terzina (vv. 22-24) :

(V.) Or celui-ci, qui du profond abîme  
de l'univers, jusques ici a pu voir  
les destinées des âmes l'une après l'autre...

B. Invece, in Pézard c'è tutto un groviglio, un bisticcio di questo tipo, proprio per essere fedele letteralmente al testo di Dante: «Or cestui, qui des plus basses fosses [...]». Le «basses fosses» per «l'infima lacuna»: lui sa che la «lacuna» era una specie di fogna collettore di tutti i rivoli di cattive acque che venivano a convergere; quindi ha reso proprio questo senso filologico della fossa, del collettore, quasi della fossa biologica. Invece, Vegliante, con spirito poetico «Or celui-ci, qui du profond abîme», che è il concetto vero del passo: «Or questi che dall'infima lacuna / dell'universo». Dante non credo che usando «lacuna» abbia pensato alle “basses fosses” di Pézard; pensava piuttosto: 'dall'infimo, dal più basso punto dell'universo', 'dal punto abissale dell'universo', e quindi 'dall'abisso dell'universo'; questo senso di risalita dall'abisso, è reso molto bene nella traduzione di Vegliante.

Un'altra cosa di cui vorrei chiederle riguarda il v. 27 :

*supplica a te, per grazia, di virtute  
tanto, ch'e' possa con li occhi levarsi  
più alto verso l'ultima salute.*

«Verso l'ultima salute» cioè verso Dio, ultima salvezza, il culmine della salvezza. Pézard lo traduce al femminile ("vers la salut dernière"), com'è anche in Dante. Invece, in Vegliante è maschile ("vers le salut dernier"), ma così non diventa il saluto di “salutarsi”?

V. Non so cosa dire. La parola di Pézard non esiste, la “salut” francese non esiste, sarà più vicino all’italiano, ma questo mi ricorda un seminario che tenni anni fa con Fortini e Mario Fusco. Io avevo tradotto *La poesia delle rose*, che è una lunga tenzone e a questo seminario i miei studenti erano ovviamente estasiati dagli auto-commenti di Fortini, dalla sua auto-lettura, perché amava e leggeva molto bene se stesso, e dopo tre ore di seminario intenso, un sabato mattina, con il sole fuori, alla fine lui mi fa : «Senti, Vegliante, però “bicchiere” non è “verre”, non è possibile!». Eh, lo so che “bicchiere” non è “verre”, è più lungo, è più sonoro, ma come faccio a rendere “bicchiere” senza usare “verre”, mi invento un “billère”?

B. In italiano è invece permesso a Dante declinare “saluto” e “salute”, quindi maschile e femminile. Qualche volta c’è anzi un passaggio da una parola all’altra, come in *La vita nuova*, dove Dante gioca su questo doppio senso di “salute”, che può anche significare “saluto”, per cui il saluto di Beatrice è anche la salute. Questo è reso possibile dalla doppia declinazione della parola in italiano. Quindi, usando il maschile è reso ancora più pregnante il senso di “saluto”, no?

V. Comunque la sintagmatica è importante: «le salut dernier» non è “le dernier salut”. Quest’ultimo sarebbe “ciao, ci vediamo domani”, «le salut dernier» è proprio “la salute finale”. E senza ambiguità possibile con il femminile *santé* (ossia buona o cattiva salute corporea).

B. Un altro punto, tornando un po’ indietro, riguarda il v.9

fit germer de la sorte cette fleur.

Ecco un altro caso in cui Vegliante è più vicino a Dante, non teme la letteralità dantesca e, in fondo, rende meglio il senso di quanto faccia Pézard, il quale, invece, vuole andare al valore semantico della parola. Il verso dantesco è:

*così è germinato questo fiore.*

Ecco, per «germinato» Vegliante dice proprio “germer”; si usa molto in francese questa parola?

V. Beh, se mette un chicco nel terreno, questo “germe” e poi cresce.

B. E “bourgeonner”, adoperato da Pézard?

V. Questo è diverso. È il buttare delle piante in primavera. Ma fa un’impressione strana, di brufoli, di cose che buttano. No, no è proprio «germinare», ancora senza gemme. Poi con il “germinale”, il rizoma etc. si sono fatti tanti discorsi, anche di recente.

B. Uscendo dalla *Preghiera alla Vergine*, un altro caso in cui la fedeltà dantesca di Vegliante rende meglio, è più poetica...

V. Ecco la parola che mi fa piacere, grazie!

B. ... dello scrupolo semantico di Pézard è ai vv. 62-63 :

*mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.*

che in Vegliante è

ma vision, et encore elle me distille  
dans le cœur la douceur qu'elle fit naître.

Ricalcando, senza problemi, il verso dantesco che qui ci sta benissimo. Invece, stranamente Pézard si allontana e per "distilla" trova il verbo "gouttelle", gocciola.

V. Sì, gocciolare in piccole goccioline.

B. Queste opzioni di Pézard danno talvolta alla sua traduzione una patina un po' espressionistica: ciò che non sarebbe del tutto alieno, se vogliamo, dallo spirito dantesco. Ma l'espressionismo di Pézard è frutto in parte di puntigliosità filologica, in parte di coartazione linguistica. In Vegliante c'è, in questo senso, una riduzione del tasso espressionistico, ma anche un altro respiro poetico, un'altra sensibilità per i valori evocativi ed espressivi della parola, anche della parola dantesca.

V. Ringrazio di cuore e, se posso aggiungere una parola, si tratta di "distillare il dolce nel cuore", quindi le "goccioline" sono un po' strane, perché è proprio un fenomeno fisico come attraverso una membrana.

*Françoise BIDAUD* : Credo che molte delle domande che gli studenti avrebbero voluto fare abbiano già ricevuto risposta, ma c'è ancora un po' di tempo per proseguire la discussione col pubblico.

*Manuela BERTONE* : Semplicemente per fare la transizione e andare verso gli studenti, una piccola precisazione da parte di chi è stato studente in Francia e ora docente. Noi continuiamo ad avere questi caratteristici corsi nelle Facoltà di Lingue di "thème" e di "version". Nella seconda andiamo dall'italiano verso il francese, nella prima andiamo dal francese verso l'italiano. In questo contesto, pur con tutto il rispetto che è stato manifestato a giusto titolo verso André Pézard, vorrei dire che per i nostri studenti, per gli studenti francesi, fra queste due traduzioni c'è l'abisso. In quanto la traduzione di Pézard costituisce per noi una vera e propria calamità naturale, perché Pézard, a differenza della traduzione di Vegliante, al quale siamo tutti grati perché ci ha fornito anche uno strumento non trascurabile a livello di pedagogia, Pézard, dicevo, è una calamità naturale per chi insegna lingua e traduzione, perché noi siamo costretti, ve ne sarete accorti dagli esempi, a dire ai nostri studenti : guai a usare le parole che usa Pézard ; e a livello di traduzione : guai a tradurre come fa Pézard. Cioè Pézard è una meraviglia, e tuttavia una meraviglia "redoutable", mentre ora che disponiamo della traduzione di Vegliante c'è una specie di concordia, di assenso generale : usate le parole che usa Vegliante, traducete come traduce Vegliante. Questa non è una differenza da poco a livello di orizzonte di ricezione per i nostri studenti. Io qui vedo delle parole allucinanti, vedo "bénignance" e sono molto grata a Jean-Charles Vegliante che usa "bénignité", perché la "bénignance" davvero non esiste. Può essere un risultato felice, talvolta, "soleillance", che bella parola! Sembra quasi un provenzalismo in francese. Ed effettivamente il "bourgeon" è il "bubbone", si parlava di adolescenza, ma questo è

quello sui rami. La “faiture” è certamente un orrore. Però per gli studenti, visto che qui ci sono studenti che si occupano di traduzione letteraria, che si occupano di traduzione saggistica, queste cose vanno anche tenute presenti, cioè Pézard è un grande monumento, ma come molti monumenti si può guardare, ma non usare. Certo, i monumenti non sono fatti per essere usati. Poi volevo chiedere una cosa a Vegliante a proposito di «calquer à la vitre» (“ricalcare al vetro”), dicevi «longtemps je me suis couché de bonne heure», cioè l’incipit della *Recherche*, io se non l’avesse tradotto Raboni «a lungo mi sono addormentato di buon’ora» e l’avessi trovato in un “thème” di sicuro avrei tolto un paio di punti a uno studente. A parte la perdita sicura di “temps”, che in francese compare fin dall’inizio dell’opera, “a lungo mi sono addormentato di buon’ora” trovato in un “thème” non fatto da Giovanni Raboni, io non sono contenta per niente. Sì, perché io “buon’ora” gli tolgo un punto, “a lungo” pure, non mi piace per niente, al massimo un punto e mezzo.

V. Condivido completamente quanto hai detto su Pézard, anche se è stato un maestro. Invece, direi sull’altro versante del tuo intervento che la traduzione non è né “version” né “thème”, è una riscrittura e secondo me il ritmo è fondamentale e il ritmo di Raboni “è” esattamente quello di Proust. Non sarebbe stato lo stesso mettendo banalmente “per lungo tempo”. A proposito dell’alessandrino, perché Lei Professore ha parlato molto bene del rischio di pesantezza dell’alessandrino, del martelliano, ebbene Raboni traduce

*La rue assourdissante autour de moi hurlait*

incipit famoso di un sonetto, non con un martelliano, ma con un endecasillabo e recupera il gioco che fa Baudelaire, molto sottilmente, di una divisione simmetrica, ma non speculare. Perché nell’alessandrino di Baudelaire abbiamo 2 4 / 4 2, non abbiamo 6 / 6, due blocchi come avviene in genere nell’alessandrino tradizionale. Dunque Raboni ha tradotto con un verso, tipicamente italiano, un endecasillabo

Ero per strada in mezzo al suo clamore.

Per scherzo ho accentuato, per esercizio, come Bembo faceva con i versi di Petrarca, una traduzione in martelliani, dandone una caricatura che sarebbe

\* La strada era assordante e urlava intorno a me

e qui siamo quasi al grottesco. Se volessi andare fino in fondo con questa logica dell’alessandrino, arrivo a questo, che fa piangere per banalità (e soprattutto forse perché non somiglia a nulla di consistente nella tradizione italiana). Però nessuno l’ha fatto, è un mio sperimentalismo. Domande per favore.

*Martino SALVETTI* : Lei, nel processo di traduzione, quali priorità, se ci sono e so benissimo che se c’è una risposta è molto schematica, dà alla forma, al testo e all’intertestualità? Come si definisce quindi la letterarietà di un testo, se è più importante la forma, il senso o il suo carattere letterario?

V. È una domanda precisa, che mi piace molto, perché il problema del tradurre è proprio questo : che cosa si traduce esattamente ? Non si traduce nulla e si trasmette tutto. Cioè il procedimento centrale della traduzione non può essere di equipollenza, non è possibile, diventa la caricatura di prima “la strada era assordante e urlava intorno a me”, in cui c’è una duplice caricatura, quella del contenuto e quella della forma. Tutte e due sono delle caricature, mentre Raboni cos’ha fatto ? – Ha cambiato completamente l’isotopia del testo, perché ha giudicato che in italiano veniva meglio così, e io sono convinto che abbia avuto ragione. «Ero per strada» non è la “rue”, questa specie d’impersonalità, la *rue* intorno, un’isotopia un po’ straniante, tipica di Baudelaire. Invece, «ero per strada in mezzo al suo clamore» è il clamore della *rue* dato da Baudelaire (focalizzando sul soggetto) attraverso l’“assourdissante”, che viene detratto da Raboni. Dunque Raboni cambia tutto, ma soprattutto cambia l’orientamento fondamentale del discorso. Chi è l’origine del discorso poetico? L’io poetico: “ero per strada”, dunque cambia completamente l’impostazione della poesia, diventa, in un certo qual modo, una poesia di Raboni. Che cosa significa questo? Significa che se Baudelaire fosse italiano oggi, per assurdo (Montale diceva: «Non abbiamo avuto il nostro Baudelaire» e segretamente pensava – il professor Blasucci sarà d’accordo con me – “io sarò il Baudelaire italiano”), non sono convinto che la sua versione originale non sarebbe stata «Ero per strada in mezzo al suo clamore». Ovviamente non ho nessuna pretesa di dimostrazione scientifica, ma dal punto di vista letterario-poetico non ne sono affatto convinto. Ma non si può sapere, ovviamente. Dunque, che cos’è la trasmissione? È una trasmutazione, come dice Dante, il quale quando si occupa di passaggio (perché nel Medioevo non interessavano problemi di traduttologia) più vasto di questi problemi usa la parola “trasmutazione”, non usa un’altra parola. Quando parla del legame musaico dice “non è possibile *tradurre*”, una parola banale, ma altrimenti usa *trasmutazione* nei momenti più intensi. Quindi la “letterarietà” e la “letteralità”, che sono due nozioni ben diverse, sono autonome, non sono attaccate l’una all’altra. Bisogna essere sensibili a entrambe, ma non pensare che si possa riprodurre all’identico il legame fra di esse. Non è possibile. Tra l’altro, una ragione (tra mille) è che, appunto, l’intertestualità non è la stessa. Cioè la nostra enciclopedia non è la stessa. Per voi, italiani, egregi colleghi o studiosi, dottorandi o normalisti, insomma “la crème de la crème”, sicuramente alcune occorrenze che si trovano di passaggio nelle traduzioni francesi vi sembreranno anche belle, ma io vi posso dire (dovete fidarvi, se vi assicuro che leggo molta poesia contemporanea) vi posso dire che non esiste nella poesia francese contemporanea una forma come un’inversione stramba o una negazione senza il “ne” (che annuncia il “pas”), non fanno parte del francese coerente, letterario di oggi. Certo si può fare di tutto, siamo liberi, ma sono forme che si dovrebbero scrivere tutte con l’asterisco, allora, o mettendo un sacco di note a piè di pagina, come fanno molti traduttori. Molti traduttori di Dante mettono delle note del resto assolutamente inutili, oltretutto sui punti veramente complicati non mettono note. Io, quando ho incontrato una vera contraddizione, son rimasto bloccato per risolverla. Per esempio, la figlia “di Tiresia” (ossia Manto) che è nel *Purgatorio* con Teti, mentre l’abbiamo vista a lungo nell’*Inferno* non lo potevo tradurre così, perché la traduzione è una reduplicazione delle difficoltà. Anche se Dante avesse, per ipotesi, voluto introdurre una contraddizione, per noi (non autori) è impossibile non reagire. Quindi mi sono andato a rileggere una serie di studi, perché sono convinto della bontà delle ipotesi della *Vulgata* e non del risalire a un manoscritto unico come hanno fatto dopo Lanza, anche in fondo Sanguineti ecc., perché non vedo ragione di scegliere un manoscritto unico, anche se è fiorentinissimo, tanto più che Dante non era a Firenze quando ha scritto questi canti ; sono andato a leggermi altri testi critici e ho trovato un’ipotesi, una, che mi sembrava soddisfacente : “la figlia di Dorisa e Teti”. Mi sembrava interessante. In un altro filologo ancora ho visto che

Dorisa si poteva leggere Dorisia, e ne sono stato contento, perché Dorisia interpretato da un copista Tiresia mi sembra plausibile. Non sono uno specialista, ma non mi sembra un'idea così assurda, quindi ho messo «la figlia di Dorisia, Teti», cioè Teti [che è] la figlia di Dorisia. Non c'è la figlia di Tiresia nel *Purgatorio*, è una vera contraddizione. Dunque, tutto questo lavoro non è possibile in un'altra enciclopedia. Oltretutto, in genere è un lavoro implicito, qui l'ho esplicito, ma di solito è implicito.

Viceversa, l'intertestualità in un altro esempio, può essere se Dante rimanda a Della Riva sui tre colori di Lucifero. I tre colori sono stati teorizzati da Della Riva in un modo infernale, ma se per caso ci fosse questa circolazione che non sono capace di dire – perché non sono uno specialista –, non è comunque possibile restituirla in francese, neanche con una nota. A cosa serve dire “forse ha letto ...”? Dove sono le prove? Io non credo all'intertestualità in senso banale, credo al citazionismo da una parte, Dante cita letteralmente Virgilio, per esempio, oppure c'è un ipertesto, più o meno diffuso, cioè ci sono delle circolazioni vaghe che uno coglie così e che diventano ipertestualità dopo, in senso proprio informatico della rete web di oggi, attraverso la lettura del critico. Questa circolazione non può essere la stessa nell'arcitesto, o enciclopedia, francese, inglese, italiana, tedesca e via dicendo. Non è possibile, non esiste proprio. Quindi bisogna rifarsi all'enciclopedia della propria lingua di destinazione (LD) al momento in cui si scrive. Pézard, purtroppo, non leggeva la poesia a lui contemporanea e ha fatto male, perché c'erano nomi interessanti che usavano una lingua francese anche adatta alla narratività lirica, che è dopotutto una grande novità di Dante (Frénaud, ad esempio). Ecco, sono stato un po' lungo, ma era una domanda molto precisa e stimolante.

*Marco VANNI* : Anche solo leggendo questi pochi versi della sua traduzione della *Commedia*, si nota che lei passa costantemente all'ordine sintattico soggetto-verbo-complemento tipico della lingua francese, ma in modo molto rigoroso, sistematico in quasi ogni periodo del testo, mentre la lingua di partenza, l'italiano di Dante, per le scelte stilistiche dello stesso poeta fiorentino, forse più probabilmente per ragioni storiche di evoluzione della nostra lingua non aveva ancora fissato l'ordine diretto almeno non nel modo rigoroso che accade nel francese contemporaneo. Ora, la prego di commentare questa constatazione e le chiedo se questa scelta si inserisce nel tentativo di aggiornare la versione francese della Divina Commedia.

V. Ma, di aggiornare non saprei, perché comunque tutto va fatto nell'alveo esistente della lingua. Io non credo al sovvertimento della lingua. Chi è uno scrittore, un poeta, un saggista anche, insomma uno scrittore che non sia solo uno scrivente si muove nell'alveo della propria lingua come un pesce nell'acqua. Non può muoversi fuori dell'acqua, è improbabile. Non può neanche dal centro di questo alveo rivoluzionare la lingua, non esiste la potenza per farlo. Ogni tanto c'è una piccola invenzione, piccola. Se Rimbaud introduce due parole nuove siamo già tutti ad ammirarlo, è già tanto. Per esempio, le mosche che «*bombinent*», è una parola stranissima, che funziona, che è bella : bravo lui! Dunque non è il problema quello di “aggiornare”, è che tutto va comunque scritto in una lingua letteraria di oggi. Questa lingua letteraria di oggi può essere, secondo me, di registro alto e di coloritura lessicale, a volte, antiquata ; non arcaica, come spesso in Pézard, ma antiquata, cioè letteraria. Questo è il massimo, per il resto devo seguire veramente la lezione dei miei maggiori, Bonnefoy, Jaccottet, Char, Frénaud, non posso scrivere oggi come Sully Prudhomme, e neanche come Rimbaud purtroppo. Dunque non è aggiornare Dante, assolutamente no. Il mio testo è leggermente “troppo” alto rispetto alla lingua quotidiana di oggi, però comprensibile. Un esempio che faccio spesso è quello del «*bevero*». Per questo «*bevero*»

non posso dire “castor” in francese perché “castor” nel francese di oggi significa “Canada”. Il “Canada” non esisteva ai tempi di Dante. C’era l’Europa e c’erano i “beveri”, e ancora i ruscelli. Come la traduzione di “i centauri vanno in traccia” con “sont allés en file indienne”... insomma... prima dell’estrema fine del ’400 non direi “in fila indiana”. Sono piccoli particolari però rendono l’idea. Ecco lì è attualizzare, ma è una penosa distrazione, o forse stupidaggine. Dunque il «bevero» non può essere il “castor” che in francese evoca anche un sinonimo di “Beauvoir” (bisticcio sulla pronuncia inglese del di lei patronimo), ecco le connotazioni che forse non sono nella vostra intertestualità, ma che per noi ci sarebbero. Controllo comunque nel mio dizionario preferito (un po’ spesso, è vero) e trovo “bièvre” : ah, la parola non è scomparsa, c’è ancora! E quindi metto “bièvre” per «bevero». Poi, per esempio, a Parigi c’è una via chiamata “rue de Bièvre” proprio perché sotto scorreva questo fiumicello, pieno di beveri (e non di castori). Sarà la stessa cosa? Non credo proprio, appunto perché, come dicevo prima, “le mot n’est pas le signe”.

*Marina FOSCHI* : Se mi permette, non sono soddisfatta fino in fondo e vorrei approfondire. Se ho ben capito la lingua letteraria è una sintassi più o meno standard, con un lessico di registro alto... o può integrare il concetto di letterarietà? Grazie.

V. Allora, a questo punto : la mia sintassi non è affatto banale. Quello che ho appena detto con un esempio semplice come «bevero» vale anche per la sintassi, per questo facevo notare al Professor Blasucci che l’ordine sintagmatico è molto importante e questo ordine può essere imprevedibile. Questa è la cosa bella del francese, perché ogni lingua ha le sue bellezze. Il francese ha un ordine delle parole imposto, fisso, rigido e quindi è facile introdurre una piccola forzatura che provoca sorpresa e dunque attenzione del lettore e dunque, forse, un effetto di letterarietà. In italiano è più difficile, perché in italiano se comincio a mettere le parole in un ordine qualsiasi si può capire che è una lingua lirica, ma non ha niente di conturbante. Al limite, diventa *datée*. Dunque anche la sintassi è importante ; per esempio, io mi sono spremuto il cervello, parlando un po’ volgarmente, per cercare di rendere il congiuntivo ottativo. Non so se avete presente il congiuntivo ottativo, in francese è praticamente impossibile addirittura “pensarlo”. Io ho cercato di renderlo e se questi problemi vi interessano in *La parola del testo*, come dicevo all’inizio, anno 2, 1998, fascicolo primo, ci sono degli esempi molto precisi anche di congiuntivo ottativo (mi scuso con voi ma non so nulla a memoria). Dunque è una sintassi strana che in francese non è prevista dal sistema, non è prevista dal paradigma sintattico francese, non esiste proprio quel congiuntivo ottativo. Come non esiste il futuro dopo un “se”. Non si può dire in francese: si tu viendras, je serai content. Qualche volta si trova però nella lingua poetica, perché “si tu viens, je serai content”, che è la dicitura banale, non è esattamente la stessa cosa in quanto in “si tu viendras” c’è già un condizionale visto che il futuro è una forma di condizionale, c’è un’ansia quindi, al di là del banale, etc. E “Virginale mère” anche funziona così, senza automatismi. Dunque pure lì la sintassi, l’ordine delle parole, la sintagmatica possono subire delle modificazioni, leggerissime però, senza far finta di voler *révolutionner le langage*. Per carità, sono delle assurdità tipiche di un certo ambiente parigino, non francese, parigino ; e anche molto ristretto.

*Isabella MARTINI* : Io volevo farle una domanda a proposito del suo articolo “Traduire, une pratique-théorie”. In questo articolo ho notato che si parla molto spesso di «sujet traduisant bilingue» o comunque di «conscience bilingue» e quindi volevo sapere per lei fino a che punto è necessario essere bilingue per tradurre e qual è la sua definizione di bilinguismo. Grazie.

V. Grazie a Lei, ecco una precisazione molto utile. Allora, il bilinguismo perfetto non esiste, tutti i linguisti lo dicono. Che cosa intendo con “coscienza bilingue”? Intendo, soprattutto, una ricettività alle caratteristiche dell’altro sistema. Per essere recettivo, per carpire, per notare le connotazioni, le allusioni intertestuali bisogna essere quasi bilingue, insomma, non è possibile farlo così, chiedere, per esempio, a un traduttore di servizio di fare una versione interlineare e poi aggiungere un poco di pepe poetico, come si faceva negli anni ’30 e 40. Anche grandi traduttori, Pierre Jean Jouve, un grande poeta, l’ha fatto. Ha chiesto a qualcuno di tradurre parola per parola 5 o 6 poesie di Montale e poi ci ha messo la sua geniale poesia. Ma è poesia di Jouve, non è Montale. Dunque bisogna essere praticamente bilingue, bisogna lavorare strenuamente per diventare praticamente bilingue, ma non si è mai bilingue. Si acquista, invece, la sensibilità a ciò che è più “altro” nell’altro, anche se sembra quasi uguale. Nel “presque-même” c’è pur sempre un altro e questo essere sensibile (Antonio Prete, un comparatista che si occupa molto di traduzioni, dice che bisogna essere accoglienti, lui parla dell’accoglienza della lingua) significa questo, significa la coscienza bilingue. Abbiamo partecipato insieme a un convegno molto bello, i cui atti sono usciti presso l’editore Manni uno o due anni fa con il titolo *Stare tra le lingue* che significa da un lato accogliere l’altro sistema, stare attenti a questa accoglienza, ma anche avere nei confronti della propria lingua un atteggiamento bilingue, cioè considerare la propria lingua da soggetto bilingue e dunque non dare per scontato “si tu viens, je serai content”. Se c’è qualcosa da rendere di originale nel brano da tradurre bisogna osare “si tu viendras, je serai heureux”, che forse non è un francese perfetto, però rimane trasparente, comprensibile e con quella leggera sfumatura di condizionale di cui parlavo prima (che in “si tu viens” non c’è, “si tu viens” è qui, è ora, “si tu viendras” è improbabile, significa quasi che non ci credo). Insomma avevate capito. Dunque se l’autore originale ha voluto esprimere il suo pessimismo che quasi non ci crede, io devo osare, da *soggetto bilingue* il leggero solecismo della lingua d’arrivo. E sentirlo nella lingua originaria (LO), non essere “sordi”. È questo, ma non un opinabile bilinguismo perfetto : se vi siete spaventati per questo, potete dormire tranquilli, esso non esiste quasi mai.

*Marcella BERTUCCELLI* : Una domanda di carattere didattico : come si insegna la traduzione poetica ? Lei ci ha detto : il traduttore, il bravo traduttore, il poeta a maggior ragione deve essere anche creativo, deve lasciarsi andare, osare. Noi però a questi ragazzi non possiamo dare tutto questo spazio perché non sono poeti prima di tutto, insegnamo sempre che la poesia è la cosa più complessa, più difficile da tradurre, viene al termine di un percorso formativo, ecc, ecc. dunque possiamo tutt’al più dire : abbandonatevi a una creatività entro certi limiti, cioè a una creatività governata da regole. Lei ha detto in modo molto interessante, anche se non sempre esplicito, quali sono queste regole : il rispetto del ritmo, il rispetto delle sfumature semantiche, la ricerca di isotopie, ha elencato alcuni fenomeni che devono rappresentare un freno ad una creatività che altrimenti porterebbe a far esplodere il testo poetico in direzioni anche indesiderate. Qualche consiglio a questi ragazzi, come ci si avvicina alla traduzione del testo poetico e se la traduzione di un testo poetico antico richiede una cura di carattere diverso e, visto che lo richiede, in che modo avvicinarsi al testo antico. È troppo difficile a quest’ora?

V. No, no, non è troppo difficile, è difficile la pratica, la domanda non è difficile. Bisogna studiare, studiare e ancora studiare, la risposta è questa. Per avvicinarsi al testo antico bisogna saper leggere il testo antico. Per saper leggere il testo antico bisogna fare filologia. C’è poco da dire, non si può scappare. Dunque sono tutti procedimenti molto lunghi e poi bisogna tradurre nei

corsi di “thème et version” di cui parlava Manuela Bertone, che per fortuna non faccio io, ho molti colleghi che preparano gli studenti con questi corsi bellissimi e a un certo livello arrivano con me e s’interessano di traduzione letteraria. Dunque tutta la preparazione pedagogica è già per loro alle spalle. Un consiglio molto banale : sempre partire dall’interlinearità. Cioè se il “parola per parola” funziona, lasciatelo. È sempre il procedimento migliore. Sempre. Se poi non regge nell’altra lingua, allora ci sono dei manuali molto belli, che voi conoscerete, immagino, meglio di me, con tutti questi procedimenti di traduzione, cioè, partendo proprio dalla non-traduzione, prestito, calco, transcodifica, trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento, ecc. Trucchi, in fondo, arrangiarsi. Ma se si può evitare di andare fino all’adattamento, soprattutto per il francese così prossimo, è meglio. Qualche volta si deve farlo per forza, se dovessi tradurre «c’est parti comme en quatorze», tutti in Francia sanno cos’è il tremendo, illuso “quatorze”, ma in Italia non esiste, tra l’altro gli italiani non erano entrati in guerra nel ’14, e poi, comunque, anche nel ’15, non significa niente, “incominciamo come al ’15” o “daccapo come nel ’15” non significa niente, non evoca niente. Certo, in italiano c’è stato un po’ prima il ’48, rimasto nelle memorie collettive, pensate a «succede un Quarantotto», quindi siamo all’adattamento, per forza (in questo caso, a onta della storia, ma non importa). Grazie a tutti.

Une première version abrégée de ce texte a paru dans *La traduzione d’autore* (prés. M. Bertuccelli), Pise, Ed. Plus 2007 – que nous remercions. Elle était suivie là d’une petite anthologie bilingue traduite par des étudiants de Mmes. Bertuccelli et Bidaud.