

TRADURRE CALVINO: SFIDE E OPPORTUNITÀ

Cinque valori per i traduttori di Calvino
nel nuovo millennio

Oana BOȘCA-MĂLIN

ABSTRACT • *Translating Calvino: challenges and opportunities. Five proposals for Calvino's translators in the new millennium.* This Paper suggests an application of Calvino's concepts described in Six memos For the Next Millenium at the translation of three of his novels – *Le città invisibili*, *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*. Each of Calvino's concepts (lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity and consistancy) is being defined according to the Italian writer, then identified in his practical manifestations in the three novels and afterwards adapted at the translation process. The result is a possible mechanism of translation and a set of suggestions for Calvino's translators.

KEYWORDS • Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Translation, Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity, Starting and Finishing.

*Il giusto uso del linguaggio per me
è quello che permette di avvicinarsi alle cose
(presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela,
col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti)
comunicano senza parole.
(Calvino 1993b: 85)*

SE È VERO quello che ipotizzava Italo Calvino – e pare proprio che lo sia –, ovvero che ci siamo affacciati “al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi”, in materia di traduzioni dalla sua opera la Romania può vantare quasi tutta l'opera narrativa in prime o addirittura seconde varianti, ma nulla della sua saggistica. Il che non è soltanto una perdita a livello patrimoniale per la cultura romena, ma anche e soprattutto una carenza nella comprensione della scrittura di uno dei grandi artisti del Novecento italiano e una lacuna negli studi di teoria della letteratura in generale.

La mia curiosità e l'interesse di applicare la teoria della traduzione alla narrativa di Calvino nasce in primo luogo da una certa esperienza pratica su vari altri autori e in particolar modo dalla resa in romeno di tre opere dello scrittore italiano: *Le città invisibili*, *Il sentiero dei nidi di ragno* e *Ultimo viene il corvo*, e solo in un secondo luogo dall'aver seguito studi di teoria e metodologia della traduzione. Premetto che mi sono accorta della possibilità di ipotizzare un meccanismo e delle “norme” per la traduzione di Calvino dopo una prima serie di traduzioni effettive. Da un lato, avevo già concluso e pubblicato *Le città invisibili* e *Il sentiero dei nidi di ragno*; dall'altro lato, stavo mi trovavo in pieno processo di trasposizione della raccolta di

racconti e nel frattempo, in vista della futura resa in romeno, stavo rileggendo *Le lezioni americane*. Dal canto suo, Calvino stesso aveva seguito un percorso simile, cimentandosi dapprima nella scrittura di *fiction*, la quale aveva preparato le successive sedimentazioni teoriche.

La mia, quindi, è la lettura dei valori da salvare nel nuovo millennio dalla prospettiva del traduttore di Calvino. Procedendo per deduzione, non è però mio intento rendere questa possibile teoria un letto di Procuste. Per ciascun concetto trattato nelle *Lezioni americane* mi muoverò partendo dal senso che Calvino gli attribuisce nell'approccio teorico (1), poi mi soffermerò sulle opere da me tradotte per identificare il luogo e la maniera della manifestazione pratica di tale concetto (2) e, finalmente, proporrò per ciascuno di questi un adattamento al processo di traduzione, magari con un conseguente set di suggerimenti (3) per chi intende misurare le proprie forze con i testi di Calvino.

Leggerezza

1. La definizione calviniana è tripartita, in quanto considera la nozione come: (a) alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale senza peso; (b) descrizione con un alto grado di astrazione (elementi sottili e impercettibili); (c) immagine figurale che assume valore emblematico. Il fatto di mettere questo concetto in cima alla lista è fondamentale, è un modo di proporre la letteratura come funzione esistenziale e di fare professione di fede della propria ricerca della leggerezza dell'essere come reazione al peso di vivere.

2. Per Calvino narratore, la gravità senza peso – che è quella speciale connessione tra malinconia e umorismo – è reperibile nei dialoghi essenzializzati tra Kublai-Kan e Marco Polo, dove i gesti lenti e appena abbozzati, quasi rituali, sostituiscono inizialmente le parole e poi le accompagnano e le portano infine nell'atemporalità ne *Le città invisibili*. Oppure nell'allegria e leggerezza dell'essere di Pin, opposta alla sofferta pesantezza del suo vivere. A livello stilistico lo si nota spesso nell'immediatezza del verbo, nell'espressione concisa e immediata dei gesti, nella naturale semplicità delle reazioni dei bambini e nei loro dialoghi brevi, essenziali, fatti di onomatopree ed esortazioni monosillabiche in *Ultimo viene il corvo*.

3. All'insegna della leggerezza e della naturalezza, ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, per esempio, il traduttore si confronta con l'alternanza tra la prospettiva del narratore esterno e quella dei personaggi, attraverso il discorso indiretto libero, che va attentamente evidenziato, nella resa, come nei due esempi seguenti¹:

Gli altri stanno a guardare cosa gli è preso, ma Pin è già scappato dall'osteria.

Fuori, il primo impulso sarebbe di cercare l'uomo, quello che chiamano "comitato" e dargli la pistola: ora è l'unica persona che Pin sente di rispettare, anche se prima, così zitto e serio, gli ispirava diffidenza. Ma adesso è l'unico che potrebbe comprenderlo, ammirarlo per il suo gesto, e forse lo prenderebbe con sé a far la guerra contro i tedeschi, loro due soli, armati di pistola, appostati agli angoli delle vie. Ma Comitato chissà dov'è adesso: non si può chiedere in giro, nessuno l'aveva mai visto prima (Calvino 1993a: 22).

Ceilalți se uită să vadă ce l-a apucat, dar Pin a fugit deja din cârciumă.

¹ Le lievi ma importanti differenze in confronto alla variante romena stampata rappresentano una correzione dell'intervento abusivo del redattore sul testo e un ritorno alla variante originale della traduzione, per cui si fa riferimento al manoscritto del traduttore e ad una seconda edizione del libro, in preparazione presso l'editore.

Afară, primul impuls este să-l caute pe omul ăla căruia îi zic „comitet” și să-i dea lui pistolul: acum e singurul pe care Pin simte că-l respectă, chiar dacă mai devreme, așa tăcut și grav, îi inspira neîncredere. Dar acum doar el l-ar putea înțelege și admira pe băiat pentru gestul lui, ba poate că l-ar lua cu el să lupte cu nemții, doar ei doi, înarmați cu revolverul, la pândă pe la colțurile străzilor. Dar cine știe pe unde-o fi acum Comitet ăla: nu poți pur și simplu să întrebi de el, nimeni nu l-a văzut vreodată înainte (Calvino 2012: 25-26).

La pistola rimane a Pin e Pin non la darà a nessuno e non dirà a nessuno che ce l'ha. Solo farà capire che è dotato d'una forza terribile e tutti lo obbediranno. Chi ha una pistola vera dovrebbe fare dei giochi meravigliosi, dei giochi che nessun ragazzo ha fatto mai, ma Pin è un ragazzo che non sa giocare, che non sa prender parte ai giochi né dei grandi né dei ragazzi (Calvino 1993a: 22-23).

Pistolul rămâne la Pin, dar Pin n-o să-l dea la nimeni și n-o să spună la nimeni că îl are. O să dea doar de înțeles că posedă o forță teribilă și toți îi vor da ascultare. Cine are un pistol adevărat ar trebui să joace niște jocuri minunate, pe care puștii nu le-au jucat niciodată, dar Pin e un băiat care nu știe să se joace, care nu știe să ia parte nici la jocurile oamenilor mari, nici la ale copiilor (Calvino 2012: 26).

Nel primo gruppo di citazioni, la scelta del dimostrativo nella variante colloquiale *ăla* invece del letterario *acela*, l'introduzione della preposizione *pe* nel sintagma *la colțurile străzilor* per suggerire la vaghezza dei progetti del bambino, oppure la preferenza per l'aggettivo dimostrativo al posto dell'articolo determinativo per riprendere l'associazione sbagliata e confusionaria che Pin fa del nome dell'organizzazione (*comitato*) con un nome proprio di persona sono opzioni che vanno proprio nella direzione della leggerezza e della naturalezza.

La stessa giustificazione trovano, nel secondo gruppo di citazioni, la scelta di preferire la forma colloquiale analitica del pronome negativo (*la nimeni*) a quella letteraria sintetica (*nimănu*) per segnare il passaggio dalla narrazione esterna all'oralità di Pin, oppure quella di usare una forma alquanto antiquata come *a da ascultare* (invece ad es. di *a asculta de*), per suggerire che ci si trova nell'immaginario del ragazzo, nutrito dalle fiabe che hanno anche un canone linguistico a parte. Inoltre, va notato sia nella variante originale che in quella tradotta lo slittamento all'interno della stessa frase dalla prospettiva incantata di Pin a quella distaccata e neutra del narratore, nell'ultima frase citata. Il discorso indiretto libero è di per sé un esercizio di leggerezza che va riprodotto: l'incursione sfumata nei sogni e nelle proiezioni di Pin usa un linguaggio fiabesco, che si collega e si intreccia con l'immediatezza del racconto, per poi prendere il sopravvento; i pensieri del ragazzo sono riprodotti in un linguaggio infantile semplice, diretto, brusco e spaesante.

In questo testo, come d'altronde anche nell'anteriore raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo*, nel contrappunto prospettico il narratore non è più quello onnisciente del realismo ottocentesco, ma piuttosto ha un ruolo di testimone: ha un'identità sottintesa dal linguaggio colloquiale spontaneo, naturale, con informazioni che sembrano raccolte sul campo dal personaggio stesso.

Rapidità

1. Partendo dall'idea che la rapidità della successione dei fatti dà un senso d'ineluttabilità alla storia, Calvino la definisce come prontezza di adattamento, agilità dell'espressione e del pensiero. Egli considera come valore in sé l'economia del racconto. La rapidità dello stile e del pensiero significa per Calvino agilità, mobilità, disinvoltura e, quindi, include ormai la leggerezza alla quale si riferiva nel saggio anteriore. Ma Calvino elogia nella stessa misura il

valore dell'elemento contrario: il piacere dell'indugio, offrendo delle tecniche per ritardare la corsa del tempo e per rinviare la conclusione, come l'iterazione e la digressione.

2. Scendendo nella dimensione pratica della sua scrittura, notiamo che egli coltiva – o, per meglio dire, aveva già coltivato – l'essenzialità stilistica, la rapidità della successione dei fatti ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, come anche in *Ultimo viene il corvo*. Prediligendo l'avventura nella ricerca dell'equivalente di un'energia interiore, di un movimento della mente, Calvino punta sull'immagine e sul movimento che da essa scaturisce, come in molti racconti dell'ultimo volume citato. Quello verso cui tende come scrittore è un messaggio d'immediatezza ottenuto però con aggiustamenti pazienti e meticolosi.

3. Da *Le lezioni americane* risulta chiaro, come si evinceva già dagli studi dei formalisti e degli strutturalisti, che tutto ciò che è nominato ha una funzione necessaria nell'intreccio e quindi nulla va eluso, cancellato: è un postulato che va tenuto presente in tutta l'attività di traduzione. Allo stesso modo va ritenuta da *Le lezioni americane* un'altra similitudine tra lo scrivere letteratura e il tradurre letteratura:

Come per il poeta, anche per lo scrittore la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che qualche volta... si realizza per folgorazione improvvisa, ma di regola vuol dire una paziente ricerca del *mot juste*, della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato (Calvino 1993b: 55-56).

Si tratta della "ricerca di un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile" che può fungere benissimo da definizione per quello che dovrebbe essere il processo di traduzione.

Anche il senso che Leopardi dà alla rapidità (di forza dello stile poetico) e che Calvino cita può essere adattato alla teoria e pratica della traduzione. Nello *Zibaldone* (nota 1999 del 27 ottobre 1821; Leopardi 1997: 425) il recanatese parla dell'eccitamento delle idee simultanee che possono scaturire da una parola isolata, dai sintagmi, dalle metafore, dalle omissioni ecc. Va da sé che è obbligo del traduttore notare queste idee in simultaneità e rispecchiarle nel suo testo.

Calvino riprende da Galileo Galilei un'idea: "il discorrere è come il correre e non come il portare" (Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, apud Calvino 1993b: 50). Il traduttore deve essere consapevole che anche nel suo lavoro di trasposizione in un altro codice linguistico bisogna riuscire a ottenere da una parte il discorrere-correre insieme dei dialoganti e del messaggio da uno all'altro; d'altra parte, deve poter "correre" assieme al lettore della cultura d'arrivo, non semplicemente portarlo al testo tradotto, ma rifare la strada insieme a lui, procurandogli l'accesso al messaggio, mettendo in gioco, allo stesso tempo, sé stessi.

Quando ricorda la simultaneità delle idee nel suo volume di teoria, è probabile che Calvino si riferisca alla percezione del messaggio da parte del lettore nella lingua-fonte, alla forza che certe volte un'espressione letteraria può avere, in modo da dare a chi legge la sensazione di pensare come lo scrittore o, meglio ancora, di essere stato anticipato e compreso o di aver vissuto la stessa esperienza o sensazione colta dallo scrittore. Non di meno, il traduttore ha l'obbligo di cercare le parole e i giri di frase che riportino la stessa densità dell'originale e di ricreare quella simultaneità delle idee, di dare la possibilità di manifestarsi alla rapidità, intesa come comunicazione ottimale.

Per dare degli esempi concreti, il rischio nella traduzione, nel caso de *I sentieri dei nidi di ragno* o di *Ultimo viene il corvo*, è di non attenersi al sintetismo della frase, di spiegare inutilmente i sensi sottintesi (così come rischia di fare un editore che interviene sul testo senza conoscere lo stile di Calvino...). La rapidità del testo originale si manifesta inoltre con l'uso di dialettalismi, di termini colloquiali come marchio definitorio dei personaggi, come caratterizzazione implicita che il traduttore deve riportare nel modo meno stridente possibile. Oppure nei modi di dire che sintetizzano e racchiudono una metafora, a sua volta crogiolo di un'esperienza culturale e di un vissuto che sono spesso diversi per i parlanti della lingua di

partenza rispetto a quelli della lingua d'arrivo. Ad esempio, ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, un'espressione come *fare l'indiano*, che rispecchia un'immagine stereotipica del nativo americano tradizionale, in romeno è diventato *a face pe mortu-n păpușoi* (Calvino 2012: 24), lett. 'fare il morto nel grano', espressione ormai entrata nella lingua letteraria in cui però compare per 'grano' il termine regionale (in particolare moldavo) *păpușoi*, e per questo particolarmente espressiva. Ma anche nella combinazione del linguaggio degli adulti con quello semplice, schietto e brutale del bambino, che rende la propria prospettiva sulla guerra e sul partigianato una caratteristica definitoria del libro e un elemento invariante nella traduzione.

Esattezza

1. Ne *Le lezioni americane*, il termine viene spiegato come: (a) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; (b) evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; (c) linguaggio più preciso possibile come lessico e resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione. Per il teorico, la letteratura è la Terra Promessa in cui il linguaggio diventa ciò che veramente dovrebbe essere. Nell'opera letteraria l'esistente acquista forma e senso, ma non definitivo, bensì vivente come un organismo. Qui la ricerca dell'esattezza va in due direzioni: da un lato la riduzione degli eventi a schemi astratti con cui compiere operazioni e dimostrare teoremi; dall'altro, la costrizione delle parole per ottenere la massima precisione dell'aspetto sensibile delle cose. Le due direzioni corrispondono a due tipi diversi di conoscenza: da una parte "la razionalità scorporata", il desiderio di astrazione, e dall'altra il desiderio di dare un equivalente verbale dello spazio e di ciò che lo riempie, ossia l'adeguamento dello scritto al non scritto.

La tesi contraria è l'apologia del vago, dell'impreciso, così come appare nello stesso Leopardi. Ma vago vuol dire anche grazioso, attraente. Tuttavia, per far gustare al lettore questo vago, questa bellezza dell'indeterminato, ci vuole attenzione precisa e meticolosità, e il teorico conclude: "il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione".

2. Quindi, per Calvino, esattezza significa rigore, simmetria, combinatoria, misura, limite, nonché gusto della composizione geometrizzante. E prima di ammetterlo in sede teorica ne aveva dato prova in vari scritti, tra cui, di quelli che ci interessano in questa sede, vanno citati *Le città invisibili* e *Il sentiero dei nidi di ragno*. Ma l'esattezza è sottesa anche al legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico, evidente sempre nel volume *Le città invisibili*. In effetti, la città come simbolo offre allo scrittore la possibilità di esprimere la tensione tra la razionalità geometrica e l'ammasso aggrovigliato di esistenze. Ma, soprattutto, rappresenta una rivelazione per la ricerca dell'esattezza in due direzioni: da una parte nella riduzione di avvenimenti contingenti a schemi astratti, dall'altra parte nello sforzo delle parole per rendere possibile con precisione l'aspetto sensibile delle cose².

3. Per il traduttore, le due tensioni diverse e apparentemente divergenti verso la stessa esattezza che Calvino avverte nella creazione letteraria così come nel rapportarsi al mondo, si traducono in difficoltà non sempre sormontabili. La prima tensione che egli avverte è quella della razionalità, dell'astrattismo: però, a differenza dei linguaggi artificiali formalizzati, le lingue naturali dicono qualcosa di più, hanno un rumore di fondo costituito dalle analogie spontanee con fatti linguistici del passato culturale, che impedisce l'essenzializzazione dell'informazione. La seconda – cogliere la diversità, la densità e continuità del mondo nelle parole – è un'impresa che si blocca di fronte alle lacune, alla frammentarietà del linguaggio che

² Parlando delle *Città invisibili* nelle *Lezioni americane*, Calvino (1993b: 80) afferma che "ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza".

dice sempre qualcosa di meno rispetto alla totalità dell'esperienza sensuale o culturale e che, ancora di più nel caso della traduzione, non copre tutto il senso e va rammendato.

A tale concetto ci riporta, prima di tutto, l'obbligo di trasmettere accuratamente i messaggi che l'autore lancia e che si ricompongono da vari indizi inseriti nel testo. Nel caso de *Le città invisibili*, per esempio, i messaggi che il traduttore deve poter ricomporre, comprendere e scomporre correttamente, in modo da permettere lo stesso gioco compositivo al lettore in traduzione sono: il manifesto contro il ritmo demenziale dello sviluppo, ma non necessariamente contro il progresso; l'apologia della città, ma la critica della metropoli; il poema d'amore per la città.

Il traduttore deve far attenzione a non usare il linguaggio in modo approssimativo, casuale, sbadato. Le sue scelte devono resistere alle tendenze in atto nella lingua contemporanea: la perdita della forza conoscitiva, l'automatismo che livella l'espressione e la rende meno espressiva, più anonima, diluendone i significati. Per citare di nuovo l'autore, "il mio disagio è per la perdita di forma che costato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura" (Calvino 1993b: 67).

Per rispettare i principi esposti da Calvino nell'arte poetica, il traduttore deve cogliere e comprendere i *realia* e riportarli. Se la letteratura deve consegnare delle immagini da custodire alla memoria, in "tutta la loro limpidezza e mistero" (Calvino 1993b: 88), il traduttore non può fare di meno. Inoltre, se l'opera letteraria è un organismo vivente, lo è pure la traduzione, che si trasforma nel modo in cui viene recepita dai lettori di varie epoche: e il traduttore ne deve essere consapevole.

Per fare un esempio puntuale della necessità di esattezza nella traduzione si può parlare del carattere femminile delle città invisibili, come costante morfologica portatrice di senso, che diventa un'invariante. Tutti gli spazi immaginari che descrive, con una forte carica metaforica, portano nomi di donne, *sono* metaforicamente donne: per le loro contraddizioni, la complessità, le dimensioni nascoste e sorprendenti, ma anche perché lasciano sempre un pizzico di mistero e di incomprensione, agli occhi del viaggiatore. Qui risiede uno dei punti sensibili della mia traduzione. L'italiano *città* si traduce in romeno con il termine neutro *oraș*³, la cui etimologia è ancora discussa e per cui vengono rivendicate sia, tradizionalmente, un'origine ungherese (*varos*) che, più di recente, un'origine greca (*χώρα*) (Nistorescu 2012). L'intento iniziale del traduttore era di far equivalere *città* con *cetate*, termine che, oltre al vantaggio dell'etimologia comune (lat. *civitas, civitatem*), sarebbe stato più adatto al contesto letterale del libro (vale a dire la collocazione pseudomedievale), mentre il suo senso letterale di 'roccaforte, fortezza' non avrebbe costituito un impedimento. E, soprattutto, avrebbe ripreso nel genere grammaticale la carica cognitiva di femminilità a cui si accennava sopra. Purtroppo, la notorietà della prima traduzione ha rappresentato agli occhi dell'editore un argomento tanto forte da ostacolare la mia opzione e da farla scartare, pure se più esatta e più funzionale, semplicemente perché avrebbe dovuto sormontare i pregiudizi e le aspettative dei lettori, forse un'indisponibilità a riconoscere la nuova traduzione e a farla propria. Non sempre la logica dell'editore e quella del traduttore sono concordi, l'importante è che nel negoziato tra una variante *text-oriented* e una *public-oriented* le perdite non siano pesanti e che non vengano aggravate dagli abusi dei redattori⁴.

³ Il "neutro" romeno è in realtà ambiguo, ovvero morfologicamente maschile al singolare e femminile al plurale.

⁴ Purtroppo, la pubblicazione della variante romena di *Il sentiero dei nidi di ragno* riporta interventi abusivi e stridenti del redattore, non concordati con il traduttore, che alterano stilisticamente il testo, come per esempio: sgrammaticature o errori di senso; il raddolcimento delle espressioni del parlato dei partigiani o della gente semplice; la grave modifica dei versi delle canzonette e in genere, la nociva

Al livello delle provocazioni lessicali, l'esattezza come principio viene applicata, per esempio, nel caso di *Ultimo viene il corvo* o de *Il sentiero dei nidi di ragno*, al lessico specialistico che riguarda l'armamento o le piante, ai soprannomi, al turpiloquio in genere e in particolar modo alla brutalità e alla brevità delle imprecazioni usuali, svuotate di senso. A livello formale e stilistico, basta accennare ai versi delle canzoni da osteria che Pin canta agli uomini ne *Il sentiero dei nidi di ragno*⁵:

Ma quando penso all'avvenir
della mia libertà perduta
vorrei baciarla e poi morir
mentre lei dorme, all'insaputa...
Amo la notte ascoltar
il grido della sentinella.
Amo la luna al suo passar
quando illumina la mia cella.
(Calvino 1993a: 6)

Când mă gândesc la viitor
la libertatea mea pierdută
să o sărut aş vrea şi-apoi să mor
cât timp ea doarme, pe tăcută...
Îmi place noaptea să stau ascultând
cum strigă nervos santinela.
Îmi place să văd luna trecând
când îmi luminează celula.
(Calvino 2012: 11-12)

Visibilità

1. Il termine si riferisce alla fantasia, “un posto dove ci piove dentro” (Calvino 1993b: 91). Calvino individua due tipi di processi immaginativi: (a) dalla parola verso l'immagine visiva; (b) dall'immagine visiva verso l'espressione verbale. Per immaginazione egli intende la comunicazione con l'anima del mondo; uno strumento di conoscenza del mondo; il repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di “ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere” (Calvino 1993b: 102).

Quello che interessa è vedere come si forma l'immaginario di un'epoca in cui la letteratura non si richiama più a un'autorità o a una tradizione come origine e fine, ma punta sulla novità, l'originalità, l'invenzione (Calvino 1993b: 97). E questo a dispetto del fatto che le fonti dell'immaginazione siano oggi non più la cosiddetta ispirazione divina, ma le emittenti terrene, come l'inconscio individuale e collettivo, “il tempo ritrovato nelle sensazioni che riaffiorano dal tempo perduto”, le epifanie, ecc. Eppure attualmente la scrittura resta un atto magico, in quanto realtà e fantasie possono prendere forma solo per il tramite di questa e le visioni si trovano contenute in righe uniformi di segni grafici: “pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo” (Calvino 1993b: 110).

Calvino fa un'interessante confessione sull'evoluzione del processo creativo: nell'ideazione di un racconto, la prima cosa che gli viene in mente è un'immagine, che si presenta carica di significati però non ancora formulabili in termini discorsivi o concettuali. Le immagini sviluppano poi le loro potenzialità intrinseche, il racconto che portano dentro – idea che fa pensare alla famosa teoria di Michelangelo, secondo cui il corpo risiede nella statua e basta levare il materiale in eccesso, per svelarla e farla vivere. Le immagini producono campi di analogie, di simmetrie, contrapposizioni. Allo scrittore non resta che cercare di individuare le

“nobilitazione” del registro linguistico (il prigioniero usa un linguaggio giuridico, i soprannomi vengono alterati con l'articolo determinativo, la frase viene appesantita con preziosismi e sim.).

⁵ Do un paio di esempi anche da *Ultimo viene il corvo*: “Dopo due ore... mi riportò la lepre come prima. La sbagliai ancora, porcomondo” (Calvino 2002b: 50) vs. „După două ceasuri, – a reluat Baciccin, – mi-a adus iar iepurele, ca mai devreme. Şi iar am greşit-o, fir-ar mama ciorilor” (Calvino i.s.); “– Mondoboia, guarda un po' lì chi si rivede... Giusto era un po' che mi dicevo: dove sarà andato a sbattere quella vecchia carogna, ed ecco mondoboia dove ti trovo” (Calvino 2002b: 45) vs. „Ei mama mă-sii, fii atent pe cine văd aici... Chiar îmi ziceam de ceva vreme: pe unde o mai fi umblând împuţitu' ăla bătrân, şi ia uite unde dracu' dau de tine” (Calvino i.s.).

compatibilità tra le immagini per arrivare a dipanare la matassa, ma lasciando spazio alle possibili alternative. Nell'atto della scrittura effettiva, la parola prende il sopravvento: "prima come ricerca di un'equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente della struttura stilistica, poi come padrona assoluta".

2. La manifestazione dell'immaginazione intesa in questo modo si nota per lo più nelle sue storie fantastiche, dove ogni racconto parte da un'immagine visuale. Ma anche ne *Le città invisibili* (sebbene qui si tratti di parabole e non di fantastico puro) o in *Ultimo viene il corvo* (dove la narrativa è solo in parte neorealistica) si percepisce nella scelta di alcuni degli argomenti, mentre nella maggior parte dei casi è sempre un'immagine, un lampo che condensa il racconto e che viene catturato nel titolo breve, accattivante, di forte impatto e che nella traduzione rappresenta un'invariante.

3. Così come si manifesta il processo di creazione del racconto, allo stesso modo la traduzione (di narrativa) si muove da idee sparse, dalla *raffigurazione* – intesa anche come "figurare di nuovo" – della storia: creazione di analogie, simmetrie, contrapposizioni, analisi della compatibilità dei significati con l'originale e tra di loro. In seguito prende il sopravvento la parola scritta, come ricerca del termine equivalente più proprio per il senso originale, ma simultaneamente anche come equivalente dell'immagine provocata dal significato; poi anche come impostazione stilistica, e infine con una terza funzione nella fase di verifica e controllo. Una volta che si è staccato dal testo ed è diventato il suo primo fruitore/controllore di qualità, il traduttore deve verificare se, in effetti, questo testo suscita immagini, e quali, e se esse corrispondano o siano di pari valore a quelle suscitate dall'originale nel lettore (lettore quale era stato anche il traduttore, nella fase di primo approccio al testo originale).

Ne *Le lezioni americane*, Calvino esprime la paura di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco immagini a occhi chiusi, di far scaturire colori suoni forme dalla successione di segni neri sulla carta bianca; di pensare per immagini. Il traduttore dovrebbe poterlo fare: leggere, capire, comprendere (abbracciare), trasporre in immagini e individuare lì eventuali stridori, incongruenze, accostamenti abusivi, effetti indesiderati.

Per Calvino, l'immaginazione letteraria corrobora alcuni elementi: l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura a vari livelli, ai quali si aggiunge la capacità di astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, importante nella visualizzazione e nella verbalizzazione del pensiero. Allo stesso modo, per il traduttore è utile possedere e saper fare uso di queste stesse qualità, che rendono la traduzione un lavoro creativo, artistico, e non un mero mestiere.

Molti dei racconti brevi del volume *Ultimo viene il corvo* si muovono da un'immagine forte che tentano di cogliere e di racchiudere, come un insetto nell'ambra cristallina delle pagine scritte, e che spesso si condensa già nel titolo: *Alba sui rami nudi*, *Uomo nei gerbidi*, *Ultimo viene il corvo*, *Campo di mine* ecc. Non si tratta di descrivere un evento o una scena, quanto piuttosto di "figurarla di nuovo" in modo sinestetico, con odori, colori, suoni, sensazioni e pensieri.

Lo scrittore compie operazioni che combinano l'infinito della sua immaginazione o quello della contingenza o entrambi con l'infinito delle possibilità della scrittura. Il traduttore è infinitamente più circoscritto nella combinazione, ma è auspicabile che sappia individuare in che cosa consiste la leggerezza, la rapidità, l'esattezza, la molteplicità, la visibilità che l'autore ha espletato nella stesura del testo che ha di fronte a sé.

Molteplicità

1. Il tema della conferenza è l'apologia del romanzo contemporaneo come enciclopedia aperta, come metodo di conoscenza, come rete di connessioni possibili tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo. D'altronde, questa molteplicità della letteratura deriva da quella che

caratterizza la vita di ciascuno di noi, che è, appunto, “un’enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto viene continuamente rimescolato e riordinato” (Calvino 1993b: 135). La letteratura sfoggia come pregio e come ruolo necessario ciò che in altri campi è reputato un difetto: l’eccesso di propositi. Usando le parole dello scrittore: “la grande sfida della letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo” (Calvino 1993b: 123). Ma anche sfacciata, aggiungerei.

Il valore da tramandare lo rappresenta la letteratura stessa, che si è appropriata il gusto dell’ordine mentale e dell’esattezza, l’intelligenza della poesia, della scienza e della filosofia.

2. È un valore che si rispecchia bene in *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, *Il castello dei destini incrociati*. Ma anche ne *Le città invisibili*, laddove la molteplicità interessa la struttura e la capacità cinetica dell’opera. Calvino crea una rete di testi tra cui si possono tracciare vari percorsi di lettura, ricavandone plurime e ramificate conclusioni: per questo, il libro ha una successione di conclusioni intermedie che non smorzano i messaggi, ma li moltiplicano.

3. Vi sono due livelli di applicazione di questo concetto alla traduzione dei sopracitati testi. A quello più generico, va detto che, se il romanzo è una rete di possibilità, una traduzione non può essere invariante, perfetta, assoluta, né accettabile per qualsiasi contesto culturale. Essa è un organismo dinamico e connesso al suo contingente, quindi deperibile e sostituibile, sebbene non necessariamente scartabile. Chissà quando si passerà, nei *translation studies*, a una critica delle varianti di traduzione e a un’analisi contestuale delle stesse? Resta, tuttavia, il fatto che a ogni diverso sguardo sul mondo (ossia a ogni nuova epoca culturale) deve corrispondere una nuova voce data ai libri fondamentali.

A un livello più pragmatico, mi riferirei soltanto a un aspetto codificato morfologicamente ma carico di senso a livello ermeneutico e particolarmente rilevante per il discorso sulla molteplicità: nei racconti del volume *Ultimo viene il corvo*, vi è una costante oscillazione della prospettiva del narratore tra quella interna dell’io narrante protagonista e quella esterna neutra, scelta spaesante per il lettore che deve, ogni cinque-sei pagine, adeguare la sua disponibilità a stare ai patti della *fiction*, accettando la metamorfosi identitaria del personaggio-narratore. Il procedimento è insolito, sa di narratologia e urta le attese del lettore; la molteplicità si sposa qui con la leggerezza e con la rapidità.

Cominciare e finire

1. Per un cinico gioco della sorte, il teorico ha abbozzato l’ultimo e suggestivo tema di conferenza senza concluderlo. L’inizio è visto come atto rituale, come invocazione propiziatoria e come (pre)occupazione di sottrarre la storia che sta per narrare alla confusione con altri destini, nonché come omaggio alla vastità dell’Universo. L’incipit di un romanzo rappresenta l’ingresso privilegiato in un mondo diverso, con caratteristiche fisiche, percettive, con logiche personali. Molto più rari sono invece, in letteratura, i finali cosmici.

2. Puntando sulle opere di *fiction* di Calvino, è giustificato pensare che magari proprio questa sua ansia di cominciare e di finire una narrazione sia stata una ragione della sua propensione per la narrazione breve. D’altra parte, fra tutte le sue opere, forse quella più devota al valore dell’inizio è il romanzo *Se una notte d’inverno*, che non è però oggetto del presente studio. Nella sua opera d’esordio, invece, l’autore predilige gli incipit che portano il lettore *in medias res* strappando, appunto, ognuna delle storie che si sta per narrare al caos dei destini possibili e buttandovi il lettore alcuna minima preparazione. Ed è interessante notare come Calvino scelga di aprire il volume *Ultimo viene il corvo* con un racconto – ispirato alla realtà, d’altronde, e più precisamente alla figura del giardiniere adolescente Libereso Guglielmi, collaboratore dei genitori di Calvino a San Remo – che porta un titolo non indifferente: *Un*

pomeriggio, Adamo. Quale miglior suggerimento degli albori dell'umanità, se non il riferimento al primo uomo, archetipo di tutti quelli che gli succederanno, che qui fa le veci di factotum in un giardino edenico e di custode del segreto di una mitica forma di comunicazione e convivenza con la natura? Il racconto finale, d'altra parte, monta una micro-apocalisse nel borgo e si conclude con una allegra festa campagnola in riva al mare, che sembra voler sminuire e ridicolizzare tanto la materia stessa della propria scrittura quanto le magniloquenti pretese della letteratura tradizionale di offrire grandi e memorabili finali per storie epiche.

Il sentiero dei nidi di ragno si apre con una descrizione dello spazio, fatta dall'altezza dello sguardo di un bambino, per entrare poi subito nel cuore doloroso della storia di Pin: la sua solitudine, il rigetto da parte degli altri e in particolar modo dei grandi. È un inizio apparentemente dimesso, senza nulla di propiziatorio, però il tipo di immagine che crea – un angolo di borgo, ripreso con dettagli da lente di ingrandimento, in cui il narratore costringe il lettore a seguire lo sguardo del bambino, per vedere quello che vede il protagonista – non è atta a delimitare e a definire in modo didascalico i confini del mondo di Pin, oppure il quadro reale in cui si muove in quel preciso momento, che poi è uno qualsiasi di una giornata qualsiasi. La vera ragione di questo incipit è stabilire le regole del gioco: il lettore dovrà tentare di calarsi costantemente nei panni di Pin; il che rappresenta, comunque, una forma di rituale. Il finale, poi, senza essere “cosmico”, non conclude la parabola del personaggio, il quale è ritratto in cammino, però vede la fine del tormento accennato all'inizio e ripreso come tema centrale del romanzo: il bambino ha trovato finalmente un adulto che lo comprende e che gli dà la mano per camminare insieme.

Per quanto concerne le *Le città invisibili* è inutile soffermarci troppo sulla cornice che racchiude i capitoli dedicati alle varie tipologie di città, cornice che rappresenta non soltanto l'accesso privilegiato al mondo di quelle strutture urbane oniriche e allegoriche, ma è un racconto in sé: quello di un'amicizia e di un percorso di conoscenza, riconoscimento e comprensione di due mondi e di due civiltà⁶.

3. Per il traduttore di narrativa calviniana, la fine emblematica de *Le città invisibili* è una specie di pietra miliare, simile a quello che potrebbero essere la morte del colonnello Drogo nel *Deserto dei tartari* di Buzzati, oppure l'immagine scatologica con cui si chiude *La coscienza di Zeno*. Con l'unica differenza che, nel caso di Calvino, la soddisfazione e la provocazione di rendere la gravità della conclusione senza appesantire il testo viene moltiplicata. In effetti vi sono, come si accennava prima, varie conclusioni intermedie, soprattutto nei dialoghi Kublai-Polo, che vanno trattate con cura particolare. E la responsabilità aumenta se consideriamo che il Grande Kan mongolo e il mercante-viaggiatore veneziano sono due personaggi storici con identità contemporanee al pubblico contemporaneo, con sensibilità, smanie e dubbi del tutto attuali e le loro battute fuoriescono dalla finzione e diventano espressioni gnomiche, ammiccamenti, strette di mano, complicità:

Il Gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero e bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piatto: il nulla... (Calvino 2002b: 122-123)

Marele Han încerca să se lase absorbit de joc, dar îi scăpa sensul jocului. La sfârșitul unei partide se câștigă sau se pierde – dar ce anume? Care era adevărata miză? La șah mat, sub picioarele regelui răsturnat de mâna învingătorului rămâne un pătrat negru sau alb. Tot dezmembrându-și cuceririle

⁶ Per uno studio più dettagliato della struttura di *Le città invisibili*, v. ad es. Boșca-Mălin 2012.

pentru a le reduce la esență, Kubilai ajunsese la operațiunea extremă: cucerirea definitivă, pentru care multiformele comori ale imperiului nu erau decât învelișuri iluzorii, se reducea la o bucată de lemn rindeluit – nimicul (Calvino 2011: 108).

Lungi dal pretendere di dare una conclusione cosmica al presente intervento, forse non sarà un caso se la lettura delle *Lezioni americane* di Calvino fatta dalla prospettiva dei *Translation Studies* ci porta alla stessa conclusione di tanti altri studi, specialmente se raddoppiati dall'esperienza traduttiva. Vale a dire che quello di traduttore di letteratura è, allo stesso tempo, un mestiere, ossia un'arte meccanica (cfr. lat. *ministerium* 'ufficio; esercizio di un'arte meccanica') e una manifestazione artistica, creativa. Andrebbe definita piuttosto come una professione, intesa nel suo senso etimologico di confessione pubblica e di arte nobile che viene esercitata e che possa essere anche insegnata; in effetti, *si è* traduttori, non *si fa* il traduttore, e le abilità e l'esperienza vanno possibilmente accompagnate da doti come l'intuizione, la discrezione, l'attenzione e la cautela dovute all'approccio con un organismo vivente e imprevedibile come il testo letterario.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Calvino, I. (1993a), *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori.
 Calvino, I. (1993b), *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori.
 Calvino, I. (2002a), *Ultimo viene il corvo*, Milano, Mondadori.
 Calvino, I. (2002b), *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.
 Calvino, I. (2011), *Orașele invizibile*, traducere și postfață de O. Boșca-Mălin, București, Editura Allfa.
 Calvino, I. (2012), *Căderea cuiburilor de păianjen*, trad. de O. Boșca-Mălin, București, Allfa.
 Calvino, I. (in stampa), *Corbul trece ultimul*, trad. de O. Boșca-Mălin, București, Allfa.

B. Letteratura secondaria

- Leopardi G. (1997), *Zibaldone*, premessa di E. Trevi, edizione integrale, Roma, Newton-Compton.
 Marchese, A. (1990), *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, Milano, Mondadori.
 Nistorescu L. (2012), *Criterii extrafilologice în analiza etimologică. Originea cuvântului românesc oraș. Radicalul χώρα/chora (II)*, in "Philologica Banatica", 1, pp. 30-41, <<http://philologica-banatica.ro/istoric/detaliuvolum/10>> [ultima consultazione: 25/06/2014].
 Boșca-Mălin, O. (2012), *Il canto della metropoli moribonda: requiem o inno di gloria? Spunti interpretativi per Le città invisibili di Italo Calvino*, in "Heterotopos", 4: *Villes réelles. Villes imaginaires*, București, Editura Universitatii din București, pp. 181-190.

OANA BOȘCA-MĂLIN • Assistant professor at the Department of Romance Linguistics, Spanish, Portuguese and Italian Languages and Literatures at the Faculty of Foreign Languages, University of Bucharest. Her research interests focus on Italian Contemporary Literature and Translation Studies. She published several articles and a monograph, *Spectacularizarea prozei italiene. Tendențe actuale în raport cu cititorii, lumea editorială și manifestările celebrative* (2012), which received "Premiul Marian Papahagi", a national award for Italian Culture in Romania. She translated several works of Italian authors into Romanian, such as Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Melania Mazzucco, Erri De Luca and Camillo Boito.

E-MAIL • oana_boscacalin@yahoo.it

