

Raboni traduttore di *Du côté de chez Swann*.

Non è per me cosa facile parlare di Giovanni Raboni traduttore di Proust. Temo di non essere imparziale, a causa della nostalgia per uno spicchio importante di “tempo perduto”, e anche per la gratitudine che, specialmente negli ultimi anni, ho provato nei suoi confronti. E’ stato infatti Raboni a esprimere generosamente sul “Corriere” apprezzamento per la mia ultima fatica proustiana (uno studio sul probabile collegamento tra l’episodio della “petite madeleine” e le antiche leggende su certe druidesse celtiche di facili costumi<sup>1</sup>). Ed è stato lui a suggerire il mio nome a Renata Colorni per la parte critica di un “Meridiano” Racine cui tengo molto. A questo proposito vorrei ricordare che Raboni ha fatto due successive traduzioni della *Phèdre* di Racine, la prima per la messa in scena di Luca Ronconi, prima a Prato e poi a Torino, nel 1984, la seconda per una serie di rappresentazioni del Teatro di Genova, nell’aprile del 1999, con regia di Marco Sciaccaluga, entrambe pubblicate,<sup>2</sup> e quindi entrambe note. Ma, per il progettato

---

<sup>1</sup> A. Beretta Anguissola, *Le conchiglie della druidessa: una nuova ipotesi sulla genesi dell’episodio della “petite madeleine” nel romanzo di Proust*, in AA.VV., *Satura. Studi in onore di Franco Lanza*, Viterbo, Sette Città, 2003, pp. 23-52.

<sup>2</sup> J. Racine, *Fedra*, Milano, Rizzoli, 1984 e Genova, Marietti, 1999. Una interessante intervista a Raboni a proposito del suo lavoro di traduttore per lo spettacolo di Ronconi (la prima fu il 26 aprile 1984) è contenuta nel libro di Angela De Lorenzis, *Ronconi e Racine. La regia della “Fedra”*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988, pp. 171-179. Così Raboni ha poi spiegato, nel 1999, perché ha avvertito la necessità di rifare la traduzione del capolavoro raciniano: “Nella traduzione per Ronconi avevo scelto di privilegiare un verso libero che avesse come base l’endecasillabo usato in modo ipermetrico. Sulla carta questa stravaganza poetica mi pareva funzionasse abbastanza bene, ma quando li ho sentiti recitare quei versi mi sono sembrati prosa. Era la mia prima esperienza di traduzione teatrale in versi e ne sono uscito alquanto deluso” (ed. Marietti, p. 55). Tra la traduzione del 1984 e quella del 1999 la principale differenza non è però, a mio parere, di carattere metrico. La seconda versione della *Fedra* è meno rispettosa del principio di assoluta fedeltà all’originale e si concede qualche libertà. Ciò mi sembra confermare, almeno in parte, la tesi conclusiva di questo mio intervento. Si direbbe che anche Raboni, dopo la lunga fatica proustiana improntata al principio della massima fedeltà possibile, abbia cominciato ad avere qualche dubbio su questo “imperativo categorico”.

“Meridiano”, ha anche fatto in tempo a completare due belle traduzioni di *Bérénice* e di *Athalie*, e queste traduzioni sono, per ora, inedite.

Mi sono chiesto perché tanta spontanea gentilezza nei miei confronti da parte di Raboni. Chissà, forse mi aveva associato in modo molto stretto a quegli anni di lavoro su Proust, che credo siano stati un periodo abbastanza felice della sua vita. Anch’io ricordo con piacere quel viaggio a Illiers nell’estate (credo) del 1983, per realizzare, con una troupe televisiva del TG1 guidata da Beppe Vannucchi, un gustoso servizio di 12 minuti per la rubrica settimanale “Tam Tam”, poche settimane dopo la pubblicazione del primo volume della traduzione nei “Meridiani”. Varrebbe la pena di rivederlo, credo. Per un intero pomeriggio l’incontentabile Vannucchi ci costrinse ad andare infinite volte su e giù in treno tra Illiers e Chartres, per riprendere al meglio le eleganti piroette del goffo campanile di Combray tra i tetti delle case del villaggio. Ricordo, presso un “relais” molto elegante nella campagna vicina, certe indigeribili “coquilles Saint-Jacques”, affogate in una francesissima e nauseante salsa alla crema, che mise Raboni a dura prova. E, se chiudo gli occhi, mi sembra di rivedere Giovanni, coi suoi splendidi capelli d’argento inondati di sole, seduto, per l’intervista, nel giardinetto della casa di “Tante Léonie”. C’erano anche Luciano De Maria e Daria Galateria. Nel servizio televisivo, Daria appariva con il fatidico biscottino in una mano e una tazza di tè nell’altra, per spiegare, agli allibiti telespettatori, tutti i possibili significati sessuali più o meno osceni della “madeleine”, subito dopo la dissolvenza dell’immagine ravvicinata di una cappasanta di pietra, scolpita nel mantello dell’apostolo Giacomo, nel portale occidentale della cattedrale di Chartes: amor sacro e amor profano!

De Maria amava moltissimo Proust, e alla *Recherche* volle dedicare un grande impegno editoriale, che avrebbe anche aiutato il lancio della nuova collana di classici moderni di ogni nazione, “I Meridiani”, appunto.

Voleva fare un'edizione italiana di Proust che battesse la concorrenza di quella Einaudi, con due idee: un traduttore prestigioso ed unico, e un apparato di note ampio, esaustivo, senza limiti, che fosse in gran parte una novità assoluta sul piano internazionale. Bisogna ricordare che le edizioni francesi fino ad allora esistenti, compresa la “vecchia” Pléiade del 1954, avevano pochissime note esplicative. Per queste note Giovanni Macchia suggerì il mio nome, al quale, dopo qualche mese, si aggiunse quello di Daria Galateria. Non ricordo esattamente quando cominciammo questo lavoro, direi verso il 1977, se non sbaglio. Da allora sono trascorsi circa 28 anni: eravamo assai più giovani, e Giovanni e Luciano erano con noi. E sono grato agli organizzatori di questo incontro, i quali. Invitandomi, mi hanno fornito un'occasione per verificare, con una maggiore attenzione, se le mie intermittenti impressioni di lettore della traduzione raboniana, messa a confronto con quelle della Einaudi e in primo luogo con lo *Swann* di Natalia Ginzburg, risultano oggi confermate o sono smentite da una mia maggiore maturità.

A me non veniva chiesto un parere sulla traduzione. A migliorarla provvedevano eventualmente, in redazione, Marco Beck e Gabriella Mezzanotte. Però mi veniva inviato il dattiloscritto tradotto, e su questo lavoravo. Talvolta mi sembrava che ci fossero soluzioni lessicali indirizzate verso un registro più alto di quello che io avrei preferito. Studiando Proust mi ero fatto l'idea che la semplicità, la “creaturalità”, direi persino una certa povertà lessicale fossero un elemento importantissimo della sua poetica. A chi ne dubitasse consiglieri di leggere la deliziosa lettera a Zadig, il cagnolino dell'amico Reynaldo Hahn<sup>3</sup>, nella quale è illustrata una

---

<sup>3</sup> M. Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 215-16, lettera ripresa in *Correspondance*, a cura di Ph. Kolb, Paris, Plon, vol. X, 1983, pp. 372-74: «Mais sache mon bon petit Zadig ceci, qu'une espèce de petit chouen que je suis dans ton genre, te dit et dit car il a été homme et toi pas. Cette intelligence ne nous sert qu'à remplacer ces impressions qui te font aimer et souffrir par des fac-similés affaiblis qui font moins de chagrin et donnent moins de tendresse. Dans les rares moments où je

specie di “poetica del cagnolino”, basata sull’assoluta semplificazione. Faccio l’esempio più banale che si possa immaginare. La prima frase del romanzo “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, che la Ginzburg traduce “Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera” e Raboni invece “A lungo, mi sono coricato di buonora”, io l’avrei resa nel modo più terra terra possibile: “Per molto tempo sono andato a letto presto”, perché non mi è mai capitato di dire “Vado a coricarmi”. Io dico “Vado a letto”. Non vedo poi che bisogno ci sia di aggiungere “la sera”, come fa Natalia, dato che ovviamente è sottinteso. Quel “buonora” raboniano mi pareva aulico, e perciò un po’ gelido. Probabilmente c’è di mezzo anche una questione regionale: sono nato a Firenze e vivo a Roma da moltissimi anni. Certe abitudini lessicali che forse qui, nella Padania, sono piuttosto “basse” a me apparivano “alte”. La “petite madeleine”, come ognuno sa, ha, secondo Proust, la forma di una “coquille Saint-Jacques”. Di molluschi non capisco nulla, ma a occhio e croce direi che di queste conchiglie se ne peschino molte nell’Adriatico, e poche nel Tirreno. Natalia nel 1946 tradusse “conchiglia di San Giacomo”. Raboni invece preferisce “cappasanta”, parola probabilmente comunissima a Monselice e in tutti i mercati del pesce e nelle trattorie di Venezia e dintorni, ma allora a me, come anche alla maggior parte degli abitanti di Firenze e di Roma, assolutamente sconosciuta. Per capire cosa fosse questa cappasanta, dovetti rivedere il testo francese. Del resto, sfido chiunque a trovare la parola “cappasanta” nei menù dei ristoranti di Trastevere o di San Frediano.

In sintesi, filtrate dalla memoria, ecco le mie prime impressioni. Innanzitutto la traduzione di Raboni è più “trasparente” di quella di Natalia, la quale ci offre un Proust, peraltro gradevolissimo, un po’ ginzburgizzato,

---

retrouve toute ma tendresse, toute ma souffrance, c’est que je n’ai plus senti d’après ces fausses idées, mais d’après quelque chose qui est semblable en toi et en moi mon petit chouen. Et cela me semble tellement supérieur au reste qu’il n’y a que quand je suis redevenu chien, un pauvre Zadig comme toi que je me mets à écrire et il n’y a que les livres écrits ainsi que j’aime”.

cioè lievemente in sordina, minimalista e tardo-crepuscolare, forse più “contemporaneo”, rispetto agli anni Quaranta o Cinquanta, ma, proprio per questo, oggi lievemente “desueto”, dato che l’avvento del cosiddetto gusto postmoderno e poi un certo ritorno al premoderno hanno riaperto le porte a registri più diversificati. A proposito dell’interpretazione dei grandi attori, nel caso specifico della sua immaginaria Berma, Proust dice che costei era diventata del tutto trasparente. In *Le Côté de Guermantes*, il Narratore « scopre » il genio dell’attrice e capisce che un interprete deve essere così “rempli de ce qu’il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu’il n’est plus qu’une fenêtre qui donne sur un chef-d’œuvre”<sup>4</sup>. Raboni ha teorizzato in modo fortissimo l’obbligo dell’assoluta trasparenza anche per il traduttore, nell’intervento che fece al convegno, organizzato da De Maria, svoltosi a Colorno nel marzo 1985: “Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento: chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d’autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l’autore tradotto, se stesso in quanto autore dell’unica opera creativa che, in quel momento e in quell’ambito, gli compete, cioè, appunto, l’opera (il testo) del proprio annientamento”.<sup>5</sup>

Autoannientarsi è, secondo Raboni, condizione necessaria per poter rispettare tutte le contraddizioni e il trasformismo del testo tradotto. Egli si sforza di non tendere verso un “minimo comun denominatore” dei vari registri stilistici proustiani, e ne restituisce le differenze assai marcate. C’è infatti un Proust per tutte le stagioni, o per tutti i gusti. C’è uno squisito autore di “prose d’arte” e di incantevoli frammenti quasi lirici (la “petite madeleine”, i biancospini fioriti, i riflessi di ombra e luce sul balcone,

---

<sup>4</sup> « Talmente ripieno di quello che interpreta da diventare invisibile, come una finestra che dà su un capolavoro »: M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1988, p. 347. Nelle note successive, per indicare questa edizione, sarà usata la sigla RTP, seguita dai numeri del volume e della pagina.

eccetera). C'è un grande autore di teatro comico che mette in scena e fa parlare, in qualche salotto borghese o aristocratico, personaggi molierescamente ridicoli, visti da fuori, con crudeltà e distacco. C'è un impareggiabile maestro dell'analisi e autoanalisi psicologica, cioè un filosofo-moralista che persegue una difficile sintesi tra Pascal, La Bruyère e La Rochefoucauld da un lato e il pensiero di Schopenhauer dall'altro. C'è un iperbalzacchiano inventore di stravaganti, inverosimili ed esilaranti vicende da romanzo d'appendice, talvolta al confine col porno-sado-gay (questo "côté" di Proust è quello meno conosciuto e meno studiato, anche se – ne sono convinto – ha fortemente contribuito al successo della *Recherche* all'interno della "Repubblica delle lettere"). E ci sono tanti altri Proust, ognuno col suo linguaggio, il suo lessico, la sua sintassi.

Perciò, accanto a pagine indubbiamente protese verso l'adeguamento al "flusso di coscienza" interiore (vedi, ad esempio, l'ouverture sul sonno, il dormiveglia, i sogni e le camere da letto), in cui il linguaggio del traduttore deve farsi il più possibile fluido, morbido, tendenzialmente invertebrato, intimo, ricco di silenzio, ce ne sono altre che, al contrario, dovrebbero essere più "ciceroniane" possibile, declamate e altisonanti, secondo tutte le norme della retorica antica e moderna, ben fornite di figure, vertebratissime, come gli scheletri dei grandi dinosauri, straricche di subordinate di ogni tipo, e di avverbi, e persino alquanto enfatiche, come il discorso di Capodanno di qualche Presidente della Repubblica, con una musicalità ampia, solenne, leggermente pomposa come una danza di Lulli, oppure travolgente come un'"ouverture" o un preludio di Wagner. Sono per me le pagine più conturbanti. Potrà sembrare strano, ma faccio fatica a frenare i singhiozzi e devo mascherarli con insistenti colpi di tosse, quando leggo in francese agli studenti i

---

<sup>5</sup> G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in AA.VV., *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, p. 114.

ragionamenti del tutto astratti della meditazione estetico-filosofica del *Temps retrouvé*. Qui, più che le idee in sé (in parte contraddittorie e vecchiotte), conta la passione per esse, l'entusiasmo. Guai a smorzare e raffreddare troppo i toni! Far convergere tutto verso un minimalismo modernista, come in certi casi accade nella traduzione a più mani einaudiana, sarà stato anche un contributo all'allora utile etichettatura di Proust come "maestro del Novecento", ma non corrisponde alla realtà di uno scrittore che, secondo la felice definizione di Antoine Compagnon, è per lo meno "entre deux siècles", se non a cavallo di tre o quattro secoli diversi, a partire almeno dal Seicento. E perciò Raboni, che ha capito tutto ciò, e lo ha anche chiaramente scritto nel saggio che ho già citato, ha grandissimi meriti.

Ciononostante sarebbe una forzatura negare che la trasparenza e l'autoannientamento raboniani funzionino di fatto meglio in certi casi piuttosto che in altri. Ricordo ad esempio che rimasi incantato, e non potei fare a meno di esprimere a Giovanni la mia ammirazione per il modo con cui ha tradotto, in *La parte di Guermantes*, l'episodio degli alberi da frutto fioriti che il Narratore contempla, prigionieri dentro giardinetti ed orti di periferia piuttosto squallidi, quando va con l'amico Robert de Saint-Loup nel sobborgo parigino in cui abita l'attrice Rachel, una ex-prostituta. Una breve citazione: "ecco sorgere, immancabile all'appuntamento come tutta la banda dei suoi compagni, un grande pero bianco, che agitava sorridendo e opponeva al sole, come un sipario di luce materializzata e palpabile, i suoi fiori sconvolti dalla brezza, ma inargentati e canditi dai raggi. [...] Custodi delle memorie dell'età dell'oro, garanti della promessa che la realtà non è ciò che si crede, che lo splendore della poesia, il meraviglioso fulgore dell'innocenza possono risplendervi e potranno essere la ricompensa cui tenderemo con i nostri sforzi, le grandi creature bianche meravigliosamente protese al di sopra dell'ombra propizia alla siesta, alla

pesca, alla lettura, non erano piuttosto degli angeli?”.<sup>6</sup> Senza piaggeria, scrissi a Raboni che nel suo italiano questa pagina era più bella che in francese.

Con un pizzico di malizia si potrebbe insinuare che tutto sommato il poeta Raboni riesce a spogliarsi più facilmente della sua personalità quando ha di fronte pagine, che in modo un po' semplificato, potremmo definire “poetiche”, cioè molto vicine alla sua personalità e in cui si è più facilmente rispecchiato. Altrove, specialmente negli ultimi volumi, mi è invece capitato – lo confesso – di avere qualche dubbio sulla fecondità di quella programmatica fedeltà alla sintassi proustiana che Raboni enuncia quasi come un dogma di fede, quando scrive: “Mi sono imposto come regola assolutamente non trasgredibile quella di non mettere mai un punto fermo dove Proust non l’abbia messo e, in generale, di non cedere mai alla tentazione di proiettare e svolgere sulla superficie ciò che Proust ha costruito e condensato nello spazio”.<sup>7</sup> In altre parole Raboni non trasforma mai delle subordinate in proposizioni coordinate e non spezza mai una frase in due unità autonome. A dir la verità non è che gli altri traduttori seguano leggi diverse e siano soliti frammentare il testo di Proust. Anche Natalia ne rispetta la ricca sintassi, per esempio nell’iniziale lunga evocazione delle varie camere da letto. E, per limitarmi al primo e all’ultimo volume Einaudi, lo stesso fa Giorgio Caproni nelle ben strutturate ma un po' labirintiche architetture verbali della meditazione estetica del *Tempo ritrovato*. La differenza è che in Raboni si avverte talvolta la volontà di restare fedele anche nei minimi dettagli al testo originale per esibirne davanti al lettore la complessità, senza mascherarla, senza addolcirla, senza smussarne gli angoli, come se volesse esprimere, esasperandola, la drammaticità di una sfida linguistica contro l'impossibile. Il risultato è che

---

<sup>6</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1986, vol. II, p. 188 e p. 192.

<sup>7</sup> G. Raboni, *art.cit.*, p. 119.



certe volte, per cogliere il senso dell'insieme, bisogna rileggere più volte il testo tradotto, o addirittura ricorrere a quello francese. La frase proustiana, che non sempre ma a volte è lunghissima e sinuosa, si lascia facilmente comprendere in francese grazie alla sua musica interiore che, miracolosamente, la semplifica. E' la musica che veicola il senso, non le parole. Faccio un solo esempio, tratto dal *Temps retrouvé*. In quella che Proust era solito definire "adoration perpétuelle", ci sono 4 o 5 pagine che formano una specie di "esaltazione della croce". E' un paradossale e sublime inno non alla gioia ma al dolore e alle sofferenze amorose, condizioni indispensabili per raggiungere la verità e il piacere estetico che è appunto "celui qui accompagne la découverte d'une vérité"<sup>8</sup>. Nel passaggio più "alto" c'è una lunga frase misteriosa e bellissima – la mia preferita – che comincia con "Mais puisque les forces peuvent se changer en d'autres forces" e finisce con "s'ajouter à notre œuvre"<sup>9</sup>. In francese la si comprende senza nessuna difficoltà perché, come ho già detto, possiede una eccezionale limpidezza musicale, ma, traducendola alla lettera, e lasciando i gruppi di parole e le varie proposizioni nella stessa posizione reciproca, senza anticiparne o ritardarne nessuna, in italiano non si ricrea una nuova melodia e si rischia perciò di non capire più nulla. Se confronto il testo di Raboni con quello einaudiano di Caproni, mi accorgo che faccio meno fatica a capire quest'ultimo. Mi chiedo perché. Leggendo e rileggendo attentamente entrambi, alla fine ipotizzo che tutto dipenda dal

---

<sup>8</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 132. La citazione è tratta dall'introduzione alla traduzione della *Bible d'Amiens*.

<sup>9</sup> Ecco il testo francese: « Mais puisque les forces peuvent se changer en d'autres forces, puisque l'ardeur qui dure devient lumière et que l'électricité de la foudre peut photographier, puisque notre sourde douleur au cœur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image à chaque nouveau chagrin, acceptons le mal physique qu'il nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte ; laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et lisible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre » (RTP, IV, p. 485).

fatto che Caproni, per ridare alla frase una qualche musicalità, ha anticipato di molte righe le ultime parole “aggiungersi alla nostra opera”, con un’infedeltà che potremmo definire “architettonica”, e che qui, a mio parere, è benefica.<sup>10</sup>

Proprio in queste pagine di “aestetica in nuce”, il Narratore spiega di essere arrivato “alla conclusione che non siamo affatto liberi di fronte all’opera d’arte, che non la facciamo a nostro piacimento, ma in quanto ci preesiste, e poiché è ad un tempo necessaria e nascosta, dobbiamo – come faremmo per una legge della natura – scoprirla”<sup>11</sup>. Poco più avanti aggiunge: “Io capivo che il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente del termine, inventarlo, bensì, visto che esiste già in ciascuno di noi, tradurlo. Il dovere e il compito d’uno scrittore sono quelli d’un traduttore”.<sup>12</sup> Ogni grande scrittore – dice Proust – è un traduttore. Ecco perché – questo lo aggiungo io - solo gli scrittori e i poeti possono essere ottimi traduttori. Ma, proseguendo il ragionamento, se scrivere (in senso “creativo”) e tradurre sono in fondo la stessa cosa, e se, come si sostiene ancora in queste pagine, l’opera d’arte è sia l’unico

---

<sup>10</sup> Ecco, per confrontarle, le due traduzioni. Raboni: “Ma poiché le forze possono mutarsi in nuove forze, poiché l’ardore che dura diventa luce e l’elettricità del fulmine può fotografare, poiché il nostro sordo maldicuoore può innalzare sopra di sé come una bandiera, ad ogni nuovo dolore, la permanenza visibile di un’immagine, accettiamo il male fisico che esso ci dà per la conoscenza spirituale che ci propizia; lasciamo che il nostro corpo si disgreghi perché ogni nuova particella che se ne distacca va – luminosa, stavolta, e leggibile, per completarla al prezzo di sofferenze di cui altri, più dotati, non hanno bisogno, per renderla più solida a mano a mano che le emozioni sbriciolano la nostra vita – ad aggiungersi alla nostra opera” (IV, 591). Caproni: “Ma, poiché le forze possono trasformarsi in altre forze, poiché il calore che perdura si tramuta in luce e l’elettricità del fulmine può impressionare la lastra fotografica; poiché il nostro sordo dolore al cuore può innalzare sopra di sé, come un vessillo, il simbolo visibile e permanente di un’immagine ad ogni nuova pena, accettiamo il male fisico che essa ci causa in grazia della conoscenza spirituale che ci procura: lasciamo che il nostro corpo si disgreghi, giacché ogni particella che se ne distacca, viene, luminosa questa volta e intelligibile, ad aggiungersi alla nostra opera, per completarla a prezzo di sofferenze di cui altri meglio dotati non hanno bisogno, per renderla più solida man mano che le emozioni sgretolano la nostra vita” (*Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 238-239).

<sup>11</sup> IV, 560.

strumento valido per leggere dentro se stessi<sup>13</sup>, sia l'unica via per uscire fuori di noi e cogliere le infinite possibili “differenze”, arrivando a vedere l'universo come lo vedono gli altri<sup>14</sup>, allora forse anche il testo di una traduzione da effettuare è al tempo stesso fuori di noi e dentro di noi. Ogni traduzione preesiste a se stessa, ed è basata sull'apparente contraddizione di differenza e identità. E da ciò deriverebbe logicamente che, lungi dall'annientare se stesso, il buon traduttore può trovare solo nella sfera più intima del proprio io e della propria soggettività il percorso segreto che gli consentirà, quasi miracolosamente, di arrivare all'altro, alla differenza assoluta, all'autore da tradurre. Del resto, quando Proust ha tradotto due libri di Ruskin, errori o non errori a parte, non ha esitato a riscriverli, creando musiche nuove e nuove melodie tutte proustiane, che ben poco somigliano a quelle del testo inglese, ma forse, proprio per questo, ci appaiono paradossalmente più ruskiniane di Ruskin, più realiste del re.

Negli ultimi quarant'anni si è andata affermando, nel campo della traduzione, un'impostazione oggettivistica che tende a raccomandare il massimo di fedeltà possibile, svalutando gli approcci di tipo più soggettivo. Ma il nocciolo più duro dell'insegnamento di Proust è che solo attraverso il massimo della soggettività si può arrivare al massimo dell'oggettività.

---

<sup>12</sup> IV, 570.

<sup>13</sup> “In realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera d'arte è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso. Il riconoscimento dentro di sé, da parte del lettore, di ciò che il libro dice, è la prova della sua verità, e viceversa, almeno in una certa misura, giacché spesso la differenza fra i due testi può essere imputata non all'autore, ma al lettore” (trad. di G. Raboni, IV, 596).

<sup>14</sup> “[L'arte] è la rivelazione, che sarebbe impossibile attraverso mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare, differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno. Solo attraverso l'arte noi possiamo uscire da noi, sapere cosa vede un altro di un universo che non è lo stesso nostro e i cui paesaggi rimarrebbero per noi non meno sconosciuti di quelli che possono esserci sulla luna. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi, e quanti sono gli artisti originali, altrettanti mondi abbiamo a nostra disposizione, più diversi gli uni dagli altri di quelli che ruotano nell'infinito; mondi che mandano ancora fino a noi il loro raggio inconfondibile molti secoli dopo che s'è spento il fuoco – si chiamasse Rembrandt o Vermeer – da cui esso emanava” (IV, 578).

Anche per questo, se posso azzardare una profezia, credo che questa teoria iper-oggettivistica della traduzione abbia già in parte esaurito la sua “forza propulsiva” e che si stia preparando un riflusso verso una maggiore interiorità. Forse non è lontano il giorno in cui torneremo ad apprezzare le traduzioni liberissime di Prévost da Richardson o di Galland dalle *Mille e una notte*, che in certi casi sono più belle degli originali. E, per concludere, confesso una mia debolezza: il poemetto di Giovanni Pascoli intitolato *Pierino*, che è una liberissima traduzione da Victor Hugo, mi è sempre sembrato superiore a *Petit Paul*, che è peraltro uno dei gioielli della *Légende des siècles*.