

Introduzione

Traduttori a confronto

Questo lavoro è un dialogo a più voci che riunisce e mette a confronto riflessioni ed esperienze di poeti, scrittori, editor e universitari sulla traduzione, studiosi a diverso titolo, ciascuno secondo le proprie inclinazioni e competenze, intervenuti, tra il 2001 e il 2004, nell'ambito del Corso di Perfezionamento in Traduzione letteraria Francese-Italiano/Italiano-Francese.

La forma agile dell'intervista, costituita da un canovaccio di domande uguale per tutti gli interlocutori e da alcuni quesiti più specifici, relativi alle competenze e alle peculiarità di ciascuno, consente di esaminare, ogni volta, alcuni problemi della traduzione alla luce delle singole esperienze, per valutarne affinità e discrepanze, ma soprattutto per individuarne l'eventuale originalità. Al di là delle più o meno note teorie di traduttologia espresse dal florilegio di volumi, saggi e articoli che, dal 1963, data di pubblicazione di *Les problèmes théoriques de la traduction* di Georges Mounin¹ – inizio, non solo in Francia, di uno studio sistematico sulla traduzione – esprimono l'attenzione per un ambito di studi ormai definito come genere, l'intervista tiene vivo il carattere dell'oralità di una riflessione ad alta voce su una pratica oggettiva e soggettiva allo stesso tempo, eco di quegli incontri conviviali, animati dai numerosi interventi del pubblico, momenti inediti di una discussione

vivace e aperta, una maniera di ripensare alle esperienze trascorse, schiudendo nuovi spunti di riflessione.

Le pagine che seguono si concentrano su *come* e *cosa* dicono di nuovo i traduttori² e i traduttori-poeti – alcuni dei quali, a loro volta, tradotti – sull’atto del tradurre. A tal fine, precisiamo, appunto, l’intenzione di soffermarci sulla traduzione in quanto processo in corso e non sulla traduzione come risultato finale ed estetico di tale atto, ovvero momento di pensiero attivo sui meccanismi e sulle strategie messe a punto *in itinere* dal traduttore, volentieri poeta, per giungere alla traduzione effettiva di un testo. Quanto allo specifico rapporto tra poesia e traduzione, non si tratta, beninteso, di esprimere la relazione di analogia esistente tra i due processi (traduzione e poesia), entrambi riconducibili a quel che Jakobson definiva «metafora» nel senso ampio del termine, ma di soffermarsi sulla considerazione inerente all’operazione di sostituzione, che consiste nel cambiare una parola, un’idea, un enunciato, con un’altra. In tale prospettiva, distinguiamo tra la difficoltà del traduttore di scegliere all’interno di una foresta di segni, e quella, inversa, del poeta di spaziare tra un numero limitato di segni, allo scopo di sostituire una pluralità di significati. Il poeta gioca con la pluralità di senso dei segni e l’accentua, la sua materia prima è il linguaggio in movimento, per conquistare, attraverso la poesia, l’immobilità dei segni. Al contrario, la materia prima del traduttore è il linguaggio immobile del poema, di cui egli deve isolarne gli elementi del testo, rimetterne in movimento i segni di cui è costituito per farli ritornare al linguaggio. Spesso il poeta traduce ricreando nella propria lingua, attraverso personali variazioni, a metà strada fra traduzione e riscrittura.

Scopo di questo lavoro è tentare di individuare, laddove possibile, le novità di un approccio, per andare oltre quelle forme di traduzione né esclusivamente *sourcières* né esclu-

sivamente *ciblistes*, quali la traduzione «decentrata», preannunciata da Meschonnic³ e quella «letterale» di Berman⁴. In quest'ottica, segnaliamo la posizione di Franco Buffoni che identifica l'azione del tradurre con una «palestra», in cui la traduzione diviene una sfida per «mettersi alla prova» come artista in quanto poeta che cerca di scrivere mettendosi al posto dell'*altro*. L'idea di potersi allenare con le parole affinché queste riescano a restituire il più fedelmente possibile, ma nel rispetto di se stesse, un testo, è vicina a quella di «consonanza», manifestata da Gianni D'Elia, quale «atto ricreativo di un atto creativo» che si accompagna ad una «sintonia anche scaramantica» quando rievoca la traduzione della poesia XXVII de *I Fiori del male*, nata dall'urgenza di dover comunicare su un impulso amoroso. Allo stesso modo, il «sintonizzarsi» di Valerio Magrelli sul testo, la comprensione tesa alla scelta di «punti» strategici di energia e di forza da privilegiare per conquistare l'opera, è una posizione che, al pari delle due precedenti, sottende la metafora della traduzione come energia fisica, *entraînement* che eredita e allarga in modo originale il principio humboldtiano di *energeia* quale lavoro operato sia dalla lingua traducevole che all'interno della lingua dell'originale. Su questa scia, si pone la singolare lettura di Françoise Brun della traduzione come opera di un «funambolo» che avanza sul filo del testo, attento a che ogni parola sia messa al punto giusto affinché la frase non cada, nonché l'idea di traduzione come scrittura, messa in opera della voce di un testo, facendo attenzione a tacere la propria.

Più generosa, in quanto rivolta fundamentalmente verso il lettore, la posizione di Gabriele Frasca, che punta sull'importanza del «lavoro critico», su una attività di raccordo tra scrittura e critica, affinché il traduttore si impossessi dello stile dell'autore allo scopo di coinvolgere il lettore nella lingua ricevente. Nella stessa direzione, Yasmina Melaouah vede nell'atto del tradurre la riunione di due passioni, la lettura e la scrittura, una lettura e una scrittura

che ella pone al servizio di un lettore e di uno scrittore, il traduttore scoprendosi una «controfigura» dell'autore che legge e si misura con la propria e l'altrui scrittura, approdando ad una stesura *seconda* non per autenticità, ma perché funzionale a quella originale.

L'originalità del concetto di «ospitalità» di Antonio Prete si basa sul riconoscimento dell'*altro* come entità da conoscere e integrare ai fini dell'arricchimento della lingua ricevente. Posizione, questa, attigua a quella dialettica del sé e dell'*altro*, quel «tradursi nell'altro», quell'«avvenire lucidamente» che caratterizza la visione di Fabio Scotto del tradurre come processo *in fieri*, cosciente del suo farsi. Estrema la posizione di Gilles Authier che esalta una *inspiration* nell'arte del tradurre che è, secondo lui, uno «scrivere su una pagina già scritta», sicché il traduttore dovrebbe far dimenticare la presenza dell'autore, come se, paradossalmente, lavorasse su una pagina bianca. Non lontana da questa risulta la rivendicazione, da parte di Jean-Luc Defromont, dell'«autorialità» della traduzione, rivendicazione sfumata dall'immagine di un «corpo a corpo» – riferito all'atto del tradurre – che, con le sue vittorie, ma anche con le sue rese, sottolinea l'idea di una traduzione come forma di scrittura – «tradurre significa essere un autore». All'opposto, Ida Porfido giunge alla coscienza di una «assenza» nella traduzione, in quanto spesso «le parole mancano».

Le posizioni espresse sulle difficoltà del tradurre letteratura e sul *margin*e di *invenzione* consentito, conducono ad una concezione del tradurre che va dalla creatività *ex nihilo* di un Authier, dall'autorialità «a pieno titolo» di Defromont e dalla libertà totale di un Vegliante (la traduzione essendo sostanzialmente «trasformazione»), attraverso il concetto di «ricreatività», alla fedeltà massima nei confronti dell'originale. La preoccupazione di Authier di conservare lo stesso tono su una lunghezza considerevole – si pensi alla sua traduzione di oltre settecento pagine del li-

bro di Pamuk, *Mon nom est Rouge* – rivela la sua idea di tradurre cercando di *creare*, preoccupandosi addirittura di non restare troppo fedele all'originale, affinché la traduzione non perda la sua dignità di testo e costituisca un secondo originale. Non inventare, ma trovare delle *tourneures* che diano l'impressione di creare dal nulla, questo è il difficile compito per il traduttore francese del romanzo di Orhan Pamuk. La necessità di rendere comprensibile il testo d'arrivo pone, secondo Defromont, il traduttore nell'obbligo di effettuare una trasposizione, un'operazione di *transfert* da una lingua all'altra, al fine di *acclimatare* il testo tradotto.

Nell'ambito della ricreatività come processo di «creazione della creazione», che rispetta comunque l'originale, la necessità di D'Elia di una «consonanza prosodica», il tentativo, cioè, di una prosodia *metamorfica*, tesa alla conquista di un verso, costituisce un'operazione stilistica di «ricreazione della creazione». Tuttavia, il margine che il poeta-traduttore consacra alla creatività in quanto tale è stretto perché *«deve essere fedele, deve entrare nel suo spirito attraverso la lettera»*. «Spirito» e «lettera», dunque, sono i due concetti fondamentali su cui poggia la riflessione di D'Elia sulla traduzione poetica. Il traduttore entra in contatto con l'autore attraverso la lettera perché fondamentale, per lui, è la corrispondenza fra traduttore e spirito dell'autore originale, considerato come trapassato, nel quadro della sua visione di traduzione come rapporto di «tramando tra un morto e un vivo». La metafora musicale del testo come melodia di una visione del mondo sottende l'idea della Porfido di una disposizione del traduttore a «interpretare-eseguire speciali partiture» che si rivelano essere i testi letterari.

Particolare risulta l'invito di Gabriele Frasca ad iscriverne il lettore a un «circolo ricreativo» dove la ricreazione fa attenzione a nulla aggiungere ma, soprattutto, a nulla togliere, a non «levargli via niente», come precisa. Ricreazione per evitare il calco, dunque, ma anche un diverso testo,

a vantaggio di una *intermediazione* dei processi sintattici, linguistici e stilistici tra le culture delle due lingue, «meticcoloso processo di intermediazione» tra le molteplici esperienze che percorrono l'originale e la lingua ricevente. La posizione si concretizza nella felice immagine della lingua originale come di una mappa attraversata da strade – le opere di altri – che vivono nell'opera in questione. La necessità della Brun di darsi ad un testo senza prenderne il posto, infondergli la vita senza sconvolgere la propria, offrirgli gli strumenti per vivere come se fosse stato scritto nella lingua ricevente, sostiene l'idea di un'apertura al testo, alla ricerca di uno stato iniziale del linguaggio, scevro da ogni orpello. Altrettanto singolare risulta il concetto di espressività del testo esposto da Magrelli, che rende selettivo il processo perché si concentra sulla scelta di punti focali, espressivi, suscettibili di diventare significativi, cioè, fondamentali per una traduzione, punti di forza che irradiano il senso del testo.

Se Buffoni punta sul «risultato estetico», non ammettendo l'osservanza, in arte, di alcuna norma, ma considerando quale unico punto di riferimento la «resistenza dell'opera nel tempo», le posizioni della Melaouah e della Marchi sono quelle che si avvicinano al massimo all'originale attraverso l'esigenza di cogliere la «cifra unica» di ogni autore e tentare di riprodurla, cercando di capire *dove* finisce la convenzione e *dove* inizia la trasgressione, perché – come sottolinea la Melaouah – si deve poter far leggere ancora Pennac o Smail e non il testo secondo il traduttore di turno. Tale preferenza, da parte dei traduttori-non scrittori, si giustifica alla luce della necessità di non sovrapporre allo stile dell'originale il proprio. L'accettazione di certa creatività, da non confondere con l'arbitrarietà, come rileva la Marchi, è funzionale alla resa di uno stile. Laddove, cioè, fosse necessario il ricorso alla creazione per riprodurre certi stilemi dell'originale, ben venga, a patto che sia subordinato alla restituzione dello stile dell'originale. In

questa ottica, si inserisce l'immagine veicolata dalla Me-laouah, che vede nel traduttore la controfigura dell'autore, anch'egli *autore* nella misura in cui costretto a riprodurre l'originale, capire e riprodurre le sue scelte, ma non per produrre un'opera altra. Il suo ricorso alla creatività risulta un'esigenza del testo originale che pone il traduttore nella condizione di dover, paradossalmente, creare per attenersi il più possibile all'originale. In questa direzione si colloca anche Magrelli che ammette la possibilità di molteplici soluzioni creative – rese dalla metafora del gioco di scacchi – come «invenzione gregaria» sempre e soltanto in funzione di un testo preesistente.

E come rendere familiare lo *straniero* rispettandone l'alterità? D'Elia affida agli ossimori di «estranea familiarità» e di «estraneità familiare» la necessità di dare spazio all'estraneità, riproponendo soprattutto il ritmo, quella «mostruosità ritmica» del poeta da trasporre necessariamente in una «mostruosità ritmica traduttoria» che tiene avvinto il lettore. Nella stessa direzione, il «con-sentire» di Scotto prevede un'affinità e la spiegazione del proprio stile per metterlo al servizio dell'*altro*, «perché somigli a quel qualcosa dell'altro», mentre l'«algoritmo della familiarità» di Lefebvre prevede una familiarizzazione progressiva del lettore con l'estraneità del testo, nei termini di un graduale innesto tra le due lingue. Di grande apertura, la posizione di Prete che difende la disposizione della propria lingua ad accogliere l'*altro*, lo *straniero*, affinché l'atto del tradurre risulti uno scambio di modi, costumi, forme e, per questa strada, un modo per arricchirsi⁷. L'immagine della doppia aggressione di Frasca sull'originale e sulla lingua d'arrivo – «bisogna lasciarsi aggredire come insegnano le migliori tecniche di difesa» – rende bene l'idea della inevitabile interpolazione subita da entrambi i testi nel processo di trasposizione da una lingua all'altra. Distinguendo tra stile/forma e plot/storia, la Marchi sostiene la necessità del

rispetto dell'alterità, nel caso in cui la peculiarità di un testo risieda nello stile, quella della familiarizzazione, se la caratteristica consiste nel contenuto, tenendo presente che, in ogni caso, la situazione varia di volta in volta in base al testo da tradurre. Vigè un rispetto sacro dell'alterità per la Melaouah, anche a costo di affaticare il lettore.

Sul rapporto di questi traduttori con gli scrittori viventi, si passa da posizioni di rigetto, come quella di Authier che auspica la morte dell'autore – «il faut tuer l'auteur» – attraverso l'idea di «rapporti impliciti», indiretti, di Lefebvre e di «amicizia del testo» di D'Elia, quale risposta a quella *consonanza* tra testo tradotto e originale che costituisce il cuore della sua riflessione sulla traduzione poetica, a quella interiorizzata di *sorveglianza*, difesa da Prete, del tradotto nei confronti del traduceute, per cui il traduttore è come sorvegliato dall'identità, dal carattere e dalla figura dell'autore. Scotto parla di «maieutica reciproca», convinzione che l'*altro* debba restare tale e suonare come tale anche nella lingua d'arrivo, in quanto non esiste *una* idea comune della traduzione, ma dei «punti comuni», soprattutto etici, su cui ritrovarsi.

Alla luce di tali considerazioni, esiste una traduzione esemplare? Esiste la *possibilità*, come afferma D'Elia, in quanto la traduzione costituisce il regno del possibile all'interno del quale «può» esistere una traduzione perfetta. *Esemplare* possibile tra gli infiniti della traduzione – intesa come «processo di traducibilità», in cui il termine *traducibilità* si sofferma sulla possibilità di essere tradotto –, su una tra tante possibilità di convertire un testo da una lingua all'altra, ogni traduzione è, per Frasca, «solo *un esemplare* del processo di traducibilità infinita e modello tipologico-culturale di coordinate spazio-temporali diverse da quelle modellizzate dall'originale». La questione del «modello tipologico-culturale» di coordinate di spazio

e tempo, diverse da quelle dell'originale, converge con quella di D'Elia sulla traduzione che implica una conversione non soltanto linguistica, ma culturale di un mondo, che porta inevitabilmente la firma di colui che converte, dei riflessi «in aggiunta», come sostiene Frasca, mai neutri, ma portatori di uno *stile* assolutamente diverso dall'originale, elementi in aggiunta che l'aggiornamento della traduzione dovrebbe tendere ad eliminare. Frasca insiste paradossalmente sulla *opacità* del testo originale, e sull'aggiornamento operato dalla traduzione come *commento*. In tale direzione, si legge l'impossibile aspirazione della Brun alla «trasparenza», impossibile perché la traduzione non può non portare i segni di colui che la realizza, come l'attore nei confronti del personaggio da interpretare. Secondo la Marchi, una traduzione è esemplare se rispetta la «respirazione dell'originale», ricordando il carattere della oggettiva provvisorietà, della temporaneità della traduzione. La metafora dell'essere «in-cammino-verso» quale segno di un processo *in fieri*, di un percorso ininterrotto, sostiene l'affermazione di Prete secondo la quale le traduzioni sono «sulla via» di una traduzione esemplare, senza mai raggiungerla, «in-cammino-verso» una traduzione perfetta che non ci sarà mai, tese verso quell'*ideale*, sottolineato da Jean-Luc Defromont. È su questa strada anche la Melaouah quando parla di una traduzione «di là da venire», «meta segreta», utilizzando la metafora del viaggiatore cui non importa tanto arrivare quanto «essere in cammino». Scotto ammette una sorta di «definitività» in relazione alla dimensione individualistica poiché la ri-traduzione conferma l'impossibilità, il carattere precario di qualsiasi traduzione. «Ogni traduzione è esemplare e nessuna lo è...», conclude Porfido, al di fuori da ogni tempo, a sostegno della caducità della traduzione, del suo valore in un momento dato della storia.

Quanto alla possibilità di un traduttore ideale per un certo testo, per Authier, interessato al testo e per niente al

suo autore, il traduttore ideale è colui che ama il testo su cui lavorerà; poiché la traduzione implica l'incontro di temperamenti, autore e traduttore. Nella stessa direzione si giustifica l'affermazione di Defromont secondo cui si diventa «traduttore ideale» di un testo al termine della sua traduzione, intendendo per traduttore ideale quel traduttore perfezionista, alla ricerca continua della buona soluzione. Alcun criterio, alcuna norma o regola decreta la maggiore o minore attitudine al tradurre, secondo Buffoni, per il quale la traduzione, essendo una forma d'arte, è imprevedibile, e ammette come unico criterio possibile, l'«empiria». Per D'Elia, è una questione di «empatia» con il testo *secondo*, fonte di una traduzione che si sovrappone a tutte le eventuali altre possibili, la traduzione maggiormente riuscita cui restiamo affezionati. Forma di empatia, anche per Magrelli, secondo il quale il traduttore ideale è colui che presenta una forma di «consentaneità», la capacità di un andirivieni da un registro all'altro, da un autore all'altro, la traduzione rivelandosi un atto di omaggio, come quello di Calvino a Queneau. Per Frasca, il traduttore ideale è colui che si «ammanetta» all'originale, una sorta di Giano bifronte con una faccia severa rispetto all'originale e una faccia amica nei confronti del lettore cui non mostra lo sforzo del tradurre, ma il risultato. E, in ogni caso, le migliori traduzioni sono quelle relative ai testi che si è amati, come rileva Françoise Brun, e con i quali si hanno delle «affinità», come sostiene Jean-Pierre Lefebvre. Tradurre vuol dire saldare un debito contratto con un autore letto e riletto con passione. La metafora del *paraître* come costruzione sottende la riflessione della Marchi, che affida al buon traduttore un «rôle de composition», ovvero una parte, un ruolo che non gli è congeniale e, proprio per questo, da interpretare con maggiore attenzione, *costruendolo* spesso – sapere a chi si assegna una certa traduzione «è compito di un buon editor». Lettore attento, appassionato e umile, in sintonia col testo da tradurre, al punto da «sentirlo», è il traduttore ideale di Me-

laouah. «Sintonia» cui corrispondono le «risonanze misteriose», quella corrispondenza di idee poetiche, secondo Prete, che si instaura, nell'atto del tradurre, tra l'autore e colui che si accinge a trasporne l'opera, in rapporto profondo col testo su cui lavorare. È il caso di Baudelaire che traduce Poe. La «casualità» governa la traduzione, secondo il pensiero di Scotto, nell'ambito di un'idea per cui la traduzione, come «atto di scrittura», prevede una serie di competenze e di potenzialità, qualità suscettibili di manifestarsi anche a distanza di tempo.

Sulla relazione tra il traduttore e il *suo* lettore, si passa da posizioni fortemente autocentranti, come quella di Authier, per il quale il lettore non esiste, l'atto del tradurre risultando un modo di scrittura funzionale ad un *moi* che non contempla né l'esistenza di un lettore, né quella dell'autore, di fatto, nascosto dal testo, unica materia privilegiata dal traduttore, a opinioni più aperte qual è quella di Magrelli, che vede la traduzione come gesto che giustifica la propria ragione d'essere solo iscrivendosi nella figura di un lettore, cioè solo in relazione al lettore cui il traduttore offre «il *nucleo* radiante di un'opera». A tal fine, Magrelli ipotizza quasi un algoritmo – «la traduzione è un testo meno uno» –, originale definizione, questa, che implica il sacrificio di almeno un elemento, visto che ciò è insito nell'azione medesima del tradurre, mentre il lettore diviene oggetto della traduzione. Posizioni intermedie, quelle di D'Elia e della Brun. Il primo pensa al lettore attuale dell'autore da tradurre, a chi cioè, oggi, leggerebbe, ad esempio, Baudelaire. Spetta al traduttore interpretare, ascoltare il testo rispetto ai bisogni, ai desideri, alle inquietudini del lettore della nostra epoca. La seconda sostiene l'esigenza di non «sovradurre» per lasciare al lettore la possibilità di entrare in un testo, proprio attraverso i silenzi, il non-detto, quelle lacune volute e necessarie che accostano il traduttore al lettore. Se Frasca pensa al *suo* lettore, che deve poter godere de-

gli stessi benefici del lettore dell'*altro*, Prete mette a fuoco un rapporto implicito col lettore possibile perché la traduzione è anche scrittura. Porfido pone, invece, l'interrogativo dell'«elasticità di una lingua», della sua capacità di asserirsi alla lingua dell'*altro* contro se stessa e, quindi, contro il lettore, quel lettore che, tuttavia, detta con il suo sguardo le sue scelte al traduttore, come rileva Defromont.

Al di là delle differenze, il modo in cui le voci di questi specialisti – traduttori, poeti, universitari, critici che siano – si esprimono sull'atto del tradurre e sulla sua funzione nel contesto del loro lavoro, evidenzia la natura vitale di questo processo di trasposizione di senso da una lingua all'altra, il suo costituirsi come momento esistenziale autentico per colui che *sta traducendo*⁶. I concetti di palestra, consonanza, empatia, consentaneità, comuni a diversi dei nostri interlocutori, attribuiscono all'atto del tradurre la dignità di un procedimento originale di creazione, non di mera riproduzione, ma di produzione di un testo, secondo al primo, soltanto perché da esso prodotto, mentre la scelta dei «punti privilegiati» lascia intendere quasi il respiro di un testo, corpo vivo in costante evoluzione, in movimento. Modo di essere e di porsi nei confronti della scrittura di un altro, tradurre «rivela» come dice Prete, scopre e fa scoprire testi, pagine e passaggi che ad una semplice lettura sarebbero probabilmente sfuggiti.

In questa prospettiva, la traduzione diviene un'operazione di arricchimento e di rinnovamento in letteratura. La traduzione letteraria è soprattutto «un'avventura umana», come chiarisce Françoise Brun, che ci arricchisce, come sostiene Jean-Charles Vegliante, è un lungo lavoro interiore per aprirsi all'*altro*, per creare in sé quella disponibilità a porsi in ascolto dell'*altro*, non facendosi fagocitare da questo, ma restando se stessi.

L'apporto della linguistica ha favorito la pubblicazione delle prime *descrizioni* dei procedimenti e degli interventi

da parte dei traduttori. Inizialmente descrittivi, gli studi sulla traduzione sono divenuti esplicativi e applicati nel campo dell'insegnamento universitario. Opera fondamentale sulla traduzione resta *After Babel. Aspects of Language and Translation* (Oxford University Press, Londra 1975) di George Steiner, in cui l'autore afferma che la traduzione, in particolare quella letteraria, non è puro esercizio linguistico, ma «esperienza esistenziale» che pone il traduttore nella condizione di «rivivere l'atto creativo». Lungi dal voler fornire una bibliografia esaustiva degli studi in ambito traduttologico, è nostra intenzione, in questa sede, fornire almeno alcuni punti di riferimento, utili ad individuare i termini della questione che consentano di comprendere meglio le posizioni degli studiosi (e dei professionisti) in relazione ad una materia complessa, per sua natura *in movimento*, che si cerca e si realizza nel tentativo di pensarsi e di darsi una definizione.

Valeria Gramigna

Note

¹ Nel volume *Les problèmes théoriques de la traduction*, G. Mounin scrive: «On peut, si l'on y tient, dire que, comme la médecine, la traduction reste un art – mais un art fondé sur la science» (Gallimard, Paris 1963, pp. 16-17). In tal modo, egli opera una sintesi tra la posizione di E. Cary, in *Comment faut-il traduire?* (Presses Universitaires de Lille, Lille 1985), secondo cui la traduzione letteraria non è un'operazione linguistica, ma *letteraria* e quella dei canadesi J.-P. Vinay e J. Darbelnet, in *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Didier, Paris 1977), che considerano la traduzione come disciplina esatta, dotata di tecniche proprie e problemi specifici.

² Le interviste a Authier, Defromont e Lefebvre sono state da me tradotte in italiano.

³ In *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction* (Gallimard, Paris 1973) H. Meschonnic riprende la distinzione tra *sourciers* e *ciblistes* per metterla in discussione. Secondo lui, la traduzione non è «transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ, mais comme travail dans la langue, décentrement» (ivi, pp. 313-314). In tal modo, egli pone le basi di una poetica della traduzione.

⁴ Tra gli altri studi sulla traduzione, A. Berman in *La traduction et la lettre*

ou *l'Auberge du lointain* (Seuil, «L'ordre philosophique», Paris 1999) sottolinea che la traduzione accoglie lo *straniero* – «Féconder le Propre par la médiation de l'Étranger» (p. 16) – e si concentra sulla lettura dell'opera.

⁵ «Ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità delle lingue» sostiene W. Benjamin in *Il compito del traduttore* in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 45.

⁶ Cfr. B. Simeone: «Ogni traduzione confronta chi l'intraprende con l'esistenza» (*Tradurre poesia*, «Testo a Fronte», 26, giugno 2002, p. 167). Inoltre, l'uso del gerundio nel nostro testo in luogo del termine *traduttore*, indice di uno statuto acquisito, intende sottolineare il carattere provvisorio della traduzione, il momento particolare del tradurre che, al pari dello scrivere, è solo nell'attimo in cui si verifica.