

Il Canto notturno nella traduzione di Sándor Weöres

*Come non sento il genere della luna e del sole,
mi sono indifferenti anche il maschile e il femminile,
se non li incontro per strada ma nella grammatica.
Se la nostra lingua, finora, non ne ha sentito la
mancanza, non dovremmo accorgercene neanche
noi. Pericoloso è civettare con le lingue straniere,
invidiare proprio ciò di cui noi non disponiamo.*

(Dezső Kosztolányi)

ERIKA KOVÁCS

PERCHÉ PARLARE DI UNA TRADUZIONE IN PARTICOLARE DEL CANTO NOTTURNO? SICURAMENTE QUALSIASI APPASSIONATO DI LETTERATURA SI RISERVA L'ESPERIENZA DI POTER SCEGLIERE E, DI CONSEGUENZA, SCEGLIE TRA LE DIVERSE VARIANTI DI TRADUZIONE, COME È INDISCUTIBILE CHE LA DECISIONE PER UNA TRADUZIONE DATA POSSA BASARSI SUL RAPPORTO TRA IL TESTO ORIGINALE E IL NUOVO TESTO.¹ LA DECISIONE DI UNA DETERMINATA traduzione *si riferisce sempre al totale, inteso come complessità* e mai a tutte le sue componenti strutturali. Cosa c'è alla base del rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo? Che rapporto si instaura là dove il nuovo testo, realizzato come risultato della traduzione, rivela nello stesso tempo l'*impossibilità* e la *possibilità* dell'operazione, come dice Walter Benjamin e certamente non per mettere in questione l'opposizione di fedeltà e infedeltà strutturale statica?² Se risaliamo all'autore del nuovo testo, l'*estetica ermeneutica della ricezione*, cercando di spiegare la traduzione dal punto di vista ontologico, risponde sottolineando l'importanza della definizione della *teoria soggettiva*, secondo cui il testo d'arrivo prova l'esistenza di una lingua comune che rivela il *modo di essere dell'io intersoggettivo* e perciò non è altro che il risultato della comprensione dell'originale, l'*impronta oggettivata della ricezione attiva*³, ovvero un *testo conservatore* che trasmette l'aspetto *estraneo* del testo originale alla lingua di destinazione.⁴

Laureata in Lingua e Letteratura Inglese ed in Lingua e Letteratura Italiana, tiene corsi di lingua italiana e seminari di traduzione presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa delle tematiche legate alla traduzione ed all'interpretariato nel segmento che va dalla formazione linguistica agli sbocchi professionali.

Anche se accettassimo questa concezione della teoria della traduzione, non potremmo trascurare l'analisi linguistico-poetica delle opere concrete, né possiamo tralasciare l'interpretazione comparata del testo originale e di quello «comune». La nostra analisi dovrebbe compiere tutta quella strada che è stata fatta anche dal traduttore per la realizzazione del testo nuovo (ma nello stesso tempo comune), strada che passa attraverso l'interpretazione del testo nuovo rispetto al testo ricostruito come interpretazione: la comparazione di questi significa quella base del rapporto *critico* che non passa indifferentemente accanto all'interpretazione della traduzione come trasformazione tra i testi, che non contabilizza soltanto le perdite e per la nuova creazione chiede conto sempre di una nuova creazione, senza accorgersi che la traduzione è sempre il risultato di un'operazione svolta tra paradigmi che non si sovrappongono perfettamente. Come tale ha la funzione di conciliare la differenza tra le due culture collegandole nello stesso momento e indicando per questo la natura della comprensione ontologica.

Siccome ogni traduzione è anche un'interpretazione e il risultato della comprensione è proprio l'opera nuova, comune, anche la critica della traduzione non può fare altro che confrontare la propria interpretazione (un testo non oggettivo) con il testo originale e con il testo tradotto. Battere sul discorso della fedeltà o infedeltà della traduzione al testo di partenza avrebbe senso – a mio modesto parere – solo se si potesse di conseguenza intervenire sulla traduzione stessa. Il nuovo testo può essere detto comune perché non traduce al contrario l'immagine della concezione della vita e dentro questa unità della concezione della vita si manifesta la diversità di natura linguistico-poetica, appare *l'estraneità del peculiare*.⁵ Certamente possiamo misurare in modo implicito la fondatezza dell'unità delle concezioni di vita e del mondo linguistico, soltanto a partire dalle soluzioni linguistico-poetiche.

È evidente già ad una prima lettura che Leopardi allarga quasi in una dimensione cosmica la solitudine, l'isolamento dell'uomo mediante la soluzione che per il cammino della vita, per l'attività giornaliera proietta il corso della luna e dietro l'apparenza nascosta nell'analogia rappresenta l'indifferenza, la mutezza e l'estraneità del satellite. Le domande stesse, monologiche, ora concluse, ora spezzate, indicano l'opposizione anche *a livello della sintassi e dell'intonazione* – oltre lo stato d'animo dell'io lirico ed il suo modo di vedere il mondo. Siamo di fronte all'opposizione di cui si nutre il tentativo di interpretare la vita del pastore e gli interrogativi legati a questa stessa vita: è questo che ci fa sentire tutto il *pessimismo cosmico* che impregna l'opera come conseguenza di una visione logica. Ecco l'oggetto primario del nostro esame: stabilire se questa unità percettiva nella traduzione di Sándor Weöres si mantenga coerente, e quale eventuale soppressione potrebbe originare una nuova creazione non più nel senso concreto della parola ma nel senso ontologico della traduzione della parola.

L'interpretazione della poesia e della traduzione parte dal motto: la traduzione di Weöres rievoca la *silenziosa luna* di Leopardi con *Nagy-csendű szöke lányka* (propriamente *bionda fanciulla dai grandi silenzi*). Guardiamo quanto è più semplice la rappresentazione dell'immagine della *silenziosa luna*, mentre la traduzione ci presenta una figura umana, una ragazza. Weöres antropomorfizza la luna, anzi le attribuisce il genere femminile! Ogni traduttore ungherese incontra il problema della mancanza

dei generi grammaticali, vera tormentosa particolarità della lingua ungherese. Il genere femminile grammaticale della *luna* in italiano non può essere restituito direttamente in ungherese, perciò Weöres cerca di raffigurarlo con la parola *lányka* (fanciulla). Ma questo sostantivo femminile è davvero diretto al *genere femminile*? Esaminiamo gli attributi usati da Leopardi per la parola: *intatta, mortal non sei, solinga, eterna peregrina, pensosa, muta, giovinetta immortale*. È indiscutibile che il significato della luna corrisponda a *hold* dell'ungherese. Ma che cos'è, poi, la luna? Un satellite del sistema solare: gli attributi usati da Leopardi lo personificano, ne fanno indiscutibilmente un essere vivente. Dopo questa prima impressione, se esaminiamo meglio questi attributi o predicati, ci troviamo evidentemente in un campo lessicale relativo alla dimensione dell'universo, all'isolamento e all'immensità. Per il traduttore la luna è, nei nostri pensieri, il simbolo dell'amore, se pensiamo agli effetti del plenilunio ed alle fasi lunari, alla loro ciclicità. Inoltre, l'attributo *szőke* (bionda) nella lingua ungherese si riferisce chiaramente alla femminilità, perché la biondezza è parte dell'ideale femminile del classicismo. Dunque, per Weöres la luna è uguale all'eterno desiderio.

Proseguendo nella poesia, il verso *Sorgi la sera, e vai* nella traduzione diventa *este ágyán* (propriamente *nel letto della sera*) che sostiene più acutamente la falsa interpretazione che la sera diventi l'amante della *szőke lányka* (bionda fanciulla), motivo completamente estraneo alla poesia di Leopardi, a segnalarci come il traduttore, con molta erudizione e molta sensibilità poetica, modifichi il significato di questa parte: la luna nel *Canto notturno* è l'alter ego del pastore errante.

A mio modesto parere, nel Canto leopardiano si trova anche un accenno all'eclisse lunare ricordata nei versi:

...questo supremo
 scolarar del sembante,
 e perir dalla terra, e venir meno
 ad ogni usata, amante compagnia. (vv.65-68)

che significherebbero la fase decrescente della luna, l'impallidire dell'immagine sulla terra, infine la scomparsa della luce lunare. In questo verso si può sentire il significato simbolico dell'eclisse lunare riferita alla brevità della vita.

Molto importante nella poesia è il ruolo della parola *deserto* tradotta da Weöres con *puszta*. Ma nell'ungherese esiste anche la parola *sivatag* per *deserto*: tale *deserto* è un *mondo orizzontale* dove l'uomo non può vivere e la sua stessa esistenza è in contraddizione con il luogo. La *puszta* invece, nella cultura, nella storia ungherese ha sempre indicato uno spazio vitale perché nell'immaginario degli ungheresi la *puszta* è accompagnata dall'immagine di esseri viventi, animali, butteri e mandriani, mentre il *deserto* indica piuttosto una distesa di sabbia immensa, interminabile. Nella poesia di Leopardi ha un ruolo importante lo spazio vitale dell'uomo indicato da due parole che suggeriscono immagini opposte, cioè *deserto* e *valle*: se il deserto è un mondo orizzontale la valle indica un dolce movimento in verticale. Una comunanza di valore delle due parole è invece causata dall'espressione *valle di lacrime* che collega un significato negativo all'immagine della valle. Weöres riesce a rimanere indifferente a tutti i dolori che ci sono sulla terra: le ferite causate dal dolore, l'immagine del cuore spezzato, tutto vien proiettato sulla terra, sullo spazio vitale umano.

Notevoli in Leopardi le strutture verbali che danno luogo ad un valore ossimorico, come per esempio il *breve vagar mio* e il *corso immortale* resi con *földi ösvény* (propriamente *sentiero terreno*) ed *égi pálya* (propriamente *strada celeste*). Il contrasto rimane, tra le parole *földi* (terreno) ed *égi* (celeste), mentre *ösvény* (sentiero) è come una stradina tortuosa che ci porta lì dove passa il sentiero e dura fino ad una lunghezza determinata, nonostante chi lo percorre non sappia quando finisca, ma soltanto che deve finire: il sentiero è chiaro riferimento al compimento della vita umana e alla incalcolabilità degli eventi umani, al modo di *pálya* (strada) che indica un movimento regolare, continuo. In questa, contrariamente all'immagine del sentiero, è compresa più determinatezza, fatta di ordine metodico, fermezza e continuità, uguale all'immortalità.

Questi contrasti di significato ci richiamano a considerare l'infelicità della vita terrestre e la vita dell'uomo che soffre. Prendiamo come esempio le coppie *cade — risorge* o *vita mortale*, elementi opposti della nascita e del tramonto, dell'inizio e della fine, della vita e della morte. Leopardi pronuncia l'espressione *vita mortale* per mostrarci la vita, il movimento ma anche i loro contrari, la morte e l'immobilità.

Intatta luna, tale

è lo stato mortale. (vv. 57–58)

La traduzione di questi versi è:

Ó, Hold, te tiszta lányka,

Örök az élet árnya.

Lo *stato* si riferisce all'immobilità, alla vita umana che è morte. Alla traduzione manca l'effetto di questa immobilità, simile all'inesorabilità della sorte.

Più avanti nella traduzione, in *nappénybe felmutatni* (traduzione di *dare al sole*, propriamente *mostrare al sole*) si trova un richiamo all'antichissimo culto del sole, anche se Leopardi vuole proprio schierarsi contro questa tradizione. Per Leopardi non esiste un rapporto mistico tra l'uomo e il suo creatore, che vive nel collegamento tra la vita celeste e terrestre.

La traduzione è piena di immagini poetiche che modificano l'atmosfera della poesia originale: troviamo immagini in contraddizione sia nei dettagli sia nel totale delle sue figurazioni, come per esempio in *fénysátor* (propriamente *tenda di luce*), *szöke lányka* di cui abbiamo già parlato, tutte associazioni che mettono in primo luogo l'importanza del desiderio d'amore e che sprigionano calore; *immensa solitudine* diventa *szikrázó magány* (propriamente *scintillante solitudine*) e mentre in Leopardi sentiamo la solitudine infinita assai prossima alla solitudine cosmica, Weöres usa degli attributi che bruciano, in opposizione all'alcore cosmico.

La sofferenza umana si esprime anche nella strutturazione della poesia, in cui i versi sono caratterizzati dallo sminuzzamento, dall'irregolarità, da unità ritmicamente brevi e spezzate.

Un altro verbo scelto ambigualmente è *bolyong* (errare, vagare). Per Weöres il pastore girovaga ma siccome egli è l'alter ego della luna, essa stessa vaga. Probabilmente Weöres, usando il verbo *bolyong*, ha voluto introdurre la propria interpretazione, perché mentre nella realtà l'orbita della luna è regolare, il verbo *bolyong* invece ci fa pensare che la luna non sappia di preciso dove andare o come ruotare.

La poesia di Leopardi esprime la mancanza di rapporto tra il mondo celeste e quello terrestre e non può accettare un mondo terrestre non commisurato all'uomo. Leggendo la poesia di Leopardi l'uomo moderno avverte una profonda sensazione di vuoto. Secondo Leopardi dio o il cosmo non sono *per l'uomo*, non hanno niente a che fare con l'uomo, che trova il senso della propria sorte nella solitudine cosmica, quando non ha più illusioni, ha perso l'arte poetica e gli è rimasta soltanto la logica: l'uomo è entrato nell'età dell'adulto, è cominciato un processo irreversibile. Leopardi è il primo a non desiderare che questo avvenga, cercando la disgrazia dell'uomo moderno nella conoscenza. Perciò nella penultima lassa esalta gli animali che non sanno della propria miseria: *Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra* che in Weöres diventa *Füvön, árnyékban üldögelek én is*; *Ed io* pur si riferisce anche al fatto che la vita dell'uomo assomiglia a quella dell'animale.

Analizzando la traduzione del *Canto notturno* mi sembra palese che quanto detto nella parte introduttiva di questo saggio si verifichi nei sentimenti personali e propri di Weöres per il quale la poesia tradotta diventa un'opera propria ma nello stesso tempo non indipendente dal testo originale. Questa interpretazione dipende dalla cultura, dal suo posto nella società, dalle impressioni dell'epoca data e non per ultimo dalla personalità dell'interprete. Tutti questi caratteri non possono essere separati certamente dalla capacità, dalla attitudine poetica. Bisogna prendere in considerazione anche quanto il traduttore riesca a ridare un'immagine realmente originale, il significato identico di essa nella cultura ungherese: pensiamo all'espressione *szöke lányka*, che non restituisce pienamente l'immagine della luna, nonostante che la luna possa anche essere caratterizzata dal poeta in questa forma.

Infine, non dobbiamo dimenticare che tradurre poesia è un caso speciale,

siccome la «bella infedeltá» della fedeltá e la libertá, o la copiatura e la fantasia — come appariscenti tropi retorici antropomorfi — ritornano a quella esperienza umanista secondo cui la necessità ermeneutica della traduzione nasce non dalla tensione della parità di grado dei testi ma dalla parzialità teorica della comprensione del testo monologico dell'io di fronte al testo, dunque dall'impossibilità di restituire fedelmente il testo abolito nella pretesa esterna, di cui il testo è diventato oggetto.⁶

1 Horváth Kornélia, *A fordítás és intertextualitás. (Traduzione ed intertestualità)*, Budapest, Valóság 1995/5, p. 103

2 v. Benjamin Walter, *A műfordítás feiadata. (Il compito della traduzione letteraria)* In: *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon 1980

3 Kabdebó Lóránt, *Műfordítás és/vagy intertextualitás. (Traduzione letteraria e/o intertestualità)* In: *A fordítás és intertextualitás alakzatai. (Forme della traduzione e dell'intertestualità)* Budapest, Anonymus 1998, p. 38

4 Kulcsár Szabó Ernő, *A saját idegensége (L'estraneità del peculiare)* In: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest, Anonymus 1998, p. 198

5 *ibidem*.

6 Kulcsár Szabó Ernő, *A megértés alakzatai (Forme della comprensione)*, Alföld könyvek, Csokonai Kiadó 1998.