

DEL TRADURRE POESIA[†]

LUIGI FONTANELLA

*All'amico Joseph Tusiani,
Magister mutationis in alium sermonem*

Presento in questa sede alcuni appunti e alcune riflessioni, che mi riservo di sviluppare in un discorso futuro più organico, basati per lo più sulla mia lunga esperienza di traduttore svolta per la rivista "Gradiva". Queste riflessioni prendono in esame l'arte della traduzione poetica, una volta definita da un poeta-traduttore del nostro Novecento "un'appassionata avventura" (Vittorio Sereni); arte antica e complessa, forse perfino impossibile nel campo della poesia, se già Dante nel *Convivio* affermava "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia." (I, cap. VII). Un'affermazione disarmante che ancora oggi non ha perso di un grammo tutta la sua pregnanza, se è vero che ha mantenuto inalterata la sua validità per tanti secoli (più di otto!), e se è vero che un Walter Benjamin non molti decenni fa ancora insiste(va) che il tradurre letterario, semplicemente finalizzato alla comunicazione o informazione, è inconcepibile dal momento che la traduzione di un testo creativo ve ben al di là dell'informazione, contenendo quel *quid* di insondabile, di misterioso, di alchemico (di "poetico", appunto), appartenente al mondo interiore del poeta che stiamo traducendo (rimando al suo noto e tanto suggestivo saggio *The Task of the Translator*, da lui scritto nel 1923 come Prefazione alla traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire, ora nel volume *Angelus Novus*, Einaudi, 2006).

Dicevo "arte antica e complessa" . . . Ricordiamo allora - sia pure schematicamente - l'origine latina del termine *traduzione*, composto da *trans*, participio presente [forma durativa] di *terere* (= perforare), figurativamente *attraversare* + in inglese il participio passato di *fero* (= portare), in italiano *ducere* (= condurre). Qui sarà interessante notare che, sempre in latino, il verbo "tradurre", ovvero l'azione del tradurre, veniva espressa essenzialmente

* Relazione tenuta al II Congresso Internazionale sulla Traduzione, Università di Barcellona, 15-19 novembre 2010.

in tre modi: 1) *transferre* (transfero, transfers, transtuli, translatum, transferre; dal participio passato di questo verbo c'è l'inglese *translation*); 2) *vertere* o *convertere*, verbo composto da *cum-vertere* (converto, convers, converti, conversum, convertere) che dà il senso di dirigere una parola verso un'altra parola, talora modificandone, come ci insegna Aldo Gabrielli, la qualità, la natura, la forma e la destinazione; 3) *explicare*, nel senso di tradurre liberamente (Cicerone: "Summorum oratorum orazione explicare", cioè tradurre le orazioni dei sommi oratori; va però ricordato che il verbo *explicare*, nel senso di tradurre liberamente, viene ufficializzato da Quintiliano).

Qualsiasi possa essere la semantica che vogliamo dare all'atto del tradurre, tutte e tre i verbi latini stanno a significare la volontà, da parte del traduttore, di portare qualcosa da una parte all'altra. Nell'atto del tradurre il traduttore trasporta un *discorso* da una lingua a un'altra, ovvero da un luogo a un altro. Questo "luogo" può essere inteso non soltanto come un'altra lingua, beninteso, ma anche un'altra cultura e talvolta, diacronicamente, a un tempo diverso da quello in cui si sta effettuando questo "trasporto".

Si potrebbe anche dire che una traduzione serve a offrire un presente storico alla cultura rappresentata dal linguaggio in cui quel testo viene tradotto: nel tradurre noi *diamo voce all'altro*, all'oggetto della traduzione. Allo stesso tempo anche alla lingua in cui stiamo traducendo, in quella specifica trasposizione si fa, simultaneamente, esperienza dell'altro e insieme esperienza di se stessi e del proprio mondo.

Ora è inevitabile, direi fatale, anzi oserei dire addirittura "fetale", che nel tradurre un'opera di poesia il traduttore cerchi un'analogia radicata nel proprio mondo lirico e nel suo profondo, attraverso elementi della propria esperienza, della propria immaginazione e del mondo a lui contemporaneo; ma, allo stesso tempo, egli sa bene che non può e non deve trascurare il *testo* che ha davanti e al quale deve pur restare vincolato per tutta la durata in cui compirà quel lavoro di trasposizione.

Se noi portassimo l'estetica della ricezione alle estreme conseguenze, si arriverebbe alla conclusione, per certi versi paradossale, che il testo non esiste, *ma che esistono invece i vari modi in cui esso viene recepito e dunque tradotto in epoche diverse*.

Questo concetto di trans-collocazione attraverso il tempo e lo spazio ci fa riflettere inoltre sul fatto che, mentre il testo originale resta immutabile nel tempo, la traduzione è *inevitabilmente connessa al proprio tempo storico*, ossia al tempo diacronico dello stesso traduttore: una sorta di presente storico che è per forza di cose fatalmente effimero, transeunte. Di conseguenza si potrebbe dire che ogni traduzione è effimera e transeunte.

* * *

Veniamo ora ancora più da vicino al problema del tradurre poesia, che è l'argomento che mi sono proposto per la mia relazione. Problema teoricamente irresolubile, visto - come si è detto all'inizio citando Dante - che esso porta con sé il *dubbio* della sua effettiva realizzazione, diremmo meglio della sua effettiva credibilità e corrispondenza al testo originale.

Circa cinque secoli dopo l'affermazione dantesca - siamo esattamente nel 1791 - il grande studioso Alexander Fraser Tyler nel suo *Essay in the Principle of Translation* lanciò l'idea che solo un poeta può veramente tradurre un altro poeta ("none but a poet can translate a poet"); ed è abbastanza nota la convinzione, ancora più di un secolo dopo, di Robert Frost, quand'egli afferma che in un processo di traduzione di una poesia è proprio la poesia ciò che si rischia di perdere. Intendiamoci, Frost allude al particolare fascino della poesia intesa soprattutto come musicalità, suono, ritmo, tono, sfumature, suggestività.

Ma la poesia è solo questo? Il lavoro di traduzione non è forse anche lavoro di interpretazione? Anni fa, nella Prefazione a una traduzione in inglese dei *Canti* di Giacomo Leopardi, Franco Fortini sostenne che la poesia, a differenza della narrativa, è l'unica forma espressiva che esige un'interpretazione costante. E, per restare ancora su Leopardi, nella Postfazione a una raccolta di poeti irlandesi che avevano dedicato i loro versi a Giacomo Leopardi, Cormac O'Cuilleainain scrive che "new foreign rendering of original poems may sharpen our understanding of the original like musical performances (. . .). This points up the link between creation and textual interpretation. The beauty of translation is intertextual rather than textual: it is the harmonious linkage of texts across languages, rather the excellence of any text in itself, whether the original or the translation, the beauty lying in the *correspondence*" (*The Languages of Ireland*, Four Courts Press, 2003, p. 120) [traduco: "Ogni nuova versione di una poesia originale in lingua straniera può affilare (intensificare) la nostra comprensione del testo originale come una performance musicale. Questo indica il legame tra creazione e interpretazione testuale. La bellezza di una traduzione è di tipo intertestuale piuttosto che testuale: è il legame armonioso [Dante lo aveva chiamato il *legame musaico*] di testi attraverso le lingue, più che l'eccellenza di qualunque testo in se stesso, vuoi che sia l'originale vuoi che sia la traduzione, la sua bellezza risiede (resta) nella *corrispondenza*]. Un concetto che O'Cuilleainain ha ripreso nel recente volume *Translation and censorship*, Four Courts Press, 2009.

Ecco che siamo già a un punto cruciale della questione, la *corrispondenza*: parola carica di suggerimenti e di suggestioni, parola-concetto senz'altro da approfondire se pensiamo che tra l'interpretazione, la fedeltà al testo, la

traduzione più o meno libera, sia anche possibile arrivare alla *poesia*.

Un eccentrico poeta, fine studioso di traduttologia, James S. Holmes, ci ricorda, su questo punto, in *Formes of Verse Translation and the Translation of Verse Forms*, che “all translation is an act of critical interpretation, but there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry” (*The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton De Gruyter, 1970, p. 24) [traduco: “Ogni traduzione è un atto di interpretazione critica, ma ci sono alcune traduzioni di poesia che differiscono da qualsiasi forma interpretativa nel senso che hanno l’obiettivo (l’intento) di essere esse stesse documenti di poesia”].

Ci ritorna di nuovo in mente il noto saggio di Benjamin, precisamente quel punto sulla traduzione poetica incapace di riproporre in altra lingua quel *quid* di “insondabile e misterioso” (*the unfathomable and the mysterious*) contenuto in un testo poetico, benché lo studioso tedesco sembra essere più incoraggiante quando afferma che “all great texts contain thier potential translation between the lines” (tutti i grandi testi di poesia contengono la loro potenziale traduzione fra i versi).

D’altro canto un vero traduttore non può privilegiare né l’interpretazione né la filologia, perché così facendo si arriva all’altro estremo della traduzione in prosa. Holmes disegna una sorta di grafico audace e intrigante: un diagramma aperto a ventaglio rappresentante le varie possibilità del tradurre un testo poetico. Al centro colloca il testo originale, a un estremo la traduzione in prosa e l’interpretazione critica, all’altro estremo addirittura un testo poetico nuovo, insomma una sua riscrittura ispirata dall’originale, riducendo quest’ultimo a una “imitazione” o a un pre-testo. In un punto ideale l’atto interpretativo e la libera traduzione (riscrittura) poetica si intersecano. Qui ci vengono in mente esempi clamorosi. Penso per esempio a Robert Lowell quando decise di tradurre (riscrivere), in modo del tutto libero e autonomo alcuni Canti leopardiani. Nel suo lavoro di “traduzione” Lowell riscrisse o reinventò arbitrariamente il testo leopardiano. Non è un caso che Lowell titolasse quelle sue traduzioni *Imitations* (Farrar, Strauss & Giroux, 1990, prima edizione 1961). Riporto, nella sua intrezza, come esempio, la riscrittura di un celebre Canto leopardiano (*A Silvia*). Penso che tutti abbiano presente il testo originale; dunque riporto soltanto la versione di Lowell. Un semplice confronto fra testo *princeps* e sua “imitazione” spiegherà il concetto espresso da James S. Holmes nel suo singolare diagramma.

*Sylvia*

Sylvia, do you remember the minutes
in this life overhung by death,
when beauty flamed
through your shy, serious meditations,
and you leapt beyond the limits
of girlhood?

Wild,
lightning-eyed child,
your incessant singing
shook the mirror-bright cobbles,
and even the parlor,
shuttered from summer,
where you sat at your sewing
and such girlish things-
happy enough to catch
at the future's blurred offer.
It was the great May,
And this is how you spent your day.

I could forget
the fascinating studies in my bolted room,
where my life was burning out,
and the heat
of my writings made the letters wriggle and melt
under drops of sweat.
Sometimes, I lolled on the railing of my father's house,
and pricked up my ears, and heard the noise
of your voice
and your hand run
to the hum of the monotonous loom.

I marvelled at the composed sky,
the little sun-gilded dust-paths,
and the gardens, running high
and half out of sight,
with the mountains on one side and the Adriatic
far off to the right.
How can human tongue
say what I felt?

What tremendous meaning, supposing,
and light-heartedness, my Sylvia!
What a Marie-Antoinette

stage-set
for life and its limits!
When I think of the great puff of pride,
sour constrictions choke me,
I turn aside to deride
my chances wrenched into misadventure.
Nature, harsh Nature,
why will you not pay
your promise today?
Why have you set
your children a bird-net?

Even before the Sirocco had sucked
the sap from the grass,
some undiagnosable disease
struck you and broke you-
you died, child,
and never saw your life flower,
or your flower plucked
by young men courting you
and arguing love
on the long Sunday walk-
their heads turned and lost
in your quick, shy talk.

Thus hope subsided
little by little;
fate decided
I was never to flower.
Hope, dear comrade of my shrinking summer,
how little you could keep
your color! You make me weep.
Is this your world?
These, its diversions, its infatuations,
its accomplishments, its sensations,
we used to unravel together?
You broke before the first
advance of truth;
the grave
was the final, shining milestone
you had always been pointing to
with such insistence
in the undistinguishable distance.

Come si può evincere dalla lettura della versione (chiaramente arbitraria)

lowelliana vi riscontriamo insieme impoverimenti e arricchimenti - se mai possibili - del testo originale, a conferma delle eccentriche teorie espresse da Holmes.

Gli stessi aspetti, fatte le debite differenze, si potrebbero riscontrare in Ezra Pound traduttore del suo amatissimo Guido Cavalcanti (benché Pound - a differenza di Lowell - ben conoscesse la lingua italiana).

* * *

Ora, però, giunti a questo punto, e a proposito del concetto di traduzione come imitazione, occorre fare un'osservazione indilazionabile quanto pertinentissima, e cioè che per una qualunque traduzione o versione poetica bisogna che ci sia l'elementare concetto - antico e attuale - di *rispetto del testo*: il testo che si vuole tradurre è sì un oggetto da trasportare in piena libertà interpretativa in un'altra lingua, ma il soggetto che traduce - sia egli un bravo studioso o un poeta prestigioso - non deve prevalere su di esso. Il traduttore non dovrebbe mai arrivare a prendere il posto dell'Autore, insomma a sostituirsi *tour court* all'autore originale, per quanto - come dicevo prima - sia inevitabile che ogni traduzione implichi anche un'interpretazione soggettiva, con tutte le conseguenze possibili ed estreme, come si è visto nel caso di Lowell.

Il riferimento a Leopardi "imitato" in inglese da un poeta contemporaneo come Lowell, mi permette, fra l'altro, di annunciare che i *Canti* sono stati recentemente (e qua e là discutibilmente) ritradotti in inglese da Jonathan Galassi, un editore-traduttore-poeta o editore-poeta-traduttore che qualche anno fa ci aveva offerto l'intero corpus di Montale (ambedue i volumi sono usciti per Farrar, Strauss & Giroux; il primo, su Montale, nel 1998, il secondo, su Leopardi, nel 2010). A mio avviso - sia detto per inciso - una delle più belle traduzioni dei *Canti*, se non forse la più bella e suggestiva in assoluto, resta tutt'oggi quella approntata da Joseph Tusiani per il bicentenario leopardiano (1798-1998), benché oggi sia quasi introvabile, forse perché pubblicata da un editore un po' decentrato (*Leopardi's Canti*, Schena, 1998, Introduzione e Note di Pietro Magno, Prefazione di Franco Foschi). Mi piace riportare, come esempio, ma anche per sottolineare il differente approccio traduttivo rispetto a quello di un Lowell (poeta cui va comunque la mia ammirazione) la splendida traduzione del Canto *Il tramonto della luna*, considerato da Tusiani il vertice della poesia leopardiana.

The Setting of the Moon

As in a lonely night,
Over the silver sheen of fields and waters,
There, where a light breeze flutters,
And distant shadows weave
A thousand images of loveliness
And countless wraiths that shimmer and deceive
Through tranquil waves of seas,
Through hills and hedges, cottages and trees;
There, where the heaven ends
Past Apennines or Alps,
Or, down into the infinite blue bosom
Of the Tyrrhenian sea, the moon descends,
And the world darkens, and each shadow fades.
And one black doom invades
The mountain and the valley; with no light
Remains the lonesome night
While, singing a disconsolate low tune,
Alone, the carter greets along his road
The last white flicker of the fleeting moon
That has until this moment shown the way;

Man's youth so fades away,
Leaving our mortal life; and vanish with it
Appearances and shadows
Of dear deceptions, and of sudden die
All distant hopes whereon
Man's mortal nature leans.
Dark and deserted soon our years remain.
Gazing on youth in vain,
The traveler now tries to find, dismayed,
The goal or purpose of the lengthy road
He clearly sees ahead,
And only knows all earthly objects seem-
Now that he feels a stranger on this earth-
Alien and odd to him.

Too happy and too blest
Our wretched fate would look to Those above,
Should youth, wherein each bliss
Engenders countless pains,
Last our entire life's course,
Too merciful indeed,
Heaven's decree that dooms
All animals to die,

Were we, before, denied at least half way
 More sorrowful, and worse, than painful death.
 Worthy of deathless minds
 Is this supreme of evils, planned up there-
 Old age that keeps desire
 Ever intact while every hope is spent,
 Old age where fountains of all joy are dry,
 Regret is even higher,
 And happiness is granted nevermore.

You, lovely hills and shores,
 After the splendor that from yonder west
 Sprinkled the veil of night with silver hue,
 Oh, not for a long time
 Will you remain bereft of easy light.
 You from the other side will promptly see
 The whitened skies anew,
 And dawn arise; and, after dawn, the sun
 Breaking about with all its potent flames
 With lucent streams will flood
 The skyey fields. But mortal life, when youth-
 Ah, lovely youth - is gone,
 Will nevermore know light, see dawn no more.
 It will be lone forever, for the gods
 Gave to the night outwinning age's gloom
 Only one end-- a tomb.

E proprio Giacomo Leopardi, anch'egli poeta-traduttore, nonché finissimo filologo, ci ha lasciato, a proposito della traduzione, pagine fondamentali sulle quali vale la pena soffermarsi.

Per l'autore de *L'infinito* lo stile è fondamentale. Compito del buon traduttore è quello di cercare di imitare prima di tutto il ritmo e la sonorità originali; parimenti importanti sono il rispetto lessicale e la corretta esegesi del testo che s'intende tradurre. Ricorderete tutti quel passo dello *Zibaldone* in cui Giacomo fa riferimento al Foscolo e al Monti, a proposito della traduzione dell'Iliade, in particolare laddove il greco dice *psuchàs* (anime) e *autoùs* (essi, cioè gli eroi), parole tradotte erroneamente in italiano *corpi* o *salme*. Vale la pena, a tale proposito, citare l'intero passo leopardiano (*Zibaldone* 4306):

E molte forti a Pluto, *alme* d'eroi /Spinse anzi tempo, abbandonando
 i corpi / Preda a sbranarsi a' cani ed agli augelli. Foscolo. Molte anzi
 tempo all'orco generoso / travolse *alme* d'eroi / E di cani e d'augelli
 orrido pasto / Lor *salme* abbandonò, Monti. E così gli altri. Ma Omero
 dice le *anime* (*psuchàs*) ed *essi* (*autoùs*), cioè gli eroi, non i *loro corpi*.

Differenza non piccola, e secondo me, non senza grande importanza a chi vuol conoscere veramente Omero, e suoi tempi, e il loro modo di pensare.

Questa infedeltà, non di stile e di voci solo, ma di sostanza e di senso, nata dall'applicare alle parole di Omero le opinioni contemporanee a' traduttori; questa infedeltà, dico, commessa nel primo principio del poema, anche da' traduttori più fedeli, dotti e accurati, e in un caso in cui le parole son chiare e note, mostra quanto sia ancora imperfetta l'esegesi omerica (e in generale degli antichi), e quanto spesso si debba trovare ingannato, quanto spesso insufficientemente informato, chi per conoscere Omero, e gli antichi, e i loro tempi, costumi, opinioni ec. si vale delle traduzioni sole, e fonda su di esse i suoi discorsi ec. come per lo più i più eruditi francesi d'oggi ec. ec. (Pisa. 10 Maggio 1828. Sabato).

Sulla lunghezza d'onda delle riflessioni leopardiane molti anni dopo un fine leopardista italiano, Antonio Prete, per quanto riguarda la traduzione, annoterà:

Il gusto, la percezione della grazia, degli artifici, delle eleganze, della tessitura retorica, insomma tutto quello che costituisce l'esperienza letteraria e forma il "sentimento" della scrittura, cresce nell'esercizio e nella conoscenza della propria lingua. Da qui può muovere verso le altre lingue. Tradurre è dunque mettere in pratica una formazione letteraria: per questo è così stretto il legame tra traduzione ed esegesi, tra traduzione ed ermeneutica. Anche nell'indagine filologica applicata ai testi delle lingue classiche Leopardi muove dalla familiarità con la propria lingua. E più in generale, dinanzi alle grandi questioni del linguaggio, della sua origine, della sua disseminazione, dei suoi statuti, l'atteggiamento leopardiano è quello del viaggiatore settecentesco: curiosità e giudizio, paragone e distanza, ironia e prossimità affabulatoria. (*Traduzione e imitazione*, nel volume *Finitudine e Infinito*, Feltrinelli, 1998, p. 146).

Osservazioni, queste di Prete, che potrebbero porsi come commento allo scetticismo di fondo espresso dal Leopardi sull'impossibilità di raggiungere una coincidenza perfetta fra testo poetico e sua traduzione in altra lingua. In una lettera scritta a Francesco Puccinotti il 5 giugno 1826 Leopardi ribadirà: " Tutti voglion far versi, ma tutti leggono più volentieri le prose: e ben sai che questo secolo non è né potrebbe essere poetico; e che un poeta, anche sommo, leverebbe pochissimo grido, e se pur diventasse famoso nella sua nazione, a gran pena sarebbe noto al resto dell'Europa, *perché la perfetta poesia non è possibile a trasportarsi nelle lingue straniera*, e perché l'Europa vuol cose più sode e più



vere che la poesia.” (in Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a c. di Franco Brioschi e Patrizia Landi, vol. I, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1175, corsivo mio).

Leopardi pur partendo da una concezione di traduzione come *imitatio*, da intendersi soprattutto come riscrittura stilistica, usa il termine *traslazione* che, come l'ideale fermaglio di una cintura, si riallaccia a quella di *trasmutazione* espressa da Dante:

Però, non che bastino ai volgarizzamenti delle opere dei Classici antichi la fedeltà e la chiarezza, ma esse opere non si possono dir veramente volgarizzate se nella *traslazione* [corsivo mio] non si è posto arte e cura somma circa la eccellenza dello stile, e se questa non vi risplende in ogni lato. (Giacomo Leopardi, Preambolo alle *Operette morali* di Isocrate, cito dal capitolo *Traduzione e imitazione* di Antono Prete, cit., p. 158).

Ma il passo dello *Zibaldone* forse più rilevante, direi anzi decisivo di tutta la speculazione leopardiana sulla traduzione resta quello cosiddetto della “camera oscura”. Vale la pena riportarlo interamente:

Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua. Come il pensiero, così il sentimento delle qualità spettanti alla favella, sempre si concepisce, e inevitabilmente, nella lingua a noi usuale. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mai che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia in bene, sia in male) non si sente mai né si gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella frase straniera a una frase nostrale, trasportando quell'ardimento, quella eleganza ec. in nostra lingua. Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale. Così dunque accadendo rispetto alle lingue (eccetto in coloro che sono già arrivati o a rendersi familiare un'altra lingua invece della propria, o a rendersene familiare e quasi propria più d'una, con grandissimo uso di parlarla, o scriverla, o leggerla, cosa che accade a pochissimi, e rispetto alle lingue morte, forse a nessuno) tanto adeguatamente si potranno sentire le qualità delle lingue altrui, quanta sia nella propria, la facoltà di esprimerle. (...) Quindi nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la *facoltà di adattarsi* alle forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla

dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria comprensione e immaginazione (*Zibaldone* 963-965, 20-22 aprile 1821).

Si tratta di una pagina fondamentale per capire la posizione di Leopardi nei riguardi della traduzione, nella quale Giacomo avverte come un'intercapedine tra un testo originale e la sua trasposizione in altra lingua, partendo e svolgendosi, il lavoro di traduzione, all'interno di un universo linguistico ch'è familiare al traduttore; un universo che è come uno spazio circoscritto (la "camera oscura") nel quale la lingua originaria che si sta traducendo appare come un gioco di ombre, di illusioni o di pure immagini riflesse. Tradurre significa allora davvero porsi "all'ombra dell'originale, ma è anche accogliere l'originale in una zona d'ombra, produrre un gioco d'ombre" (Prete, cit., p. 145).

Ma il passo leopardiano su riportato anticipa anche, genialmente, una riflessione sulla traduzione che sarà in seguito espressa dai vari Humboldt, Benjamin, fino a Holmes e a Umberto Eco. Quella che Leopardi chiama "camera oscura" va intesa, cioè, come una sorta di filtro, una lente che trasmuta gradualmente il lavoro di traduzione, ricreandolo in un altro idioma attraverso quella *facoltà d'adattarsi*, appunto, come intuisce il poeta di Recanati.

È proprio questa "facoltà d'adattarsi" che sta alla base della traduzione, la quale non può avvenire senza che ci sia una qualche forma di *mediazione*. Quest'ultima, a sua volta, dipende dall'orizzonte culturale e dal patrimonio linguistico che sono propri del traduttore, a cui vanno ovviamente unite le sue intrinseche qualità linguistiche e creative. Si potrebbe dire, infine, un po' paradossalmente, che al di là di qualsiasi metodologia traduttoria c'è solo il traduttore con tutto il suo personale universo (letterario, linguistico, storico, estetico e domestico) di fronte al testo che sta traducendo.

La traduzione come mediazione diventa allora quasi un atto magico, in ciò rispettando l'etimo originario di *medium*: il traduttore fa da mediatore tra il mondo immaginativo/spirituale di un autore (morto o vivo che sia) e il mondo che gli è vivo e vicino, familiare e presente.

Detto invece, in termini più pragmatici, il traduttore è un mediatore che sta compiendo una transazione; la traduzione è *una vera e propria transazione*; un atto - e sua relativa terminologia - che, nell'accezione pragmatica tutta americana, sintetizza efficacemente l'operazione del tradurre. Una posizione, in conclusione, assai vicina a quella espressa da Eco in anni recenti: "Se nessuna parola di una lingua è completamente uguale a una di un'altra lingua, tradurre diventerebbe impossibile; salvo intendere la traduzione come l'attività, per nulla regolata e formalizzabile, attraverso la quale si possono comprendere, delle cose che attraverso la nostra lingua non avremmo mai potuto conoscere" (Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, 1993, pp. 373-374).