

# Traduzioni

Autor(en): **Parachini, Paolo / Frasa, Mario**

Objekttyp: **Appendix**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **80 (2011)**

Heft 1: **Lingue al limite**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

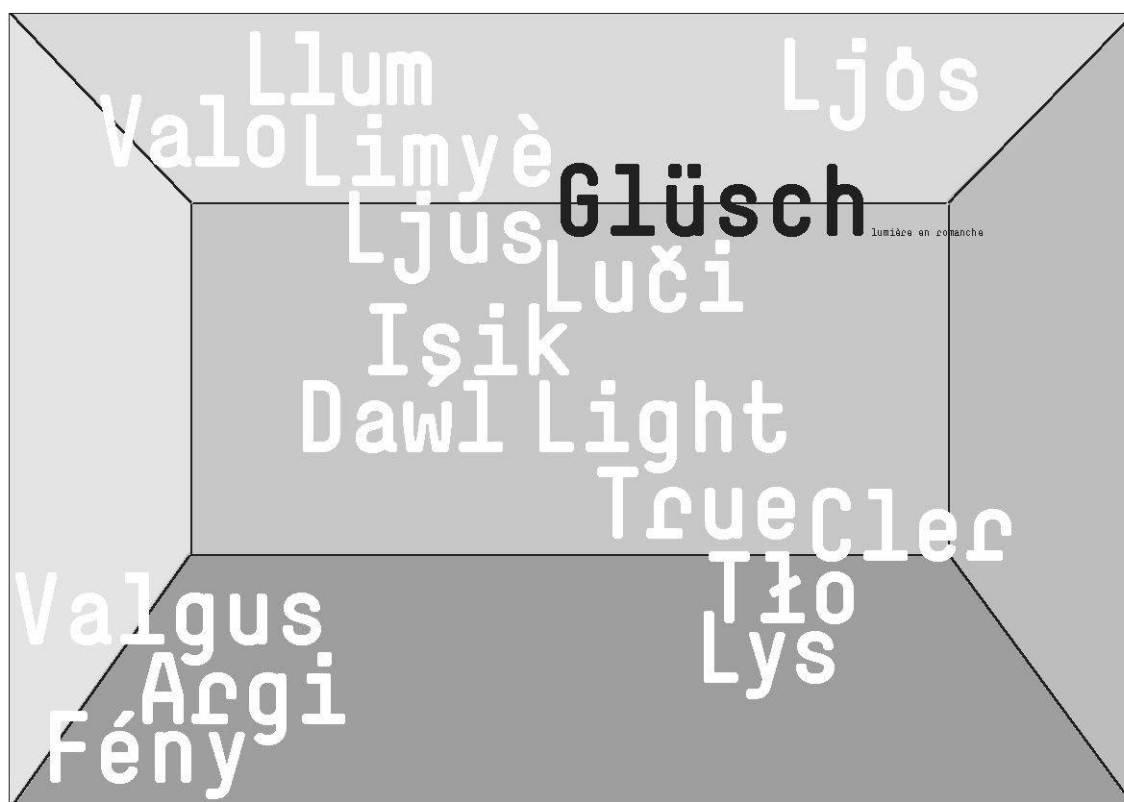
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Traduzioni<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Le traduzioni sono di Paolo Parachini e di Mario Frasa.

MARCO BASCHERA

## La carne del linguaggio. Dell'importanza della traduzione

Mi si conceda di iniziare direttamente da una questione di importanza centrale che riguarda il rapporto fra l'uomo e la lingua, fra l'uomo e *le* lingue. Vorrei citare in proposito una nota frase di Wilhelm Humboldt, tratta dal suo *Saggio sullo studio comparato delle lingue* del 1820, in cui egli dice: «Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache: um aber die Sprache zu erfinden, müsste er schon Mensch sein.» «L'uomo è uomo soltanto per mezzo della lingua, ma per poter inventare la lingua, egli dovrebbe già essere uomo.»<sup>1</sup> La prima parte della frase affronta il problema dell'identità dell'uomo. Che cosa fa sì che «l'uomo è uomo»? È una proposizione tautologica in cui il predicato «uomo» non aggiunge nulla al soggetto «uomo». Perché mai l'uomo non dovrebbe essere uomo? Il fatto è che la frase di Humboldt trasforma questa tautologia in una proposizione restrittiva. Poiché è soltanto grazie alla lingua che l'uomo può essere uomo. Essa mette una restrizione nel bel mezzo dell'identità dell'uomo con se stesso. Per essere identico a se stesso, bisogna che l'uomo passi per la lingua. È lei che frantuma il suo *autos*, il suo essere se stesso. In altre parole, la proposizione di Humboldt richiama le condizioni necessarie affinché vi possa essere *tautologia*, in questo caso l'identità dell'uomo con se stesso. Egli deve passare per la lingua. È lei che porta l'uomo al di là di se stesso. Lo trascende, ma per ricondurlo alla sua unione con se stesso. Il suo essere se stesso passa attraverso la breccia che la lingua apre nella sua identità apparente. È così che egli trascende se stesso per diventare uomo. La lingua *traduce* l'uomo in uomo.

<sup>1</sup> WILHELM VON HUMBOLDT, «Essai sur l'étude linguistique comparée selon les diverses époques du développement linguistique», in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduits et commentés par Denis Thouard, Paris, Le Seuil, 2000 (Coll. «Points Essais»), p. 222.

Ma che cos'è questa funzione traduttrice esercitata dalla lingua che si inserisce fra l'uomo e l'uomo? Come determinarla e come intendere propriamente la sua posizione allo stesso tempo intermedia ed eccentrica? Qui ci soccorre la seconda parte della frase di Humboldt, che ci dice che «per poter inventare la lingua, egli dovrebbe già essere uomo». «Um aber die Sprache zu erfinden, müsste er schon Mensch sein». Nella parola «erfinden» – inventare – c'è «finden» – trovare –. Chi cerca trova. Bisogna però sapere che cosa si cerca. Come potrebbe l'uomo cercare e trovare qualcosa che gli darà l'identità con se stesso? Da che parte cominciare? Come può l'uomo forgiare l'attrezzo – la lingua – che gli serve da chiave per poter capire se stesso? La risposta di Humboldt è allo stesso tempo semplice e complessa: «dovrebbe già essere uomo». Ma che ironia! Quel che l'uomo cerca presuppone ciò che egli già è in quanto cercatore. Sembra che la ricerca sia finita prima di cominciare. In un certo senso, l'uomo si è sempre trovato in quanto soggetto parlante, ma allo stesso tempo questo vuol dire che egli si è infallibilmente mancato. Perché il mezzo per capire quello che egli cerca implica già la condizione inerente a questa ricerca. La lingua è nata con l'uomo e viceversa. Non sta a lui inventarla come strumento atto a compiere l'unione con se stesso. È la lingua ad aprire l'uomo e a separarlo da se stesso, dandogli allo stesso tempo la possibilità di capire la sua identità. Ma poiché questa comprensione avviene sempre per mezzo della lingua, è un compito senza fine. L'uomo non riuscirà mai a catturarsi del tutto con l'aiuto di una lingua. Per questo essa gli ricorderà sempre la trascendenza che porta dentro di sé. Ogni tentativo di capire se stesso si infrange contro il fatto che lo strumento che crede di usare non è mai *uno*, nel senso stretto della parola. Una lingua non è mai data in partenza come strumento di comunicazione. Al contrario, essa precede il suo uso. Così essa apre una breccia originale nella concettualizzazione dell'uomo e nei suoi tentativi di determinare i propri fini. Chi crede di poter utilizzare ingenuamente una lingua, ad esempio l'inglese, come semplice strumento di comunicazione internazionale, soccombe a questa breccia originale senza peraltro rendersene conto. Il senso ben compattato dei messaggi, che egli crede di veicolare intatto usando questo strumento, gli si *sfalda* fra le mani. Nell'ottica di Humboldt, egli perde perfino l'occasione di compiere la sua umanità, che consiste nel sapersi coinvolto come soggetto parlante su una traiettoria infinita. Ma come noi tutti sappiamo, è questa l'attitudine più naturale e più diffusa nell'uso delle lingue.

Nella citazione di Humboldt, il termine tedesco «Sprache» è stato tradotto con lingua e non con linguaggio. Si tratta dunque di una lingua particolare e non della facoltà generale di parlare e di capire. Il tedesco non conosce una distinzione fra lingua e linguaggio. Ma curiosamente è in questa lingua che la questione dell'esistenza della lingua universale è stata più approfondita. Traducendo «Sprache» con «lingua», il traduttore attira l'attenzione del lettore sul fatto che «Sprache» è legata allo «sprechen», al fatto di parlare. Una lingua non esiste che nell'essere parlata. Parlo sempre *in* una lingua, ma questa non può mai essere una. Essa è sempre delimitata da qualcuno che la parla, checché ne dicano i linguisti. Così la parola tedesca «Sprache» ricorda costantemente che devo parlare per capire da un lato cos'è una lingua e dall'altro che cosa sono io quale soggetto parlante.



Quando voglio capire e dire chi sono, c'è un «io» che parla ma che, *parlando*, partecipa già a questo tentativo di autodeterminazione di me stesso, senza poter attendere il risultato finale di questa ricerca di me, perché ne sono già parte in causa. Quel che avrò detto sarà stato preceduto *in actu* da un «io» che parla. Ne discende che per il semplice fatto di parlare si apre una breccia originale fra il *dire* e il *detto* che, nei fatti, mi impedisce per sempre di dire che cosa sono. In altre parole, è impossibile separare e astrarre ciò che dico – il contenuto – dal modo in cui lo dico. Parlando, metto immediatamente in atto una differenza temporale rispetto a me stesso che mi è impossibile recuperare. Questa differenza interna che si crea nell'atto del parlare si deve all'anteriorità irraggiungibile della lingua nei confronti di colui che parla. Di conseguenza, io sono *innominabile* nella misura in cui non riesco mai a nominare me stesso e a dire che cosa sono. C'è una separazione originale che non mi permette mai di colmare la breccia che si apre fra i due pronomi personali «io» e «me». In questo senso, e ancora una volta, parlare è una ricerca senza fine, dove colui che cerca di dirsi quale soggetto identico a se stesso si mancherà invariabilmente. Questa è una *conditio sine qua non* condivisa da tutti gli uomini in quanto esseri parlanti. Basta saperlo ed esserne coscienti. Ma prima di proseguire sulla scia di questa riflessione, non sarà forse inutile ricordare che la lingua francese permette di distinguere fra il pronome personale atono «je» – lo «je» che parla – e il pronome tonico «moi» che designa il risultato al quale dovrebbe condurre questa ricerca. Alla domanda «chi va là?» in francese si risponde «moi» e non «je». Invece in tedesco si dirà «ich» e in italiano «io».

Chi dice «io» si pone implicitamente dentro una *deixis*<sup>2</sup> temporale e spaziale. L'uso del pronome personale «io» significa che mentre parlo «io sono in un qui e adesso». Nessun altro potrà mettersi al posto di questo «io». Si tratta dunque di un richiamo al suo corpo, presente qui ed ora, un corpo dotato di parole. Ma allo stesso tempo questa attività parlante si rivela inutile. Perché il corpo parlante si pro-nuncia. «Er spricht sich *aus*», come si dice in tedesco – si *es-prime*. Qualche cosa – un soffio – lascia il corpo e tenta di raggiungere l'orecchio di un altro, creando così una comunità ristretta che va oltre la semplice presenza di colui che parla. In fondo, questo momento dell'enunciazione non conosce una misura comune, poiché qualsiasi possibile misura situerà questo «qui» per rapporto a un «là», un altro luogo e il luogo di un altro, infrangendo così la presenza assoluta dell'«io» che parla. Ne va della questione della «lingua di uno», di un vero e proprio dramma della parola che si svolge fra un soliloquio e la costituzione originale di una comunità ristretta. Detto altrimenti, si tratta dell'assoluta singolarità di ogni espressione verbale. Questa singolarità si manifesta con un «io» che parla e che parlando vorrebbe sapere che cosa egli è, come ricorda Humboldt. Che abbandona la sua interiorità innominata per raggiungere un essere esterno, l'orecchio di un altro che lo denomina e gli dice che cosa è. Esattamente in questo senso l'«io» che parla è un essere *innominabile*.

<sup>2</sup> La *deixis* serve a mostrare e a designare un oggetto particolare che si trova in una situazione determinata, in un «qui ed ora»

C'è un testo letterario che praticamente non tratta che questo tema. Si tratta del romanzo *L'innommable* che Samuel Beckett ha terminato di scrivere nel 1949 e ha pubblicato nel 1953. Vorrei citarne un breve brano<sup>3</sup> nel quale il narratore dice di se stesso:

[...] je sais que ce n'est pas moi, c'est tout ce que je sais, je dis *je* en sachant que ce n'est pas moi, moi je suis loin, c'est tout ce que je sais, loin, qu'est-ce c'est loin, pas besoin d'être loin, il est peut-être ici [...].

Una descrizione ammirevole, o meglio, una realizzazione dello scarto che si apre fra «je» e «moi», non appena un «io» si mette a parlare. Questo «io» sa che dicendo «io» non parla di sé. Ma da dove gli viene questo sapere? Non saprebbe dirlo. Sa che è così. E non smette di parlare:

c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus.<sup>4</sup>

Non ci sono nomi né pronomi in grado di esprimere chi è questo «io» che parla. Come abbiamo appena visto, l'«io» funge da indicatore deittico senza riuscire a riempire la forma vuota che rappresenta. È una maschera linguistica vuota a disposizione di ognuno. Di modo che il pronome «io» perde la magnificenza con la quale è stato incoronato dopo la scoperta del famoso «cogito» da parte di Cartesio. Ma non del tutto, poiché, come dice Beckett, l'«io» sa di non essere «lui». Il «Je pense», l'«Ich denke» – ed è soprattutto Kant che fa continuamente notare che si tratta di una *frase*, quindi di un'espressione verbale – il «Je pense» è forse quel grado zero che non ha nome, ma che rende possibili tutti gli altri nomi all'infuori del proprio. A questo proposito, Georges-Arthur Goldschmidt, in un grande piccolo libro intitolato *A l'insu de Babel*, afferma che:

S'il n'y avait pas ce savoir de soi qui ne contient que ce savoir innommé, il n'y aurait pas de langage. Je sais que je parle, il n'y a langage que par ce savoir. Le langage part d'un pouvoir de dénomination qui lui est toujours antérieur. Le langage est au creux de lui-même, il est issu du vide, un vide qui me fait dire [...].<sup>5</sup>

Si potrebbe così essere tentati di concludere che il nome innominabile dell'«io» beckettiano è pronunciato dall'insieme di tutte le altre parole del romanzo e di tutte le relazioni che esse intrattengono fra di loro. Esse costituirebbero in tal modo una sorta di monade priva di finestre, chiusa su se stessa. Ma come ci ricorda Leibniz, la monade contiene in se stessa la rappresentazione dell'intero universo, di cui non è che una parte.<sup>6</sup>

In un altro famoso brano, Beckett tenta di precisare il dramma verbale di questo «io» posto fra un interno innominato e un esterno che non smette di nominare:

<sup>3</sup> SAMUEL BECKETT, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004 (1<sup>ère</sup> ed. 1953), p. 197.

<sup>4</sup> *Op. cit.* p. 195

<sup>5</sup> GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT, *A l'insu de Babel*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 21 s.

<sup>6</sup> Si tratta della *Monadologia*, ultima opera scritta da Leibniz nel 1714.



[...] c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre, ce n'est pas à moi qu'on parle, ce n'est pas à moi qu'on pense, non, ce n'est pas ça, je ne sens rien de tout ça, essayez autre chose, bande de cochons, dites autre chose, que je l'entende, je ne sais comment, que je le répète, je ne sais comment [...].<sup>7</sup>

In questo brano Beckett descrive l'«io» come un «timpano» che vibra, qualcosa che separa l'esterno dal mondo interno al suo cranio. Strana testa di Giano, che taglia in due il mondo, posta fra interno ed esterno senza peraltro far parte né dell'uno né dell'altro. È strana posizione di un sottile diaframma, privo di spessore, che ricava la sua forza (e la sua debolezza) dalla negazione dei due ambiti che sempre divide. Né l'uno né l'altro *ed* entrambi allo stesso tempo, dato che li separa, ecco un'unità trinitaria e dissociativa molto interessante, nella quale Beckett pone l'«io» che parla e cerca di capire che cosa egli è. Questa posizione intermedia ed eccentrica che non ha superficie richiama quella della lingua che separa l'uomo dall'uomo, illustrata da Humboldt. In verità si tratta di una posizione insostenibile per la sua continua tendenza a scindersi.

Con la metafora del timpano che vibra, Beckett allude all'aspetto acustico della lingua. Le lingue si parlano e si sentono. Ebbene, in francese il verbo «entendre» ha un doppio significato, quello di capire e quello di percepire acusticamente: «*hören und verstehen*». Beckett gioca costantemente con questo equivoco, che poi alla fine non è nemmeno tale, perché per capire un enunciato bisogna prima sentirlo. Così dice ad esempio: «[...] je ne fais qu'entendre, sans comprendre, sans pouvoir profiter de ce que j'entends [...]»<sup>8</sup>. Sentire una lingua senza capirla, ecco una forma d'intesa, nel doppio significato del termine, che attira l'attenzione di colui che vuole capire su aspetti musicali, corporei e ritmici della lingua. L'«io» che sente divide il mondo, da un lato in un ambito esterno da dove provengono le onde acustiche e sonore che raggiungono il suo timpano, dall'altro in un ambito interno dove si creano i concetti e il senso delle parole. Eppure, secondo Beckett, l'«io» che sente non appartiene a nessuno dei due. Sta nel mezzo in una sorta di equilibrio *fra* il senso astratto delle parole e le parole stesse in quanto fenomeni puramente acustici e sensoriali. Sentire e capire una lingua da questa posizione eccentrica significa sentirla in uno stato nascente, quando questa è aperta a tutte le altre lingue esistenti. Poiché prima di percepire o di individuare parole distinte di una data lingua, questo ascolto originale e musicale si concentra su quella che si potrebbe chiamare «la carne del linguaggio», alla quale tutte le lingue partecipano, e di cui ognuna non è che una particolare variante. È una specie di magma sensorio dal quale sorgono le lingue specifiche, senza che queste possano mai uscirne completamente. A riprova di ciò, ad esempio, il fenomeno delle

<sup>7</sup> BECKETT, *cit.*, p. 160.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 209.

omonimie e delle omofonie, che costituiscono un ostacolo per un approccio puramente strumentale delle lingue. I poeti invece, per i quali il senso di ciò che dicono le parole rimarrà sempre legato alle differenti qualità ritmiche, sensoriali e musicali che esse comportano, sanno benissimo che capire una lingua equivale a capirla male. Perché quanto più si conosce una lingua, tanto più si conoscono i malintesi che possono sorgere dal più semplice discorso. Così ogni lingua è partecipe dell'universalità del linguaggio, della sua sostanza ritmica, che dal canto suo non esiste che grazie all'esistenza delle parole. Ne deriva che nessuna lingua può ambire al titolo di lingua universale, come al giorno d'oggi avviene con il «globish». Ciò che apre le lingue al linguaggio universale è, fra le altre cose, la traduzione.

Queste considerazioni ci riportano al brano de *L'innommable* in cui l'«io» è descritto come un timpano. In fondo, Beckett descrive l'atto della traduzione, ma una traduzione che si svolge nei due sensi. Da un lato si tratta, come ho appena mostrato, di associare i suoni e il senso che le parole sono tenute a trasmettere. Dall'altro, si tratta di tradurre un'idea, qualcosa che non rientra ancora nell'ordine del linguistico, in *parole* che la esprimono e permettono di comunicarla agli altri. Perché è innegabile che il fatto di esprimersi facendo uso di lingue inizia *prima* della parola e che ogni lingua all'inizio è traduzione. Non ci sono soltanto le lingue e il linguaggio. C'è qualcosa che *voglio* dire ma che non attraverserà illeso il fiume delle parole. Poiché questo qualcosa non si può esprimere né riconoscere identico a se stesso, se non passando per il crogiolo delle parole. Questo significa che il senso non è mai dato come qualcosa in sé che rimane intatto e identico a se stesso da qualche parte nel mio cranio e attende di venire espresso. Al contrario, esso non può rivelare la sua esistenza e la sua identità che attraverso le parole di una lingua, che però lo altera in modo irresistibile. Ora l'importante in questo brano de *L'Innommable* è che l'«io» non occupa una terza posizione – in qualche modo dialettica – dalla quale sarebbe in grado di controllare il passaggio fra il mondo delle idee e quello dei suoni ritmati. Esso rappresenta piuttosto quel vuoto di cui parla Goldschmidt e che sta all'origine della nostra facoltà di parlare – un vuoto che ci fa parlare.

Non bisogna poi dimenticare che Beckett era bilingue e che nel 1959 ha pubblicato una versione inglese dei tre romanzi *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable*, traducendo quindi se stesso. Ardua impresa quella di tradursi! Chi traduce chi? E dov'è l'originale, quando l'autore stesso si traduce? E come avviene il travaso da una lingua all'altra, se chi parla è la stessa persona e se la stessa persona si esprime diversamente? Le posizioni del testo originale e del testo tradotto, che paiono costituire un dispositivo di base per ogni traduzione, cominciano a vacillare. Non c'è più nessuna certezza su dove sia l'originale e dove la traduzione. Quale sarebbe il senso di questo testo se esistesse in due lingue diverse? Si constata che in fondo, traducendo se stesso, Beckett non fa altro che mettere in dubbio l'idea di un senso UNO che dovrebbe esistere da qualche parte nella mia testa, ancorato in un pensiero logico universale. La mette in dubbio, e allo stesso tempo la mette in pratica. La rende fertile indirizzandola sulla traiettoria infinita di cui ho parlato all'inizio della mia relazione, e ciò



nell'intenzione di riprendere altrimenti questa idea dell'universalità del senso. E qui siamo al centro delle mie preoccupazioni. Poiché a mio avviso bisogna trovare altre vie oltre a quelle percorse dalla metafisica, dalla filosofia analitica e soprattutto dalle scienze moderne. Dei percorsi che di certo non si perdono in un cieco relativismo, ma che mirano a qualche cosa di universale, di umano forse, ma di molto diverso da ciò che l'umanesimo solitamente propone.

Come traduttore del suo testo, Beckett si è ritrovato esattamente nella posizione di quel curioso soggetto a due facce, sprovvisto di qualsiasi spessore. Se aderiamo all'idea di un relativismo linguistico, siamo subito pronti a riconoscere che ogni lingua ha il suo proprio modo di pensare e di esprimersi, ma allora come è possibile che un bilingue possa pensare la stessa cosa in due modi diversi? Chi sorveglia il travaso da una lingua all'altra? E in quale lingua si eserciterebbe tale controllo?

Dobbiamo quindi constatare che Beckett ci mostra il lato possibile e impossibile della traduzione. In altre parole, siamo di fronte alla questione dell'intraducibile. Ricordo un noto testo di Walter Benjamin intitolato *Die Aufgabe des Übersetzers*, tradotto in francese come *La tâche du traducteur*<sup>9</sup>. Non è possibile rendere con un'altra lingua l'omonimia inerente alla parola tedesca «Aufgabe», che significa allo stesso tempo «compito» e «rinuncia». Il francese, ad esempio, non riesce a rendere questa idea di compito impossibile che richiama di primo acchito l'impossibilità che sta alla base di ogni traduzione.

Sono così tornato al punto di partenza, a Humboldt che assegna alla lingua il compito infinito, allo stesso tempo necessario e impossibile, di tradurre l'uomo in uomo. Se la traduzione si trova al centro del linguaggio, e se essa è anche ciò che costituisce l'uomo in quanto essere che continuamente supera se stesso, bisogna concluderne per le lingue, con le quali ho iniziato il mio percorso, che esse non possono essere considerate entità isolate in grado di richiudersi sul loro territorio. Al contrario bisogna constatare, seguendo Georges-Arthur Goldschmidt «qu'une langue ne l'est que de ne pas être une autre, que de ne pas pouvoir épuiser le linguistique.»<sup>10</sup>. Le lingue si completano per testimoniare insieme qualche cosa di universale. Ed è l'idea di questo concerto universale di tutte le lingue che ci dovrebbe spronare a difendere, ciascuno a suo modo, la moltitudine delle lingue e a rifiutare l'idea gretta e miserabile di un senso universale UNICO traducibile con una lingua universale UNICA. Questa idea attenta in effetti a ciò che l'uomo ha di più profondo, il sapersi illimitato.

<sup>9</sup> WALTER BENJAMIN, *La tâche du traducteur*, trad. par Maurice de Gandillac, in *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971.

<sup>10</sup> GOLDSCHMIDT, *cit.*, p. 30.

RUEDI BAUR

## Impoverimento visuale

Il mio contributo a proposito della riflessione sul nuovo statuto delle lingue locali in perdita di importanza si basa sull'analisi del problema legato alla traduzione. Non già quella che rientra nel campo tradizionale dello scambio orale o scritto, quanto piuttosto quella che crea un rapporto fra testo e immagine, immagine e testo e addirittura fra immagine e immagine. E pure traduzioni tra quei due mondi che oggi convivono: quello del più piccolo comun denominatore planetario dominato dal marketing e dalle strategie della seduzione, e quello più complesso delle molteplici differenze e ricchezze locali. Io mi situo dunque in parallelo con le vostre riflessioni, tentando di oltrepassare il tradizionale aspetto dialettico esistente, da un lato, tra la creazione di testi e l'espressione per mezzo di parole e, dall'altro, quello connesso all'immagine e in senso più lato alla visualità. Allo stesso tempo mi preme mostrare i parallelismi tra la cultura della lingua pivot che Barbara Cassin definisce «globish»<sup>1</sup> e questa espressione visuale, che scaturisce dalla nostra società dello spettacolo votata al consumo.

Le discussioni e gli interventi di questo convegno mi spingono a esordire introducendo una questione che mi sembra essenziale una volta constatato il disastro, quella della possibile modificazione del processo. Non si tratta, a mio avviso, unicamente

<sup>1</sup> Il «globish» corrisponde a «global english». BARBARA CASSIN, «Philosopher en langues», in *Violence de la traduction: traduire l'intraduisible*, 22<sup>e</sup> Assise de la traduction littéraire (Arles 2005), Arles, Actes Sud, 2006, p. 167-79. Si tratta di una conferenza di Barbara Cassin in occasione del Convegno «Wider die Einfalt», organizzato il 27 gennaio 2006 a Zurigo da Design2context, Marco Baschera (Università di Zurigo) e Marie-Laure Sturm alla Scuola superiore di belle arti di Zurigo.



di questioni giuridiche, politiche o pedagogiche. Altrettanto importanti sono quelle connesse alla credibilità e soprattutto al fascino di questa pluralità, che noi – ne siamo tutti convinti – non dobbiamo semplicemente salvaguardare, ma soprattutto coltivare. Come fare per ridare vigore al piacere di divertirsi «giocando» con l'incredibile ricchezza di questo *décalage* semantico fra le lingue scritte, ma ovviamente anche le forme d'espressione visive. Come possiamo spiegare la povertà di questo sistema che consiste nell'utilizzare una lingua unica quale sola cinghia di trasmissione tra logiche di pensiero e rappresentazioni che sarebbe pericoloso considerare come locali. È noto che esse provengono da strutture linguistiche e da forme di trascrizione scritte, vale a dire da logiche semiotiche che non furono sempre relegate a delle regioni o a delle nazioni. Oggigiorno queste differenze per alcuni rappresentano degli ostacoli, per altri dei nodi di resistenza alla diffusione globale degli stessi prodotti e degli stessi pensieri attraverso il cosiddetto mercato unificato.

La questione rimane comunque molto complessa: non è più tanto quella di accettare o meno la presenza di questo «globish» dominante, quanto piuttosto quella di riuscire a preservare e realizzare altre forme di scambi paralleli destinati a salvaguardare il principio della molteplicità. Noi abbiamo la sensazione di trovarci in una specie di movimento oscillante inverso, i cui effetti non mi sembrano affatto più convincenti di quelli della globalizzazione. Il temibile ripristino dello spirito nazionale, chiaramente percepibile sull'insieme del continente europeo, rischia di confinare ogni popolo entro una specie di posizione isolazionista e xenofoba, dove la lingua della nazione si vedrebbe protetta come il resto del patrimonio storico, perdendo la sua funzione primaria di scambio con le altre comunità. Durante il periodo della ricostruzione di questo museo-nazione omogeneo, il mercato globale potrebbe svolgere peraltro la funzione di seduttore, indipendente da questo e allo stesso tempo essendone parte integrante. Siamo distanti dall'auspicata pluralità che ci permette per esempio, in queste giornate di convegno, di comunicare in tre lingue parallele, operando in un contesto di sovrapposizione e traduzione, sicuramente imperfetto seppure infinitamente più ricco. Io diffido assolutamente di questa perversa ricostruzione della Nazione, che riprende l'inevitabile opposizione tra la terra come espressione della tradizione nazionale e lo spazio urbano considerato come luogo di corruzione internazionale. È partendo da questo dualismo che intendo sviluppare la mia riflessione.

Nell'affrontare questo insidioso cammino faccio riferimento ad una constatazione di Umberto Eco: egli ritiene infatti impossibile creare una perfetta sovrapposizione, quella di una trasformazione inevitabile ottenuta oltrepassando il confine. La ricerca di possibili collegamenti, benché limitati, si orienterà verso quella della cosiddetta trasposizione senza alterazione. Ma noi utilizzeremo anche la nozione di traduzione da un punto di vista più aperto, considerando che si tratta di rendere accessibile e intelligibile un messaggio rivolto a coloro che si trovano al di là del confine. Per ottenere questo risultato non è sempre indispensabile una traduzione letterale. Iso Camartin ci ha esposto una documentazione storica relativa alla «ricontestualizza-

zione» dei contenuti durante il processo di traduzione<sup>2</sup>. Ma quello che del suo intervento mi ha maggiormente impressionato è la constatazione della scomparsa – dopo la seconda guerra mondiale – dell'autore in grado di collocare gli interessi collettivi al di là di quelli individuali della sua opera. Io mi sono allora chiesto se questa constatazione potesse venire applicata anche ad altri ambiti artistici e, soprattutto, chi erano i responsabili che – in ultima analisi – traducevano oggi questa massa di proposte in nome o nell'interesse della collettività: i giornalisti, i politici, i pubblicitari, forse anche i designer? Quest'ultima disciplina di cui faccio parte, ma che osservo con una certa diffidenza. Chi traduce? Con quali criteri? E dove si trova l'autore in grado di «ricontestualizzare»?

Tradurre è innanzitutto comprendere il pensiero di un altro per tentare di interpretarlo nella propria lingua o nel proprio pensiero. Così noi potremmo considerare la traduzione – destinata a sostituire la versione originale – come un testo in grado di funzionare autonomamente in sua assenza, anche se preferiamo orientarci verso quelle versioni che tendono piuttosto a perfezionare l'originale, vale a dire a creare una sorta di tensione verso l'originale stesso. Senza ricorrere per l'ennesima volta alla Pipa di René Magritte, è evidente che lo scopo di una didascalia non è quello di tentare di descrivere ciò che risulta chiaramente visibile su un'immagine, quanto piuttosto di fornire le necessarie coordinate per ottenere una possibile interpretazione degli elementi presenti o assenti sull'immagine. Dopo Jean-Luc Godard è impensabile considerare il suono di un film come la sola riproduzione di quello che ci viene mostrato. È attorno a tale concetto di traduzione, quello di complemento dell'originale, ponte fra due mondi che coesistono o si eliminano vicendevolmente, che vorrei affrontare la questione del superamento di questo confine.

Tutti sanno che viviamo in un'epoca drammatica, in cui si assiste alla rapida scomparsa di un numero significativo di lingue, oltre alla sparizione di specificità culturali, di sistemi di trascrizione scritta, di concetti peculiari. Ma anche alla scomparsa – e di questo si parla molto meno – di sistemi di rappresentazione, di simboli e rituali ancestrali, in sintesi ci troviamo confrontati con un impoverimento della diversità semiotica. Preoccuparsi di questo impoverimento della diversità iconografica potrà suonare strano in un'epoca effervescente almeno per quanto riguarda la massa degli elementi visivi.

Da qualche anno a questa parte sto allestendo un'enciclopedia dei segni della pace; nel corso di questa ricerca mi sono reso conto, che molti simboli ancestrali oggi non sono in pericolo, al punto da potere addirittura scomparire; fra questi simboli annoveriamo anche quelli ancorati alle civiltà più profonde, come per esempio quelli della Cina, un paese ricco di una lunga storia simbolica e di un'immensa popolazione. Questo genocidio semiotico tocca soprattutto i paesi piccoli e le minoranze. Tale abbondanza di simboli, accanto a ricche rappresentazioni, esprimeva in

<sup>2</sup> Faccio riferimento a una relazione di Iso Camartin nell'ambito del Convegno di Castasegna che non compare in questa rivista.



modo sintomatico la nozione di pace, spesso senza utilizzare il concetto occidentale. Questi simboli si vedono sempre più sostituiti da segni globali, occidentali che vanno dalla colomba cristiana alla sigla pop «Peace and love». Nell'occidente, caratterizzato da una civilizzazione bellica per eccellenza, noi privilegiamo piuttosto segni che rappresentano la «non-guerra». Rispetto ad altre culture, il nostro spettro semiotico è assolutamente privo di sottigliezze linguistiche adatte a esprimere e rappresentare la nozione di pace. Eppure il mondo intero oggidi utilizza i simboli occidentali. Essi si vedono impiegati in tutte le occasioni, spesso fuori contesto, omologando in modo preoccupante non solo il nostro ambiente circostante, ma pure le diverse culture legate a questi valori.

La lunga serie di segni contemporanei e storici raccolti per questa enciclopedia permette di fare una seconda constatazione, quella collegata alla produzione contemporanea di immagini. L'uso generalizzato del computer e il numero molto ridotto di programmi per la creazione e la manipolazione di immagini, produce un pericoloso effetto di omologazione visiva. Malgrado il numero esponenziale di creatori di immagini, certo fantasiosi, questi programmi finiscono per uniformare in maniera preoccupante tutti i grafici della terra. A prescindere da questi strumenti comuni si deve ammettere che si opera per la maggior parte in modo autoreferenziale. I grafici seguono dei codici, delle norme, dei riti. Sono condizionati e si ispirano alle medesime riviste, agli stessi sistemi didattici, ai medesimi dogmi, rarissimamente messi in discussione e, soprattutto, ai medesimi sistemi rappresentativi. Questa categoria di «creativi» si trova dunque ad operare in una sorta di tipologia assai indifferenziata e uniforme: sono i copisti, gli scrivani dei tempi moderni. Guidati dai loro specifici programmi informatici essi creano – sotto il controllo di mentori in comunicazione e succubi di altre strategie connesse all'ideologia del marketing – una quantità esorbitante di prodotti visivi.

Utilizzo il termine *scriba*, perché analogamente ai primi tempi della scrittura, lo strumento si trova nelle mani di una casta ristretta di specialisti, i soli in grado di padroneggiare lo scambio reciproco dei segni calligrafici. Si potrebbe anche far riferimento alla scrittura cerimoniale dei nostri tempi e analizzare questo ambiente contrassegnato da imballaggi, insegne, annunci, cartelloni pubblicitari e siti internet quali espressioni visive del potere della nostra società, accanto – ovviamente – alle realizzazioni architettoniche, ai segni legati al turismo, al tempo libero, insomma – e la differenza sta diventando sempre più sottile – a tutto ciò che è connesso con l'espressione culturale.

In sintesi si può dunque affermare che, contrariamente alle apparenze, la nostra terra sarebbe in rapida perdita di complessità. D'altronde semplicità o populismo generalizzato dovrebbero metterci sull'attenti. Come ricorda Bernard Stiegler, noi operiamo a ritmi sempre più sincronizzati, che offuscano gli avvenimenti, ci fanno condividere i medesimi successi, ci impongono gli stessi fenomeni, esaltiamo e plaudiamo alle stesse star. Questo manco di complessità non potrà sicuramente ve-

nir colmato né dall'eccesso accelerato di eventi artificiali, o dagli spettacoli e dai flussi permanenti di messaggi e nemmeno dalla complessità della loro rappresentazione sotto forma di schermate proposte in simultanea né tantomeno dalla frenesia multimediale. Nel corso di una sola generazione si è abbattuto sotto i nostri occhi un vero e proprio «culturoicidio», come lo definisce Giorgio Agamben. Questo fenomeno non riguarda unicamente la scrittura e il pensiero. Mi piacerebbe riuscire a convincervi che pure l'immagine soffre di questa «decomplessificazione» causata dall'annullamento delle differenze culturali, tanto quanto le lingue orali e scritte. È innegabile che esiste un «globish visuale» predominante, con effetti devastanti per il settore delle arti visive, analogamente a quanto avviene con quella lingua svilita che si ispira all'inglese.

Tuttavia il rapporto dialettico «globale / locale» o «globish / locale», spesso proposto come immagine della società, non corrisponde realmente alla nostra esistenza. Da un lato, e con le eccezioni di quelle società fortemente ripiegate su sé stesse, il locale urbano oggi è costituito da una ricca varietà culturale, vale a dire è caratterizzato da un cosmopolitismo o, per usare un termine che mi piace molto, da una sorta di «con-differenza» affascinante, tipica delle nostre megalopoli, da cui non risulta unicamente un insulso «globish». L'immigrazione politica o economica, unita all'afflusso più spontaneo degli studenti o delle classi benestanti, una terza età attiva, tutta questa popolazione considerata come elemento positivo, potrebbe rappresentare l'insieme dei protagonisti di questi incroci particolari. D'altro lato l'estensione di poli di interesse comunitari si sviluppa sia in luoghi precisi sia in quel mondo «degeografizzato» che ne costituisce l'ordito. La particolarità culturale contemporanea scaturisce dunque tanto da questi centri di interesse condivisi da una comunità di professionisti eccessivamente specializzati, piuttosto che dall'autentico isolamento geografico, al giorno d'oggi alquanto illusorio. Il fenomeno si svolge ovviamente negli ambienti in cui i «globish», siano essi di natura visiva o verbale, interagiscono su queste particolarità in misura più o meno preoccupante, tanto da far sparire e rendere precarie tutte le peculiarità culturali.

Ma è proprio la falsa interpretazione del binomio «locale/globale» e il rifiuto della gestione di questa complessità dei fatti che oggi favoriscono lo sviluppo di questo più piccolo denominatore globale. Rendiamoci conto che il serbo è la terza lingua della Svizzera, che lo spagnolo e il portoghese sono in fase di crescita. Sosteniamo queste lingue come parte del nostro patrimonio, invece di puntare su un'illusoria integrazione, che spesso sfocia nella mediocrità. La presenza dell'altro ci deve arricchire; allo stesso tempo dobbiamo tentare di delocalizzare il romancio e lo svizzero tedesco, introducendoli con maggiore incisività nel villaggio globale virtuale. Traduciamo il «globish» in queste lingue regionali del nostro territorio. Dobbiamo inoltre accettare le specializzazioni, definendole come un potenziale di forme espressive linguistiche. Traduciamo questi termini specialistici adattando le nostre lingue a queste inedite dimensioni. Approfittiamo di questa complessità, invece di resistere e di conservare a tutti i costi una situazione ormai desueta.



Cito spesso la targhetta di metallo che vedevo fissata sulla finestra dei treni durante la mia infanzia. Essa avvertiva – in quattro lingue – del pericolo nello sporgersi dal finestrino. Mi ricordo il fascino suscitato dal termine «pericoloso». Mi ricordo pure il piacere procurato dalla lettura delle scritte in varie lingue apposte sugli imballaggi di prodotti di consumo provenienti dalla Svizzera, come pure degli incontri sui treni con ebrei dell'Europa centrale in grado di esprimersi in una decina di lingue. Educazione alla pluralità linguistica: questi oggetti e questi incontri hanno sicuramente contribuito a risvegliare in me l'interesse per le lingue. E si tratta proprio di saper trasmettere questo fascino della complessità alle future generazioni. Osservando i giovani intenti a manipolare – affascinati – le lingue sia in occasione dei loro festival di poesia, sia in momenti creativi legati al rap, l'hip hop e in altre manifestazioni poetico-musicali, oppure addirittura mediante l'arte dei graffiti, non sono per nulla pessimista. Dobbiamo però essere loro di esempio, suscitando piacere nel «giocare» con le lingue e non considerando unicamente la dimensione linguistica come un elemento conservatore e chiuso in sé stesso. Sono lodevoli gli sforzi profusi dall'Europa e dalla Svizzera per assicurare nelle loro amministrazioni e nei loro testi legislativi l'accesso alle diverse lingue territoriali, proteggendo le minoranze. Tuttavia – a mio avviso – lo scopo non è raggiunto se il singolo cittadino percepisce unicamente il risultato che lo riguarda direttamente: la salvaguardia della propria lingua.

Si tratta di avvalorare questa ricchezza, mostrando che le ipotetiche 506 combinazioni non rappresentano solo la difficoltà nell'apprendere un nuovo idioma, bensì l'assetto linguistico europeo. Si deve avere il coraggio di mostrare la complessità. Occorre combattere il semplicismo, sia esso di natura «globish» o nazionalista. È indispensabile mostrare che l'Europa rappresenta una ricchezza superiore. Ma si deve soprattutto andare al di là dell'Europa per allinearsi con le lingue del mondo. «Divertiamoci» con i fantastici segni di queste molteplici famiglie culturali. Evitiamo di salvaguardare egoisticamente solo il proprio idioma, ma uniamoci per conservare il patrimonio dell'umanità.

Se sogno un'Europa in grado di valorizzare le sue 23 lingue ufficiali – oltre a tutta la serie di dialetti – che costituiscono il suo patrimonio, sogno un mondo che non sia più sottoposto alle logiche occidentali. Le istituzioni potrebbero divenire la sede espressiva di questa ricchezza linguistica, non nel senso di una imposizione, bensì con l'assumere il significato di una piattaforma sperimentale; le istituzioni mondiali non dovrebbero corrispondere più a questo piccolo comun denominatore, ma a una piazza eccezionale ove trovare tutte le ricchezze del mondo. Il nemico del plurilinguismo svizzero è la politica nazionalista, l'antagonista del plurilinguismo è rappresentato da Schengen, il rivale del pluralismo mondiale è il consenso. Siamo ancora lontani dall'assetto ideale e – per intanto – purtroppo è sempre ancora l'assetto minimo comun denominatore a farla da padrone. Come volete allora che da questa situazione nasca un'evoluzione affascinante o si instauri credibilità?

JACQUES LE NY

## Nell'era della traduzione

Dopo aver conseguito una formazione teatrale nella Scuola Jacques Lecoq, le mie esperienze professionali furono – sull'arco di dieci anni – il teatro e soprattutto la regia. La seconda esperienza è invece legata alla direzione dell'associazione Ulysse/Théâtre Université du vivant, attività che comporta la mediazione culturale connessa alla concezione dell'organizzazione di dispositivi professionali e pubblici, atti a favorire gli incontri fra artisti e spettatori. Quest'esperienza fu la mia ultima strettamente francofona, siccome più tardi – dopo il 1998 – mi sono occupato dell'organizzazione e dello sviluppo dell'Atelier Européen de la Traduction (AET), riservato alla produzione drammatica, alla sua traduzione, alla sua circolazione europea e internazionale.

Teatro, Europa, traduzione costituiscono la mia «Université du vivant», l'ambito personale di una modesta «gaia scienza».

A conclusione di questo breve preambolo aggiungo alcuni elementi particolari per definire meglio l'esperienza all'AET. La sua creazione risale al 1998 ed è scaturita da un convegno dedicato alla scena teatrale europea e internazionale. Inserita nella Scène Nationale d'Orléans, l'AET ha beneficiato del quadro istituzionale della sede culturale di Orléans che le ha permesso di svilupparsi in Europa nel periodo 1998-2010.

Nel corso di questo periodo il bilancio editoriale e culturale dell'AET è stato importante: grazie ai finanziamenti dell'Unione Europea (che ha coperto il 50% del budget generale dell'AET), l'AET ha effettuato più di 400 traduzioni di testi drammatici contemporanei provenienti da una trentina di culture. Esso ha fornito traduzioni in 14 lingue, ha sostenuto le pubblicazioni, ha accompagnato gli scambi tra i traduttori e gli artisti del teatro. Il suo catalogo editoriale europeo comprende le traduzioni di opere di Valère Novarina, Olivier Py, Juan Mayorga, Rodrigo Garcia, Sprio Scimone, Fausto Paravidino, Dimitris Dimitriadis, Loula Anagnostaki, Peter Asmussen.



Nel 2011, affrancato dalla scena nazionale di Orléans, l'AET «seconda generazione» darà avvio a un nuovo ciclo di lavoro. Si preannuncia una nuova sfida, sempre nell'ambito editoriale, sempre nell'area europea, maggiormente connessa al digitale, finalmente aperta alle produzioni poetiche.

## I programmi dell'AET connessi al plurilinguismo

Faccio dapprima riferimento alla Carta europea del plurilinguismo, nel cui ambito identifico cinque programmi AET che concordano con essa sul piano pratico. Due si rifanno alla dimensione europea dell'AET, al suo europeismo. Tre sono, per certi versi, una messa in scena del plurilinguismo (forme rappresentate fisicamente che nascono dalla diversità e dal dialogo con le lingue).

Per quanto concerne i due primi, l'accordo di partenariato europeo e il comitato editoriale, la pratica del plurilinguismo è spontanea, «naturale». L'accordo di partenariato è lo spazio imprenditoriale di una comunità di progetti che beneficiano di scambi tra vari teatri europei (in Francia, Portogallo, Spagna, Italia, Grecia, Romania, Ungheria, Slovacchia). Un accordo di partenariato europeo assume aspirazioni individuali e risponde con ispirazioni collettive e condivise. Dal punto di vista del plurilinguismo questo accordo di partenariato europeo non è tanto un fatto di vicinato o di «scambi paralleli», quanto piuttosto un dovere di impegno condiviso, parole incrociate alla ricerca di un contatto vivo e permanente.

Salvaguardare la propria lingua non significa affatto aggrapparsi ad essa; una lingua rimane viva finché dimostra capacità di apertura agli altri, ad altre lingue ovviamente, ma pure ad altri segni portatori di scambi. (E a questo proposito il teatro è da sempre la sede per eccellenza del plurilinguismo, sulla scena si intrecciano varie forme di linguaggio).

Il Comitato editoriale (COMEDIT). Nell'organico dell'AET il COMEDIT prese inizio nel 2005. Esso riunisce delle personalità qualificate, competenti nell'ambito dell'arte drammatica contemporanea. Ogni istituzione membro dell'accordo di partenariato ha delegato una parte della sua responsabilità editoriale a una personalità la cui «soggettività legittima» assicura ciò che io definirei una linea editoriale che tiene conto di un'attenzione equidistante rispetto a due poli: padronanza culturale e politica del progetto globale iscritto nell'accordo di partenariato, oltre a pertinenza e audacia drammaturgica.

Per ogni membro del COMEDIT (uno per paese partner) si tratta di essere presenti in tre ambiti:

- «L'identificazione» dei testi nazionali presentati dagli autori contemporanei.
- «La selezione» dei testi da iscrivere in un catalogo europeo.
- L'iscrizione dei programmi di traduzione multilingue, a partire dai quali i testi selezionati entreranno nel repertorio europeo.

L'inventario dei testi. Per il comitato editoriale, l'inventario dipende dall'esperienza personale di ogni membro, esperienza «monolingue» quando si tratta di scoprire un testo redatto nella sua lingua madre, esperienza plurilingue o pluriculturale quando si tratta (sempre per il medesimo membro del COMEDIT) di rinvenire un

testo scritto in una lingua che gli è straniera. Seguendo questo principio il COMEDIT 2005-08 ha proposto dei testi non europei, scritti in russo, ma anche in norvegese e danese (paesi non rappresentati nell'AET).

La selezione dei testi. Riunioni del COMEDIT si sono svolte a Milano, Orléans, Bratislava, Lisbona, Timisoara. Queste riunioni della selezione sono state organizzate nel modo seguente: i testi proposti da ogni membro del COMEDIT erano accessibili in traduzione francese grazie a una sintesi di 5-10 pagine. Queste sintesi in francese erano indirizzate a tutti i membri, che dopo averle consultate, si impegnavano in una discussione critica, che sfociava nella votazione e di fatto alla selezione dei testi che beneficiavano del programma di traduzione multilingue (almeno in tre lingue).

La raccolta di questi testi e delle relative traduzioni compone la collana *Label-europa*, che è una comunità di testi, derivanti da diverse culture e distribuiti – grazie alla traduzione multilingue – in vari paesi europei. Così è avvenuto per i testi di Valère Novarina, dello spagnolo Juan Mayorga, o ancora dell'italiano Paravidino, dei francesi Py e Lagarce...

Il plurilinguismo di questa collezione è quello degli autori riuniti, delle loro opere, delle loro riflessioni sul teatro, delle loro creazioni drammatiche. Ma è anche composto dai traduttori... e dalle «soluzioni» che apportiamo in un quadro culturale sempre assai particolare.

Grazie alla collana *Labeleuropa*, ogni opera scritta e tradotta (e ovviamente pubblicata) partecipa all'espressione di un'identità culturale condivisa (ciò che non significa affatto semplificata). «Un'identità culturale condivisa», entro la quale ognuno sceglie e tiene il suo posto, e nello stesso tempo assapora la diversità di questa realtà comune – e attinge nuovo interesse, una ricchezza, «un valore aggiunto». Un'unione creata per le opere, «nel loro 'Vorleben'», unioni create dalle lingue «nel loro 'Auf-leben'».

Inoltre l'AET deve al plurilinguismo altre due forme d'azione:

- La pubblicazione sinottica
- La rivista parlata multilingue.

## La pubblicazione sinottica

Abbiamo concepito e realizzato un DVD multilingue e sinottico. Su questo DVD è stato registrato il testo originale, un poema drammatico scritto da Dimitris Dimitriadis (Grecia), e le sue 9 traduzioni (francese, portoghese, spagnolo, italiano, rumeno, russo, tedesco, inglese, arabo). Abbiamo concepito un sistema di consultazione sinottico del testo originale e delle sue traduzioni. Ogni lettore, con l'ausilio di un computer, può così leggere – simultaneamente riga dopo riga – il testo nella sua forma multilingue (a dipendenza della dimensione del carattere sullo schermo si possono mettere 3, 4, 5 traduzioni, oltre al testo originale. Questa forma di lettura sinottica non è per nulla eccezionale. Si può infatti risalire a Origene per ritrovarla... ma evidentemente questo metodo collega in modo pertinente l'arte del traduttore con quella del programmatore digitale... a beneficio dei lettori. A seconda del tipo di diffusione (autonomo, attraverso il partenariato con un editore che lo pubblica in



versione cartacea), il DVD risulta interessante sul piano pedagogico (e questo aspetto potrà essere ulteriormente sviluppato), ma soprattutto permette agli artisti di teatro di avere a disposizione un testo nella loro lingua, per la sua creazione teatrale e nelle lingue straniere per realizzare i sopratitoli della rappresentazione in caso di tournées europee.

Inoltre il prototipo contiene pure:

- un'intervista a Dimitris Dimitriadis (tradotta in 9 lingue).
- un servizio di documentazione sempre attuale (aggiornato in permanenza) grazie al contatto tra il DVD rom e la rivista in rete dell'AET.
- un servizio stampa su carta per ogni traduzione e ovviamente per il testo originale.

Nell'ambito della traduzione sinottica stiamo allestendo nuovi progetti, fra cui il DVD dedicato al *Misanthrope* di Molière (testo originale, 3 lingue di traduzione e per ognuna di esse 3 epoche di traduzione: un lavoro critico che collega i testi fra di loro).

«La rivista delle scritture parlate e della traduzione multilingue». Nel 1998 e nel 1999, utilizzando una medesima lingua di traduzione (il francese) e per delle opere letterarie uniche (un testo in tedesco, uno in inglese, uno in italiano e uno in spagnolo), abbiamo organizzato dei seminari di traduzione aperti al pubblico e diretti da traduttori professionisti. Questo lavoro riguardava soprattutto gli abitanti di Orléans e ha avuto luogo nel teatro di questa città. Questi seminari sono stati concepiti dalla «Revue d'écritures parlées et de traduction multilingue», che concepisce e sviluppa questi seminari, li apre a un largo pubblico e li iscrive in una dimensione europea (diverse lingue di traduzione sono al lavoro attorno al medesimo testo).

La *Rivista* prende a carico un autore, il suo testo, i suoi traduttori, un mediatore la cui competenza essenziale è quella di padroneggiare più lingue e di conoscere le opere dell'autore. Ogni traduttore dispone di un computer collegato a un videoproiettore. Quando egli redige la traduzione, questa viene proiettata su dei grandi schermi, in modo che il pubblico abbia accesso al lavoro traduttorio, ai suoi tentativi, alle sue correzioni, alle sue scelte, riuscendo a farsi un'idea del risultato, confrontando il testo originale che appare pure in permanenza sullo schermo.

D'altro canto i traduttori sono dotati di microfoni ad alta fedeltà che permettono al pubblico di accedere ai loro scambi, alle loro domande, alle loro riflessioni. Grazie ad un supporto digitale possono venir effettuate «aperture particolari»: proiezioni di documenti, inserimento di immagini, presentazione di traduzioni realizzate da persone esterne alla rivista che, proprio grazie ad internet, possono interagire e inviare le loro traduzioni...

Lo scopo della *Rivista* coincide con il momento iniziale di un programma di traduzione idoneo all'opera dell'autore (i traduttori presenti lavorano alla traduzione integrale del testo in questione). In questo modo la *Rivista* partecipa fattivamente ai lavori preliminari che riguardano la qualità dell'opera, le eventuali difficoltà della sua traduzione, e le peculiarità che possono emergere in ogni lingua, in ogni cultura.

Tutte queste riflessioni arricchiscono il dialogo fra traduttori e autore e quello fra traduttori e mediatore. Si tratta di autentici colloqui linguistici... Il punto di partenza di una esperienza incentrata su concrete proposte avanzate dai traduttori (le cui varie traduzioni vengono salvate sul computer e proiettate su uno schermo gigante).

Per un lasso di tempo variabile, definito in base alla manifestazione che accoglie la *Rivista*, una «società multilingue» si organizza, si accorda (come un'orchestra), ognuno suonando il proprio strumento linguistico, per partecipare alla scrittura di un concerto, un *corpus* di armonie complesse, nel quale la varietà delle lingue e delle culture crea un «europeismo» profondo, un «europeismo» basato sulle parole e insito nella sua azione scenica.

Qui il plurilinguismo non è inteso come un ostacolo per la comunicazione, al contrario è visto come una ricchezza che illumina la comunicazione (per la realizzazione di questa *Rivista* la lingua di riferimento è ovviamente quella dell'autore).

- L'accordo di partenariato europeo
- Il catalogo editoriale della collezione *Labeleuropa*
- Il COMEDIT (Comitato Editoriale)
- La rivista di scritture parlate e di traduzione multilingue
- Il DVD plurilingue e sinottico

sono le 5 condizioni dell'AET che possono legittimamente riferirsi al plurilinguismo.<sup>1</sup>

In conclusione di questa prima parte della mia relazione, permettetemi di presentarvi un estratto dello scrittore Davis Lescot.

## Il plurilinguismo in scena<sup>2</sup>

Norma Gette, la vice delegata e Albine Degryse, la linguista, sul proscenio.

A.D. Chi sono queste persone?

N.G. Sia gentile con loro. Li tratti bene. Alcuni capiscono tutto quello che lei dice. Sono gli interpreti delle lingue ufficiali dell'Unione europea.

A.D. Ma sono tantissimi: lei li conosce tutti?

N.G. Quello, per esempio, è lo Svedese che traduce dal tedesco. Accanto a lui c'è lo Svedese che traduce l'inglese, e più in là lo Svedese che traduce l'italiano. Quello è lo Sloveno che traduce il portoghese, e questa è la Francese che traduce il castigliano. È seduta accanto al Polacco che traduce il ceco, ma il Ceco che traduce dal polacco è più in là, lontano; sono stati invitati a sedersi vicino ma non hanno capito.

L'Estone che fa il lituano è accanto al Lituano che fa l'estone, così va bene, il Greco che fa l'italiano non è vicino all'Italiana che fa il greco che è più in là, analogamente allo Spagnolo-portoghese-Portoghese-spagnolo, peggio per loro.

Ecco il Lettone che traduce lo slovacco e là riconosco l'Ungherese che traduce il francese, si trova tra il Finlandese che traduce il tedesco e l'Inglese che traduce il greco moderno, è vero non c'è che un Estone-lituano e un

<sup>1</sup> Potrei aggiungere al proposito dei casi specifici – la traduzione dell'*Erotokritos* (testo cretese del XVII secolo scritto in versi) e la realizzazione teatrale dell'*Omeriade* di Dimitris Dimitriadis che sulla scena faceva dialogare le lingue delle sue traduzioni. Queste lingue si intrecciavano, ognuna riecheggiando l'altra.

<sup>2</sup> Cito questo estratto da DAVID LESCOT, *L'Européenne*, Arles, Actes Sud, 2007, 1<sup>a</sup> scena.



Lituano-estone che si sono messi uno accanto all'altro come si deve, ma non fa nulla.

Quel signore è il Danese-neerlandese, là c'è lo Spagnolo-maltese, il Maltese-finlandese, il Tedesco-polacco, l'Ungherese-sloveno, il Lettone-tedesco, il Greco-danese. Quella signora è bulgara e traduce il lituano, ecco il Romeno che fa il greco moderno e poi ancora la signora spagnola che traduce il danese.

Accanto a lei la Romena lusofona, il Greco francofono, il Francese germanofono, il Neerlandese ispanofona, lo Slovacco slovenofono e il Bulgaro polaccofono.

Questo è il Finlandese per il rumeno, quello il Francese per l'inglese, là il Ceco per il danese, questo è il Greco per il finlandese, ecco l'Inglese per l'ungherese, il Ceco per lo svedese, l'Estone per il greco, il Maltese per il ceco, il Lettone per il castigliano, il Neerlandese per il tedesco, il Bulgaro che parla italiano, il Portoghese che parla bulgaro, il Lituano per il francese, la Slovena per il polacco, la Danese per il greco moderno, la Polacca per lo sloveno, là c'è il Tedesco per il francese, là l'Italiana per l'inglese, poi il Bulgaro per il rumeno, il Francese per l'italiano.

A.D. Ci sono tutti? Me li indica tutti?

N.G. No, non ci sono tutti. Quasi tutti. Ma non c'è la Danese che traduce il lettone, il Finlandese che traduce l'italiano, la Maltese che traduce l'ungherese, e nemmeno lo Spagnolo che traduce l'estone. Manca pure la Slovena che traduce lo slovacco, e il Romeno che traduce il bulgaro. Il Polacco che traduce il maltese ha detto che non poteva venire, analogamente al Finlandese che traduce il greco moderno. Lo Spagnolo che traduce l'italiano ha fatto sapere che sarebbe arrivato in ritardo.

E non abbiamo trovato alcun Maltese in grado di tradurre il lituano.

Ma l'Italiano che traduce il lettone ha detto che avrebbe tentato di farlo lui, poiché capisce anche il lituano.

A.D. E quelli, nell'ultima fila, non mi sembrano come gli altri; intanto si assomigliano tutti, hanno un bell'aspetto marcato, ben scolpito, con delle rughe assai profonde, tanto gli uomini che le donne, da dove vengono con quell'aria un po' appartata?

N.G. Quelli sono i ventidue interpreti irlandesi di loro iniziativa... La loro lingua è riconosciuta come lingua ufficiale dall'Unione europea. Per loro è una sorta di prima uscita. E malgrado il loro carattere forte e la lunga tradizione rivendicatrice, sembra che gli interpreti irlandesi abbiano deciso di adottare un atteggiamento modesto e discreto, tenendosi un po' in disparte.

A.D. E tutti questi interpreti europei, resteranno qui a lungo? Ascolteranno, seguiranno tutto? Tradurranno, ripeteranno, interpreteranno, vedranno tutto?

N.G. Ho la sua stessa sensazione. Mi piace che il mio lavoro per l'Europa si faccia sotto gli occhi delle persone. È stato sempre così, e finora ha funzionato abbastanza bene. Ma sembra che ci si lamenti sempre di più. I cittadini dell'Europa non sono più soddisfatti di questo stato di cose. Vogliono sapere. Vogliono partecipare. Occorre abituarsi a tutta questa trasparenza.

Le due donne escono.

Si può facilmente immaginare la scena, la sua dimensione visiva, la sua dimensione sonora, l'esperienza degli uomini e delle donne. Bruxelles, giornata di convegno: i redattori della Carta del plurilinguismo e i traduttori si riuniscono per una seduta di lavoro nel corso della quale determineranno le missioni principali di questo plurilinguismo.

Stabiliranno delle aree prioritarie:

- innovazioni scientifiche,
- progressi economici,
- lavoro,
- educazione,
- media.

Fisseranno degli obiettivi cultural-politici:

- affermazione dell'Europa politica,
- riconoscimento della ricchezza e della diversità linguistica,
- riconoscimento delle entità nazionali,
- esercizio del diritto della cittadinanza nazionale ed europea,
- ostacolo all'egemonia politica, culturale, economica.

Il tutto classificato, confezionato in un dispositivo generale incorniciato da una dichiarazione autorevole: «il diritto alla lingua e alla diversità linguistica non si possono separare».

Come pensare diversamente? Il plurilinguismo è il corpo carnale e spirituale dell'Europa e degli Europei. Ma è pure un corpo percosso, segnato da cicatrici sempre vive, assediato da malattie croniche, spossato da ogni sorta di squilibri antichi e contemporanei. Stressata nel più profondo del «suo corpo di lingue», l'Europa trema e si inquieta non senza ragione:

- i ripiegamenti sono in agguato
- i controlli alle frontiere si inaspriscono
- i poteri dominanti si affermano e divengono opprimenti.

Il plurilinguismo forse rappresenta il corpo estenuato di un'energia fossile in via di estinzione o forse la forma museale della diversità, raccolta dentro le frontiere o in riserve culturali. Per poter diventare il potente vettore dell'europesismo di cui necessita l'Europa, il plurilinguismo deve sapersi esprimere in forme attive... che possono essere rappresentate dall'educazione, dalla cultura, dal turismo, e dai grandi e piccoli media.

Per quanto mi concerne, nell'ambito della produzione editoriale e culturale dedicata al teatro, la traduzione rappresenta la forma attiva del plurilinguismo, il suo imperativo presente, il suo spirito attivo che obbedisce a delle regole per potere essere operativo a diversi livelli:

- a livello epidermico: la circolazione delle opere
- a livello dermico; il transfert culturale
- a livello ipodermico: la vita delle lingue.

Walter Benjamin assegnava alla traduzione la messa in atto dinamica del rapporto fra le lingue. Parlando di esse come di un atto di connessione, un nesso, egli precisava «Zusammenhang des Lebens»<sup>3</sup>: connessione della vita. I filosofi, gli scrittori, i traduttori, sono numerosi coloro che hanno operato per l'identificazione della funzione del traduttore. Scrivere, tradurre, pensare la storia, quella dei popoli, quella delle lingue, queste attività compongono un tutto. Tradurre è piuttosto una messa in opera e non una semplice opera immobile nella soddisfazione del suo essere.

Tradurre significa riformulare un'alleanza (un arco) e questo avviene fornendo la prova all'estero che una lingua è tale solo quando è il complemento di un'altra lingua.

<sup>3</sup> W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften*, IV.1, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972, p. 10.



Tradurre vuol dire respingere le frontiere della propria lingua, equivale a «nuocere positivamente» a quelle della propria cultura.

Tradurre significa mettere in pratica il rifiuto ragionevole di tutte le forme di immunità culturale, vuol dire essere pervasi dall'energia vitale di un patrimonio rinnovabile (quello delle lingue).

Ecco un breve estratto di Antoine Berman a proposito di questo argomento:

Ora nel corso degli anni, mi appare chiaro che parlare e scrivere sulla traduzione è questo: renderla appassionante per gli altri. Ma ciò è unicamente possibile se il 'discorso traduttorio' giunge a far scintillare (come avrebbe detto Michel Foucault) la dimensione della traduzione in tutte le sue molteplicità, la sua profondità e oscurità. Parlare di traduzione vuol dire parlare delle opere, della vita, del destino e della natura delle opere, del modo con cui esse illuminano la nostra vita; significa parlare di comunicazione, della trasmissione della tradizione; equivale a parlare del rapporto del Proprio e dello Straniero; parlare della lingua materna, natale e delle altre lingue; parlare dell'essere nelle lingue dell'uomo, parlare della scrittura e dell'oralità, della menzogna e della verità, del tradimento e della fedeltà, del mimetico, del doppio, dell'inganno, della secondarietà; vuol dire parlare della vita del senso e della vita della lettera; essere presi da un inebriante turbine riflessivo, in cui la parola 'traduzione' non cessa di metaforizzarsi...

Questo testo inedito mi è stato presentato da Isabelle Garma Berman in occasione dell'apertura dell'AET nel 1998. Per me divenne un punto di riferimento, una convocazione permanente, che mi sostiene nell'accompagnare altri lavori; quelli di Benjamin, Derrida, Ricoeur, Ost, Steiner, Meschonnic, Eco... Nell'organico dell'AET mi sono impegnato affinché tutti i progetti siano ispirati al pensiero della traduzione, così come si affermava nell'opera dei traduttori e nelle opere dei pensatori. Ho così «viaggiato» fra il testo straniero nella sua lingua originale e il testo originale in lingua straniera. Accompagnando i traduttori ho avuto l'impressione di collaborare alla dissoluzione di determinate indifferenze con le loro schiere di «buone ragioni». Mi sembra che si potrebbe mettere in pratica una specie di «geometrafrasi», per incentivare gli scambi culturali internazionali.

L'AET proseguirà nella sua attività e cercherà più ancora che nel passato di creare le condizioni di una visibilità pubblica dell'arte del traduttore. Quest'arte è ovviamente conosciuta fra gli addetti ai lavori (traduttori, editori, critici, taluni insegnanti), ma essa è largamente sconosciuta al pubblico e ai professionisti che ne potrebbero trarre dei benefici, quali per esempio attori e registi.

Non si tratta di applicare delle strategie di dissacrazione, quanto piuttosto di creare le situazioni pubbliche plurilingui che «tengano in sospenso la traduzione»: là dove le condizioni sono date, dove si esercita una trasparenza delle scelte, dove la traduzione stessa racchiude i saperi di ogni lingua. Bisogna ammetterlo, una volta pubblicata, la traduzione si perde sullo sfondo della cultura che accoglie il testo originale. Non è raro il caso in cui – e senza inconvenienti di sorta – ci si può dimenticare della sua presenza, estinguendola.

Ma è pure possibile sottolineare la sua presenza, percepirne la natura, rilevarne la dimensione letteraria e culturale. La traduzione deve essere accettata senza provocare complicazioni! È ipotizzabile immaginare l'esatto contrario? La traduzione è accettata mantenendo vive le sue vicende, ciò che nel corso della sua realizzazione sono state le difficoltà, le sue trattative intime, i suoi rifiuti, i suoi punti d'appoggio, i

suoi inizi e riinizi, il suo ricco humus che le garantisce il successo letterario e l'appassionante esperienza culturale.

Un ricercatore francese asseriva che esiste una cultura della traduzione tanto quanto una cultura per la traduzione. Questa cultura per la traduzione può essere diffusa: nei teatri, nelle biblioteche, nei saloni del libro, nelle università e fra le pagine delle riviste letterarie. Questa cultura può schiudere dei settori editoriali: pubblicazioni bilingui, pubblicazioni digitali multilingue, DVD sinottici... e perché no? una trasmissione radiofonica dedicata alla traduzione?

Presentando l'esperienza dell'AET mi riallaccio alla riflessione di coloro che fanno della ricerca nell'ambito della traduzione. Con questo atto mnemonico, lontano da ogni dibattito critico, ho l'impressione che tutti identificano nella lingua, le lingue, le loro espressioni, i loro dialoghi, i loro incontri, i loro orditi mille volte rinnovati, un momento di fascino, e se questo fascino non è insito nella lingua, allora lo si ritrova nei «commenti» che suscita la lingua, la storia che essa rivela. Personalmente trovo che questo fascino è presente quando si parla di traduzioni, e non dico che sia privo di sofferenza e di commozione, senza perdita, ma mi sembra che esso – il fascino – sappia ribadire l'idea – ogni volta con sfumature diverse – che tradurre significa eseguire una delle azioni importanti dell'umanità.

La connessione della vita («Zusammenhang des Lebens») evocata da Walter Benjamin è qui, nel cuore delle opere, data come un atto senza parole. Sarebbe più che legittimo far conoscere questa connessione agli studenti, agli artisti, al pubblico. Non è giusto che venga relegata fuori dallo spazio pubblico entro una zona privilegiata, riservata...

La traduzione può entrare nell'era delle attività culturali che saranno alla base del fascino che molti invocano e oppongono all'immondializzazione<sup>4</sup> mondiale della nostra contemporaneità. Babele è la torre, anche la città, oggigiorno «villaggio globale», dove il traduttore opera, la testa fra le stelle, lo sguardo rivolto alla torre e i piedi piantati per terra, pensando ai suoi contemporanei.

<sup>4</sup> «Immondializzazione»... neologismo che mi permetto di prendere in prestito da Philippe Sollers.



VALÈRE NOVARINA

## La lingua dell'uno

Nelle montagne della Savoia si usa designare gli uomini con il loro soprannome piuttosto che riferendosi al loro stato civile: Aimé Stehlin è detto *Aimé à l'Ancien*, Marcel Trabichet è detto *Marcel à Bison*, Louis-Nestor Liardet è detto Razibus oppure *Louis la Grêle* o *Grêlon*, Marie Châtelain *la Marie au chocolat*; un uomo con la gamba di legno è soprannominato *Pite à pacot* perché pesta (*pite*) il fango (*le pacot*) con l'estremità della sua protesi; Pierre Gallay è detto *Deux fois caillou*; *Trigaline* è chiamato così perché suo bisnonno, interpellato dal maestro di Massongy, avrebbe risposto alla domanda «Ehi voi, il piccolo Fanfoué, laggiù in fondo, che bestiame avete? – *Tri gallines*, signor maestro!» (*Tre galline* nel patois del basso Chablais.)

Fra il 1992 e il 2009, ricordandomi di alcuni amici e con l'aiuto di tre postini che conoscevo, ho raccolto un po' alla volta 1'471 soprannomi. Un vortice, un semenzaio, uno stormo di nomi, tutti veri. E dato che i nomignoli di solito sono un po' canzonatori, i miei informatori cominciavano sempre col dirmi quelli del villaggio vicino.

Li ho fatti comparire tutti ne *La Loterie Pierrot*, un libro pubblicato da Alain Berset presso le edizioni Héros-Limite a Ginevra. Vi compaiono millequattrocento-settantuno personaggi dello Chablais, designati con i loro soprannomi; la gran parte di loro è scesa dalle tre valli della Dranse (dranse d'Abondance, dranse de Morzine, Brevon o dranse de Bellevaux), a piedi, in bicicletta, a cavallo, sul carretto, con l'autocarro. Scendono e si ritrovano a Thonon per la fiera di Crête che da cinquecento anni si tiene il primo giovedì di settembre. Ognuno vi è sorpreso esattamente nell'atto che gli conviene: «[...] Médée La Quine sistema il suo berretto; Gabon suona il corno; La Béthevt'a (*pronunciare th all'inglese*) fuma la pipa; Louis la Grêle sceglie un martello» nel momento preciso in cui, nel mezzo della fiera o al centro della scena, la ruota della *Lotteria Pierrot* si ferma sull'8 e mentre Gugusse, «il minuscolo militare dalla grossa testa», fischietta un motivo di Bourvil.

Adolescente, allontanandomi dalle rive del lago e dalla città, e avvicinandomi in bicicletta a quelli che parlavano ancora patois, viaggiavo nelle lingue, andavo a vivere in mezzo alle fonti. Già allora percepivo i costrutti, le variazioni del dialetto, i soprannomi, le conte. Mi ricordo di Fanfoué le Piot (François Ducret) che mi diceva: «Lo sai perché gli abitanti di La Verne sono musicisti?... Perché per dire *del miele, del lardo, del sérac* (formaggio bianco), dicono: *do mi, do la, do si la*». Ne *La Loterie Pierrot*, tutti i personaggi enumerati, chiamati, *rinascano dal loro soprannome*, escono vivi dal memoriale dei nomi; ma questo è un memoriale molto carnevalesco: ogni personaggio del corteo appare e scompare molto in fretta, in tre fonemi, ogni nomignolo è una linea accennata, una sagoma viva, la caricatura di un gesto, una figura tracciata in due tratti.

Il dialetto savoiaro: lingua umiliata e vittoriosa, lingua che si vendica, che inventa e ride, lingua *idiota* e *idioma* della vendetta poetica che *rovescia*, ti tira fuori *con la vita* da ogni situazione; non lingua dei *manuali* ma delle mani, di quelli che hanno attrezzi che cambiano secondo la stagione, lingua di quelli che camminano e percorrono, lingua che sorregge i passi, lingua che sa ogni punto del terreno e conosce il paesaggio a memoria, il perché di ogni nome: perché non c'è acqua a *Niflon*, perché c'è del fango agli *Ouafieux* e un faggio contorto al *Feu courbe*, perché *Piogre* è Ginevra e *En-là-par-d'É-lé* alla fine del mondo – perché si dice *Vacheresse, Samoëns, Mézinges, Le Plan Rabidolet, Les Pinçô, Champanges, Les Arces, Poëse, Outrebrevon, Darbon, Pertuis, Ireuse, Boège, Brenthonne, La Baume, Chézabois, La Rupe, Les Bottières, Les Paccots, Les Crappons, Drozaillis, La Rasse, Trélachaux, Seytrouset, Hautecisère, Vauverdanne, Jambe-de-ça, Jambe-de-là, Maugny, Essert-Romand, Sèchemouille, Sous le Pas, Torchebise, Bougeailles, Ouatapan*.

Qui ognuno ha la massima cura della sua espressione, dell'abbigliamento della sua lingua, della sua apparenza parlata (sia in francese che in *patois* peraltro); ognuno ha il suo *parlamento*, il suo modo proprio di parlare, le sue parole preferite, il suo fraseggio personale, con i giri di parole caratteristici della frazione ma anche le accentazioni, i verbi del bisnonno; ognuno ha il suo rapporto carnale – allo stesso tempo ludico e vendicatore – con la lingua; ognuno esplora parlando *l'insondabile profondità della lingua*, ognuno ricorda *senza conoscerla* la filologia infinita sepolta in fondo a ciascuno di noi: ognuno sa che il linguaggio ricorda, e ognuno è stilista. È quella che chiamo «la lingua dell'Uno»: una lingua propria ad ognuno, un proprio vocabolario e una libertà sintattica, un modo singolare di respirare, di articolare, di ritmare la frase: un dispendio carnale e una sorta di gioia nella parola. Un legame misterioso provato fra il rinnovamento delle pieghe del paesaggio e quello delle parole, un sentimento del paesaggio parlato.

E da un angolo della valle all'altro la lingua non è la stessa; cambia ad ogni frazione, quasi ad ogni casa; è un po' alla volta che si parla il dialetto di Habère-Poche, poi quello di Lullin, poi quello di Bellevaux; bisogna passare da quello de L'Épuyer, da quello delle Charges d'en haut, delle Charges d'en bas, di Pertuis, di Chez Dagain, di



Chez Maurice, di Terramont. La lingua si piega, si modifica leggermente, con un'intonazione, un accento; sembra che segua le inflessioni, le variazioni del paesaggio, le pieghe, le variazioni e lo spiegamento della natura: il passaggio di un colle, l'apertura di un orizzonte a rovescio. Un luccichio nella pronuncia e l'evoluzione delle parole accompagna il cammino. Il dialetto di qui è la lingua viva qui, molto ingegnosa e molto emozionante perché sparisce anche sotto i nostri occhi.

È un po' così che mi figuro il viaggio che fece mio bisnonno Paolo Novarina quando lasciò la Valsesia, a piedi, con una cazzuola e un filo a piombo nello zaino. Non è passato brutalmente, come si fa oggi, dall'italiano al francese, ma ha conosciuto diversi dialetti: ogni giorno, seguendo il suo cammino, mentre la montagna cambiava impercettibilmente, la lingua si alterava, variava, a poco a poco diventava un'altra; così è passato dal valesiano al valdostano, al vallesano, al savoiaro. Lo immagino mentre procede nella sua peregrinazione filologica: mentre effettua una scoperta simultanea della parola e dei paesaggi, un'esperienza muscolare della pluralità delle lingue. Un dramma di parole si svolgeva al ritmo del suo passo.

Oggi, mentre intorno a noi è iniziata la *Grande Disincarnazione*, l'algebrosamento, la numerazione epidemica, la normalizzazione e la pastorizzazione di tutto, le *lingue vive* – che si dibattono vigorosamente contro la lingua *unica-totalitaria*, contro la *piattalingua*, orizzontale-equivalente, senza paesaggio e senza storia –, le nostre lingue molto *vive* e molto carnali e molto impure sono ancora il teatro di un'allegria risorsa e di un corpo a corpo, di un dispendio alitato, di una *discesa in un pozzo* aperto dove cade ogni parlante per ricordarsi di tutto. La filologia è a fior di pelle. Il linguaggio ricorda. «Nel ricordo sta il segreto della redenzione» diceva spesso il Baal Chem Tov.

*Comunicanti*, non crediate che il linguaggio comunica: danza! È nella *lingua di uno* che il linguaggio ricorda tutto. Nella sua *idiozia* e per equazione misteriosa. Abbiamo tutti urgentemente bisogno di praticare ancora, con la variazione e il gioco e il cambio di registri, l'offerta del linguaggio, il dono del pensiero, la preghiera della respirazione.