



APPUNTI SU RITORNO A FASCARAY, DI ANNALENA MCAFEE

di Daniele Petruccioli

Una premessa inevitabile

Partiamo dall'assunto che tradurre sia un lavoro, e un lavoro creativo. Mi rendo conto che si tratta di una questione controversa, su cui non esiste accordo né da un punto di vista pratico né teorico, né credo che vivrò abbastanza per vederlo. Se ancora dibattiamo sull'opportunità e sulla legittimità di un discorso creativo a proposito della traduzione; se nelle università italiane l'insegnamento della traduzione di testi creativi rientra ancora esclusivamente sotto l'ombrello dell'apprendimento linguistico; se la critica della traduzione, le rare volte in cui si affaccia a fare capolino su riviste e giornali più o meno specializzati, tende nella maggior parte dei casi a risolversi in un elenco che troppo spesso serve non al tentativo di descrivere un'interpretazione bensì a quello di determinare il maggiore o minor grado di errore; se è vero che non siamo d'accordo nemmeno sulla natura semiologica di questa pratica (figuriamoci sui suoi elementi, per dire, musicali...); se tutto questo è vero, non mi pare il caso di mascherarsi dietro un'introduzione fintamente assertiva che si ridurrebbe a una petizione di principio o peggio a una supplica. Vi chiedo di prenderlo come un assioma. Se lo condividete, non ho bisogno di invitarvi a seguirmi. Se non lo condividete, ma vi interessa vedere dove va a parare un ragionamento che parta da queste premesse, coltivo quanto meno la speranza di riuscire a toccare alcuni punti importanti anche per voi sul modo di pensare e praticare la traduzione.

Partiamo, dunque, dall'assunto che la traduzione è un lavoro creativo. Aggiungo che la traduzione di cui voglio parlare è quella su commissione. Magari partita anche da una proposta del traduttore, ma che non prescinda da un compenso e da una sua presentazione al pubblico che abbia l'intento di sfruttare economicamente un fatto artistico. Come un musicista che suona un certo concerto, un regista che metta in scena un certo testo, un direttore della fotografia che faccia le luci per un certo film. Come, quasi tautologicamente, uno scrittore che voglia pubblicare un libro. Non lo fa, se non trova chi lo finanzia. Le



traduzioni di altro tipo qui non interessano, non implicando né il lavoro di gruppo né le gerarchie di una qualsiasi messa in commercio (quindi anche di un fatto artistico), che invece sono molto importanti per il discorso che vorrei sviluppare.

È la traduzione come lavoro creativo, ossia come produzione artistica, l'argomento di queste riflessioni.

E lo è non per una rivendicazione tutto sommato vuota di appartenenza a un certo consesso, ma perché l'inserimento in un determinato contesto ci permette da una parte di notare interessanti differenze, per quanto riguarda la traduzione, rispetto a qualsiasi altra produzione artistica, e dall'altra per affrontare un argomento, mi sembra, abbastanza poco dibattuto non solo fra chi la traduzione la studia e/o la fa (e questo, non essendoci accordo quanto alle premesse di cui sopra, tutto sommato non stupisce granché) ma anche - e la cosa mi sembra invece abbastanza stupefacente, perché va a toccare credo in maniera non secondaria anche il ricavo economico della messa in vendita di un libro tradotto - fra chi la traduzione la produce: le case editrici in generale e quella fucina che è la redazione editoriale, dove i libri vengono seguiti dalla loro ideazione fino al momento di andare in stampa.

Ci tengo a dire subito, però, che nonostante i lai che sono solito levare su questo argomento il presente articolo verte invece su un caso virtuoso (e non certo unico nel suo genere). Lasciatemi solo lamentare un altro po', prima.

La quasi assoluta mancanza di riflessione su come una traduzione possa essere venduta in quanto tale, sia negli uffici marketing sia negli uffici degli editor e fin sulle scrivanie dei revisori, mi ha sempre lasciato di stucco. Non essendo un professionista in nessuno dei due campi non ho che idee vaghe e slegate su come meglio far arrivare al successo un libro tradotto, ma so con certezza che non dico non puntare, ma nemmeno interrogarsi sul fatto che un libro sia tradotto verrebbe considerato almeno bizzarro, se non comico, in un contesto di produzione a scopi di sfruttamento economico di qualsiasi altro oggetto (per esempio, in una produzione discografica o cinematografica). Sarebbe come non preoccuparsi di chi mette



in scena o recita un certo spettacolo, di chi suona o dirige un determinato concerto, di chi coreografa o danza un certo balletto.

Ma torniamo alle pratiche correnti. Partendo dall'assunto che la traduzione sia un fatto creativo da presentare a un pubblico a pagamento, ci sarebbero, come in ogni produzione di un fatto del genere, alcune considerazioni preliminari da fare. Intendo dire considerazioni preliminari sulla traduzione. Sono perfettamente consapevole che considerazioni preliminari vengono effettivamente fatte, all'interno di ogni casa editrice, per ogni libro in uscita, tradotto o meno. Ma per l'appunto, in generale, i libri tradotti vengono trattati come se non lo fossero.

Non solo il traduttore non viene minimamente coinvolto in queste considerazioni, né prima né durante (e pochissimo dopo) il processo di traduzione – questa è un'annosa questione su cui i traduttori insistono da anni e che viene trattata come una rognosa rivendicazione sindacale, come se non riguardasse invece da vicinissimo la ricezione della traduzione, e dunque anche il successo e di conseguenza il guadagno dell'editore. Spesso non viene coinvolto nemmeno il revisore. La redazione, nella maggior parte dei casi di cui ho esperienza, interviene dopo. Di come si interviene di solito, per eccesso o per difetto, e di come si dovrebbe intervenire invece secondo me, ho già parlato in un altro [articolo](#) (Petruccioli 2017). Qui però non vorrei fare un discorso sugli interventi redazionali ex post, ma su come mai la traduzione, prima di venir messa in cantiere, non è quasi mai oggetto di discussioni su quale sia il miglior modo di affrontarla, da un punto di vista estetico, etico, e perché no anche commerciale, con chi la dovrà poi materialmente eseguire.

Perché, mentre qualunque regista fa una serie di riunioni preliminari con la produzione, la scenografa, il costumista e almeno alcuni attori importanti prima di cominciare a girare (per tacer di quelle con produzione e sceneggiatori prima di cominciare a scrivere); mentre qualunque orchestra, in capo alle prove con il direttore, discute con lui dell'impianto generale e di alcuni punti chiave dello spartito prima di cominciare a suonare; mentre qualsiasi scrittore, una volta firmato, che so, un contratto per tre romanzi in cinque anni con un editore, si fa una serie di chiacchierate con editore ed editor su tematiche, personaggi e



impianto stilistico prima di cominciare a scrivere; perché, dicevo, di solito nessun traduttore parla con chicchessia prima di cominciare a tradurre?

La mia posizione è che, se partiamo dall'assunto in apertura – ovvero che la pubblicazione di una traduzione non si differenzia, da un punto di vista del suo scopo, da qualsiasi altra produzione artistica –, la mancanza di discussioni preliminari con chi sulla traduzione dovrà lavorare, e quindi ovviamente il traduttore ma anche la revisora e chiunque altro in redazione dovesse metterci le mani sopra, è un comportamento che va a inficiare nel profondo tutto il lavoro, prima della traduttrice e poi del revisore, quindi di tutto il processo, mandando di conseguenza in stampa e poi in libreria, o nei siti da cui scaricare l'ebook, un qualcosa di mutilato, inconsequente, slegato dall'originale, anche quando linguisticamente impeccabile. Perché mancherà l'unitarietà del processo creativo. L'unica unità che ci sarà nel testo sarà quella dei dizionari.

E quando un'unitarietà di questo tipo ci fosse, sarà dovuta esclusivamente all'intuito e al talento di traduttrice e revisore. Un po' poco, secondo me. Sia dal punto di vista estetico che aziendale.

Per cercare di dare un minimo di sostegno a questo discorso, vorrei quindi raccontare un episodio, uno dei pochi della mia esperienza come traduttore, in cui invece è successo l'inverso: la produzione di *Ritorno a Fascaray*, traduzione del romanzo *Hame* di Annalena McAfee, commissionatami dall'editore Einaudi (McAfee 2017).

Evidentemente, si tratta di un'unica proposta, basata peraltro su un caso personale. Inoltre, e non sorprendentemente, il romanzo presenta elementi molto particolari sotto una serie di punti di vista, di cui parlerò tra poco. I procedimenti qui sotto descritti, perciò, non rappresentano necessariamente un'abitudine editoriale costante della casa editrice in questione – non tutti almeno – né saranno sempre necessari in modo così capillare per romanzi che presentino problematiche traduttive di altro tipo. E tuttavia, come spesso accade, penso che, in quanto «caso particolare», o estremo, il libro in questione possa rappresentare una cartina di tornasole per quelle che non voglio chiamare «buone pratiche»,



anche se potrei tranquillamente, perché di questo tutto sommato si tratta, ma «pratiche vantaggiose», perché tali le considero, sotto diversi punti di vista, per tutti i protagonisti del processo: non solo per i traduttori, ma anche per le case editrici e soprattutto per i lettori.

La materia

Hame è il secondo romanzo di Annalena McAfee. Si tratta di un romanzo composto da elementi abbastanza diversi. La storia racconta un anno passato sull'immaginaria isola di Fascaray, nelle Ebridi, dalla ricercatrice cosmopolita scotocanadese e residente a New York Mhairi McPhail e da sua figlia di nove anni Agnes, per aprire un museo sul vate fascaradiano Grigor McWatt nonché organizzare il suo archivio, l'edizione critica delle opere e scrivere un saggio su di lui commissionatole dal fondo costruito con il cospicuo lascito del poeta agli isolani.

Il libro presenta quindi capitoli alternati del diario di Mhairi, del suo saggio, di varie interviste da lei condotte sul campo, e infine di diverse opere di McWatt: dalle poesie agli articoli di giornale, fino a pagine di uno zibaldone sull'isola, la sua natura, i suoi usi e costumi. Un *pot-pourri* dunque di stili, in parte ironico e in parte affettuoso, con in più tutta una serie di finti apparati scientifici (glossario, note, ricettari...). Il richiamo più ovvio - anche se non si tratta proprio della stessa cosa - è la traduzione a cura di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi di *Possessione* di Antonia Byatt.

In più, c'è un fatto linguistico particolare. Il poeta è un poeta cosiddetto dialettale (scrive in *scots*, una variante di inglese parlata in Scozia) e la sua opera poetica non è quasi mai originale, bensì una riscrittura linguistico-culturale delle opere del canone anglosassone, con qualche escursione nella *Weltliteratur*.

Inutile dire che una cosa del genere poneva una serie di possibilità seriamente divergenti su come affrontarne la traduzione. Sulla specificità dei problemi e sui meccanismi della traduzione in particolare ho già scritto [altrove](#) (Petruccioli 2019) quindi non mi dilungherò qui sullo specifico. Vorrei parlare invece non delle cose tanto belle che ho fatto, ma di come sono



riuscito a farle e grazie a chi.

Vorrei raccontare, cioè, di come, in quanto traduttore, sono stato preso per mano da editor e revisora e accompagnato attraverso l'intricata giungla del testo e delle sue possibilità traduttive; di come mi hanno guidato attraverso lo spinoso rovetto della mia creatività; di come hanno saputo leggere, interpretare e tradurre in corso d'opera il mio lavoro di traduzione e la mia personalità di traduttore così da indicarmi la strada migliore per me, prima ancora che io mi rendessi conto non solo delle strade che c'erano, ma proprio che esistesse una strada purchessia. Vorrei descrivere l'enorme ricchezza che è sentirsi all'interno di una produzione artistica, ma soprattutto l'enorme arricchimento che comporta per l'opera finita. E siccome nel corso della mia vita ho avuto modo di prendere parte a diverse produzioni artistiche prima di diventare traduttore, vorrei anche dire – se ci riesco – l'illuminante senso di ritorno a casa che ha comportato per me veder applicare quei principi a questo mestiere.

Ma cominciamo dalle persone.

Le protagoniste

Le protagoniste di questa esperienza sono Grazia Giua e Susanna Basso. La prima è l'editor Einaudi da cui mi è stato commissionato il lavoro ed è stata anche traduttrice (Tobias Wolff, Katherine Vaz, David Foster Wallace...). Susanna Basso è la grande traduttrice che tutti i lettori di questa rivista conoscono.

Non voglio fare la loro biografia, ma spiegare velocemente, prima di entrare nel vivo, di come hanno lavorato me e la mia traduzione in tempi e modi distinti, sebbene intrecciati, il modo cioè in cui si sono presentate a questo lavoro. Anche questo mi sembra importante. Si parla spesso di pianificazione, di organizzazione, di scansione temporale, ma, spesse volte, ci si trova a intrattenere rapporti che contrastano in modo netto con queste dichiarazioni, tanto da farle sembrare di facciata.



Vale forse la pena di specificare che questa mancanza di pianificazione si incontra per così dire a macchia di leopardo, presso case editrici piccole e grandi indifferentemente. E viceversa. Le buone pratiche non sono mai una questione di dimensioni.

Capita, per intenderci, di scambiare grandi dichiarazioni di intenti su discussioni, programmazioni e strategie per così dire fra una porta e l'altra - a presentazioni, durante festival, a cene, aperitivi ed eventi - ma di faticare poi tantissimo per ottenere un appuntamento così da definire meglio le dichiarazioni di cui sopra. Come dire, visto che escludo che non si programmi niente: o la traduzione è considerata un qualcosa al di fuori della programmazione vera e propria, non meritevole quindi di venire trattata con la stessa serietà di altri elementi; oppure l'idea di definire certe linee guida di stampo creativo non viene associata a un'idea di programmazione e di marketing, bensì a tutto il contorno più o meno ludico, accessorio sebbene senz'altro con una sua importanza legata soprattutto alle relazioni sociali. Fino a qualche anno fa la cosa mi mandava in bestia. Oggi, anche se ho imparato ormai a godermi il contorno ludico e per così dire enogastronomico, continuo a trovarlo un atteggiamento assolutamente incomprensibile in un contesto di produzione artistico-culturale.

Con Susanna Basso e Grazia Giua, invece, è accaduto precisamente il contrario. Non mi è mai stata fatta nessuna dichiarazione di intenti quanto a programmazione e organizzazione delle premesse e degli scopi estetici della mia traduzione. Ogni contatto è sempre stato improntato a una leggerezza elegante e in qualche modo spensierata, ma non è mai stata persa occasione di creare le condizioni per contatti di vario tipo atti a programmare, organizzare, confrontarsi, definire. Per esempio, quando sono dovuto passare da Torino per un altro lavoro completamente avulso da questo, avendolo casualmente detto a Grazia Giua sono stato invitato - prima che lo sollecitassi io - in redazione per un discorso e un confronto preliminari. Ogni volta che ho dovuto scrivere un messaggio email su questioni piccole o comunque secondarie a Susanna Basso, sono stato invitato da lei a fissare quanto meno un appuntamento telefonico in cui avremmo potuto sviscerare con calma i punti esteticamente e proceduralmente più importanti. Sono stato messo in contatto con l'autrice e con la traduttrice tedesca del libro (l'unica altra lingua oltre l'italiano verso la quale era stato



tradotto *Hame* mentre ci lavoravo). Nonostante i tempi editoriali già fissati (l'autrice ha partecipato all'ultimo Festivalletteratura di Mantova, e il libro era dunque destinato a uscire obbligatoriamente prima di quella data), quando – fin dall'inizio – ho chiesto non due settimane ma tre mesi in più per poter svolgere al meglio una traduzione che ritenevo difficile e complessa, mi sono stati immediatamente accordati, anche se questo avrebbe significato dover fare lavorare Susanna Basso più in fretta e in parte durante l'estate. Infine, ma soprattutto, nessuna mia istanza, dubbio, momento difficile o delicato nel processo creativo è stato sottovalutato, non recepito o considerato di scarsa importanza. Al contrario, era come se queste due donne capissero prima di me a che punto stavo, da un punto di vista del processo interiore ed esteriore, e mi aiutassero a portare questi punti alla superficie della mia consapevolezza lavorativa così da meglio sfruttarli e superarli.

Inutile dire quanto questo abbia agevolato le condizioni di tutto il lavoro. Ma questo è solo il punto di vista preliminare. Vediamo come hanno lavorato, editor e revisora, su di me e sul lavoro che andavo svolgendo.

Il processo

Durante la riunione preliminare a cui accennavo, parlammo delle varie possibilità con cui questa traduzione poteva essere affrontata. Avevo delle idee, che ho esposto in modo vago, e in modo altrettanto cortesemente vago sono state accolte. L'unica cosa che ci siamo trovati d'accordo a definire lì per lì è stata che non si sarebbe trattato di una traduzione filologica. Ovvero: il romanzo, per come tutti noi lo avevamo letto, non era una trattazione su una lingua minoritaria come lo *scots*, da far conoscere al resto del mondo per salvaguardarla, bensì un romanzo che giocava con ironia attraverso una serie di pastiche – fra cui quello linguistico – e che attraverso questo gioco alludeva a una serie di problematiche identitarie e di appartenenza – anche linguistiche.

La cosa che mi stupì, e a cui non ero stato abituato se non saltuariamente da quando faccio il traduttore, è che le mie dichiarazioni astratte e di principio, per quanto potenzialmente riconosciute come interessanti, non venivano considerate se non come idee astratte. La



prima cosa che mi ha detto Grazia Giua dopo avermi ascoltato, e l'ultima, prima di lasciarci, è stata una richiesta di lavorare su un paio di brani da noi individuati come sufficientemente paradigmatici, applicando ad essi le varie idee che le avevo esposto. Idee non solo astratte, come dicevo, ma anche disparate. Non mi era capitato spesso, che anziché fingere di aver capito benissimo qualcosa che nemmeno io capivo poi tanto bene, un'editor mi chiedesse di «farglielo vedere». Avendo lavorato in teatro per anni, rimasi molto impressionato un modo di procedere che riconoscevo come fecondo (e faticoso), ma a cui non ero più abituato da tempo. Tornai a casa con un senso di eccitazione spaventata, e mi misi al lavoro.

Dopo aver «provato» le mie ipotesi di interpretazione applicandole a diversi brani del testo in versi e in prosa, le ho inviate a Giua. Nel giro di qualche giorno, ricevo una sua richiesta di appuntamento telefonico. Lo fissiamo, e aspetto il nostro confronto un po' preoccupato. Sono un traduttore abbastanza «libero» nel senso che considero la correttezza filologica e l'aderenza alle definizioni del dizionario bilingue molto meno importanti di quella che Franco Buffoni ha chiamato «lealtà» nei confronti della forza espressiva del testo da tradurre (Buffoni 2018). Sono abituato perciò a ricevere abbastanza di frequente critiche sulla mia non aderenza ai referenti, ed era questo che temevo, soprattutto perché parliamo di un testo che basa la propria espressività proprio su un delicato andirivieni di riferimenti contestuali, linguistici e culturali, destinati a spiazzare il lettore in maniera ora più leggera, ora più profonda, e sapevo che non sarei stato in grado di rendere questo movimento a pendolo se non reinventando qualcosa. Già ma cosa?

Le mie proposte, che si concentravano essenzialmente su poesie e prose in *scots*, si riducevano fondamentalmente a tre: la prima era una traduzione in italiano standard delle parti in *scots*, ma traslitterata in alfabeto fonetico internazionale (Ipa, secondo l'acronimo inglese); la seconda era un lavoro orale su una pronuncia dialettale inventata, che mirava a ibridare diverse caratteristiche fonologiche regionali e darne conto secondo una grafia completamente inventata e anche non sempre coerente, sul modello delle lingue ancora graficamente non sistematizzate; la terza lavorava invece sulla semantica, ma nella direzione della diacronia degli slittamenti semantici della nostra lingua (per maggiori dettagli, si veda ancora Petruccioli 2019). Non sapevo quale proposta sarebbe stata meglio efficace, ma



sapevo già qual era quella che mi spaventava di più. Era l'ultima, perché il lavoro da fare era più profondo, più alla radice, e soprattutto, giacché sapevo (di nuovo, perché ne avevo «fatto le prove») di dover lavorare da una parte sull'italiano delle origini e dall'altro su un registro bassissimo, più o meno fra il popolare e il dialettale – partendo quindi già da una mescolanza pressoché ossimorica, almeno sulla carta –, temevo di non riuscire a trovare e soprattutto a mantenere l'equilibrio delicato ma necessario fra registro e diacronia.

Grazia Giua mi fece un lungo discorso, descrivendo cosa aveva pensato delle varie proposte, discettando sui vari pro e contro, e dicendomi fondamentalmente che dovevo scegliere io. Ma, fra le righe del suo discorso, negli incisi, attraverso i diversi toni di voce con cui ripercorreva, analizzandolo, il mio lavoro, sentivo crescere in me – anche se lei si guardò bene dal dirmelo in modo così chiaro – la consapevolezza che la soluzione migliore era proprio quella che mi spaventava di più. Una consapevolezza maturata attraverso le parole di Giua, ma nata in me. Non che lei si sottraesse al giudizio, all'esperienza e alle esigenze editoriali. Né che non volesse dare l'impressione di guidarmi. Era anche diretta, a volte. Ma esprimeva la coscienza limpida che, per quante cose potesse dirmi, il compito di portare a termine la creazione (perdonatemi questa parola, che uso completamente spoglia da ogni mitografia romantica – se vi crea imbarazzo o disagio, potete sostituirla con «produzione») spettava a me. Ero, per usare una frase fatta, il soldato con cui doveva far la guerra. E Giua mi indagava, studiava e sospingeva avanti seguendo il soldato che vedeva in me.

Non fu, questo, il mio unico contatto con Grazia Giua prima e durante la traduzione, ma per me è stato il più importante. Gli altri (a parte quelli di stamppo più operativo riguardanti i diritti, certe scelte testuali da concordare anche con l'autrice e simili) sono serviti, almeno a me, per ottenere consiglio e incoraggiamento, e a lei forse per sondare il mio stato d'animo, per verificare che il morale restava alto e le energie continuavano intatte, sempre per restare nella metafora bellica.

Ma non è tutto. Una volta finita e consegnata la traduzione e dopo il poderoso lavoro di revisione di Susanna Basso, su cui mi concentrerò tra un momento, Grazia Giua è ritornata prepotentemente in cantiere seguendo da vicino tutta quella che possiamo chiamare



postproduzione: le riletture per il fact checking e altre pulizie, la correzione di bozze, la verifica addirittura di alcuni fatti eminentemente musicali, per affinare i quali sono stato messo a lavorare con una musicista professionista così da non lasciare niente di non verificato - de facto (in questo caso proprio cantando alcuni brani) - da un punto di vista espressivo. Non avevo mai incontrato un editor che entrasse in tanti dettagli, solo apparentemente secondari. Non avevo quasi mai riscontrato, lavorando come traduttore, una simile consapevolezza di come le piccole cose fanno funzionare quelle grandi. Ne avevo bensì ampia esperienza da tutte le produzioni artistiche a cui avevo partecipato da giovane.

Ma veniamo alla revisione vera e propria. La presenza di Susanna Basso era una garanzia, per me, tale, da darmi già molto coraggio fin dall'inizio. Sapere che una professionista come lei avrebbe corretto e rivisto il mio lavoro mi faceva sentire molto tranquillo. Ma non avevo idea. Circa un mese dopo aver consegnato la traduzione ho cominciato a ricevere pezzi del romanzo con i suoi commenti e proposte di modifica. Non capivo il significato, però, dei molti punti esclamativi che costellavano il testo senza altre indicazioni, perciò la cercai chiedendo spiegazioni. Susanna Basso mi rispose ridendo che no, quelle non erano correzioni né la segnalazione di cose da modificare (come avevo pensato basandomi sulla mia esperienza fino ad allora), ma le servivano per punteggiare le mie soluzioni che l'avevano colpita, così da meglio accompagnare il mio modo di lavorare nel suo modo di revisionarmi. Questa spiegazione mi ha fatto tornare subito in mente l'aneddoto raccontato da Ejzenštejn nelle sue *Lezioni di regia* a proposito di Prokof'ev, che guardando i film di cui doveva comporre le musiche batteva con le dita sul bracciolo della poltrona per marcare gli stacchi del montaggio (Ejzenštejn 1964, 514). I punti esclamativi sulle pagine della revisione di Basso della mia traduzione facevano lo stesso: seguivano il mio ritmo, così da aiutarlo a trovare la musica giusta per lui.

Le osservazioni, l'attenzione, la quantità di soluzioni migliorative e di correzioni salvifiche della revisione di Susanna Basso basterebbero a riempire lunghe pagine. Ma non sono state queste la cosa più importante. La cosa più importante sono i dubbi che si faceva venire. Le incertezze che aveva sul suo lavoro. Le spiegazioni che, lei, chiedeva a me. Questo faceva sì che io capissi meglio come avevo lavorato, e dove questo «come» traballava. La genialità



della sua revisione non stava nelle correzioni, ma nell'esegesi che, svolgendosi, mi faceva del mio lavoro, costringendomi a entrarci più dentro e aiutandomi ad affinarlo, sostenerlo, capirlo e renderlo così più solido. È molto difficile per me trovare le parole per descrivere bene quello che questo significa per chi fa un lavoro creativo, perciò permettetemi di fare un paragone con un episodio che mi è caro e che tutto sommato capita a proposito, visto che il suo protagonista è purtroppo recentemente scomparso.

A vent'anni, quando mi diplomai all'Accademia d'arte drammatica di Roma, lo feci con un atto unico di Svevo in cui a dirigermi era Andrea Camilleri, che come tutti sanno ha fatto quasi tutta la vita il regista. Camilleri insegnava, appunto, ai registi e non agli attori, quindi nei miei tre anni di corso avevo seguito forse tre o quattro sue lezioni - restandone comunque profondamente affascinato.

Durante le prove, Camilleri mi dava delle indicazioni molto concrete e abbastanza semplici, mi indirizzava con affettuosa ironia, soprattutto mi ascoltava e poi diceva poche cose illuminanti, al suo solito. Pochi giorni prima del debutto, ero scontento della mia interpretazione, ma me ne vergognavo e perciò lo tenevo per me. Lui, durante una pausa, mi si sedette accanto e mi disse più o meno:

«Sai, Daniele, io lo so che sei scontento. Tu sei bravo, fai tutto quello che ti ho detto e lo fai anche bene. Però sei scollato. Ed è perché non permetti a quello che fai di abitarti. Lo vuoi controllare troppo. Hai troppa paura di non essere abbastanza intelligente. Fottitinne, e divertiti di più. Lascia che questa cosa viva anche senza di te. Fidati. Così capirai anche le cose che ti stai nascondendo perché ti fanno paura - ed è normale -, tutto si rimetterà insieme e sarai non bravo, ma straordinario».

Più o meno le stesse sensazioni che provai ascoltando quel suo breve discorso, le ho riprovate quando Susanna Basso mi ha telefonato per chiedermi di tradurre una poesia che non avevo compreso nell'elenco di quelle da inserire in *Ritorno a Fascaray*. Non sorprendentemente, si trattava della riscrittura in scots di *On First Looking into Chapman's*



Homer di Keats. Né era sorprendente che l'avessi rimossa, visto che si tratta di una poesia sul senso della traduzione. La richiesta di Susanna Basso mi aveva improvvisamente ricordato, in un lampo, che ci sono cose che non puoi controllare, nel processo creativo, che queste cose tendono a riguardare il fulcro del processo in corso di volta in volta, e che l'ostinazione nel volerle controllare rischia di inficiare il processo stesso. Bisogna fidarsi del processo più che di noi stessi, perché esso comprende parti di noi che non siamo usi far emergere dal nostro inconscio. E che, per questo, abbiamo bisogno di aiuto.

Ho voluto ricordare Andrea Camilleri non solo per ovvie ragioni commemorative e affettive, ma soprattutto perché mi dà il destro per giustificare il titolo di questo ahimè lunghissimo pezzo. Se assumiamo che la traduzione sia un processo creativo, ha bisogno di essere guidata. Ha bisogno di una regia. Di qualcuno che curi i dettagli (solo apparentemente) più insignificanti perché sa che tutto ha la stessa importanza. Di qualcuno che ti accompagni nei luoghi oscuri di questo processo perché sa che da solo non ci puoi arrivare, ma hai bisogno di lasciarti abitare da lui, e che per far questo devi, ogni volta, imparare daccapo a fidarti. Se così facessimo, i traduttori italiani – che sono già bravi, che fanno tutto quello che gli si dice e anche bene, ma che hanno troppa paura di non essere abbastanza intelligenti e non si fidano, non si lasciano abitare da quello che fanno – diventerebbero non bravi, ma straordinari. E questo andrà a vantaggio non solo e non tanto di questi ultimi, quanto di editori e lettori, di chi i libri li vende e li compra. Di chi la bellezza la stampa, e di chi la legge.

Riferimenti bibliografici

Buffoni 2018: Franco Buffoni, *La lealtà del traduttore di poesia*, in «Treccani Magazine», Lingua italiana, Speciale traduzione, 1 ottobre 2018 – www.treccani.it.

Ejzenštejn 1964: Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, traduzione di Luigi Longo, a cura di Paolo Gobetti, Torino Einaudi (da *Na urokach režissury S. Ejzenštejna*, Moskva, Iskusstvo, 1958).

McAfee 2017: Annalena McAfee, *Hame. The Fascaray Archives*, London, Harvill Secker



(*Ritorno a Fascaray*, traduzione di Daniele Petruccioli, Torino, Einaudi, 2019).

Petruccioli 2017: Daniele Petruccioli, *Traduttori vs Revisori. Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*, in «Zibaldone. Estudios italianos», vol. 5, n. 2, Universitat de València, Rocafort (Val.).

Petruccioli 2019: Daniele Petruccioli, *Le meraviglie del possibile. Tradurre Annalena McAfee*, in «La letteratura e noi», 21 giugno 2019 - www.laletteraturaenoi.it