



CHE COSA SIGNIFICA TRADURRE ALICE MUNRO. *LECTIO MAGISTRALIS*

di Susanna Basso

*Where can it be found again,
An elsewhere world, beyond*

Maps and atlases,
Where all is woven into

*And of itself, like a nest
Of crosshatched grass blades?*

(Seamus Heaney)

Dove poterlo ritrovare,
un mondo altrove, oltre

carte e atlanti,
dove tutto è tessuto a sé

e di se stesso, come un nido,
un tratteggio di fili d'erba?

(Luca Guerner)

Il 10 ottobre 2013 Alice Munro, definita dall'Accademia Reale di Svezia «maestra del racconto breve», è stata insignita del Premio Nobel per la letteratura.

Il 30 agosto moriva a Dublino il poeta Seamus Heaney, Premio Nobel per la letteratura nel 1995. Tra le parole che accompagnarono l'attribuzione del Nobel si leggeva: «per le sue



opere di bellezza lirica e profondità etica che esaltano i miracoli del quotidiano e la memoria viva del passato».

L'idea iniziale per la mia riflessione era quella di una conversazione ipotetica tra due voci lontane e potenti. Quella di un uomo e di una donna, di una canadese e di un irlandese, di una scrittrice di storie e di un poeta. L'idea era quella di rendere onore a Heaney e di festeggiare il Premio Nobel di Alice Munro. Avrei voluto farlo, da traduttrice di Munro, con Luca Guerneri, traduttore di Heaney. Non avevo ben chiaro che cosa ci saremmo potuti dire noi due, come avremmo intrecciato le nostre parole alle loro, né se ne sarebbe scaturito un discorso unico, o piuttosto due in parallelo. Ma ero convinta che ciò che Luca Guerneri e io avevamo in comune, la fatica gregaria del nostro cammino, il nostro più o meno paziente osservare un testo (nel senso latino del termine, vale a dire quello di *ob servare*, di custodire per qualcosa o qualcuno, nella speranza di potercene momentaneamente appropriare senza espropriarlo), ci avrebbe messi in contatto con due scritture lontane tra loro anni luce.

Si sarebbe forse sentito nello scavare del canto di Heaney un'eco della prosa di Munro, nel talento del primo a cancellare poetando le tracce della propria metrica severa un richiamo alla abilità della seconda nello sfilare ogni ponteggio alle case/storie che da sessant'anni va costruendo. Sentivo la possibilità di far dialogare due stirpi taciturne (l'Irlanda contadina di Heaney e l'Ontario provinciale e scontroso di Munro) e due urgenze artistiche insopprimibili. Desideravo chiedere a Luca Guerneri come si superi il senso di inadeguatezza di fronte a un sonetto con la reazione a catena delle sue rime e l'aspettativa aritmetica di sillabe e multipli di versi. In cambio, gli avrei raccontato il costante ottativo del mio italiano che da dodici anni si affanna a star dietro a chi ha saputo costruire a mani nude uno sterminato tesoro di storie.

C'erano, nella scrittura di questi due grandi, intuizioni capaci di portare le parole e il narrato lontanissimo nel tempo e nello spazio per far approdare il lettore a un'origine del verbo poetico come del racconto, per farlo ripartire da un silenzio rotto ineluttabilmente e a fatica. Ci saremmo, è probabile, ritrovati a sgranare esempi di frasi e di versi; nella più fortunata delle ipotesi saremmo riusciti a far sentire nella nostra lingua i rispettivi residui di poesia. Avrei chiesto a Luca Guerneri di leggere qualche parola felice tra tutte quelle che aveva



dovuto trovare per dire Heaney; gli avrei offerto a mia volta alcune righe di testo.

Ma non è stato così, purtroppo non è stato possibile. Perciò ho dovuto cambiare percorso e ritrovandomi sola, non ho saputo fare di meglio che andare a rileggere quasi tutto ciò che avevo tradotto di Munro. Tanto, ormai, più di tremila pagine di racconti, tre volte mille e una pagina di storie.

Provo quindi a giocarmi la carta dell'accumulo e provo a tirare le somme di questo mio lungo lavoro. Che cosa posso vantare in fondo sul conto di Alice Munro? C'è qualcosa che posso mettere a disposizione di chi mi ascolti parlare di lei? Forse questo. Vale a dire tutto questo. Tremila, forse tremilacinquecento pagine di conoscenza lenta della sua scrittura. Alice Munro io l'ho studiata così: traducendola. Ho conosciuto, nel corso degli anni, la comunità dei suoi personaggi. Ho calcolato di aver incontrato più o meno un migliaio di nomi. Mille persone, un intero paese. Un movimento febbrile di nascite, aborti, amori, nozze, tradimenti, malattie, abbandoni, morti. Di alcuni personaggi ho scritto in italiano l'esatto colore della pelle e il suo modificarsi per l'esposizione al sole e al tempo, il modo di parlare sull'onda di molte diverse emozioni, il gusto nel vestire più o meno libero da provincialismi e da mode. Altri li ho accompagnati solo per qualche riga, li ho tradotti, diciamo, di sfuggita, il che non significa che non siano riusciti a darmi del filo da torcere. Ho cercato parole per il gesto isolato di un passante occasionale nella storia, come per il tempo di una vita nel complicato andirivieni della memoria che è il modo in cui Alice Munro spesso lo racconta.

La costellazione immaginaria di piccoli centri dell'Ontario come Walley, Jubilee, Hanratty, Dalglish, che Munro inventa traducendola dalle proprie personali esperienze a Wingham, Guelph, Clinton, Kitchener, è popolata di donne di cui ricordo i nomi. Sono, tra le altre, Maddy, Heather, Almeda, Maureen, Lucille, Helen, Robin, Mary Louise, Marian, Annie, Fiona, Sally, Pauline, Verna, Frances, Meriel. Di Meriel ricordo anche l'abito di lino beige e il vaporoso foulard bianco indossato il giorno in cui incontrerò il suo amante, Eric. Di Almeda, ricordo la consistenza oscena della polpa bollente di gelatina d'uva da rovesciare nel filtro di tela per farne sgocciolare il succo. Di Verna ricordo la brutta cuffia di gomma celeste sulla quale si poseranno le piccole mani omicide di Marlene e Charlene, impedendole di tornare a



galla e respirare. Di Robin, quel vestito verde chartreuse, dritto e smanicato, che è costretta a indossare al posto di quello verde pistacchio con gonna svasata e vita stretta con il quale la sua esistenza aveva cominciato illusoriamente a cambiare. Di Fiona ricordo i genitori: la madre, «una donna possente con una spuma di capelli bianchi e indignate idee di estrema sinistra»; il padre, insigne cardiologo. E la sua intelligenza tarlata dalla malattia che le ruba la memoria una parola dopo l'altra. Di Sally ricordo si può dire tutto: il modo in cui prepara il cesto del picnic incartando con cura le uova alla diavola affinché non sporchino ovunque, il modo in cui allatta la piccola Savanna, la sua passione per le isole sperdute. Di lei ricordo dolorosamente il figlio Kent e le parole intime e feroci che questi le riserva dopo cinque anni di assenza silenziosa. Potrei continuare per un tempo irragionevole, mi rendo conto, e non si tratterebbe di riassunti di storie, ma di autentici ricordi, come quelli che conserviamo delle persone che abbiamo conosciuto. Di molte famiglie ho presente l'indirizzo, potrei far loro visita a Jubilee, se Jubilee esistesse e, dalla posizione della loro casa prima o dopo il ponte sul corso d'acqua, saprei dire come siano visti in paese, se possano vantare un conto in banca, un'auto nuova, un trattore.

Ma non mi basterebbero le persone, se volessi provare a spiegare quanto ho attraversato in questi anni.

Avendo deciso di non rinunciare del tutto all'idea iniziale di una conversazione a due voci, torno momentaneamente a Heaney per il prestito di qualche altro verso dalla poesia *A Herbal* che ho utilizzato in apertura:

*Between heather and marigold,
Between sphagnum and buttercup,
Between dandelion and broom,
Between forget-me-not and honeysuckle,*

*As between clear blue and cloud,
Between haystack and sunset sky,
Between oak tree and slated roof,*



*I had my experience. I was there,
Me in place and the place in me.*

(Seamus Heaney, *A Herbal*, in *Human Chain*, Faber and Faber, London 2010)

Tra erica e calendula,
tra sfagno e ranuncolo,
tra tarassaco e ginestra,
tra nontiscordardimè e caprifoglio,

come tra azzurro chiaro e nuvola,
tra pagliaio e cielo al tramonto,
tra quercia e tetto d'ardesia,

passai la mia esistenza. Lì fui,
io nel luogo e il luogo in me.

(Luca Guerner, *Un erbario*, in S. Heaney, *Catena Umana*, Mondadori, Milano 2011)

Il mondo vegetale di Alice Munro è parte imprescindibile dello spazio narrativo, lo definisce e abita, ne completa la bellezza e il senso, si può dire. Alberi, erbe, arbusti e rovi, come piante in vaso, occupano molte sue pagine, illuminati da una lingua scrupolosa. Su tutte le altre specie regna modesto l'acero, ovviamente, ma nella moltitudine di abeti azzurri, cedri, pini neri, salici, olmi, pioppi, noci, betulle, meli, castagni e querce le cui foreste confinano con radure immense di tarassaco, lappe, piantaggini, ortiche, verghe d'oro, crescione, monarda didima e melissa, arum gialli. Anche sul loro conto avrei da raccontare aneddoti, sulle loro vite di immemori protagonisti di una terra, insieme ai laghi in cui si nuota o annega. C'è un racconto nella raccolta *Too much Happiness (Troppa felicità)*, Einaudi, Torino, 2011) che si intitola *Wood (Legna)*. L'ho molto amato, benché tradurlo sia stato un tormento. Voglio ricordarlo perché è assai poco citato e contiene, a mio avviso, un grande esempio del delicato perfezionismo di Alice Munro. Eccone un breve passaggio (breve per voi ma, vi garantisco, di scoraggiante lunghezza da tradurre):



Many people recognize trees by their leaves or by their general shape and size, but walking through the leafless deep bush Roy knows them by their bark. Ironwood, that heavy and reliable wood, has a shaggy brown bark on its stocky trunk, but its limbs are smooth at their tips and decidedly reddish. Cherry is the blackest tree in the bush, and its bark lies in picturesque scales. Most people would be surprised at how high cherry trees grow here - they are nothing like the cherry trees in fruit orchards. Apple trees are more like their orchard representatives - not very tall, bark not so definitely scaled and dark as the cherry's. Ash is a soldierly tree with a corduroy-ribbed trunk. The maple's gray bark has an irregular surface, the shadows creating black streaks, which meet sometimes in rough rectangles, sometimes not. There is a comfortable carelessness about that bark, suitable to the maple tree, which is homely and familiar and what most people think of when they think of a tree.

*Beech trees and oaks are another matter - there is something notable and dramatic about them, though neither has as lovely a shape as the big elm trees which are now nearly all gone. Beech has the smooth gray bark, the elephant skin, which is usually chosen for the carving of initials. ...Beech will grow a hundred feet high in the bush. In the open they spread out and are as wide as high, but in the bush they shoot up, the limbs at top will take radical turns and can look like stag horns (Wood in *Too Much Happiness*, Alfred A. Knopf, New York, 2009).*

Molta gente riconosce gli alberi dalle foglie o da dimensioni e forma della chioma, ma camminando nel fitto del bosco sfrondata, Roy li distingue dalla corteccia. Il carpino bianco, un legno pesante e ottimo da ardere, ha la corteccia bruna e fessurata sul tronco robusto, ma liscia sui rami e decisamente rossiccia alle estremità. Il ciliegio è l'albero più nero del bosco, e la sua corteccia si screpola in un bel mosaico di scaglie. La maggior parte delle persone si stupirebbe di quanto possano diventare alti i ciliegi nel bosco; non somigliano certo a quelli coltivati nei frutteti. I meli sono più simili ai loro esemplari da frutto: non tanto alti, corteccia non così scura e squamosa come quella del ciliegio. Il frassino è un albero dal portamento marziale e dal tronco rugoso come un velluto a coste. La corteccia grigia dell'acero ha una superficie irregolare il cui gioco di ombre disegna



striature nere che possono a volte unirsi in rozzi rettangoli, a volte no. C'è una sorta di rassicurante noncuranza in quella corteccia, adatta a una pianta così comune e domestica, quasi per tutti l'idea stessa di albero che abbiamo in mente.

Ben altra faccenda sono i faggi e le querce: c'è qualcosa di insigne e di solenne in quegli alberi, benché né gli uni né gli altri raggiungano la bellezza dei grandi olmi ormai pressoché scomparsi. Il faggio ha la corteccia liscia e di colore grigio, a pelle d'elefante, quella di solito preferita per l'incisione di iniziali. [...] Un faggio può superare i trenta metri d'altezza. In uno spazio aperto la chioma si espande anche in larghezza, mentre nel bosco cresce verso l'alto, e i rami apicali assumono angolature estreme, come corna di cervo.

E così via, a conferma di quanto valga anche per Munro il verso di Seamus Heaney «Lì fui, io nel luogo e il luogo in me».

Mai, in nessun caso, ho avuto traducendo l'impressione che l'insistenza delle descrizioni botaniche risultasse gratuita sul piano narrativo. Gli alberi di Munro non sono fondali di scena, sono fotosintesi clorofilliana e perciò ossigeno, aria che circola in tanti suoi racconti.

Così come gli abiti sono veri e propri capitoli di Storia. Mi torna in mente il «vestito rosso» dell'omonimo racconto, il cui titolo è perfino completo di data: *Red Dress - 1946*. Un vestito da festa cucito in casa, di velluto rosso, e rifinito con un vezzoso e umiliante colletto bianco per evitare che appaia troppo "da grande". Imbastito sul corpo riluttante della ragazza che lo dovrà indossare al ballo della scuola, il vestito rosso diventa antipatico correlativo oggettivo di un rito di passaggio e al tempo stesso sintomo di una comunicazione faticosa tra madre e figlia. Come traduttrice mi resta il rimpianto inutile di non aver potuto conservare l'ambiguità contenuta nel titolo originale: *Red Dress* contiene le lettere e il suono della parola - *redress* - che vuol dire rimedio, riparazione, risarcimento, e pertanto anticipa l'esito della storia narrata. Perché sarà proprio con quel goffo abito addosso che la protagonista otterrà il proprio inatteso riscatto: un invito in pista e la metamorfosi del suo stato d'animo che le farà assumere, in quell'inverno del 1946, «l'espressione seria e svagata delle ragazze che venivano scelte, di quelle che ballavano».



E a proposito di inverni: quanti ne ho incontrati. Quanta neve. Accumulata a onde da bufere violente o distesa a perdita d'occhio nella luce accecante di pomeriggi brevissimi, e comunque mai ornamentale, nonostante lo sfoggio dei suoi bianchi in contrasto coi ghiacci neri dei corsi d'acqua e dei laghi. La neve è fuori, insieme agli alberi scheletrici dal gelo: le comunità rurali la conoscono bene, senza contemplarla.

E ancora: i mestieri. Ho tradotto la vita e i pensieri di contadini e bustaie (quelle che custodiscono i segreti di petti avari o seni cascanti, pinguedini ribelli e pance sfinite dai parti), dottori e vagabondi, guardiani notturni e pianiste, rappresentanti, maestre, sarte, infermiere, ministri presbiteriani, allevatori di volpi e sventratori di tacchini. Ciascuno padrone di un personale repertorio di gesti e saperi a volte in via di estinzione. Alle loro ore di lavoro Alice Munro dedica meticolosamente lo spazio necessario. Senza del resto interrompere mai la storia che non si sviluppa intorno o a dispetto del lavoro del personaggio, bensì nel tempo di quella particolare fatica. Scrive, in *The Turkey Season* (*La stagione dei tacchini*, in *Le lune di Giove*, Einaudi, Torino 2010):

All I could see when I closed my eyes, the first few nights after working there, was turkeys. I saw them hanging upside down, plucked and stiffened, pale and cold, with the heads and necks limp, the eyes and nostrils clotted with dark blood; the remaining bits of feathers - those dark and bloody, too - seemed to form a crown. I saw them not with aversion but with a sense of endless work to be done.

Herb Abbott showed me what to do. You put the turkey down on the table and cut its head off with a cleaver. Then you took the loose skin around the neck and stripped it back to reveal the crop, nestled in the cleft between the gullet and the windpipe....He used shears to cut the vertebrae.

"Scrunch, scrunch," he said soothingly. "Now, put your hand in."

I did. It was deathly cold in there, in the turkey's dark inside (The Turkey Season in The Moons of Jupiter, Vintage Books, New York, 1991)

Le prime sere che lavoravo lì, se chiudevvo gli occhi, vedevo solo tacchini. Li vedevo appesi



a testa in giù, rigidi e spiumati, esangui e freddi, con collo e testa ciondoloni, occhi e narici raggrumati di sangue nero, e le poche penne rimaste – annerite e sporche di sangue pure quelle – a formare una specie di corona. Vederli non mi suscitava ripugnanza, solo la sensazione di un lavoro interminabile ancora da fare.

Herb Abbot mi insegnò il mestiere. Si mette il tacchino sul tavolaccio e gli si taglia la testa con una mannaia. Poi si prende la pelle lasca del collo e la si tira indietro fino al gozzo, incassato nella fessura tra esofago e trachea. [Herb] mi mostrò come far scivolare indietro la mano per eliminare gozzo, esofago e trachea. Per le vertebre usava un paio di cesoie.

– Crac, crac,- disse in tono pacato. – Adesso infila la mano.

Ubbidii. C'era un freddo mortale, là dentro, nelle interiora del tacchino.

Ma vorrei a questo punto tornare all'idea del ponteggio cui ho accennato poco fa. È l'autrice stessa a utilizzare spesso l'immagine della casa parlando del proprio modo di concepire una storia. La sensazione del lettore è che l'edificio narrativo di Munro si regga sulla forza di personaggi curati nel minimo dettaglio, sulla potenza evocativa di oggetti e sull'efficacia dei salti nella memoria mutevole delle sue voci narranti. La verità tuttavia è che le storie di Munro cancellano strada facendo i ponteggi su cui la scrittura ha poggiato, relegando le strutture in una sorta di cono d'ombra che garantisce profondità alla vicenda, ma lo fa da lontano.

Prendiamo *Dance of the Happy Shades* (Danza delle ombre felici), il testo che dà il titolo alla prima raccolta dell'autrice, pubblicata nel 1968.

C'è un io che racconta la propria riluttante partecipazione all'ennesimo saggio musicale organizzato ogni anno dalla vecchia signorina Marsalles, maestra di pianoforte di una piccola città della provincia canadese. Nel tempo, il rito di quella festicciola ha perso ogni smalto per trasformarsi in un obbligo al quale un po' tutti gli invitati cercano, più o meno elegantemente, di sottrarsi. Può accadere però che l'inatteso irrompa nella sfinita routine del cerimoniale e che, all'imbarazzo delle recenti rassegne, si sostituisca una sorpresa scomoda. Può accadere in altre parole che ai maldestri sforzi e ai simpatici disastri delle piccole musiciste in erba si



aggiunga l'esecuzione di una allieva della scuola per bambini "speciali", alias disabili mentali, invitati dalla signorina Marsalles alla festa di fine anno. La piccola siede allo strumento e, per una volta, forse per la prima volta nella storia di quella consuetudine, il torrido salotto si riempie di musica.

Il ponteggio sfilato alla storia è nel titolo, naturalmente. *Danza delle ombre felici* - o *Danza degli spiriti beati* - è un brano tratto dall'opera *Orfeo ed Euridice* composta da Christoph Willibald Gluck nella seconda metà del Settecento. Forse ce ne dimentichiamo, leggendo, forse accogliamo il riferimento come un prezioso dettaglio e, senza dubbio, come un bellissimo titolo. Ma non è così. Perché il mito fecondo di Orfeo ed Euridice è in effetti il ponteggio di questo racconto, la sua struttura invisibile. Orfeo è il figlio della musa Calliope, il mortale capace con la sua lira di placare l'acqua dei torrenti, di muovere le foreste, di competere con il canto delle Sirene; Orfeo è lo sposo innamorato che accetta di scendere all'Ade per riportare in vita la bella Euridice. La sua musica ammansisce Cerbero, commuove le Erinni, interrompe la sete di Tantalos e la fatica di Sisifo, sebbene non riesca nell'impresa di riportare Euridice tra i vivi. L'eco di questo mito sostiene il miracolo effimero del racconto di Munro. La bambina "speciale" suona nell'Ade domestico cui presiede la signorina Marsalles, una Persefone dai connotati grotteschi. La musica scaturisce prodigiosa dalle sue dita e presto svanisce, come l'amata Euridice.

Noi frattanto, lettori dell'incantesimo, abbiamo scordato ogni cosa, compreso l'antico riferimento. Ridotti o elevati al rango di ombre felici, abbiamo ascoltato per una ventina di pagine Alice Munro raccontare.

Credo tuttavia di aver rimandato anche troppo, e per paura, una breve riflessione sul mio, di mestiere, e su come l'ho esercitato lavorando alla scrittura di Alice Munro.

Nonostante la pratica ormai più che decennale sui suoi testi, scopro sempre un pudore diverso a raccontare le mie traduzioni delle sue storie. Mi sono chiesta perché. Come mai mi sia in fondo più facile parlare di come ho tradotto McEwan o Ishiguro. E credo che la risposta sia questa: che nella lingua di Munro a volte mi sono persa. Mi sono confusa, ho sentito



verificarsi qualcosa di pericoloso che altri autori impedivano che accadesse. Ho sentito echeggiare dentro i suoi dialoghi, per esempio, una ironia spenta che mi risvegliava il ricordo di un certo parlato contadino a me familiare. Mi è sembrato, a momenti, di andare a pescare le parole della traduzione in ripostigli linguistici ben lontani dal conforto asettico dei dizionari. È una sensazione esaltante, ma anche un po' spaventosa. Perché la lingua diventa in quei casi materiale radioattivo la cui potenza è difficilissimo controllare. Si percepisce il rischio di una contaminazione, un fenomeno che va al di là dei concetti di errore, aderenza, ambiguità, metodo.

In principio, quando succedeva mi sorprendevo a pensare che stavo utilizzando non soltanto la mia lingua madre, ma proprio la lingua *di* mia madre. Continuo a ritenere che possa essere una buona definizione sintetica di come avviene il processo, ma ho nel frattempo capito che c'era di più, o comunque che occorreva riflettere su quella che io chiamavo, appunto, «la lingua di mia madre». Andavo esplorando, mentre leggevo l'inglese di Munro, una privata geologia linguistica. Scavavo dentro la mia lingua e ne riconoscevo strati sedimentari silenziosi, modulazioni del discorso, metafore addormentate. Era a tratti come ritrovarsi in bilico su cenge rocciose a picco su una cultura dialettale e vedermi costretta a riconoscerne l'esistenza, l'insistenza.

Sempre ho avuto bisogno del lavoro attento e affettuoso di chi ha rivisto le mie traduzioni, rispettandone l'impianto, ma contenendone la deriva. Sono stati necessari l'occhio e l'orecchio di quel lettore allenato, capace di interporsi tra il mio usufrutto della lingua di Munro e la nuda proprietà delle sue storie.

Credo che alla radice di tutto questo ci sia il sentimento di un costante e interminabile ritorno a casa, come nodo cruciale e trauma narrativo della scrittura di Alice Munro. Ogni volta che la protagonista di una storia deve tornare, evita di tornare, sogna di tornare, non riesce a tornare o, finalmente, torna a casa, si mette in moto un meccanismo fondamentale che ha agito, suppongo, anche sulle mie scelte di traduttrice. «Perché – scrive Alice Munro – sono le cose che succedono a casa, quelle che cerchi di proteggere, meglio che puoi, più a lungo che puoi», ma anche quelle dalle quali con slancio cerchi di metterti al riparo. Prima tra tutte,



probabilmente, la lingua. Si lavora sulla lingua madre con amorevole imbarazzo nella speranza di forgiare un discorso su di noi che ci distingua e ci rappresenti meglio e di più, ma è sufficiente varcare la soglia di casa per sentire quel discorso sgretolarsi, smascherato dall'intimità invincibile dell'infanzia. Per qualcuno è l'altro a farsi carico di registrare lo scacco, come accade nel quarto sonetto che Heaney dedica alla memoria della madre:

4

*Fear of affectation made her affect
Inadequacy whenever it came to
Pronouncing words "beyond her". Bertold Brek.
She'd manage something hampered and askew
Every time, as if she might betray
The hampered and inadequate by too
Well-adjusted a vocabulary.
With more challenge than pride, she'd tell me, "You
Know all them things". So I governed my tongue
In front of her, a genuinely well-
adjusted adequate betrayal
Of what I knew better. I'd naw and aye*

4

La paura di ostentazione le faceva ostentare
Inadeguatezza ogni volta che le capitava
Di pronunciare parole "oltre la sua portata". *Bertold Brek*
Riusciva a tirar fuori qualcosa di impacciato e storto
Ogni volta, come se potesse tradire
L'impacciato e l'inadeguato con un troppo
Ben appropriato vocabolario.
Con più sfida che orgoglio, mi diceva: "Tu



Le sai tutte quelle cose". Così governavo la mia lingua
Davanti a lei, un genuinamente ben
Appropriato adeguato tradimento
Di quel che ben sapevo. Dicevo naw e aye
Ed educatamente ricadevo in errori
Di grammatica che ci tenevano in stallo e alleati
(Francesca Romana Paci, *Spazi vuoti*, in Seamus Heaney, *La Lanterna e il Biancospino*,
Guanda, Parma 1999

Per Munro invece si tratta di difendere le proprie parole dalla domanda retorica che le riguarda, da quel "Chi ti credi di essere?" che avvelena ogni ritorno a casa senza riuscire mai a esaurirlo.

Ecco, tremilacinquecento pagine dopo, non posso dire di aver carpito il "segreto trasparente" di Alice Munro che resta a disposizione di altri innumerevoli lettori e letture. Dichiarò l'autrice nelle sue interviste: «Scrivo del punto in cui mi trovo nella vita». Potrei dire: «Ho tradotto *dal* punto in cui mi trovavo nella mia»; ogni errore delle mie traduzioni risale alla limitatezza della mia testimonianza. Yves Bonnefoy ha riassunto l'onesta consapevolezza del nostro mestiere: «E forse, dopo tutto, è così che bisogna tradurre, con l'oscura coscienza cioè che in ogni traduzione non si è che se stessi, nel nostro proprio giorno e che questa transitorietà avvolge tuttavia una testimonianza».

Certo, non mi dispiacerebbe che tra i miei errori se ne trovasse almeno uno felice come quello commesso da uno dei tre amanuensi irlandesi responsabili della stesura dell'Evangelario di Kells. Trasferendo, "traducendo", il versetto 10,34 del Vangelo di Matteo, quello in cui Gesù annuncia *Non veni pacem mittere, sed gladium*, il monaco tradì la lettera e scrisse: *Non veni pacem mittere, sed gaudium*.

Sbagliare per sbagliare, confesso che non mi dispiacerebbe aver confuso la "spada" con la "gioia".