

ANGELA ALBANESE

“Essere formica e cavallo insieme”  
Natalia Ginzburg e la traduzione

« Il mio mestiere – scrive Natalia Ginzburg in uno dei saggi inclusi nella raccolta *Le piccole virtù* del 1962 - è quello di scrivere e io lo so bene da molto tempo. Spero di non essere fraintesa: sul valore di quello che posso scrivere non so nulla. So che scrivere è il mio mestiere. [...] Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie».[1] Scrivere è dunque un'attività che Ginzburg sente sua e in cui si sente a proprio agio, la scrittura è un elemento in cui sente di muoversi bene.

È impossibile tuttavia scindere il mestiere di scrivere storie di Natalia Ginzburg dagli altri suoi mestieri, tutti intimamente correlati fra di loro: quello di saggista, di redattrice e consulente editoriale Einaudi, di traduttrice e teorica della traduzione. E in questa fertile e intensa intersecazione di mestieri, almeno un paio sembrano gli elementi che tengono insieme lo stile e la forma della scrittura tanto della narratrice, quanto della traduttrice e teorica della traduzione, della saggista e della redattrice editoriale. Il primo è, come l'ha lucidamente definito Cesare Garboli, la «vocazione all'immaginario»[2] di Natalia, un pensare denso di immagini e fortemente narrativo restituito attraverso il ricorso – e questo è il secondo elemento strettamente connesso al precedente - ad una lingua prossima al parlato, colloquiale, asciutta, un parlato domestico, casalingo. Scrive ancora Garboli di «una rarissima capacità, da parte di un autore di provenienza intellettuale, di farsi leggere e ascoltare da tutti grazie a un linguaggio in apparenza «basso» e comune, umile e semplice, quanto orgogliosamente aristocratico, perentorio e pieno di stile nella sua innata familiarità con un mondo culturalmente privilegiato».[3] Ed Eugenio Montale così dirà di quella lingua nella sua recensione a *Lessico familiare* uscita sul «Corriere della Sera» il 7 luglio 1963, l'anno stesso in cui il romanzo veniva pubblicato: «Il linguaggio di *Lessico familiare* sta addirittura al di sotto del livello medio del nostro standard di conversazione. È un sapiente parlato che resta terra terra [...]».[4]

Quella di Natalia è dunque una scrittura fortemente narrativa e immaginifica, restituita in uno stile piano, ed evidente non solo nelle pagine della narratrice, ma anche in quelle in cui l'autrice riflette sul proprio mestiere di traduttrice, nei suoi scritti di teoria della traduzione che qui vorrei almeno in parte ripercorrere. Non procederò perciò ad analisi testuali o a confronti tra la sua traduzione di Proust e quelle successive, né mi interrogherò, per esempio, intorno alle differenze semantiche o stilistiche o ritmiche fra la sua versione dell'*incipit* della *Strada di Swann*, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», da lei reso con «Per molto tempo, mi son coricato presto la sera» e quella, fra gli altri, di Giovanni Raboni, traduttore a partire dal 1983 di tutti i sette volumi della *Recherche du temps perdu*, che traduce «A lungo, mi sono coricato di buonora». Lasciando il lavoro sui testi ai francesisti e agli specialisti di Proust che hanno dedicato studi alla presenza della lingua e della scrittura proustiana nelle pagine di *Lessico familiare*[5], vorrei invece soffermarmi su Natalia Ginzburg teorica della traduzione, attraversando alcuni testi e recuperando alcune sue importanti riflessioni sul tradurre che il più delle volte si intersecano con il pensiero della scrittrice, della saggista e della redattrice Einaudi.

Il primo di questi testi è un articolo dal titolo *Come ho tradotto Proust*, uscito su «La Stampa» l'11 dicembre 1963.[6] Si tratta di un documento importante, in cui nella forma non di un rigoroso saggio critico ma di una umanissima testimonianza letteraria, l'autrice ripercorre le vicende, i criteri e gli esiti del suo progetto di traduzione del romanzo *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, che le era stato commissionato nel 1937 da Giulio Einaudi e da Leone Ginzburg, diventato suo marito l'anno dopo e con il cui cognome Natalia firmerà la sua produzione letteraria. Questa prima collaborazione nata nel 1937, quando la casa editrice si risolveva nei soli due nomi di Giulio Einaudi e Leone Ginzburg, inaugura di fatto un rapporto fondativo fra la casa editrice Einaudi e Natalia, che ne diventa collaboratrice attiva in ciascuno dei suoi mestieri fino al 1990, anno in cui pubblica il suo ultimo lavoro, la traduzione del romanzo *Una vita* di Maupassant. È la stessa Ginzburg, nel saggio *La pigrizia* raccolto in *Mai devi domandarmi*, a raccontare le circostanze della sua assunzione in casa editrice nel 1944:

Nel '44, nel mese di ottobre, venni a Roma per trovare lavoro. Mio marito era morto nell'inverno. A Roma aveva sede una casa editrice, dove mio marito aveva lavorato per anni. [...] Pensavo che, se avessi chiesto di lavorare in quella casa editrice, m'avrebbero dato lavoro; e tuttavia il chiederlo mi pesava, perché pensavo che mi sarebbe stato dato un posto per compassione, essendo io vedova, e con figli da mantenere; avrei voluto che qualcuno mi desse un posto senza conoscermi e per mie competenze.

Il male era che io competenze non ne avevo. [...] L'ostacolo principale ai miei propositi di lavoro, consisteva nel fatto che no sapevo far niente. Non avevo mai preso la laurea, essendomi fermata davanti a una bocciatura di latino (materia in cui, in quegli anni, non veniva mai bocciato nessuno). Non sapevo lingue straniere, a parte un po' di francese, e non sapevo scrivere a macchina. Nella mia vita, salvo allevare i miei

propri bambini, fare le faccende domestiche con estrema lentezza e inettitudine, e scrivere dei romanzi, non avevo mai fatto niente.[7]

Il giovanile progetto di traduzione di Proust intrapreso nel 1937 si arresta tuttavia ai primi due volumi de *La strada di Swann* terminati otto anni dopo e pubblicati da Einaudi nel 1946, due anni dopo la morte di Leone Ginzburg nel carcere di Regina Coeli per le torture inflitte dai nazisti. Così Natalia parla di quella prima esperienza di traduzione:

Quando decisi di tradurre Proust avevo vent'anni. Mi proponevo di tradurre tutta *La recherche*. Non avevo mai tradotto, in vita mia, nulla; e ogni volta che decidevo di far qualcosa, sentivo sempre una gran paura di poter cominciare senza riuscire a portare a termine; avevo infatti, dietro di me, gran quantità di romanzi o racconti cominciati e non finiti, e lingue straniere che m'ero messa a studiare senza andare oltre le primissime pagine della grammatica. Non c'era giorno della mia vita, a quel tempo, in cui io non promettessi a me stessa d'iniziare qualche impresa impegnativa, dallo studio della storia universale allo studio della lingua greca; e questi ambiziosi propositi si dissolvevano nello spazio d'un pomeriggio. [...]

Nel decidere di tradurre Proust, io non avevo letto, della *Recherche*, una sola riga. Tutto quello che sapevo di Proust, era il poco che ne avevo sentito raccontare in casa mia, ancora nei tempi della mia infanzia [...]. Così dunque un giorno lessi la prima frase della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», e mi diedi immediatamente a tradurre. Nella mia infinita leggerezza, non pensavo neppure di dover leggere, prima di cominciare a tradurre, almeno le prime pagine. Ero troppo impaziente di sapere se sapevo o no fare una traduzione. Tradussi le prime pagine, avanzando così alla cieca, inoltrandomi nel labirinto di quelle frasi lunghissime, curiosa più di me che del senso di quelle frasi, spiando in me le capacità che avevo di portar le parole da un linguaggio all'altro; e quando ebbi finito di tradurre le prime quattro pagine, le diedi da vedere a mio marito, Leone Ginzburg, il quale mi disse che erano tradotte assai male.

Allora, lentamente, ricominciai. Mio marito m'aveva spiegato che dovevo cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore. Così mi diedi a tradurre lentissimamente. Mi fermavo ora a lungo, interminabilmente, su ogni parola. Ma avevo smesso il pensare a me stessa: e nella grande lentezza con cui mi muovevo, ero tuttavia trascinata da un impeto di gioia profonda, perché avevo preso ad amare i labirinti di quelle lunghe frasi: non dovevo spezzarle, sapevo ora che non dovevo mai spezzarle; e quello che più mi stupiva era, in me, il ritmo rapido, gioioso e possente che i portava sul filo di quelle frasi così lunghe, il ritmo profondo e gioioso che sentivo vibrare in me anche nella noia di scartabellare il vocabolario; conservavo, scartabellando il vocabolario (non sono mai stata veloce nel guardare nei vocabolari e non ho mai ben presente l'ordine delle lettere dell'alfabeto), una gioia nervosa e convulsa che assomigliava a quella con la quale scrivevo i miei racconti.[8]

Altrettanto interessante risulta la *Nota del traduttore* con cui Natalia accompagna la sua versione italiana di *Madame Bovary* di Flaubert, pubblicata da Einaudi nel 1983 nella collana «Scrittori tradotti da scrittori». In queste pagine l'autrice affronta una questione centrale a cui non può sottrarsi uno scrittore che sia anche traduttore, il rapporto, cioè, fra la scrittura d'autore e la traduzione, fra lo scrivere opere proprie e il tradurre opere altrui. Come porsi, da scrittore, di fronte alla traduzione di un'opera scritta da altri?

Alcuni pensano che gli scrittori traducano meglio degli altri. Io non lo penso. Penso che qualche volta traducono bene e qualche volta male. Penso che per uno scrittore, il tradurre un testo amato possa essere

un esercizio quanto mai salubre [...] a patto però che lo prenda come un esercizio, e si comporti non da scrittore ma da traduttore, tirandosi in disparte il più possibile, cacciandosi il più possibile in un punto nascosto. [...] Non penso che lo scrittore debba compiere, nel tradurre, un atto di appropriazione. Credo che debba il più possibile far sparire se stesso. [...] È cosa del tutto nuova per lui far sparire se stesso, essendo egli avvezzo a pensare intensamente a sé, quando scrive per sé, e a tenere gli occhi fissi nel rimescolio della propria mente. Adesso è costretto a distogliere gli occhi da sé, a fissarli nel mondo di un altro. [...] Si comporta abitualmente, quando scrive lui stesso, da sovrano, ma ora invece sente che deve comportarsi da servo. Tradurre è servire. [...] Tradurre significa appiccicarsi e avvinghiarsi ad ogni parola e scrutarne il senso. Seguire passo passo e fedelmente la struttura e le articolazioni delle frasi. Essere come insetti su una foglia o come formiche su un sentiero. Ma intanto tenere gli occhi alzati a contemplare l'intero paesaggio, come dalla cima di una collina. Muoversi molto adagio, ma anche molto in fretta, perché in tanta lentezza è e deve essere presente anche l'impulso a divorare la strada.

Essere formica e cavallo insieme. Il rischio è sempre di essere troppo cavallo o troppo formica. L'una e l'altra cosa sciupano l'opera. La lentezza non deve apparire, deve apparire la corsa del cavallo soltanto. Le parole nate così adagio non devono apparire striscianti o morte, ma fresche, viventi e impetuose. Il tradurre è dunque fatto di questa contraddizione insanabile. [...]

Figuriamoci se, avendo a lottare giornalmente con una simile contraddizione, lo scrittore può anche trascinarsi dietro il peso della propria persona, l'ingombro del proprio stile. No, tutto questo è bene che, per un poco, lo lasci da parte. Formica e cavallo, sovrano e servo nello stesso tempo, lo scrittore viene a conoscere, nel tradurre, se stesso in una spoglia e in una condizione nuova.<sup>[9]</sup>

È una nota importante questa del 1983, in cui sembra consolidarsi e arrivare a maturazione, nella forma di immagini vivide e a conferma di quella vocazione all'immaginario individuata da Garboli, la poetica ginzburghiana del tradurre, tutta mirata ad un profondo rispetto del testo di partenza che può raggiungere attraverso la difficile armonia fra il rigore della formica e l'impeto del cavallo.

Un rigore che Natalia Ginzburg ha acquisito nel tempo, anche grazie al magistero dei suoi mariti, Leone Ginzburg e Gabriele Baldini, allievo di Santorre Debenedetti il primo e di Mario Praz e Giorgio Pasquali il secondo, slavista il primo e anglista il secondo, entrambi finissimi traduttori ed entrambi meticolosamente attenti al rispetto e ad un'adesione filologica ai testi da tradurre.

Una lettera di Leone all'editore Giulio Einaudi, che pretende la consegna della sua traduzione di *Guerra e pace* per la collana «Gli Struzzi» senza dargli il tempo di una revisione finale, ben testimonia di tale intransigenza. Bastano poche righe di questa lettera per avvertire la temperatura dello scontro:

Voi mi minacciate di continuare la composizione su un testo non rivisto da me. La minaccia la fate a Voi stessi. Non crediate che le Vostre edizioni si vendano perché lo struzzo è simpatico alla gente: si vendono perché sono accurate e leggibili: quando ci siano libri mezzi corretti e mezzi scorretti, quando il rispetto del lettore verrà meno, il lettore Vi abbandonerà.<sup>[10]</sup>

E lo stesso rigore ha contraddistinto l'attività di traduttore del secondo marito di Natalia, Gabriele Baldini, critico letterario, narratore, musicologo entusiasta, appassionato di teatro e di cinema tanto da guadagnarsi delle brevi apparizioni in due film di Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini* e, con Natalia,

*Il Vangelo secondo Matteo*. Ben nota rimane l'accesa disputa sorta nel 1964, appena dopo l'uscita della monumentale edizione baldiniana di Shakespeare, fra Gerardo Guerrieri, traduttore dell'*Amleto* portato in scena al teatro Eliseo di Roma dal regista Franco Zeffirelli, e lo stesso Baldini che, nella sua recensione allo spettacolo, riserva parole durissime sia all'autore della traduzione che al regista. L'accusa mossa a Zeffirelli è quella di aver relegato «in second'ordine, fino a distrarsene e dimenticarsene, il problema del testo da recitare», di aver spesso ignorato «le parole: le parole che sono l'irriducibile materia dei poeti».[11] Altrettanto secco è il giudizio nei confronti di Guerrieri, «che volle intervenire, in proprio, non solo per dire la sua su Shakespeare, ma soprattutto per correggerlo, per migliorarlo», usando «violenza al testo» in nome della sua recitabilità, ritagliandolo, rimaneggiandolo, facendone recitare «una parafrasi tendenziosa» col risultato di «annullare, appiattare, render banale, ridurre, in una parola, tutta la vita poetica del dramma».[12] La risposta di Guerrieri non tarda ad arrivare ed è contenuta in una lettera scarlatta dello stesso gennaio 1964 nella quale Baldini è accusato di amare Shakespeare in modo «schifiltoso» e «frigido», restando «avviluppato nel calduccio della sua ottocentesca palandrana», di averlo reso irrappresentabile con il suo costante sforzo di esegesi del testo. Così chiude il suo affondo Guerrieri:

Trovandosi di fronte all'aggettivo *questionable* (tu ti presenti in aspetto così *questionable*) [Baldini] traduce così: «Tu vieni in un aspetto che par così di buon grado offrirti di rispondere alle domande». E grazie! Undici parole contro una! Poi mi dite il ritmo dove va a farsi benedire. Se Baldini accusa la mia traduzione di 'parafrasi', è il caso di dire che io l'accuso di perifrasi. E di averla costellata di acciocché, affinché, purtroppo, veruno ecc. cioè di una vaga patina ottocentesca.[13]

Al di là dell'aneddoto abbastanza eloquente della vocazione di filologo di Baldini, è indubbia l'influenza che il rigore dei due mariti e compagni di lavoro ha esercitato su Natalia, che nel tempo acquisisce quella stessa intransigenza per farne peculiare elemento di poetica, e la esplicita non nella forma di discorsi astratti o paradigmi teorici, ma sempre attraverso una scrittura vivida e immediata.

Un alto gradiente narrativo rivela anche l'ultimo testo di poetica traduttiva qui preso in esame. Nel 1990 Natalia Ginzburg ripubblica *La strada di Swann* ripristinando la sua prima traduzione uscita nel 1946. La ripubblica con tono polemico accompagnandola con un'importante postfazione, dopo che nel 1978 ne era uscita, per la collana «Gli Struzzi» di Einaudi una versione riveduta e corretta dai revisori con modifiche non autorizzate dalla traduttrice. Ecco alcuni passaggi centrali di quella postfazione:

Imparai allora, sopra *Du côté de chez Swann*, che cosa significava tradurre: quel lavoro di formica e di cavallo che è una traduzione. Quel lavoro che deve combinare insieme la minuziosità della formica e l'impeto del cavallo. [...] Esistono persone che hanno l'arte del tradurre: io non ho quest'arte. Leone l'aveva. Io posso tradurre solo se mi innamoro di quello che sto traducendo.[14]

Le parole-testamento di questa postfazione del 1990, scritte da Natalia appena un anno prima della morte, ben testimoniano la sua sensibilità di traduttrice, e quel sentimento d'amore che sempre, più di qualunque criterio teorico e metodologico, ha guidato non solo la sua pratica del tradurre, ma anche la sua opera di narratrice, di autrice teatrale, di saggista e di militante politica. Le pagine di questo scritto aprono peraltro anche al problema sempre attuale dello spinoso rapporto traduttore-editore e traduttore-revisore. Così continua in un passaggio accorato:

Nella mia traduzione c'erano degli sbagli, e sono stati corretti. Di questo ringrazio. Però penso che i revisori avrebbero dovuto sottoporre le loro correzioni. Non l'hanno fatto.

Questa mia traduzione, se devo giudicarla oggi, la giudico una traduzione difettosa ma appassionata. Penso che i revisori, quando una traduzione è difettosa ma appassionata, se ne dovrebbero accorgere, correggere gli sbagli ma sottoporre al traduttore le correzioni. Se non lo fanno, smaneggiano qualcosa che non dovrebbe essere smaneggiato senza consenso.[15]

Accanto all'umiltà e alla consapevolezza dei propri limiti traspare dunque, con altrettanta incisività, l'orgoglio della traduttrice, qui costretta dalla presunzione dei revisori a difendere le sue scelte traduttive e la dignità del proprio lavoro. Un lavoro nel quale Ginzburg ha perseguito l'imperativo della massima aderenza al testo di partenza che può ottenersi proprio attraverso il felice equilibrio fra la laboriosa minuziosità e il trasporto entusiastico.

Mi piace chiudere prestando ancora la voce all'autrice e di nuovo non alle sue teorie traduttologiche, ma all'ostinazione e a quella gioia nervosa che ha motivato e dato fondamento al suo lavoro di traduttrice:

Questa mia traduzione di *Una strada di Swann*, io non la riprendo in mano ormai da anni, ma dev'essere piena d'errori. Se però ha qualche qualità, si tratta certo di qualità che hanno origine in quell'impeto e in quella gioia nervosa che sentivo nel tradurre. Penso che quella gioia debba pure aver dato i suoi frutti. Perché quella sorta di gioia qualche frutto lo dà sempre.[16]

Pubblicato il 26/04/2016

Note:

[1] N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, in *Opere*, vol. I, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1986, pp. 839, 840.

[2] N. Ginzburg, *Opere*, vol. II, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1987, p. 1590.

[3] Ivi, p. 1577.

[4] E. Montale, «*Lessico familiare*» *crudele con dolcezza*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1963, poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 2592-2595. Il testo è anche riprodotto per intero in D. Scarpa, *Cronologia di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di C. Segre, con uno scritto di C. Garboli, Torino, Einaudi, 1999, pp. 253-255.

[5] L'elenco sarebbe lungo, ma basti qui almeno ricordare il saggio pionieristico e lungimirante di G. Debenedetti, *Proust in Italia II*, in *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto. Testi e note a cura di V. Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 199-220, i lavori di M. Bertini e il suo recente *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, 2014, pp. 191-201, di F. Vasarri, *Un amour de Natalia Ginzburg*, «Francofonia», 64, 2013, pp. 162-178 e Id., *Proust-Ginzburg. Le registre familial*, «Revue d'études proustiennes», 2015, pp. 629-643.

[6] Ora in A. Albanese e F. Nasi (a cura di), *L'Artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 263-265.

[7] N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 29-30.

[8] N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in A. Albanese e F. Nasi (a cura di), *L'Artefice aggiunto*, cit., pp. 263-264 (*corsivo mio*).

[9] N. Ginzburg, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, pp. 431-433, ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 100-102.

[10] L. Ginzburg, *Lettere dal confino. 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Torino, Einaudi, 2004, p. 92.

[11] G. Baldini, *Le acque rosse del Potomac*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 174.

[12] Ivi, pp. 177-178.

[13] In appendice a G. Baldini, *Le acque rosse del Potomac*, cit., pp. 349-350.

[14] N. Ginzburg, *Postfazione*, in M. Proust, *La strada di Swann*, trad. it. N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1990, p. 560.

[15] Ivi, p. 562.

[16] N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, cit., p. 264.