

LEONARDO MASI
(WARSZAWA)

TRASCRIZIONE E TRADUZIONE: ESPERIENZE PARALLELE IN MUSICA E POESIA

Transcription and translation: parallel experiences in music and poetry – Referring to some personal experiences and some statements by Norman Davies, Umberto Eco and Fabio Scotti, the author tries to find analogies between translating poetry and transcribing music. Before and behind the performer's work, the translator and the transcriber deal with important issues such as timbre and tone, which are not less important than parameters easier to define and more debated (rhythm, phonics). The translator of poetry should "think for poetry", paraphrasing the title of Leibowitz's book about transcription *Thinking for orchestra*.

KEYWORDS: translation, poetry, transcription, Polish literature, music and literature

Bisogna innanzitutto ascoltare bene il suono che esce da questa bocca...

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*

Il parallelismo proposto in queste pagine deriva da una serie di osservazioni effettuate sul campo da chi si è trovato più di una volta sia a trascrivere brani musicali da uno strumento all'altro che a tradurre opere poetiche da una lingua all'altra. Le annotazioni che seguono sono un tentativo di evidenziare alcune similitudini fra le due pratiche per giungere non certo ad una generalizzazione teorica, ma ad una formulazione più ragionata – anche se pur sempre a livello empirico – di alcune impressioni che mi hanno spesso accompagnato nel tradurre. Fintanto che restiamo al livello di metafore, quella musicale è infatti solo una delle tante allegorie che sono state usate per spiegare in cosa consiste il lavoro del traduttore. E come lo si è paragonato, tra gli altri, a "un pompiere, un chirurgo, un sarto, un barista" (Balcerzan 2005: 42), il traduttore può essere accostato, secondo Stefan Flukowski, anche ad un musicista che si trova ad interpretare il lavoro di un compositore: "alla base c'è sempre la musica classica, con la propria armonia, il contrappunto, la tonalità, il ritmo, uno strumento ben temperato e ogni sorta di metodi o di trucchi per avvicinarsi alla materia musicale" (Balcerzan 1977: 397).

La metafora del traduttore-musicista (esecutore) è ricorrente, ma di trascrizione musicale nel contesto della traduzione letteraria non si parla quasi mai e rari sono

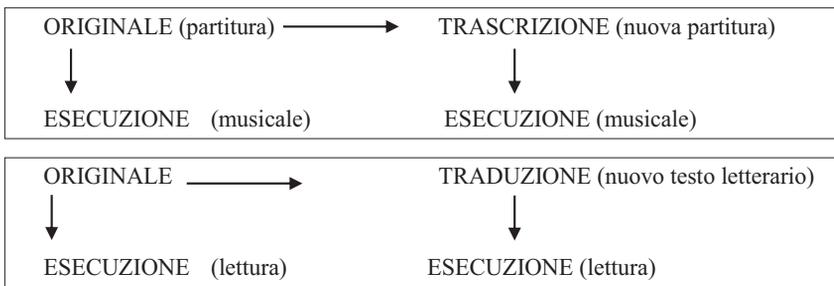
gli accostamenti come quello che ha proposto, ad esempio, Norman Davies. Lo storico britannico ritiene “che la traduzione sia come una melodia suonata su un altro strumento e in un’altra tonalità. *L’Aria sulla corda di sol* di Bach, scritta per violino, la si può riconoscere anche se la sentiamo suonata da un trombone in Si maggiore. Certi arrangiamenti possono rivelarsi buoni quasi tanto quanto l’originale di Bach. Tuttavia nessuno suonerà allo stesso modo.” (Tabakowska 1999: 7). Certo aveva ben presente il problema il musicista dilettante Umberto Eco, il quale in *Dire quasi la stessa cosa* (2003) toccava il fenomeno della trascrizione di un brano musicale come “interpretazione intrasistemica”, cioè “che avviene all’interno di uno stesso sistema semiotico” (Eco 2010: 256). Tuttavia anche lo studioso piemontese si soffermava non tanto sulla trascrizione, quanto piuttosto sul momento dell’esecuzione, in quanto forma particolare di interpretazione (251). “L’esecuzione si pone come un anello di congiunzione fra interpretazioni intrasistemiche”, leggiamo nel testo di Eco. “Tra due esecuzioni di una sonata per violino o due interpretazioni di un lavoro teatrale si seguono le indicazioni della *partitura* – e, a dirla in breve, la melodia e il timbro voluti dal musicista e le parole volute dal commediografo rimangono le stesse” (252). Ma, secondo Eco, una trascrizione può introdurre talvolta un cambiamento di timbro che può rendere il testo musicale quasi irriconoscibile ad un primo ascolto distratto (256), affermazione che, sebbene appaia un po’ esagerata, tuttavia introduce un parametro importante – il timbro – spesso ignorato nelle teorie (e nelle pratiche) della traduzione. Torneremo su questo argomento più avanti.

Bisogna considerare che la causa della relativa superficialità o dell’assenza di elementi della teoria della musica quando si parla di letteratura va forse inserita in un discorso più ampio: la “grammatica della musica” è materia in genere sconosciuta ai non musicisti. Da un lato, dai tempi di Aristotele o Sant’Agostino a quelli di Saussure fino a Umberto Eco, musica e poesia, suono e significato sono sempre stati messi in relazione fra di loro; dall’altro li si è spesso contrapposti in un dualismo che ha precluso la ricerca degli elementi che essi hanno in comune¹. Inoltre l’elemento performativo in poesia è stato percepito negli ultimi secoli come sempre meno importante – eppure una poesia può (deve?) essere “eseguita” così come si esegue una partitura musicale. Insomma, mentre si considera l’esecuzione come un momento indispensabile per la conoscenza di un testo musicale (pochi sanno leggere uno spartito), quasi nessuno sente il bisogno di leggere una poesia a voce alta, o di ascoltarne una recitazione (addirittura in molti manuali di letteratura

¹ Un approccio scientifico al problema è stato tentato da Roman Jakobson e soprattutto Nicolas Ruwet (1972), che possono essere considerati i pionieri degli studi semiologico-musicali, proseguiti poi, tra gli altri, da Jean-Jacques Nattiez. Nei saggi raccolti nel volume *Langage, musique, poésie*, Ruwet evidenzia i tratti che il linguaggio musicale e quello poetico hanno in comune. “L’analisi, sufficientemente approfondita, – scrive Ruwet – di un frammento, di un’opera, di un insieme di opere, dello stile di una certa epoca, ecc., dovrebbe consentire di mettere in evidenza strutture musicali che sono omologhi di altre strutture, appartenenti alla realtà o al vissuto” (RUWET 1972: XII).

italiana si sostiene che fin dai tempi della Scuola Siciliana poesia e musica sono due entità separate, il che è tutt'altro che verosimile).

Tradurre però non è eseguire. La traduzione è semmai un processo che sta a monte dell'esecuzione, come spero si possa evincere dai due specchietti con i quali ho cercato di presentare come, a mio avviso, stanno le cose rispettivamente in musica e in poesia:



Prendendo per buono questo schema, il corrispettivo della traduzione in musica non è l'esecuzione, bensì la trascrizione.

Credo che prima di passare a presentare degli esempi sarà opportuno soffermarsi ancora per un momento su questioni più generali. Sappiamo bene come il legame fra musica e poesia sia alla fonte della poesia stessa; per usare le parole di Fabio Scotti, la poesia “è stata fin da subito una questione di *forma* e modulazione della *voce* in una *durata* temporale e in uno *spazio* verbale e fisico che è naturalmente affine al moto e al *ritmo* della respirazione umana” (Scotti 2013: 105). Il *suono* è dunque un elemento ineludibile della poesia, nella quale per alcuni può arrivare a soppiantare, per importanza, il senso.

Ma che cosa è il *sensu* di una poesia? Si sente talvolta criticare una traduzione poetica, perché essa non manterrebbe il senso dell'originale, o al contrario ne viene apprezzata l'aderenza al *sensu*. Evidentemente dietro alla parola *sensu* (così come dietro al concetto di *traduzione fedele*) c'è spesso un fraintendimento. Se l'unica preoccupazione di un traduttore fosse quella di tradurre il significato, di fare insomma una traduzione letterale, molto probabilmente, nel tradurre una poesia, otterrebbe una prosa, o forse qualcos'altro. In *Stepy akemańskie* (Le steppe di Akerman), il primo dei *Sonetti di Crimea* (1826) di Adam Mickiewicz, il famoso incipit

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu

può essere tradotto con la ricerca di un'aderenza al senso delle parole prese singolarmente, come fa Verdiani (Mickiewicz 1956a):

Sfociai nell'immensa distesa di un arido oceano

oppure come fa Diego Valeri (Mickiewicz 1956b):

Navigo su un immenso oceano di terre

Nella versione di Valeri troviamo cambiati il tempo verbale e sostanzialmente tutti gli elementi dell'enunciato e appare il termine *terre*, assente nell'originale. Chiaramente la volontà del traduttore è quella di rendere l'alessandrino polacco, tridecasillabo, con un settenario doppio. Valeri ricerca la metrica, e spesso si sente dire che la ricerca del metro sacrifica l'aderenza letterale. Ma siamo sicuri che questo poeta-traduttore non ci faccia capire l'immagine mickiewicziana altrettanto bene, o forse meglio, che Verdiani? Perché il senso di una poesia risiede in una serie di elementi che sono di difficile definizione; perché ciò che è superfluo diventa essenziale e la questione non è quella di sommare delle parole. Proprio come la musica non è data semplicemente da una somma di note. Dobbiamo tenerlo presente quando traduciamo, perché la traduzione di una poesia dovrebbe essere una poesia, e traducendo dobbiamo far finta di essere poeti, o forse di essere il poeta che stiamo traducendo. Prendiamo, per restare alle traduzioni da Mickiewicz, il verso finale di *Nad wodą wielką i czystą* (Sull'acqua grande e limpida):

Mnie płynąć, płynąć i płynąć –

Facendo una semplice equazione, dovremmo tradurlo così:

A me scorrere, scorrere, scorrere –

Eppure ad alcuni, me compreso, può apparire più convincente, sebbene a prima vista meno aderente all'originale, la proposta di Anton Maria Raffo:

A me l'ondoso trascorrere –

che il traduttore motiva così: “*płynąć* ha un ambito semantico più vasto del nostro *scorrere*, potendo significare anche un lacustre fluttuare; e il Lemano non è un fiume” (Raffo 1990: 284). Ovviamente si potrà obiettare che la ripetizione ha una funzione retorica molto importante. Certo, a qualcosa si deve quasi sempre rinunciare, ma per me l'esempio appena riportato serve non tanto per mostrare come bisogna tradurre, bensì per dire che una traduzione all'apparenza infedele può avere una sua logica giustificazione, a conferma, se ce ne fosse bisogno, che la pratica della traduzione poetica è una ri-creazione e talvolta per tradurre bene il senso di una poesia forse sia meglio non avere la pretesa dell'esattezza. Insomma, il paradosso è che non errando si può sbagliare; se cerchiamo di restare attaccati allo strato del significato letterale delle parole, pecchiamo di mancanza di un qualcosa che potremmo definire “pensiero poetico”, parafrasando quello che René Leibowitz chiamava nel suo omonimo trattato di orchestrazione “il pensiero orchestrale” (nel titolo originale: *Thinking for orchestra*). Leibowitz scriveva che attenersi a modelli come fossero una regola provoca una “totale inabilità a *pensare* in termini orchestrali” (Leibowitz 1960: 12). Tornando alle metafore: il traduttore è come un pittore che deve fare

la copia di un quadro, ma non ha accesso agli stessi colori che aveva l'autore dell'originale, e dovrà perciò arrangiarsi con quelli che ha sulla sua tavolozza, sulla tavolozza della sua lingua. Analogamente: il traduttore è come un musicista che deve fare la trascrizione di un brano musicale e dunque avrà a sua disposizione altri timbri, essendo per definizione la trascrizione qualcosa che mette in gioco due strumenti diversi, con timbri diversi. Il traduttore, o il trascrittore, se la caverà un po' grazie all'illusionismo, ma soprattutto dovrà avere un determinato "pensiero" alla base del suo lavoro, che poi, naturalmente, potrà convincere o non convincere. Insomma, ci sarà – scrive Leibovitz – chi "trascriverà semplicemente" e chi invece rivelerà una "disposizione all'effettivo *pensiero* orchestrale" (13). Allo stesso modo il traduttore di poesia dovrà avere un pensiero poetico.

Prenderò un esempio da un celebre brano originale per chitarra, *Recuerdos de la Alhambra* (Ricordi della Alhambra), dove il compositore Francisco Tárrega (Tárrega 1906) usa la tecnica del tremolo per dare l'illusione delle note lunghe, che sulla chitarra non possono essere tenute.

Andante

ami cont. sim

Guitar

La trascrizione per arpa, strumento che ha caratteristiche e problemi simili, si baserà su tecniche analoghe, anche se dovrà adattare il tremolo alla tecnica dello strumento di arrivo che non permette un ribattuto così veloce; ma nella versione qui riportata (Tárrega s.d.) riuscirà comunque evocare, così come nell'originale per chitarra, il suono del mandolino:

Se trascrivo il brano per strumenti ad arco che non hanno invece nessun problema a tenere note lunghe dovrò sostanzialmente usare mezzi di tutt'altro tipo per ottenere lo stesso effetto (Tárrega 2010):

Una trascrizione in sostanza privilegia la conoscenza dello strumento d'arrivo a quella dello strumento di partenza. Del resto in maniera analoga sentiamo spesso dire che un traduttore può anche non parlare perfettamente la lingua dalla quale sta traducendo, ma deve conoscere benissimo la sua. Alla fine ciò che mi interessa non è tanto sapere come l'autore del testo di partenza ha ottenuto un dato effetto nella sua lingua o nel suo strumento, quanto capire cosa io posso fare per ottenere un effetto uguale o simile nella lingua o nello strumento di arrivo.

Prendiamo la celebre trascrizione che Maurice Ravel fece dei *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij. Si tratta di una ri-creazione del capolavoro del compositore russo, tanto che per la versione orchestrale si parla di Musorgskij-Ravel, trattandoli come se fossero co-autori. Fatto curioso, perché le note le ha scritte Musorgskij; Ravel non ha cambiato in sostanza né melodie, né ritmi, né armonie. Eppure il francese ha fatto rivivere l'essenza, la parte più incorporea del testo del russo in nuovi corpi sonori. Come primo esempio vorrei prendere l'incipit del brano, per mostrare come a volte sia necessario aggiungere qualche elemento al discorso per ottenere un risultato analogo:

(Versione per pianoforte di Musorgskij)



Allegro giusto

Hrn. in F
1, 2
3, 4

Trp. 1, 2, 3
in C

Trb. 3
Tuba

(Versione per orchestra di Ravel)

Nei due pentagrammi inferiori della versione orchestrale ritroviamo esattamente le note della versione pianistica affidate a tre trombe, trombone e tuba. Ravel però aggiunge – lo vediamo nelle due righe superiori – quattro corni che con vari accorgimenti armonici riempiono la sonorità creando un timbro meno secco di quello che sarebbe stato senza di essi. Non si tratta di aggiunte che cambiano la melodia, il ritmo o l’armonia: la loro funzione è solo quella di far uscire alla fine un suono più convincente. Insomma, è una questione di timbro.

Analoghe questioni di ripresentano spesso a chi si dedica alla traduzioni poetiche. In poesia giova avere un orecchio allenato a riconoscere e riprodurre i timbri. Un esempio: in una poesia di Krystyna Dąbrowska abbiamo due vecchiette, madre e figlia, che camminano nel parco. Alla fine la prima dice alla seconda: “Dziecko, włóż czapkę”. Letteralmente: “Bambina, metti il cappello”. Ora, non basta cogliere il paradosso, l’ironia di questa battuta finale che nel testo arriva dopo un silenzio: bisogna aver presente l’intonazione, la melodia, con la quale una battuta di questo tipo può essere pronunciata in polacco da una persona anziana. Chi ha dimestichezza col polacco parlato percepisce, al di là delle parole, un timbro ben caratteristico. Come riprodurlo in italiano? Difficile dirlo: è un timbro idiomatically molto legato ad una voce polacca, e in quanto tale di ardua traduzione. Per ragioni analoghe si guarda con scetticismo alle trascrizioni per altri strumenti della musica di Chopin: essa è talmente legata allo strumento per la quale è stata pensata, il pianoforte, che ogni trascrizione appare a molti una violenza nei confronti di questa simbiosi; al contrario – mi si passi la semplificazione – la musica di Johann Sebastian Bach funziona bene su qualsiasi strumento, in quanto spesso fu pensata come “assoluta”, non legata ad uno strumento in particolare. Similmente in letteratura: fin quando un autore opera in un registro – diciamo così – standard, mediamente letterario, la traduzione sarà relativamente più agevole. Ma come rendere la prosa di una Dorota Maślowska, che quando la si legge in polacco ci sembra proprio di sentire le voci di quei personaggi che le nostre orecchie hanno sicuramente incontrato

nelle strade di Varsavia, la loro cadenza, la melodia (invero poco melodica) con la quale si esprimono? Come approcciare l'intero corpus poetico di Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki? O certe poesie di Jacek Podsiadło? Si veda ad esempio questo frammento della sua *Dopadło mnie przerażenie* (Sono stato preso da uno spavento), dalla raccolta *Odmowa współpracy* (Rifiuto a collaborare, 1989), il cui tono – ma questa è solo la mia sensazione – forse si perde nella traduzione italiana proposta dall'antologia *Inattese vertigini*, che pure è letteralmente aderente:

Przerażenie dopadło mnie
 niczym karzące, mechaniczne ramię sprawiedliwości.
 Myślę teraz tylko o twoich włosach,
 o każdym z osobna, o splotach wełny
 w twoim swetrze pachnącym szampanem,

Sono stato preso da uno spavento
 come dal braccio meccanico e punitivo della giustizia.
 Adesso penso soltanto ai tuoi capelli,
 a ognuno separatamente, ai fili di lana
 del tuo maglione che odora di champagne,
 [...]

La voce di chi parla in questa poesia, se parlasse italiano, non direbbe piuttosto qualcosa tipo “M’ha preso lo spavento”? Non userebbe un tono più informale? Certo, quella del timbro, in musica come in poesia, è spesso una questione di gusto, e come tale è difficile da definire con delle regole. Tuttavia non è solo gusto, c’è anche qualcosa di più. Intensità? Energia? Tono? Ecco una parola interessante, che si usa sia per la sfera uditiva (intonazione della voce, ma anche volume) che per quella visuale (grado di luminosità di un colore); ma anche in ambito medico, dove si parla di tono muscolare, ossia di *giusta tensione*. Capire quale sia la *giusta tensione* è il compito il traduttore.

A tal proposito ricordo un’osservazione che andava a scoprire un neo nella citata trascrizione orchestrale dei *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij. L’osservazione fatta, non ricordo da chi (forse dal mio maestro Alvaro Company) riguardava un passaggio del brano *Samuel Goldberg e Schmuyle*, in cui Musorgskij mette in musica due quadri di Viktor Hartmann, raffiguranti l’Ebreo ricco e l’Ebreo povero. La melodia che caratterizza Schmuyle, il povero, nella versione pianistica è molto ardua per l’esecutore; ma nella trascrizione di Ravel essa viene affidata alla tromba, per la quale risulta invece semplice da suonare. Le note sono le stesse, la melodia è la stessa, ma manca qualcosa; manca quella tensione che si percepisce nell’originale, la tensione del pianista che sta suonando un passaggio difficile. Alvaro Company (o chi per lui) giungeva alla conclusione che, per ricreare quella difficoltà con la quale si deve misurare l’esecutore della versione pianistica, il trombettista avrebbe dovuto suonare quel passaggio stando in piedi su una gamba sola.

Una boutade, che però nasconde una lezione importante sia per chi trascrive che per chi traduce. Nel tradurre una poesia ci si concentra talvolta sul mantenimento del metro, del ritmo, della rima o del cosiddetto significato. Sono tutte cose giustissime da fare, ma non è tutto. Nelle poesie a verso bianco, per esempio, se la metrica non costituisce motivo di preoccupazione, d'altra parte cresce la nostra responsabilità di traduttori nei confronti del suono, dell'energia di ogni singola parola e delle parole in relazione fra loro. Ecco il frammento di una poesia di Wojciech Bonowicz:

Siedzisz w kącie kamienia
 zwinięty
 jak kartka papieru.

Lo si è tradotto così (Amenta 2010):

Stai seduto nell'angolo di una pietra
 arrotolato
 come un foglio di carta.

e anche così (Bonowicz 2012):

Stai seduto dentro un sasso in un angolo
 accartocciato
 come un foglio.

Sasso o pietra? Due parole che sono sinonimi, ma che forse qui hanno una forza, un peso diverso. Siamo dentro un sasso (una pietra) o sulla sua superficie? Diciamo *foglio di carta* o solo *foglio*? Un foglio solitamente è di carta, per me specificarlo toglie energia alla poesia. *Accartocciato* recupera la carta ed è più espressivo di *arrotolato*. Certo, d'altra parte *zwinięty* non è esattamente *accartocciato*. E così si potrebbe discutere a lungo, alla fine è una questione di scelte. Importante, dicevo, è capire quali sono le gerarchie in una poesia e cercare di riproporre le stesse nella traduzione. Nel tradurre una poesia di tutt'altro tipo come *Walc* (Il Valzer) di Czesław Miłosz il metro, che fa riecheggiare i $\frac{3}{4}$ del valzer, è certamente la priorità che i traduttori Wioletta Krawczyk e Anton Maria Raffo hanno individuato (Raffo 1998):

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
 I świecznik kolując odpływa w głąb sal.
 I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
 Sto luster odbija snujący się bal.

I giri del valzer si svolgono lenti,
 Gli specchi incominciano piano a girare,
 E tante lumiere volteggiano intorno:
 Ma è solo il riflesso dei giri del valzer.

In conclusione, quello che facciamo traducendo e trascrivendo è cercare di dare un timbro credibile al brano che abbiamo deciso di traghettare verso un altro contesto linguistico o musicale. Si traduce e si trascrive avendo ben presente ciò che tecnicamente la lingua e lo strumento di arrivo ci permettono e anche considerando che ci saranno una voce o delle mani che dovranno fisicamente eseguire il nostro lavoro. Si traduce e si trascrive “su misura”, rivivendo da capo l’atto creativo, poiché tradurre è un ricreare, e non un meccanico trasportare, né uno scimmiettare. Del resto il compito primario del traduttore non è di riprodurre il passato, ma di guardare al futuro.

BIBLIOGRAFIA

- AMENTA, A., COSTANTINO, L. (2010): *Inattese vertigini. Antologia della poesia polacca dopo il 1989*, Udine.
- BALCERZAN, E. (1977): *Pisarze polscy o sztuce przekladu 1440-1974. Antologia*, Poznań.
- BALCERZAN, E. (2005): “Metafore, które wiedzą czym jest tłumaczenie”, *Teksty drugie*, 5.
- BONOWICZ, W. (2012): *Mare aperto*, traduzione cura e postfazione: L. Masi, Catania.
- ECO, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano.
- LEIBOWITZ, R. (1960): *Il pensiero orchestrale: esercizi pratici di orchestrazione*, Bari.
- MICKIEWICZ, A. (1956a): *Liriche e sonetti amorosi*, a cura di C. Verdiani, Milano.
- MICKIEWICZ, A. (1956b): *Pagine scelte*, a cura di G. Maver, Milano.
- NIETZSCHE, F. (1969): *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di R. Calasso, Milano.
- RAFFO, A.M. (1990): “«Rymy grunt», ovvero un reperto polono-americano e quattro tentativi di traduzione offerti a R.K. Lewański”, in: DE FANTI, S. (curatore): *Munera Polonica et Slavica. Riccardo C. Lewanski oblata*, Udine.
- RAFFO, A.M. (1998): “Poesie polacche messe in italiano da traduttori fiorentini”, *Europa Orientalis*, 17, 1998: 1, 197-223.
- RUWET, N. (1972): *Linguaggio, musica, poesia*, Torino.
- SCOTTO, F. (2013): *Il senso del suono: traduzione poetica e ritmo*, Roma.
- TABAKOWSKA, E. (1999): *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z Europą Normana Daviesa*, Kraków.
- TÁRREGA, F. (1906): *Recuerdos de la Alhambra*, Barcelona.
- TÁRREGA, F. (s.d.): *Recuerdos de la Alhambra*, transcription pour la harpe par S. Blassel, Paris.
- TÁRREGA, F. (2010): *Recuerdos de la Alhambra*, for string quartet, arranger: K. Krantz, Gothenburg.