

SIMONA MUNARI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “TOR VERGATA”)
ORCID 0000-0001-5767-7539

LA TRADUZIONE ALLO SPECCHIO NEL *JOURNAL D'UNE TRADUCTION* DI MARIE-HÉLÈNE DUMAS (2016)

ABSTRACT

The *Journal de traduction* written by Marie-Hélène Dumas during the translation of *The Republic of Imagination* by Azar Nafisi falls within an intermediate paratextual position between *brouillon* and *métadiscours*, where it is no longer the critic-reader who establishes the bermanian translation horizon, but it is instead the author who spells out a project supported by a dual perception of authorship. As such, it is worth observing it in light of the recent interest of Translation Studies in the field of genetics of translation.

KEYWORDS: Translation Studies, genetics of translation, translation journal, translation paratexts, translator's authorship.

STRESZCZENIE

Journal de traduction napisany przez Marie-Hélène Dumas podczas tłumaczenia *The Republic of Imagination* Azara Nafisiego mieści się w pośredniej pozycji paratekstualnej między *brulionem* a *meta dyskursem*, gdzie to nie krytyk-czytelnik wyznacza bermanński horyzont przekładu, ale to autor przedstawia projekt poparty podwójnym pojęciem autorstwa. Dlatego warto poddać to obserwacji w świetle niedawnego zainteresowania translatoryki genetyką przekładu.

SŁOWA KLUCZOWE: Traduktoлогия, genetyka przekładu, dziennik przekładu, parateksty przekładu, autorstwo tłumacza

Nel maggio 2016 esce in Francia per le edizioni Lattès la traduzione di *The Republic of Imagination. America in Three Books* (2014) di Azar Nafisi, acclamata autrice di *Reading Lolita in Teheran: a Memoir in Books* (2003). Il volume, intitolato *La République de l'imagination. Comment les livres forgent une nation*, è introdotto da un testo, *French Connection*, in cui l'autrice racconta la sua personale ricerca di risonanze tra l'amatissima cultura francese e le sue due patrie, l'Iran e l'America¹. Il libro è un non-saggio letterario, un invito alla lettura degli spazi universali della narrativa, un'esplorazione di alcuni autori americani per strade

¹ L'edizione italiana *La Repubblica dell'immaginazione. Una vita e i suoi libri* è invece introdotta da una "Prefazione alle edizioni straniere".

alternative e deviazioni, tra opere di finzione, biografie, testi di scienza, politica, tecnologia, pedagogia e storia.

La voce francese di Azar Nafisi, Marie-Hélène Dumas, già traduttrice di *Reading Lolita* e di altri autori americani, e scrittrice a sua volta², ha dedicato alla traduzione di *La République de l'imagination* un diario intitolato *Journal d'une traduction*, giunto in libreria quasi contemporaneamente al libro tradotto. La singolarità dell'operazione, sostenuta con ogni evidenza dal credito di cui Nafisi godeva presso il pubblico francese e dall'interesse mediatico che accompagnava ogni sua apparizione, trova nondimeno una sua autonomia e rilevanza negli studi traduttologici più recenti, dove la figura del traduttore, da "passeur" in un meccanismo essenzialmente riproduttivo, è rivalutata come agente di un atto creativo (Génin 2018: 6–7). Se alla figura dell'autore-che-traduce, anima di esperimenti editoriali riusciti come la collana "Biblioteca romantica" di Mondadori o "Scrittori tradotti da scrittori" di Einaudi, era dedicato uno spazio paratestuale che poteva essere declinato con una certa libertà, ora i traduttori si esprimono in interviste e conferenze, partecipano alla presentazione dei libri tradotti e a convegni accademici, pubblicano interventi su riviste specializzate, legano il loro nome agli autori prediletti, e sono a volte chiamati (si pensi all'italiana NN editore) a redigere brevi note di traduzione di carattere personale da inserire sui siti o in appendice ai volumi. Il legame imprescindibile tra buone traduzioni e buona editoria è stato di recente sottolineato anche da Renata Colorni (2020: 72), curatrice e traduttrice di classici della letteratura tedesca, per molti anni a capo della collana "Meridiani" Mondadori. Ma accanto al traduttore letterario che fa un lavoro "pressoché amatoriale" (*ibidem*: 61), si va delineando la figura di studioso-che-traduce, il ricercatore che osserva la propria pratica e in un certo senso la prolunga dandone conto in un "equivalente riflessivo dell'analitica delle traduzioni proposta da Antoine Berman" (Hersant 2020: 7).

Da questa prospettiva euristica, la "postura" del traduttore come interprete e mediatore che rivendica l'atto creativo sotteso alla fatica del tradurre diventa motivo di indagine sotto il segno dell'interferenza creativa rispetto al grado di contaminazione fra traduzione, riscrittura e saggio interpretativo. Il traduttore ripercorre le tappe di accostamento al testo straniero denunciando le ombre, le difficoltà, le esitazioni: riflette sullo stile dell'autore, esplora la lingua di partenza in relazione alle forme e strutture della lingua di arrivo, riferisce l'urgenza di scrivere, riformulare, migliorare l'originale. L'idea di autorialità è rimessa in questione a fronte di una improvvisa sensazione di inadeguatezza che si risolve in un atteggiamento di competizione o di rinuncia, mentre la ricerca di risonanze trasforma la traduzione in atto privato (Munari 2019: 3).

² Tra gli autori tradotti figurano Peter Oliva, Janet Frame, Delmot Bolger, Paula Fox, Linda Grant, Ciarán Collins. Nel 1993 ha fondato e diretto la rivista di arte e poesia "L'Evidence". È autrice di *Chaos technique sur le Tao-Te-King* (1994, ed. L'Evidence), *John Lennon, flagrant délire par éclats de ouï-dire* (1995, ed. du Castor Astral), *Ornithorynque* (1997, ed. L'Evidence), e dei romanzi *Il reste moins de temps que tout à l'heure* (2001), *Quoique* (2004) e *Lumières d'exil* (2009) pubblicati dalle edizioni Joëlle Losfeld.

Il mestiere di tradurre, spiega Agnès Desarthe, ha come orizzonte privilegiato la possibilità di continuare a leggere, e questo desacralizza i testi, li inserisce in un movimento di pluralità e stratificazione che allontana definitivamente l'illusione di compiutezza (Desarthe 2013: 138–139). Figlia di Aldo Naouri e traduttrice, tra gli altri, di Cynthia Ozick e Virginia Woolf, mette la sua formazione di anglista al servizio dei lettori per spiegare la traversata nelle parole, aspra ed enigmatica, iniziata durante l'infanzia plurilingue costellata di imperfezioni e perdite. Ricorda la rabbia del padre quando i versi delle canzoni arabe tradotti in francese non trasmettevano il calore e il profumo delle notti di Bengasi: la sfida di “far piangere la notte” anche in francese (*ibidem*: 125) è il primo passo verso la convinzione che lo “scrittore da tradurre” (Desarthe parla di scrittore, non di testo da tradurre) debba prendere temporaneamente possesso dello spazio disponibile nell'immaginario del traduttore (*ibidem*: 138). Anche per Carlos Batista, voce francese di António Lobo Antunes, accade che nel traduttore, “transmetteur” e insieme “régénérateur” (Batista 2014: 9), la fine della parola ridivenga inizio. La sua raccolta di aforismi e aneddoti sulla traduzione dimostra quanto tradurre implichi memoria e immaginazione: è arte di amare, di tradire, di sedurre e di fuggire; è una conquista amorosa fatta di perseveranza, audacia, resistenze vinte e segreti svelati.

Desarthe e Batista sono solo due nomi noti tra i tanti che partecipano a un dibattito in cui il paratesto, sulla scorta delle “soglie” genettiane, è ormai considerato in termini pragmatici un elemento “pubblico” dell'opera che interviene nella sua ricezione. Lo statuto transitorio e l'estensione variabile che lo caratterizza, anche in termini di ampiezza del corpus testuale, rende complicato attribuirgli un preciso ruolo teorico, afferma Nicola Del Lungo (2009: 101–102), sottolineando quanto lo stesso Genette ne avesse rilevato gli aspetti contraddittori (Genette 1987: 202). È infatti il luogo in cui si afferma il discorso autoriale in una potenziale dinamica di “doppia intesa” che diventa “flagrante” nella dimensione narrativa (Del Lungo 2009: 104). Osservata dal paratesto, la genesi del tradurre risulta enigmatica quanto il processo di creazione, eppure seguire il percorso traduttivo da quella prospettiva permette, oltre che di ricostruire il processo linguistico, di stabilire un grado di autorialità che interroga la tradizionale gerarchia tra autore e traduttore. L'idea stessa di testo originale perde il suo significato intrinseco di unicità, e da questo punto di vista è suggestivo pensare che la traduzione, in posizione secondaria sul piano temporale, possa “fare l'originale” pur non avendone l'autonomia, in quanto emanazione o derivazione del testo (Durand-Bogaert 2014b: 12).

In un'ottica di genetica testuale, l'atto traduttivo ripercorre il cammino dell'autore producendo un discorso di parole, sonorità e ritmo in cui si profila l'impronta di una lettura e, talvolta, di un'interpretazione. La “doxa traduisante” (Durand-Bogaert 2014a: 2) valorizza l'importanza della contestualizzazione storica e culturale del tradurre dopo che Meschonnic e Berman hanno posto le basi di una critica della traduzione svincolata dal giudizio estetico o morale, trascurando però le condizioni precise in cui una traduzione si forma. Per quanto i traduttori rilevino il

carattere spesso arbitrario delle revisioni, difficilmente lasciano traccia delle fasi di lavoro, come se solo il testo pubblicato avesse ragione di esistere. L'approssimazione al testo definitivo per correzioni successive, oltre a mostrare quanto la traduzione sia sempre, prima di tutto, una lettura, rivela invece elementi chiave sul legame tra pratica e teoria. L'applicazione in ambito traduttologico di procedure di genetica testuale illumina i meccanismi più o meno consapevoli che informano il processo traduttivo (Montini 2016: 171), per cui i materiali pretestuali o paratestuali, i manoscritti, gli epistolari e le note sparse sono da tempo inclusi negli studi sulla traduzione letteraria (Bouton-Kelly 2020).

Il traduttore che torna più volte sul suo testo per definire una stesura finale semina preziosi indizi per individuare una coerenza traduttiva, eppure il suo *atelier* resta quasi sempre “un mistero” (Durand-Bogaert 2014a: 8), salvo rari casi in cui prende la parola per motivi di promozione editoriale, come talvolta accade con le ritraduzioni dei classici, o partecipa a un percorso di legittimazione della sua autorialità nel dibattito scientifico, spesso di matrice accademica. Tuttavia, segnala ancora Hersant, i paratesti non sono veri e propri “brouillons” di traduzione, ma piuttosto “métadiscours”: più che tracce di una genesi, si possono considerare testimonianze a posteriori, ricostruzioni basate su esempi specifici, esposte a ricordi labili e al forte rischio che venga meno, nella narrazione, il dato di sincerità e obiettività che sarebbe indispensabile per mettere la traduzione “allo specchio” (Hersant 2020: 6).

La scelta di affidare la “fragilizzata *auctoritas*” del traduttore (Durand-Bogaert 2014a: 9) a un genere letterario come il diario, connotato di per sé da un andamento intermittente e lacunoso (Gardini 2014: 7), inserisce quindi il *Journal* di Dumas in una posizione intermedia, tra brogliaccio e metadiscorso: non è più il critico-lettore a determinare l'orizzonte bermaniano del tradurre, ma è l'autore stesso ad esplicitare il suo progetto, che nel caso specifico si radica nell'idea che ogni traduzione risponda a particolari circostanze, “le condizioni nelle quali un traduttore traduce” (Dumas 2016: 30). Dumas applica un preciso sistema di avvicinamento al testo di partenza, con una sistematicità che sembra ricalcare il protocollo identificato da Jean-Louis Lebrave “allontanarsi, riavvicinarsi, tessere e disfare, rimuginare, sezionare” (Lebrave 2014). Ma questo processo non interessa solo il testo da tradurre: si estende alla cornice.

La mia analisi del *Journal* intende pertanto soffermarsi sulla duplice percezione di autorialità sottesa alla strategia narrativa: la traduzione è scritta in una temporalità rigorosa, in dialogo con l'autrice, ed è pertanto vissuta come ricerca di un equilibrio suscettibile di essere costantemente riformulato; nella redazione del diario il tempo invece si dilata e, in nome di una dichiarata affinità con la scrittura di Azar Nafisi, l'esperienza si trasforma in un *récit* di carattere ibrido, organizzato in un'alternanza di piani tematici. Questa premessa è indispensabile per individuare e comprendere le implicazioni di una formula che consente a Marie-Hélène Dumas di elaborare un personale “orizzonte del traduttore” (Berman 1995: 79) che, sulla carta, non richiede ruoli né appartenenze ufficiali:

Esercizio il mestiere di traduttrice come quelle donne del XIX secolo, e furono numerose, che pur appartenendo alla buona società si ritrovavano, per una ragione o per un'altra, senza denaro. Figlie e sorelle di uomini colti, come ha detto Virginia Woolf, conoscevano le lingue straniere, amavano la letteratura, amavano scrivere, e questo lavoro evitava loro il declassamento sociale che un impiego remunerato avrebbe rappresentato. Esercizio questo mestiere senza avere mai studiato nulla che mi autorizzi a farlo (Dumas 2016: 34)³.

Esercita dunque “senza autorizzazione” citando la grande madre, Virginia Woolf, e tanto basta, in realtà, a collocarla in un preciso contorno di autorialità femminile in cui la donna è rivalutata come soggetto attivo nell'ambito della pratica traduttiva (Di Giovanni, Zanotti 2018: 21). In quanto autrice può uscire dal dato linguistico per riflettere sulla difficoltà di “pensare tra le lingue” (Dumas 2016: 131) quando una frase, chiarissima in inglese, risulta impossibile da rendere in francese; può denunciare la richiesta degli editori di usare una lingua “semplice” che faciliti la lettura, laddove è noto che “non sempre la chiarezza traduce la chiarezza” (*ibidem*), con tutte le implicazioni del termine *clarté* nella traduttologia francese (Meschonnic 1999: 253); può citare Nabokov, convinto che tradurre dal russo all'inglese fosse un po' più facile che dall'inglese al russo (Dumas 2016: 76), e Ortega y Gasset che indicava il francese come la lingua in cui è più difficile tradurre (*ibidem*: 60). La sua consapevolezza della traduzione in senso storico, fino al recente dibattito sulle questioni ritraduttive, emerge dai commenti sui lavori precedenti, con particolare riferimento alla ricerca di un corretto registro linguistico che molti traduttori ancora tendono ad elevare per l'istintivo riflesso di mostrarsi “buoni scrittori” (*ibidem*: 53).

Tradurre Azar Nafisi, dice, equivale a ritrovare un'impronta ricoperta di sabbia, ma vi sono momenti in cui il linguaggio si irrigidisce e si fa estraneo: accade soprattutto quando diventa espressione di una collettività e serve a dare conto del sistema politico e sociale. L'autrice è molto precisa, usa termini specialistici, perciò riferire correttamente la riforma americana dell'educazione costa a Dumas una settimana di lavoro. Restituire i sentimenti di amore, odio, tenerezza e rancore, raccontare la paura della morte o il desiderio di oblio le risulta invece più facile, può scavare nella lingua per ritrovare la forma e aderire alla traccia della scrittura di Nafisi (*ibidem*: 76, 138). Nella centralità del ritmo, la traduzione diventa il laboratorio di scrittura evocato da Henri Meschonnic (1999: 459), che accoglie Dumas in una tradizione traduttiva intesa come atto di interpretazione del testo nel quale il traduttore si pone, prima di tutto, come lettore, un “premier lecteur” che in termini qualitativi è anche un “lecteur premier” (Masson 2017: 644). Questa è una traduzione – scrive Dumas a Nafisi chiedendole i riferimenti bibliografici delle

³ “J'exerce le métier de traductrice comme ces femmes du XIXe siècle, et elles furent nombreuses, qui appartenaient à la bonne société mais se retrouvaient sans argent pour une raison ou pour une autre. Filles et sœurs d'hommes cultivés, comme l'a dit Virginia Woolf, elles connaissaient des langues étrangères, aimaient la littérature, aimaient écrire, et ce travail leur évitait la déchéance sociale qu'aurait représenté un emploi salarié. J'exerce ce métier sans jamais rien avoir étudié qui m'y autoriserait”. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

numerose citazioni inserite nella *Repubblica dell'immaginazione* – che la farà leggere e rileggere, e cita Calvino per il quale tradurre è il solo modo di leggere davvero un testo. È una lettura barthesiana che solleva lo sguardo dalla pagina, si distrae, associa idee e reminiscenze fugaci, riattiva la memoria e risveglia zone del linguaggio (Barthes 1984: 34):

Sollevo la testa per lasciar scendere in me la poesia di Langston Hugues citata all'inizio di *La Repubblica dell'immaginazione* che mi accingo a tradurre. Dietro il vetro dietro la mia scrivania un finissimo specchio di luna traccia un segno bianco nel cielo blu scuro che si schiarisce scendendo verso le colline e diventa verde, giallo e rosa pallido contro il loro profilo nero (Dumas 2016: 9)⁴.

Il *Journal* è diviso in tre sezioni, inverno-primavera-estate. La traduttrice osserva la propria pratica nello scorrere di un tempo segnato dal cambiamento dei colori (del cielo, del giardino, del suo umore) dando corpo alla metafora del “traduttore, trattore” con cui Olivier Mannoni sposta il fulcro del tradurre dalle ragioni della fedeltà (traduttore, traditore) al “labeur, labourage, labor” della semina, in una “meteorologia del traduttore” (Mannoni 2011: 41) che alterna momenti di allegria ad altri di collera, fatica e scoraggiamento. Il rapporto con Nafisi è regolare, l'autrice si mette a disposizione in una dinamica collaborativa che in genere, rileva Valeria Sperti, vede l'autore come garante del significato e chiude il traduttore nel ruolo molto più scomodo di “potenziale moltiplicatore del discorso” (Sperti 2016: 144). L'autore tende infatti a fornire spiegazioni, ma anche a entrare nelle strategie traduttive per illustrare le sue intenzioni narrative. Il movimento conflittuale generato dalla sua presenza ruota, nel caso di Dumas, intorno alle aspettative di una scrittrice che già in sede paratestuale aveva sottolineato profonde implicazioni con la cultura francese, rievocando un'infanzia dorata in cui i classici si leggevano in famiglia, lo zio componeva un dizionario francese-persiano e il padre, sindaco di Teheran, riceveva la Légion d'Honneur dalle mani del generale De Gaulle (Nafisi 2016: 9). Nel carteggio con Nafisi risuona molto decisa la richiesta che la traduttrice mantenga un profilo basso. Il lettore può, anzi è tenuto ad aggiungere significato, ma il traduttore deve trasmettere il testo restando un passo indietro:

Azar Nafisi insorge, Le [*sic*] parole sono carne, sangue e ossa, tanto quanto anima e spirito. Ha il diritto, mi dice, di interpretarle come vuole, ma non quello – no, per nessuna ragione – di mutilarle. Carne, sangue e ossa, corpo, materia (Dumas 2016: 135)⁵.

⁴ “Je lève la tête pour laisser descendre en moi le poème de Langston Hugues cité au début de *La République de l'imagination* dont je commence la traduction. Derrière la vitre derrière mon bureau un très fin croissant de lune trace un art blanc dans le ciel bleu foncé qui s'éclaircit en descendant vers les collines puis devient vert, jaune et rose pâle contre leur ligne noire”.

⁵ “Azar Nafisi s'insurge, Les mots sont chair, sang et os, autant qu'âme et esprit. Vous avez le droit, dit-elle, de les interpréter comme vous le souhaitez, mais pas celui – non, absolument pas – de les mutiler. Chair, sang et os, corps, matière”. Il maiuscolo “Les mots” è dell'autrice.

Confrontarsi con l'autore quando questo è possibile, considera Dumas, aiuta il traduttore a decrittare l'inconcluso che sempre alberga nel senso, il potenziale da scoprire che mette chi traduce di fronte al "dilemma" per eccellenza: se lasciare il lettore a scavare da solo, oppure aiutarlo (*ibidem*: 132). Uscirne implica un processo di pulizia della parola, "lavare, sciacquare, strofinare" (*ibidem*: 135) fino a raggiungere la comune ossatura, la struttura interna delle due lingue, assecondando un'incertezza latente che non è, come potrebbe sembrare, solo di ordine lessicale, grammaticale o sintattico, ma si dipana in un'ampia stratificata "cartografia" (Hewson 2016: 14). Tradurre è allora, tra le altre cose, conclude Dumas, "lasciare al lettore le stesse possibilità di interpretazione che gli ha dato l'autore" (*ibidem*: 44). Il genere diaristico, forse, serve anche a questo, a rielaborare l'interazione con un'autrice che parla francese e ha un'immagine precisa di quello che il suo libro dovrà rappresentare in Francia; a esorcizzare la tensione traduttiva in una fisicità liberatoria nella quale la pagina si crea, un gesto dopo l'altro, anche durante i momenti di riposo:

Metto giù il giornale, bevo un sorso di caffè, tolgo i piedi dalla poltrona di fronte, mi alzo, salgo le scale (sembra la traduzione di uno di quei romanzieri inglesi che, per ho aperto la porta, dicono ho fatto un passo, ho alzato il braccio, ho messo la mano sulla maniglia, l'ho fatta girare e ho spinto il battente). Poi, una volta seduta (ecco che continua), apro il file *Repubblica dell'immaginazione* (Dumas 2016: 132)⁶.

Si prende il tempo di rileggere i libri americani citati da Nafisi, scoprendo che il motivo per cui un passo è stato scelto non sempre trova riscontro nella traduzione disponibile. Allora ritraduce, per legare quelle frasi al disegno generale, e così facendo ritesse il filo ermeneutico di un'operazione che contribuisce a potenziare il testo originale, colto nell'evidenza della sua "vulnerabilità in traduzione" (Samoyault 2014): "Più il traduttore si iscrive come soggetto della traduzione", commenta ancora Dumas, "più, paradossalmente, tradurre può continuare il testo (Meschonnic)" (Dumas 2016: 31).

La scansione stagionale offre riferimenti precisi, il lavoro procede un capitolo per volta. Giunta all'epilogo, la traduttrice afferma che la versione conclusa va lasciata decantare e poi ripresa, riletta, corretta per favorire la creazione di un "sistema isotopico" (Lebrave 2014: 38) in cui la competenza del traduttore si accorda al testo da tradurre man mano che la fiducia cresce, "sia nell'altro, cioè nell'autore, che in me come traduttore. Niente domande. E correggo molto meno che nelle prime cento pagine" (Dumas 2016: 136). Quando però una frase scivola via solo la voce può riprenderla, in un senso e nell'altro, e poi ancora, finché il

⁶ "Je repose le journal, je bois une gorgée de café, j'enlève mes pieds du fauteuil d'en face, je me lève, je monte l'escalier (on dirait la traduction d'un de ces romanziers anglo-saxons qui, pour j'ai ouvert la porte, disent je me suis avancé, j'ai levé le bras, j'ai posé la main sur la poignée, je l'ai fait tourner et j'ai poussé le battant). Puis, une fois assise (ça continue), j'ouvre le fichier *République de l'imagination*".

suono non le dà sostanza. Per tradurre, la lettura ad alta voce funziona quasi sempre, e diventa indispensabile in fase di rilettura (*ibidem*: 98). Perciò le traduzioni richiedono tempo e solitudine, umiltà, attenzione, accuratezza e perseveranza. Si delinea un'idea di "buona traduzione" fondata su una corrispondenza profonda nel segno bermaniano del dialogo e del "métissage" (Berman 1984), in cui il traduttore prosegue il suo compito anche dopo la conclusione del lavoro nell'andirivieni di letture e revisioni esterne. Il disaccordo prodotto da certe rigidità e cieche applicazioni di regole, tradizioni e convenzioni (Dumas 2016: 60) si smorza, altre volte, in "conversazioni telefoniche ping pong" che creano una "rete di intelligenza" (*ibidem*: 116) entro la quale prendono vita soluzioni condivise.

Nel discorso sul "patronage" descritto da Lefevre (1992), Dumas si colloca, con ironia polemica, in una posizione consapevole del controllo che molti fattori continuano ad esercitare su una professione ancora e sempre "avida di riconoscimento" (Dumas 2016: 13). Nonostante non sempre possa scegliere i libri che traduce (come peraltro accade a molti traduttori professionisti), cerca di seguirli con attenzione per trovare il ritmo, il "punch" di cui sono intessuti; si impegna a cogliere l'eventuale angoscia o a far passare l'umorismo in un atto "di cortigianeria" (Dumas 2016: 89) messo in scena con grazia. Segnala che i libri facili da tradurre, quelli che in libreria non le verrebbe mai in mente di comprare, sono quasi sempre più remunerativi degli altri, i libri amati che suscitano un desiderio mimetico di scrittura. In quei casi il piacere del "traduire" sconfinava nel "trajouir, un mode de traduire jouissif" (Sardin 2012) in cui il cervello, come scrive Dumas, "immediatamente si delizia all'idea di scrivere un abbecedario, se è quello che sto facendo, o un diario, o un romanzo, e inventa automaticamente frasi, costruzioni sintattiche simili, persino l'immagine della pagina" (Dumas 2016: 318).

Sono parole che ricordano la "nostalgia struggente della creazione" di cui parla Natalia Ginzburg nella famosa nota alla traduzione di *Madame Bovary*, la voglia di scrivere che si affaccia prepotente quando ci si ritrova invasi da uno "sciame" di parole (Ginzburg 1983: 432). L'autore che scrive per sé ha un rapporto con la lingua più libero; la traduzione lo inchioda a una riflessione obbligata, un'attenzione "impaurita e meticolosa" (*ibidem*: 431) che rende però possibile una nuova fecondità creativa. Talvolta, al traduttore accade di raggiungere nella vita il narratore del romanzo che sta traducendo, come racconta Emmanuèle Sandron in un *Journal de bord* pubblicato sulla rivista dell'Associazione dei traduttori letterari francesi. Se chi traduce si trova a esplorare nella vita ciò che è scritto nella lingua di partenza, se accade qualcosa che fino a quel momento era impensato e impensabile da sperimentare nella lingua di arrivo, "la vita di partenza diventa la vita di arrivo, il romanzo si traduce, e la vita si vive" (Sandron 2019: 20). Al romanzo autobiografico non potrà che corrispondere una "traduzione autobiografica" la cui tessitura testuale appartiene in ugual misura alla finzione e alla realtà. Mentre il lavoro procede lentamente, il segreto familiare della narratrice riattiva nella traduttrice antiche domande inevase. Come un sasso lanciato sull'acqua, il testo da tradurre ha fatto uscire una storia che si è dispiegata nel tempo in cerchi concentrici (*ibidem*: 27).

Analogamente, nel diario di Dumas la traduttrice affronta il testo di Nafisi scandagliando la vita di sua madre, figlia di esuli russi costretta a “un’integrazione alla francese” (Dumas 2016: 70) che ha lasciato a Marie-Hélène la nostalgia delle radici e di una lingua mai parlata, una vaga “inattitudine all’appartenenza” (*ibidem*) che l’ha spinta a viaggiare a lungo per riprodurre i trasferimenti continui di una fuga mille volte immaginata. Alla fine degli anni Sessanta si ferma a Parigi e inizia per caso un lavoro al quale non aveva mai pensato, tradurre letteratura – “le mie circostanze, di nuovo loro, mi ci hanno portata” (*ibidem*: 129). Il dato autobiografico, che all’inizio del *Journal* sembra casuale e comunque legato ai contenuti della traduzione in corso, si struttura man mano in una drammaturgia che rende porose le frontiere con la narrativa: viene meno l’immediatezza del diario, “serie di tracce datate” (Lejeune 2015: 27) frammentarie e inconcluse. La storia di vita prende forma sul modello della *République de l’imagination* che, tra saggio e autobiografia, offre a Dumas una pista sicura e molti spunti – l’esilio, l’isolamento femminile, la lettura come antidoto, il senso del dire “casa” – organizzati intorno al tema centrale del silenzio linguistico legato alla migrazione. La scelta dell’inglese perché “più forte” (Dumas 2016: 82) è stata facile come seguire le onde, mentre il russo è tornato tardi, assistendo la madre in fin di vita, “défabulée” (*ibidem*: 105), uscita dalla storia. Sentire il russo in bocca è poter recitare qualche verso che torna in mente o mangiare un *loukoum* con pezzetti di pistacchio dentro, morbido, duro e dolce insieme; fa passare l’aria, accarezza i denti.

Nel “découpage” (Lebrave 2014: 47) che riduce la materialità del testo a una serie di sezioni identificabili, la traduzione del libro di Nafisi procede parallelamente alla ricostruzione di una vicenda familiare complessa, di cui restano pochi documenti sparsi. Dumas mostra un metodo di lavoro, descrive un processo nel momento in cui viene svolto, offre indizi sulle molteplici possibilità insite nelle circostanze della sua traduzione, sostenuta dall’idea di Nafisi che “con le storie funziona così, si muovono in base a connessioni inattese e misteriose coincidenze” (Nafisi 2015: 279). Il “détisser-retisser” (Lebrave 2014: 38) testuale proprio dell’atto traduttivo si concentra su alcune parole ed espressioni come *home*, *homeless*, *homelessness* che producono una lista di dubbi, domande e “pensieri collaterali” (Dumas 2016: 132) sui quali il *Journal* si articola non come un deposito di carte, *brouillon* di correzioni, ma come un “epitesto intimo” (Genette 1987: 10–11), archivio di pensieri sparsi che si fanno strada nelle imprevedibili risonanze della lettura, “per tornare su questa storia di lingue e tradimento, questa sensazione di aver girato le spalle alle lingue che mi tormenta, e che la traduzione della *Repubblica dell’immaginazione*, in cui l’esilio è presenza costante, fa emergere” (Dumas 2016: 23).

Nella consapevolezza che quando le parole ricadono sulla pagina per essere pubblicate niente resta puramente autobiografico (Lejeune 2015: 98), e che il paratesto sollecita in ogni caso una “lettura del sospetto” (Genette 1987: 214), questo diario, per dirla con Nicola Gardini, “è quel che è perché è anche quel che non è” (Gardini 2014: 93). In bilico tra i generi, riferisce un’esperienza di traduzione in una forma ibrida che si configura, richiamando il “je de pistes” di cui parla

Lejeune (2015: 11), come un gioco di scrittura sull'io all'ombra di un'autrice, Azar Nafisi, che si staglia sulle "circostanze" con l'autorevolezza di chi, nell'urgenza di raccontare, rifiuta qualunque ingerenza. Viene allora da chiedersi se appropriarsi di un testo mentre lo si traduce per farne una storia propria renda davvero servizio a un mestiere che è e resta, prima di tutto, una performance intellettuale di elevata complessità; e se l'autorialità del traduttore non risieda proprio in quell'affascinante "attesa di identità" di cui parla Renata Colorni (2020: 37), una sospensione tra le righe che trova consistenza, e può essere valorizzata al meglio, soprattutto nella sua sede naturale: il testo tradotto.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (1984): *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.
- BATISTA C. (2014): *Traducteur auteur de l'ombre*, Arléa, Paris.
- BERMAN A. (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A. (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- BOUTON-KELLY L. (2020): *La traduction au brouillon: une écriture à l'ouvrage*, "Palimpsestes", 34: 134–151, <<https://doi.org/10.4000/palimpsestes/6072>> [ultimo accesso: 5.6.2021].
- COLORNI R. (2020): *Il mestiere dell'ombra. Tradurre letteratura*, Henry Beyle, Milano.
- DEL LUNGO A. (2009): *Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*, "Littérature", 3/155: 98–111, <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>> [ultimo accesso: 10.6.2021].
- DESARTHE A. (2013): *Comment j'ai appris à lire*, Stock, Paris.
- DI GIOVANNI E., ZANOTTI S. (2018): *Donne in traduzione*, Bompiani, Milano.
- DUMAS M.-H. (2016): *Journal d'une traduction*, éditions iXe, Donnemarie-Dontilly.
- DURAND-BOGAERT F. (2014a): *Ce que la génétique dit, la traduction le fait*, "Genesis", 38: 7–10, <<http://journals.openedition.org/genesis/995>> [ultimo accesso: 7.6.21].
- DURAND-BOGAERT F. (2014b): *Les deux corps du texte*, "Genesis", 38: 11–33, <<http://journals.openedition.org/genesis/1284>> [ultimo accesso: 7.6.21].
- GARDINI N. (2014): *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.
- GENETTE G. (1987): *Seuils*, Seuil, Paris.
- GÉNIN I. (2018): *Quand les traducteurs prennent la parole: préfaces et paratextes traductifs. Avant-propos*, "Palimpsestes", 31: 6–7, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2532>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- GINZBURG N. (1983): *Nota del traduttore*, in: FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Einaudi, Torino: 429–433.
- HERSANT P. (2020): *Dans l'archive des traducteurs. Présentation*, "Palimpsestes", 34: 7–13, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/5952>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- HEWSON L. (2016): *Les incertitudes du traduire*, "Meta", 1/61: 12–28, <<https://id.erudit.org/iderudit/1036980ar>> [ultimo accesso: 2.6.21].
- LEBRAVE J.-L. (2014): *Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, "Genesis", 38: 35–56, <<http://journals.openedition.org/genesis/1285>> [ultimo accesso: 8.6.21].
- LEFEVERE A. (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York.

- LEJEUNE P. (2015): *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, Éditions du Mauconduit, Paris.
- MANNONI O. (2011): *Traduttore, trattore*, “Revue de la BNF”, 38/2: 40–43 <<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-40.htm>> [ultimo accesso: 28.5.21].
- MASSON J.-Y. (2017): *De la traduction comme acte créateur: raisons et déraisons d'un déni*, “Meta”, 3/62: 635–646, <<https://id.erudit.org/iderudit/1043954ar>> [ultimo accesso: 25.5.21].
- MESCHONNIC H. (1999): *Poétique du traduire*, Verdier, Paris.
- MONTINI, C. (2016): *Génétique des textes et autotraduction. Le texte dans tous ses états*, in: FERRARO A., GRUTMAN R. (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris: 169–188.
- MUNARI S. (2019): *Sous le signe de l'interférence. Les classiques de la littérature française dans la collection Einaudi “Scrittori tradotti da scrittori”*, “Revue Italienne d'études françaises”, 9: 1–13 <<http://journals.openedition.org/rief/4872>> [ultimo accesso: 4.6.21].
- NAFISI A. (2015): *La repubblica dell'immaginazione. Una vita e i suoi libri*, Adelphi, Milano.
- NAFISI A. (2016): *La République de l'imagination. Comment les livres forment une nation*, J.C. Lattès, Paris.
- SAMOYVAULT T. (2014): *Vulnérabilité de l'œuvre en traduction*, “Genesis”, 38: 57–68, <<http://journals.openedition.org/genesis/1286>> [ultimo accesso: 10.6.21].
- SANDRON E. (2019): *À roman autobiographique, traduction autobiographique*, “TransLittérature”, 55, <https://www.translitterature.fr/media/article_961.pdf> [ultimo accesso: 30.5.21].
- SARDIN P. (2012): *Traduire ou trajour: de la traduction des néologismes dans *Vivre l'orange d'Hélène Cixous* et *Mère la mort de Jeanne Hyvrard**, “Palimpsestes”, 25: 111–123, <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1775>> [ultimo accesso: 3.7.21].
- SPERTI V. (2016): *La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif*, in: FERRARO A., GRUTMAN R. (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris: 141–167.