

I MANIFESTI E LA POESIA DI OSWALD DE ANDRADE IN ITALIANO: CONSIDERAZIONI SULLE INTENZIONI DEL TESTO, LA TRADUZIONE ANNOTATA E LA FRUIZIONE LETTERARIA

Maria Caterina Pincherle
Università di Roma
pincherl@uniroma3.it

Distinguiamo: Poesia di importazione. E la poesia Pau-Brasil, di esportazione.
Oswald de Andrade

Un testo esiste a distanza; la si mostra o la si nasconde. Né importare, né esportare.
Henri Meschonnic

Riassunto: Considerazioni sulla traduzione italiana della poesia e dei manifesti di Oswald de Andrade (in *La cultura cannibale*, Meltemi 1999) portano ad una serie di riflessioni sulla traduzione annotata, considerata come una ri-presentazione del testo. La problematica fedeltà/infedeltà si innesta sulla questione della fruizione letteraria, dal momento che la stessa presenza di note, se necessaria per una migliore ricezione del testo straniero, influisce qualitativamente sulla sua lettura, alterandone indirettamente la percezione del “tono” e dello stile.

Parole chiave: Manifesti e poesia di Oswald de Andrade in traduzione italiana, traduzione annotata, fedeltà/infedeltà, fruizione letteraria.

Abstract: Considerations on the italian translation of Oswald de Andrade's poetry and artistic manifestos (in *La cultura cannibale*, Meltemi 1999) lead to reflect on the annotated translation, seen as a new presentation of the text. The question of fidelity and infidelity inserts itself into the matter of literary fruition, since the very presence of notes — necessary for a better

reception of a foreign text — influences the quality of reading by indirectly altering the perception of its “tone” and its style.

Keywords: Italian translations of Oswald de Andrade’s poetry and artistic manifestos, annotated translation, fidelity/infidelity, literary fruition.

Queste note nascono dall’esperienza della traduzione in italiano di opere di Oswald de Andrade: il *Manifesto Pau-Brasil* (1924), la *Poesia Pau-Brasil* (1925) e il *Manifesto Antropófago* (1928). Le traduzioni annotate, corredate di un’introduzione mia e di una postfazione di Ettore Finazzi-Agrò, sono state pubblicate nel volume *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, edito da Meltemi nel 1999.

Raccolgo qui fili di una riflessione in corso, considerazioni fatte a priori e a posteriori intorno a difficoltà e a scelte peculiari che si presentano nel tradurre opere a cavallo tra il testo “poetico” e il testo “di poetica”; nella fattispecie, opere del modernismo brasiliano che propongono e al tempo stesso mettono in atto un progetto letterario nazionale, la cui traduzione oltrepassa quindi l’aspetto strettamente linguistico per addentrarsi nel terreno della trasposizione culturale, per la quale spesso si rende necessario un apparato di accompagnamento al testo, che integri la traduzione illustrando il contesto, in una gamma che può andare dalla storia ai movimenti artistici, fino ad immergersi in elementi della cultura materiale. Approfitterò quindi della natura particolare di queste opere per privilegiare aspetti legati alla traduzione, e più precisamente alla traduzione annotata, nella sua funzione più generale di *presentazione* di un testo – o, come si vedrà, di una sorta di macro-testo – ad un pubblico diverso da quello originale, piuttosto che descrivere soluzioni micro-testuali, come la resa di un vocabolo o di un gioco di parole, un ritmo, una sonorità, che non hanno posto problemi atipici rispetto a traduzioni di altro tipo.

Una questione cruciale, che emergerà proprio dalla singolarità di questi testi, sarà quella della *fruizione*, intesa dal punto di vista qualitativo e affrontata sul versante di una fenomenologia o di una psicologia della letteratura (o della lettura), più che di una sociologia

della letteratura: in altre parole, in che misura un testo tradotto debba cercare di conservare una certa qualità del rapporto che i lettori originari hanno stabilito con esso – pur essendo evidente che l’impatto storico del testo sul suo pubblico originale (e in generale sul suo contesto di riferimento) non potrà mai essere neppure paragonabile a quello della sua traduzione, specie se, come in questo caso, a una così grande distanza temporale.

Vorrei cominciare suggerendo un parallelo: la traduzione e il viaggio, nella loro rispettiva concretezza.

Immaginiamo un viaggiatore inconsapevole, che, indossando i vestiti adatti al clima del suo paese d’origine, si ritrovi per incanto in un altro paese con abiti analoghi ai suoi, per taglia, comodità, grado di formalità e di originalità – insomma, analoghi per idoneità e “stile” – ma confacenti al clima del paese d’arrivo. L’equivalente in traduzione sarebbe una trasposizione ideale per la quale il testo arriva senza bagagli, vestito delle sue sole parole, pur trasformate: una traduzione che non fa uso di note, perché i vari livelli dell’opera originale sono riportati tutti nella lingua di destinazione, senza alcuna perdita di complessità, e ad essa si adattano perfettamente.

Ma è un ideale, appunto. Spesso il fattore che rende necessario il bagaglio, ovvero un apparato esplicativo, è uno iato di ordine non solo linguistico o stilistico ma, più genericamente, culturale: per traduzione si viene ad intendere allora l’operazione, più ampia rispetto alla sola trasposizione linguistica, di innesto di un’opera in una cultura diversa da quella di origine. Si tratterebbe del viaggio non solo nel senso tecnico di trasporto, ma come esperienza del viaggiatore. Esperienza multipla, per un verso di conquista, comprensione e appropriazione ideale di nuovi territori e nuove lingue, e per un altro verso di presentazione di sé *come straniero*. Il viaggiatore, infatti, mentre assorbe un’immagine del paese sconosciuto, offre agli abitanti di questo (sia pur inconsapevolmente) un’immagine della propria terra.

Quanto al viaggio dei testi, risulta chiaro che, nel corso dell’operazione di trasporto, il sostrato storico-sociale, letterario, ar-

tistico, cui fa implicitamente riferimento l'opera originale può non risultare più altrettanto trasparente nella nuova cultura in cui tale opera verrà ad inserirsi. Uso il termine 'trasparente' nella sua doppia valenza. In senso metaforico, diciamo 'trasparente' di un significato 'chiaro', 'limpido', che 'si vede bene'. Letteralmente, però, è trasparente ciò che *non* si vede, lasciando apparire l'oggetto che si trova al di là di esso. Rifondendo i due usi del termine, nel caso specifico della traduzione un testo tradotto potrebbe dirsi del tutto trasparente, 'chiaro', se fossero trasparenti, 'invisibili', le note esplicative (inesistenti perché superflue) – ovvero risulterebbe immediatamente comprensibile un testo le cui delucidazioni fossero tutte già iscritte nel 'bagaglio' di chi legge.¹

Ma non sempre questo si verifica. Come rendere allora trasparente ciò che non lo è più? Nel senso esteso di traduzione a cui ho fatto cenno, rientra anche questa decisione. Paradossalmente, rendere limpido un testo che, in una lingua e in una cultura diversa, è diventato oscuro, è un'operazione che si può effettuare solo ispessendo ulteriormente il testo stesso, con l'aggiunta di materiale che non ne faceva originariamente parte: le note, appunto, il bagaglio extra, un paratesto indispensabile benché piuttosto scomodo. (Al limite, illecito: la traduzione di un testo che faccia uso di note violerebbe, già di per sé, il principio di equivalenza più pedestre: da un tipo di testo allo stesso tipo di testo). La ricerca del compromesso che spetta al traduttore consiste nel dotare il viaggiatore di queste inevitabili valigie, cercando di renderle più leggere e discrete possibile.

È a questo principio che ho cercato di attenermi nel tradurre i manifesti e la poesia di Oswald.

Nelle intenzioni del direttore della collana "Poetiche" della Meltemi, Armando Gnisci, che mi suggerì di tradurre il *Manifesto Antropófago* di Oswald, l'idea di fondo era dare un contributo a chi in Italia cominciava a occuparsi di studi culturali. Proposi di estendere l'operazione di divulgazione anche al manifesto *Pau-Brasil* e alla poesia ad esso correlata, poiché li consideravo parte dello stesso

processo di rinnovamento culturale con il quale, negli anni Venti, il Modernismo brasiliano aveva inteso rovesciare il rapporto di dipendenza coloniale fino ad allora imperante in campo artistico e letterario.

In questo modo, i testi di Oswald sarebbero stati messi a disposizione anche degli studiosi italiani che si interessavano alle letterature e ai movimenti artistici stranieri del primo Novecento o alle avanguardie in genere.

Ma, data la distanza tra le due culture, apparve chiaro fin dall'inizio che la mera traduzione linguistica non sarebbe stata sufficiente a rendere pienamente fruibili (e godibili) i testi. Occorreva inserire spiegazioni a margine per operare una traduzione culturale.

Sia i manifesti sia la poesia di Oswald de Andrade, proprio in quanto programmaticamente legati al progetto modernista di costruzione di un'espressione artistica nazionale, sono ricchissimi di richiami al patrimonio comune dei brasiliani, che diviene una sorta di macro-testo implicito di riferimento. Tra tali richiami, disseminati tra i materiali di questa costruzione, troviamo evocazioni di paesaggi naturali e paesaggi urbani, scene di vita quotidiana dai tempi della schiavitù alla San Paolo moderna, nomi di personaggi che hanno marcato un'epoca o accenni ad artisti contemporanei. Altri ammiccamenti sono più ricercati, specie nei manifesti, in cui compaiono riferimenti a antropologi, storici, scienziati o filosofi del Novecento; ma anche, nella prima sezione della raccolta poetica, "História do Brasil", con le citazioni dei primi cronisti portoghesi, geniali riscritture in poesia di brani di prosa descrittiva cinque e seicentesca, attraverso la semplice versificazione di materiale documentario cui l'autore ha applicato un titolo straniante in funzione ironica.

La perdita di un simile dialogo intertestuale avrebbe comportato la perdita di buona parte del senso dell'operazione di Oswald. Quindi la scelta si imponeva da sé: le note esplicative erano indispensabili.

Ma allo stesso tempo, nell'ottica *Pau-Brasil*, l'uso e il riuso di questo ricco bagaglio culturale era e voleva essere,

dichiaratamente, un'operazione improntata alla leggerezza, alla liberazione dai vincoli accademici e formalistici, un inno al gioco e all'"agilità" – termine ricorrente nel primo manifesto. Un complesso apparato di contestualizzazione che avesse costantemente accompagnato ogni riferimento avrebbe risultato col tradire l'intenzione dell'autore, appesantendone l'opera in maniera subdola, ovvero non appesantendo il testo in sé ma mettendo zavorre alla lettura. Tradimento imperdonabile per una traduzione, e per questa in particolare, se si considera il motto principe, provocatorio, di *Pau-Brasil*: creare una "poesia di esportazione".

Da un lato, quindi, la necessità di riportare il testo al suo contesto; dall'altra, il pericolo di corromperne la natura giocosa.

La soluzione di compromesso che ho trovato è stata quella di far scivolare lievemente in un testo introduttivo alcuni dei dati che sarebbero poi stati utili alla comprensione dei singoli testi, in modo da poter diminuire il numero di note. Dato che, in ogni caso, tanto la poetica di *Pau-Brasil* quanto il *Manifesto Antropófago* andavano presentati, ho approfittato di questa mediazione facendovi rientrare anche il compito esplicativo che altrimenti sarebbe stato affidato solo alle note. Si spostavano così semplicemente degli elementi da un tipo di "soglia" del testo ad un altro, meno a ridosso del testo stesso e in posizione meno strategica.

Ad esempio, mi pareva inopportuno spiegare il titolo della poesia "ideal bandeirante" con un chiarimento a piè di pagina sul significato del vocabolo, che avrebbe influito negativamente sulla qualità della lettura. Nonostante una definizione apparisse senz'altro indispensabile, una spiegazione letterale avrebbe stonato con un componimento che usava il termine in funzione parodistica, per indicare lo scadere degli ideali degli avventurieri in prassi di speculazione immobiliare; d'altronde un'analisi interpretativa in questo senso (del tipo "qui il poeta usa il termine in maniera ironica"), inclusa nella nota, avrebbe guastato l'effetto di sorpresa, rendendo didascalica una lettura che si voleva fresca, e che faceva proprio dello spiazzamento semantico il suo punto di forza, esattamente

come per i componimenti della sezione “História do Brasil”. Quindi, così come avevo inserito elementi per l’analisi di quella prima sezione nelle pagine introduttive – accennando alla produzione cronachistica cinquecentesca e parlando di straniamento sulla scia di Haroldo de Campos – ho operato nella stessa direzione per questa poesia, insinuando, nell’introduzione, un chiarimento approssimativo del termine *bandeirantes* (definiti tra parentesi come “pionieri”) mentre indicavo uno dei *topoi* della poesia *Pau-Brasil*, quello della reificazione che investe tutti gli aspetti della vita moderna. Il termine, dato poi per acquisito, viene utilizzato pure all’interno di una nota su Fernão Dias Paes nella sezione “História do Brasil”.

Lo stesso dislocamento della funzione esplicativa (dalle note all’introduzione) ha riguardato aspetti anche più ampi e generali della storia e della cultura brasiliana, come l’antagonismo tra i *fazendeiros* antiabolizionisti e il sovrano – che chiarisce il contenuto di “senhor feudal”, la sfida di un proprietario a Pedro II (“Se Pedro Segundo/Vier aqui/Com história/Eu boto ele na cadeia”) – la disavventura del Vescovo Sardinha –, che rende referenziale, e per ciò stesso ancor più beffardamente incisiva, la singolare datazione del *Manifesto Antropófago* (“ano 374 da deglutição do bispo Sardinha”).

Sempre tenendo presente la necessità di intervenire in maniera più lieve possibile, ho deciso di rinunciare, per alcune note, al carattere meticolosamente esplicativo che forse sarebbe stato necessario da un punto di vista maggiormente “scientifico”. Ad esempio, in “tragédia passionál” (“Hoje acendem velas/Na cruz no mato/E há uma inscrição/Dizendo que o cadáver da moça/Foi achado nel Rio del’Onza”), l’ultimo verso riporta l’iscrizione italianeggiante sul ritrovamento di un cadavere femminile, e la relativa nota avrebbe potuto contenere varie osservazioni di carattere grammaticale (l’imperfetta preposizione articolata, segnalabile con un *sic*, discreto ma pur sempre vistoso), semantico (onça = “giaguaro”; traduzione magari corredata da riferimenti al folclore indigeno), e infine interpretativo (il collegamento diretto tra il delitto passionale

del titolo e l'italianità, presente anche in racconti coevi di Alcântara Machado e Mário de Andrade, come "Amor e morte" e "Amor e sangue", i cui protagonisti sono immigrati italiani). Ma, sommersa da questa mole di informazioni non indispensabili, si sarebbe eccessivamente stemperata la già velata ironia *nonchalante* con la quale il poeta fornisce l'indizio palese, la traccia di italianità ingenuamente lasciata dalla stessa comunità a cui appartiene l'amante ferito; indizio che a sua volta crea un ulteriore legame con il carattere religioso della funzione funebre improvvisata "no mato". Se la laconicità della nota "in italiano nel testo" potrebbe dare adito a incertezze su cosa effettivamente in quest'ultimo verso fosse originariamente in italiano, la presenza del testo originale dissipa rapidamente questa curiosità nel lettore, che può a partire da qui cominciare a esercitare la sua sagacia sul perché di una tale puntualizzazione a margine (un *lector/detective* nella *fabula* di questo minimale e letterale "bosco narrativo", per dirla con parole di Eco) ricostruendo quindi il senso della presenza bilingue.

Difficoltà di traduzione, più di ordine culturale che letterale, sono comparse nei casi in cui si è verificata una disparità nel grado di comprensibilità di riferimenti di vario ordine (da quello storico a quello letterario): accenni a celebrità della storia e della vita letteraria che per un pubblico brasiliano sono trasparenti, ovvi e noti al grande pubblico, non lo sono affatto per il pubblico italiano. Due esempi tra tutti, quello a Rui Barbosa nel *Manifesto Pau-Brasil* e quello a padre Vieira nel *Manifesto Antropófago*. In questi casi la spiegazione era indispensabile non solo per dare delucidazioni sui riferimenti in sé, ma anche, più in generale, per illustrare l'ampiezza del ventaglio di riferimenti. È chiaro che le note in questo caso dovevano anche esplicitare la fama di cui tali personaggi godevano presso il pubblico originario.

Altre disparità più subdole affiorano nei casi in cui termini apparentemente equivalenti, che indicano nelle due lingue lo stesso oggetto mediante le stesse parole, non lo sono sotto altri aspetti. Ad esempio il tè – o meglio l'infuso – di semi di finocchio cui si accen-

na nel *Manifesto Pau-Brasil* è una bevanda diffusissima in Brasile, usata come digestivo blando anche per i neonati, mentre in Italia pochi sono a conoscenza di tali virtù. Ed è chiaro che una spiegazione che avesse contenuto ricetta e cenni sull'efficacia fitoterapeutica sarebbe risultata del tutto fuori luogo, non tanto per l'argomento – in una nota relativa al secondo paragrafo dello stesso manifesto si erano forniti gli esotici ingredienti del *vatapá* – quanto, soprattutto, perché avrebbe reso vagamente ricercato un riferimento che invece era popolare; mentre nel caso del *vatapá* era importante descriverne per lo meno la complessità, poiché esso costituiva uno degli esempi della “ricchezza” menzionata poco prima nel testo come compresenza di elementi eterogenei in tanti aspetti della cultura locale, oltre al fatto che l'esoticità degli ingredienti (dal punto di vista del lettore italiano) rispondeva in quel momento ad un contesto in cui proprio la “brasilianità” era centrale e fondamentale. Il vero equivalente del tè di finocchio dal punto di vista della sua diffusione nel quotidiano, per un pubblico di lettori italiani, sarebbe stata la camomilla, usata comunemente come calmante anche per i bambini – coincidenza importante dato che la frase in questione recita: “la geometria, l'algebra e la chimica subito dopo il ciuccio e il tè di finocchio”. (Un eccessivo scrupolo di fedeltà letterale “da ultimo momento” mi ha però fatto ripristinare il riferimento esatto dell'originale, immaginando che mi sarebbe stato difficile giustificare l'arbitrio della sostituzione ad un eventuale contestatore. Ma questa è una delle decisioni sulle quali tornerei indietro). In sostanza, si tratta di uno di quei casi in cui la traduzione “referenzialmente falsa” si rivela più adatta di una tecnicamente più veridica sotto l'aspetto letterale, se l'intento è quello di “corroborare a ricreare il senso del testo, l'impressione che il testo originale voleva produrre sul lettore” (U. Eco).²

Anche recentemente Claudio Magris, rievocando Goethe, sottolineava l'importanza di una “fedeltà più profonda” di quella “materiale”: “il problema fondamentale è trovare un equivalente, rendere nella lingua di arrivo lo stesso effetto che c'è nella lingua di partenza”.³

Ma la migrazione da un sistema familiare a un altro attraverso quella sorta di traslitterazione che ho descritto, operata per preservare l'effetto di lettura anche a scapito della fedeltà referenziale, deve però tenere conto di un altro importante fattore extra-testuale, ovvero il grado di consapevolezza che il lettore ha di *trovarsi di fronte a un testo straniero*. Generalmente, si sostiene che è bene che questa consapevolezza svanisca (che il lettore, in sostanza, non avverta la sensazione di trovarsi di fronte a un testo tradotto); ma ci sono casi in cui una lettura viene fatta proprio con lo scopo, e quindi con la consapevolezza costante, di acquisire la conoscenza di un prodotto culturale estraneo *in quanto tale*, e l'interesse del testo tradotto risiede allora proprio nel tipo di scarto che si stabilisce tra il testo originale e il nuovo lettore.

Trasformare in familiare nella lingua di destinazione ciò che era familiare nella lingua di partenza può risultare infatti un'operazione delicata, un'arma a effetto-boomerang, che genera il risultato contrario, se il lettore, che avverte di trovarsi di fronte al familiare "altrui", pur non riconoscendo come familiare per sé l'oggetto in questione, viene messo di fronte a un riferimento alterato *ad hoc*, ossia fatto su misura per lui, e quindi reso familiare a lui, ma che intuisce essere estraneo al sistema del lettore originario – una sensazione tra il surreale e il perturbante che potrei definire di "familiare straniato". È chiaro che sto parlando di casi particolari, in cui va deciso se è fondamentale tradurre il rapporto di familiarità attraverso l'infedeltà letterale o no: per la maggior parte dei testi narrativi, in cui l'aspetto di *fiction* è manifesto, il problema non si pone, perché il lettore, anche nei casi in cui sappia benissimo di trovarsi di fronte a un testo tradotto, e, anzi, possa perfino apprezzare della lettura soprattutto un certo sapore esotico, distingue benissimo i piani della realtà, e capisce che ciò che per lui è esotico dev'essere invece, per i personaggi della storia come per i lettori in lingua originale, abituale. Se in un romanzo brasiliano, poniamo, un ragazzino scende da una favela verso la spiaggia aprendo una lattina di guaraná Brahma consapevole di star combattendo l'imperialismo americano che vorrebbe imporgli la Coca-Cola, a

nessun traduttore italiano verrebbe in mente di traslitterare facendogli “stappare un Crodino”⁴, frase che suonerebbe alquanto stonata rispetto al contesto, pur a orecchie abituate agli echi e ai richiami dell’internazionalismo globalizzante.⁵

Ma quando ci si trova ai limiti tra saggio e invenzione, come nel caso dei manifesti di avanguardia, che mettono in campo una serie di riferimenti reali accanto a riferimenti suggestivi o immaginari, la questione si pone in termini più delicati. I manifesti in particolare attuano come autopresentazione culturale, o, più specificamente, come presentazione del contesto culturale, ideologico ma anche materiale, in cui vengono scritti, come reazione a quel contesto e come controproposta che ambisce a volte ad una rivoluzione che modifichi non solo il fare artistico ma le stesse condizioni di questo fare. Perciò, quando si trasferiscono i manifesti in un’altra cultura attraverso un’altra lingua, si dovrebbe considerare questa operazione come un’operazione di ri-presentazione, di nuova presentazione di un testo ad un pubblico che non ne conosce il contesto. Nel *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald fa una battuta circa la meccanizzazione e la serialità dell’arte che ricalcano il fenomeno dell’industria moderna, e ne approfitta per colpire il bersaglio principale dell’avanguardia brasiliana, ovvero la poesia accademica, retorica, ridondante, dei parnassiani: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano”. Ma ad un orecchio italiano, la poesia parnassiana non suona familiare come ad uno brasiliano (poiché tale movimento non ha avuto, come in Brasile, un seguito così rilevante), rimandando piuttosto, semmai, ad un riferimento straniero, alla cultura francese. È vero che in questo passo il manifesto espande la sua critica alla cultura estera, segnalando le tendenze mondiali (diffusa nelle “cinque parti dotte del mondo”) alla meccanizzazione e alla riproducibilità dell’opera d’arte e presentando i loro geniali antidoti (l’“ironia slava” che compone “per la pianola”). Ma, di fatto, la dittatura del gusto imposta dal parnassianismo si ha, in quel momento, proprio in Brasile. L’equivalente in questo caso avrebbe potuto essere il coevo dannunzianesimo, sia per il suo aspetto di verbosità (rutilante va-

rietà lessicale e sonora), sia perché esso stabiliva un modello di eccellenza formale, fattori che scatenarono una reazione di totale intolleranza da parte dei giovani avanguardisti. Ma è evidente che il riferimento al dannunzianesimo avrebbe sortito l'effetto contrario a quello voluto, trapiantando rozzamente un prodotto culturale italiano in pieno clima brasiliano, esattamente come avrebbe fatto l'ipotetico riferimento al Crodino. Si sceglie quindi di mantenere l'espressione originale. Decisa la versione, rimane il dubbio sulla necessità o l'opportunità di una nota riguardo alla rilevanza e alla diffusione dello stile parnassiano in Brasile nel primo ventennio del Novecento. Il tono del manifesto in questo punto sembrava tuttavia già abbastanza chiaro, e del resto, nella multifunzionale introduzione, si era già accennato all'influenza dei modelli culturali europei in genere. E, proprio alla luce di queste considerazioni, la presenza di una nota esplicativa si sarebbe rivelata anche qui un appesantimento non solo inutile ma soprattutto fuori tono.

Riprendendo le fila, vorrei concludere collegando la questione della fedeltà con quella della conservazione del rapporto tra il lettore e il testo, ovvero il mantenimento dei rapporti di familiarità del lettore con le "cose" nominate dallo scrittore.

Affinché si possa mantenere su questo fronte un equilibrio tra le esigenze di una traduzione *source-oriented* ed una *target-oriented*, direi che andrebbe considerata in ogni momento l'esistenza di un sottile "patto" implicito – analogo a quello tra l'autobiografo e il suo lettore, illustrato da Lejeune con chiarezza⁶ – fra il traduttore e il lettore: il traduttore dovrebbe rispettare la peculiare distanza tra il lettore e il testo originale e regolarsi nello stabilire le distanze tra il lettore e il testo tradotto, mentre il lettore si impegna ad una elasticità che gli permette di assaporare i diversi gradi di familiarità come "autentici".

Note

1. Considero qui l'uso del termine "trasparente" in riferimento al testo in sé, sia quello originale sia quello tradotto, e non in riferimento all'"atto del tradurre" che dovrebbe, secondo alcune teorie, farsi invisibile: in questo senso il termine viene usato da Meschonnic che critica "l'affermazione corrente secondo cui una traduzione non deve *dare l'impressione di essere una traduzione*". H. Meschonnic, "Proposizioni per una poetica della traduzione" (1973), in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard. Milano: Bompiani 2002², pp. 265-281 (p. 268).
2. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani 2004², p. 144.
3. C. Magris, intervista rilasciata a Ilide Carmignani in occasione di una conferenza nell'ambito del ciclo *La traduzione d'autore* all'Università di Pisa. <http://www.wuz.it/Articolo/tabid/77/id/97/Default.aspx>.
4. Uso volutamente quest'espressione, citando una celebre pubblicità di qualche decennio fa, per caricare ulteriormente sull'effetto popolare-locale del richiamo alla bevanda italiana.
5. Viceversa, mi è capitato di collaborare alla revisione di una traduzione di *Inferno* di Patrícia Melo (non ancora pubblicata), e di imbartermi nell'incertezza su "sandália Hawaiana", calzatura indossata dalla figlia adolescente di un trafficante in una favela. L'oggetto in sé è perfettamente conosciuto in Italia in questo momento grazie alla coincidenza del boom della cultura brasiliana combinato con la moda anni Settanta: ma il suo uso (e di conseguenza il riferimento allo status socio-economico del consumatore) è completamente diverso nei due contesti – "bene alla moda" (pur se non di lusso), in Italia; "indumento-base nazionale" (la soluzione più economica dopo i piedi nudi), in Brasile. La stessa presenza specifica della marca dell'oggetto veicola quindi valori altamente diseguali, per cui ad una traduzione letterale apparentemente senza problemi sembra preferibile una lievemente modificata, magari generalizzante, come "infradito".
6. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de, *Manifesto pau-Brasil e Manifesto antropófago*, in Oswald de Andrade, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1978.

_____. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização brasileira 1972. Pref. di Haroldo de Campos.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani 2004, p. 144.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MAGRIS, Claudio, intervista in <http://www.wuz.it/Articolo/tabid/77/id/97/Default.aspx>.

MESCHONNIC, Henri, “Proposizioni per una poetica della traduzione” (1973), in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard. Milano: Bompiani 2002, pp. 265-281.

PINCHERLE, Maria Caterina e FINAZZI-AGRÒ, Ettore (a c. di), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*. Roma: Meltemi 1999. (Traduzione e note di Maria Caterina Pincherle, postfazione di Ettore Finazzi-Agrò).