

Antonietta Sanna

Errare: ossia cercare, creare, trasmutare. Riflessioni sulla traduzione come creazione

Riassunto

« *Humanum fuit errare* » secondo Sant'Agostino (*Sermones* 164,14). Se applichiamo il motto agostiniano alla traduzione prendendo il termine latino non nell'accezione di «essere in errore» bensì nel senso di «andare all'avventura» possiamo considerare l'errore una opportunità, un imprevisto che attraverso l'esempio della traduzione permette di dare un contributo alla definizione dell'estetica dell'errore. Accettando l'errore si libera l'opera tradotta dal mito del *perfectum* e della fedeltà e si considera l'imperfectum una forma di espressione artistica con una sua valenza semantica. Numerosi esempi tratti dalla filosofia, dall'arte, dalla letteratura mostrano che la perfezione è sempre fuori dalla portata umana e che solo l'imperfezione sorprende, indica direzioni impreviste, risveglia la polisemia, invita alla ripresa, alla reinterpretazione.

Résumé

«*Humanum fuit errare*» selon Saint Augustin (*Sermones* 164,14). Si l'on applique au domaine de la traduction la devise augustinienne et que l'on prend le mot latin non pas dans l'acception d'« être en erreur », de « se tromper », mais plutôt dans le sens de « marcher à l'aventure », on peut considérer l'erreur comme une chance, un imprévu qui permet de contribuer par le biais de la traduction à la définition d'une esthétique de l'erreur. En acceptant l'erreur on libère l'œuvre traduite du mythe du *perfectum* et de la fidélité et on considère l'*imperfectum* comme expression artistique assumant une densité sémantique. Nombreux sont les exemples en philosophie, en histoire de l'art, en littérature qui montrent que la perfection est toujours hors de la portée humaine et que seule l'imperfection surprend, suggère des directions imprévues, suscite la polysémie, appelle à la reprise, à la réinterprétation.

Parole chiave

traduzione – errare – ricercare – letteratura – filosofia – arte

Key words

translation – error – search – literature – philosophy – art

Référence électronique : Antonietta Sanna, « Errare: ossia cercare, creare, trasmutare. Riflessioni sulla traduzione come creazione », © 2018 *Quaderna* [en ligne], 4 | 2018, mis en ligne le 20 décembre 2018, url permanente : <https://quaderna.org/?p=781>.

Tous droits réservés

Errare: ossia cercare, creare, trasmutare

Riflessioni sulla traduzione come creazione

Antonietta Sanna, Università di Pisa

*Il n'y a pas de connaissance suprême, finale – un
divin point de vue, un balcon doré*
(Paul Valéry, *Cahiers*)

Humanum fuit errare scrive Sant'Agostino ammettendo l'errore e invitando a non ripeterlo (*Sermones*, 164, 14). Farlo non sarebbe umano ma diventerebbe diabolico. Il filosofo berbero lascia intendere che errare una volta è produttivo perché si tratta di un allontanamento, un vagare intorno al vero, un andare per strade nuove seguendo direzioni impreviste.

L'etimologia conferma fin dalla sua radice greca, *èrrein*, il duplice significato di *errare*, cioè vagare, perdere la via, ingannarsi, sbagliare, conservato poi in quasi tutte le lingue occidentali: *errer* (in francese), *errar* (in catalano, spagnolo, portoghese), *irren* (in tedesco). Il *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, di Ernout e Meillet, registra sia il senso di allontanamento per spaesamento sia il senso morale di distacco dalla verità e di inganno.

Errare fa parte dell'esperire umano. Lo ricorda Dante nel *Convivio* quando scrive che l'uomo cresce addentrandosi nella «selva erronea di questa vita» (IV, XXIV, 12) e che il suo è un procedere «per una selva oscura / che la diritta via era smarrita» (*Inferno*, v. 2-3). Lo conferma fra i tanti anche Giacomo Leopardi in uno dei suoi più celebri canti: «O forse erra dal vero, mirando all'altrui sorte, il mio pensier»¹.

Sia nel pensiero che nell'ethos contemporaneo si è sempre più andata affermandosi l'idea che la verità non si lascia afferrare in modo univoco, che essa è continuamente insidiata dal fraintendimento e dall'errore².

Erranze filosofiche

Molti filosofi recenti come Popper, Lacan, Canguilhem lasciano spazio all'errore. Popper lo considera addirittura un elemento fondamentale di ogni forma di accrescimento della conoscenza. Si impara dai tentativi e dall'eliminazione degli sbagli che facciamo. «Come la storia di tutte le idee umane, la storia della scienza è una storia di sogni irresponsabili, di

¹ Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Poesie e Prose*, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1987, vol. I, p. 84.

² Si veda A. Caracciolo (a cura di), *Il problema dell'errore nelle concezioni pluriprospektivistiche della verità*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1987.

ostinazione e di errore»³, scrive Popper rivalutando l'errore e considerandolo come erranza nella ricerca del vero. Lacan invece valuta l'errore come qualcosa che non è né inganno, né menzogna, ma qualcosa che viene prima del vero e del falso, che fa parte della sperimentazione e dell'interpretazione. Esiste un tipo di errore scrive «che non è un errore, qualcosa che vien prima del vero e del falso. Vi sono delle interpretazioni così giuste e così vere, così obbligatoriamente giuste e vere che non si può dire se rispondano o no a una verità»⁴. L'errore è ineliminabile sia a livello di natura che di conoscenza persino nel percorso scientifico. Ce lo ricorda il filosofo Canguilhem il quale introducendone il concetto in patologia avverte che «non vi è interpretazione che non comporti un possibile errore»⁵. Ma è forse Ernst Mach quello che più di ogni altro invita a considerare la stretta unione che intercorre tra il conoscere e l'errare⁶. Ripercorrendo le vie attraverso cui la conoscenza progredisce, lo scienziato afferma che ogni partenza è il dono dei risultati ottenuti da altri e solo individuando gli errori ereditati è possibile superare i predecessori lasciando in ombra qualcosa che i successori sono chiamati a sviluppare portando avanti così la conoscenza. Nel tentativo di interpretare e di comprendere – continua – siamo esposti a un gran numero di errori che non sono altro che i frutti di una certa forma di attenzione nell'osservazione. Verità ed errore corrono insomma una a fianco dell'altro fino a quando colui che osserva non decide di propendere per l'una o per l'altro traendo dall'una o dall'altro un vantaggio.

Proust, che doveva conoscere e condividere il fenomenismo di Mach, proprio nella *Recherche*, ci ricorda che quando la mente ricerca quello in cui ci si muove è un paesaggio oscuro: *Quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien [...] il est en face de quelque chose qui n'est encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière*⁷.

Erranze artistiche

Se dal campo filosofico ci spostiamo a quello dell'arte e prendiamo il motto agostiniano nel senso di andare alla ventura possiamo considerare l'*errare* come esitazione, attesa, ricerca di un possibile all'interno del processo creativo. Tutta l'attività del pensiero secondo Paul Valéry

³ Karl Popper, *Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge*, London, Routledge & K. Paul, 1972 [trad. it. *Verità, razionalità e accrescimento della conoscenza scientifica*, in *Scienza e filosofia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 163].

⁴ «Une erreur qui n'en est pas une, quelque chose d'avant le vrai et le faux. Il y a des interprétations qui sont si justes et si vraies, si obligatoirement justes et vraies, qu'on ne peut pas dire si elles répondent ou non à une vérité», Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I, (1953-1954). Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 43, [trad. it.: *Il seminario, Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954, Libro I*, Torino, Einaudi, 1978, p. 41].

⁵ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 208 [trad. it. *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 239].

⁶ Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig, Barth, 1906 [tr. it. *Conoscenza ed errore: abbozzi per una psicologia della ricerca*, Torino, Einaudi, 1982].

⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Paris, Gallimard, 1987, p. 66 [Alla ricerca del tempo perduto, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1978, trad.it. «Quando lui, il ricercatore, è al tempo stesso anche il paese tenebroso dove deve cercare e dove il suo bagaglio non gli servirà a nulla [...], si trova di fronte a qualcosa che ancora non è, e che esso solo può rendere reale, poi far entrare nella sua luce», p. 50].

è un errare tra motivi, un tentare, ossia un procedere a tentoni e per tentativi⁸. Non solo il pensiero ma anche la sua trascrizione ha a che fare con l'erranza. La scrittura non è altro che un errare nello spazio che le parole creano tra le intuizioni e le parole per dirle, ci dice Yves Bonnefoy⁹. In quell'erranza si incontrano successi e insuccessi, si sperimentano il limite e la caduta, e ogni direzione intrapresa è accompagnata dal risuonare di qualche inciampo. Perché lungo il cammino si trova sempre una pietra, come dicono i versi del poeta brasiliano Drummond de Andrade:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra¹⁰.

Il cammino non è mai scorrevole e lineare. L'inciampo fa parte del procedere. Apre scenari impreveduti e talvolta più interessanti della verità che si va cercando. Illustri esempi mostrano che l'errore è sempre compagno di strada della verità, che il *perfectum* è sempre fuori dalla portata umana, che in ogni forma di creazione e d'interpretazione vi è spazio per l'*infectum*, capace di sorprendere, di catturare e invitare a sperimentare nuove forme e nuovi concetti.

Se ci si colloca in una simile prospettiva possiamo comprendere appieno un'opera come il *Coin d'atelier* (1912) di Henri Matisse conservato a Mosca presso il Museo Statale delle Belle Arti Puškin.

⁸ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2016, vol. I, p. 881.

⁹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, Albin Michel, 2010.

¹⁰ Carlos Drummond de Andrade, *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*, edição ampliada, Instituto Moreira Salles, 2010 [Nel mezzo del cammino c'era una pietra / c'era una pietra nel mezzo del cammino / c'era una pietra / nel mezzo del cammino c'era una pietra].



In quel quadro l'artista lascia ben visibile la traccia dell'errore a dimostrazione del fatto che esso fa pienamente parte del processo ideativo e creativo. Sulla sinistra del dipinto compare una *chaise longue* che nella parte della seduta, rappresentata da un tessuto sollevato verso l'alto come se portasse ancora il segno del corpo accolto prima, esibisce quella che potremmo definire una fenomenologia dell'errore: le intense pennellate verdi che definiscono lo spazio del pavimento su cui poggia la *chaise* lasciano intravedere chiaramente l'errore prospettico dell'elaborazione antecedente che presentava il tessuto steso verso il basso.

Se in un'opera come quella di Matisse osserviamo l'errore come elemento del processo creativo perfettamente leggibile, in un altro celeberrimo dipinto ne cogliamo la portata come elemento narrativo oscuro che non integrandosi con la narrazione generale suggerisce curiosi percorsi interpretativi. Faccio riferimento all'affresco del Palazzo Pubblico di Siena, il *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1328?), attribuito a Simone Martini. Secondo il critico d'arte Gordon Moran mai tanti errori sembrano essersi addensati in un'opera¹¹.

¹¹ Gordon Moran, *An investigation regarding the equestrian portrait of Guidoriccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico*, Firenze, Sansoni, 2017.



Errori stilistici, storici, logici, cronologici. Eppure a dispetto di così tanti sbagli quel dipinto non cessa ancor oggi di catturare lo sguardo dei visitatori. Un dettaglio particolarmente intrigante suscita lo stupore dei più. L'affresco mostra un paesaggio desolato. Sullo sfondo compaiono due castelli. Al centro figura un cavaliere solitario saldo al comando di un cavallo ingualdrappato che si muove in direzione di un castello da porre in assedio. In basso a destra dove è rappresentato il campo senese figurano due vigne. Ogni visitatore si domanda che ci fa in una storia di assedio la vigna accanto all'accampamento militare. La vigna è opera di contadino non di soldato. Richiede cura, stanzialità. L'accampamento è instabile, temporaneo. Lo spettatore è spinto a tentare una rideterminazione semantica dei termini per rendere plausibile la storia del cavaliere che muove dai campi pieni di vigne mature per andare a conquistare il castello. Deve cioè giustificare il dettaglio all'interno di un dato quadro interpretativo. Quel particolare tanto capace di sorprendere, di suggerire l'attribuzione di un nuovo significato a un elemento esistente è frutto di uno stupefacente fraintendimento. Non Simone Martini, sembra, ma altre mani meno esperte avrebbero raffigurato quei pergolati d'uva fra le tende militari. Le fonti d'archivio relative alla commenda dell'opera parlano della raffigurazione di un condottiero che doveva apparire fornito di *vinea*. Come si sa il termine latino ha un doppio significato. Indica sia la vite a pergolato sia la macchina d'assedio a forma di pergola che i soldati avvicinavano alle mura durante un assedio. L'esecutore del dipinto doveva essere *omo senza lettere* e la sua semplicità deve averlo portato a compiere un errore interpretativo da cui è scaturita la bizzarra e affascinante immagine che possiamo ancora oggi ammirare a Siena. Senza quell'errore la sosta dell'osservatore davanti all'affresco della Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena non sarebbe forse meno appassionante e meno capace di stimolare l'immaginazione?

Erranze letterarie

Seguendo la linea del tempo si possono rinvenire molti esempi di fruttuose erranze. Passando dalla pittura alla letteratura, un esempio sicuramente interessante perché straordinariamente produttivo è quello che ci fornisce il lavoro dell'eminente filologo francese Charles Ravaisson-Mollien¹², che alla fine dell'Ottocento rese giustizia a Leonardo traducendo i

¹² Charles Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, publiés en fac-similés phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques, Paris, A. Quentin, 1881-1891.

suoi codici conservati a Parigi presso la biblioteca dell'Institut de France. L'esempio servirà a dimostrare che persino un lavoro che avrebbe dovuto concedersi poche erranze, destinato come era alla affermazione della disciplina filologica come scienza, in realtà non era esente da errori. Errori che avrebbero lasciato quell'ombra, di cui parlava Mach, necessaria per assicurare il procedere della creazione e della conoscenza. Tra il 1881 e il 1891, grazie alle possibilità offerte dalla tecnica, il pubblico francese poté ammirare i manoscritti dell'artista scienziato accompagnati dalla trascrizione del testo italiano e dalla sua traduzione francese. Il filologo lesse e interpretò, talvolta erroneamente, quella lingua non ancora disciplinata dalla norma e piuttosto difficile da decifrare per quel vezzo dell'autore di rovesciare la scrittura infarcendola anche di abbreviazioni. In molti passi Ravaisson-Mollien lasciò evidenti i segni delle sue esitazioni e unì al testo decrittato sia delle varianti che dei punti di interpunzione che indicavano il dubbio, il tentennamento, l'incertezza nel compimento del lavoro. Quell'opera che il pubblico francese accolse sotto il nome di *Carnets* divenne presto un terreno di esercizio mentale ideale per tutta una generazione di artisti e pensatori che cercavano di dare spazio all'immaginazione creatrice. Scrittori, pittori, filosofi, scienziati ne subirono il fascino e si lasciarono ispirare sviluppando a partire da lì nuove e interessanti indagini. Basti solo citare alcuni grandi nomi: Paul Valéry, Sigmund Freud, André Breton, Max Ernst. Fra i tanti modi di errare intorno alla parola di Leonardo che ognuno di questi sperimentò è sui tentativi e sui tentennamenti di Paul Valéry che mi soffermerò. Dopo aver prodotto un ammirevole saggio sul metodo di Leonardo intitolato *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), Valéry tornò ad immergersi nella traduzione resa da Ravaisson-Mollien. Meditò sulle sue scelte e sui suoi errori e progettò una propria traduzione per far conoscere al pubblico francese la bellezza della prosa di Leonardo. Si dedicò a questo lavoro dal 1905 al 1908, in un periodo importante della sua vita. La critica ha sempre definito quella fase «periodo del silenzio», di assenza di scrittura. Ma in realtà quello fu un periodo d'intensa seppur particolare attività di scrittura perché si realizzava sul solco della scrittura di un altro. Quella traduzione fu infatti un vero e proprio esercizio creativo condotto in parallelo con la redazione dei *Cahiers*, sulle cui pagine il poeta riportava anche questioni che avevano interessato molto Leonardo: la visione, la percezione, la forza, il movimento. Valéry sapeva bene quali rischi comportava la traduzione ma non esitò a correrli. Sapeva che tradurre è disvelare, squarciare il velo che copre il testo, assumendone tutte le responsabilità. Esplicitò questa consapevolezza in una breve annotazione in cui, rifacendosi ai racconti dell'esploratore coloniale Émile Gentil, riprendeva la storia di un re che avendo sorpreso la favorita addormentata con al collo un amuleto su cui erano incisi dei segni incomprensibili e non sapendoli decifrare chiese al suo stregone di fargliene la traduzione. Questi spiegò subito che si trattava di un sortilegio. Appresone il contenuto, il sovrano ordinò la decapitazione della favorita e del traduttore¹³. A quell'esercizio rischioso Valéry diede più tardi il nome di «trasmutazione». Una complessa operazione di lettura, interpretazione e ricreazione di cui occorre assumersi ogni responsabilità, simile in tutto e per tutto alla scrittura fatta di attese, esitazioni, ripensamenti, successi, insuccessi e accompagnata dai segni delle diverse fasi di stesura: aggiunte, sostituzioni, cancellature, correzioni. Partendo dalla traduzione di Ravaisson-Mollien, Valéry si imponeva, insomma, di correggerne quegli

¹³ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 1994, vol. V, p. 78.

errori che secondo lui oscuravano *le style épatant*¹⁴ dell'artista. Lasciò molte annotazioni¹⁵ in cui, come si evince dall'esempio riportato qui sotto, tentava di restituire il senso e il suono dell'originale:

Testo di Leonardo	Traduzione di Ravaisson-Mollien	Traduzione di Valéry
Li fiumi reali sempre <i>stanno</i> coran torbidi mediante la terra che per lor si leva mediante la confregatione delle sue acque sopra il fondo e nelle sue rive (E. 4r)	Les fleuves royaux restent/courent toujours troubles à cause de la terre qui s'élève en eux, par suite du frottement des eaux sur le fond et contre leurs rives	Les fleuves royaux courent toujours troubles à cause de la terre qu'ils soulèvent en eux par le frottement de leur eau sur le fond et contre leurs bords (f. 232r)

Con la sua traduzione Valéry voleva rendere conto della particolarità della scrittura di Leonardo, una scrittura che conteneva una voce rara: la voce di qualcuno che parla a se stesso «*et pour qui l'acte d'écrire est un moyen de penser, - d'aller d'un état intérieur à un autre*»¹⁶.

Testo di Leonardo	Traduzione di Ravaisson-Mollien	Traduzione di Valéry
Il cholpo more subito che nasscie lasciando machulata la sua chagione (A. 35v)	Le coup meurt aussitôt qu'il naît, en laissant sa cause maculée [?]	Le choc meurt aussitôt qu'il naît [laissant sa cause machulata ?] (f.199r)

Nell'esempio riportato sopra, Valéry non approva la scelta di tono hugoliano introdotta da Ravaisson-Mollien e preferisce lasciare il termine *machulata* in sospenso con il suo alone di mistero, di ombra. E per misurare la giusta tensione che deve intercorrere tra suono e senso, tra forma e contenuto, mostra come sia utile mettere a confronto nello spazio ravvicinato della pagina la trasmutazione e l'originale:

L'air est plein d'infinies lignes droites et rayonnantes, qui s'entrecourent et se tissent entre elles sans confusion de l'une avec l'autre; elles représentent pour tout objet la vraie forme de leur cause. (chagione ? cf. définition, <u>détermination</u> sic.) (f.196r)	L'aria e piena d'infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra rappresentano a qualunque oggetto la vera forma della chagione [sic].
--	--

¹⁴ André Gide-Paul Valéry, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232 [«lo stile stupefacente»].

¹⁵ Paul Valéry, «Léonard de Vinci ms» vol. II, Nafr, 1900055, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France.

¹⁶ Paul Valéry, «Inchiesta tra gli scrittori europei (G. Bernard Shaw – Paul Valéry – Franz Werfel – Valéry Larbaud)», *L'educazione fascista*, Anno X, Luglio 1932-X, p. 539 [«e per il quale l'atto di scrivere è un modo di pensare, di passare da uno stato interiore a un altro»].

La frequentazione per fini traduttivi dei *Codici* di Leonardo influenzerà Valéry a vario livello: sul piano della creazione, favorendo il ritorno alla scrittura nella forma del confronto con la scrittura di un altro e con la sua restituzione in altro codice linguistico; sul piano stilistico, ispirando forme, ritmi, immagini; sul piano filosofico, suggerendo un metodo operativo. Il poeta si fa analista scrupoloso del pensiero e del linguaggio dell'artista. Coglie, come i maggiori dei suoi esegeti¹⁷, la natura dei suoi scritti, dove l'invisibile catturato dall'occhio viene fissato nella pagina attraverso un linguaggio doppio fondato sull'asse della parola e su quello del disegno, e dichiara con convinzione che la sostanza del pensiero del Vinci gli si addice come pure il suo principio filosofico che insegna a non separare mai il *sapere* dal *potere*¹⁸. «*Je n'aime beaucoup que ces auteurs qui me transforment*»¹⁹, scrive in quei *Cahiers*, a cui per un tempo ha persino dato un nome tutto leonardiano: *Codex Quartus* era infatti il titolo attribuito a uno di essi. E quasi a conferma dell'osmosi prodotta da quella lettura profonda, più tardi, appropriandosi addirittura dello stile e del linguaggio di Leonardo, spiega in un italiano leonardesco il progetto intrapreso nei propri codici:

Ego. Scriverò in stile Leonardesco questo ricordo che è Leonardesco.

Ho voluto fare natomia della bestia che fa, e pensa per fare, [...] così sperai descrivere viventi e la loro machina che sente, pensa, fa²⁰.

A quello stile *épatant* va senz'altro ricondotta la fascinazione per certi arcaismi della sua prosa orgogliosamente riconosciuti in questi termini: «*Ne sont pas volontaires. Mais non refusés de moi si favorables et surtout me viennent spontanément (chose assez mystérieuse ? Peut-être italianité syntaxique dans les constructions et besoin de ligne de chant dans la phrase)*»²¹. Così anche la creazione di certe immagini come quella della *Terre trouble, et mêlée à l'algue*, che si impone nel verso 323 della *Jeune Parque*, la cui traccia originaria proviene da un preciso nucleo semantico rilevabile in un passo del *Codice E* (f.4r), riferito all'osservazione del movimento delle acque intorbidite dal fango e dalle alghe nello sfregamento del fondo e delle sponde «Li fiumi reali sempre coran torbidi mediante la terra che per lor si leva mediante la confregatione delle sue acque sopra il fondo e nelle sue rive», trasmutato da Valéry in «*Les fleuves royaux courent toujours troubles à cause de la terre qu'ils soulèvent en eux par le frottement de leur eau sur le fond et contre leurs bords*» (f. 232).

¹⁷ Si vedano a questo proposito Françoise Viatte, «*Della figura che va contro vento*». *Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci*, Letture vinciane, XLV, Firenze, Giunti, 2005; Carlo Vecce, *Le battaglie di Leonardo*, Letture vinciane, LI, Firenze, Giunti, 2012.

¹⁸ Paul Valéry, «Inchiesta tra gli scrittori europei (G. Bernard Shaw – Paul Valéry – Franz Werfel – Valéry Larbaud)», cit.

¹⁹ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, cit, vol. VIII, p. 60 [«Amo molto solo gli autori che mi trasformano»].

²⁰ Paul Valéry, *Cahier 3 1943*, fragments, Montpellier, Fata Morgana, 2002 [«Je vais écrire dans un style léonardien un souvenir léonardien. / J'ai voulu faire anatomie de la bête qui fait et pense pour faire, [...] j'espérai ainsi décrire les vivants et leur machine qui sent, pense, fait», s. p.].

²¹ Paul Valéry, *Cahiers*, édition CNRS, Paris, 1957-1961, vol. XVII, p. 721 [«Non sono volontari. Ma non rigettati se favorevoli e soprattutto mi vengono spontaneamente (cosa abbastanza misteriosa ? Forse italianità sintattica nella costruzione e bisogno di linea di canto nella frase)»].

Se è vero che partendo dall'individuazione di quelle zone d'ombra che nei risultati raggiunti da altri permangono tra verità ed errore si dà vita a una nuova creazione, due esempi mostrano tuttavia quanto talvolta sia difficile modificare quello che viene individuato come un errore che invita alla correzione. Partirò dal caso della traduzione in italiano di *Der Zauberberg* di Thomas Mann. Genette ci ha detto quanta e quale importanza abbia un titolo²², e il traduttore d'accordo su questo più che su ogni altro elemento di un testo con l'editore sa quale forza di connotazione esso abbia. La prima traduzione del romanzo risale al 1930, subito dopo l'attribuzione a Mann del Nobel per la letteratura. Firmata da Bice Giachetti-Sorteni fu pubblicata con il titolo *La montagna incantata* dalla casa editrice milanese Modernissima, dove operava una figura di spicco dell'editoria italiana, Enrico Dall'Oglio, particolarmente impegnato sul fronte editoriale nell'affermazione dei principi di libertà contro le derive fasciste. Il titolo *La montagna incantata* fu mantenuto nell'edizione del 1945, voluta proprio dalla casa editrice Dall'Oglio, fondata dallo stesso Enrico Dall'Oglio. Tutta una generazione aperta alla ricezione delle voci del modernismo europeo aggiunse al suo bagaglio di letture la storia di Hans Castorp in quella versione. Nel 1960 Ervino Pocar ammodernò notevolmente la traduzione conservandone il titolo nell'edizione Mondadori del 1965. Germanista, ottimo conoscitore della lingua tedesca e dell'opera di Mann, Pocar sapeva bene che «Zauberberg» si può tradurre con «montagna magica». La gran parte delle edizioni europee avevano scelto quell'aggettivo: *La Montagne magique*, *La montaña mágica*, *The Magic Mountain*. E sapeva bene inoltre che Thomas Mann aveva affrontato il tema della magia in un'altra opera, il romanzo breve *Mario und der Zauber*, a cui aveva lavorato nell'estate del '29. Pubblicato nel '30, questo era stato tradotto in Italia nel '43 con il titolo *Mario e il mago* e nel '56 con lo stesso titolo era stato portato in scena da Luchino Visconti alla Scala di Milano sotto forma di balletto. Perché Pocar non volle giocare con un titolo che poteva richiamare alla mente del pubblico un così nobile adattamento e volle mantenere il titolo *La montagna incantata*? Nella *Introduzione* al romanzo egli non mancava di riconoscere l'ampiezza del campo semantico del termine tedesco *Zauber* insistendo sulla persistenza sia della magia che dell'incanto nel mondo malato del sanatorio di Davos: «Il lettore [...] assiste [...] al magico scoppietto delle discussioni sui più svariati argomenti [...] traendo la sicura e convinta impressione che quest'opera è un fedele, complesso, esauriente ritratto della civiltà occidentale di cinquant'anni fa e, nella sua incantata fusione di prosa e poesia [...], il libro, forse, più grandioso che sia stato scritto nella prima metà del secolo in cui viviamo». Nel 1992 il romanzo riapparve, ancora una volta nella traduzione di Pocar, presso la casa editrice milanese Corbaccio. Claudio Magris recensendolo in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 5 luglio di quell'anno, non faceva alcuna critica al titolo, anzi incentrava parte della sua analisi proprio sull'incantesimo in cui è sospesa la vita sulla montagna. «Un richiamo ai solidali doveri della vita attiva [...] strappa Hans Castorp all'incanto dell'inerzia e della morte, all'incanto di quell'Eros che nelle sue più "remote profondità" è simile alla morte perché chiama al naufragio dell'io razionale, all'incanto delle capziose finezze analitiche coltivate nel sanatorio»²³. Era forse quella della Corbaccio, casa editrice fondata ancora una volta da Enrico Dall'Oglio ed entrata nel 1992 con quel marchio nel gruppo Longanesi, una scelta che attraverso la conservazione del titolo *La montagna incantata* stabiliva

²² Gerard Genette, *Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

²³ Claudio Magris, *Mann il profeta della Montagna*, <http://archiviostorico.corriere.it/1992/luglio/05>.

una continuità con l'attività culturale passata e radicava in quell'esperienza la propria storia? Quell'operazione editoriale, inoltre, non aveva anche una valenza politica negli anni del crollo del comunismo per cui ripresentando con quel titolo degli anni '30 i tormenti di Hans Castorp si invitava il lettore a riflettere sugli assilli che venivano dal nuovo sgretolamento del mondo sul finire del XX secolo? Nel 2010 invece nella galassia editoriale Mondadori da incantata la montagna è diventata magica, con la curatela di Luca Crescenzi e la traduzione di Renata Colorni. L'esperta traduttrice ha corretto ampiamente la pur valida traduzione di Pocar e fin dalle prime righe ha offerto al lettore italiano il ritratto ritoccato di Hans Castorp, facendo del «semplice giovanotto» dell'incipit «un giovane uomo come tanti» e del «pupillo», visto attraverso gli occhi dell'umanista Settembrini, un «riottoso figlio della vita». Numerosi esempi potrebbero esaltare nel confronto la bellezza della traduzione di Renata Colorni e confermare allo stesso tempo la validità di quella di Ervino Pocar. Ma al di là dell'apprezzamento delle note stilistiche, delle correzioni e delle restituzioni di significato spesso ammirevoli, occorre domandarsi se era davvero necessario correggere un titolo tanto radicato nella memoria del pubblico, se l'errore non finirà per imporsi con tutta la sua forza di richiamo, come è già accaduto del resto con il celeberrimo titolo *Il cappotto* con cui è stato tradotto *Шинель* di Gogol, sostituito da apprezzabili studiosi con *La mantella*. Ancora oggi dopo oltre vent'anni da quella ritraduzione, il teatro forse debitore anche del film realizzato da Alberto Lattuada nel 1952 continua a portare in scena il testo con il titolo *Il cappotto* rifiutando di adottare *La mantella*?

E cosa accade se è addirittura un'intera storia ad essere corretta, riscritta, perché il già scritto era basato su un errore? Si può accettare la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità? Forse in alcuni casi siamo costretti ad assottigliare la linea di demarcazione tra errore e verità, soprattutto se l'errore mette in discussione uno dei miti fondanti della nostra cultura, come sembrano minacciare i risultati della recente ricerca condotta dall'archeologo navale Francesco Tiboni che ci parla di un clamoroso inganno prodotto da un errore di traduzione. Nel volume che rende accessibile a un pubblico più ampio i risultati delle sue ricerche scientifiche²⁴.

Tiboni mostra che da parte dell'astuto Ulisse non ci fu nessun inganno ai danni dei troiani. L'*hippos* della narrazione omerica non era un cavallo di legno che nascondeva al suo interno una moltitudine di soldati ma una nave mercantile con la polena a testa di cavallo capace di contenere nello scafo un gran numero di soldati. Il primo a incappare nell'errore sembra essere stato nientemeno che Virgilio, il quale nel secondo libro dell'*Eneide*, rifacendosi a Omero, ci dice facendo coincidere *hippos* con *equus* che i condottieri dei Danai «*instar montis ecum Palladis arte aedificant sectaque intexunt abiete costas*»²⁵. Se la correzione dell'errore è accettabile sul piano della realtà scientifica dei fatti essa lo è assai meno sul piano dell'invenzione letteraria che come sappiamo è capace di tessere metafore con fili che rimandando alla realtà costruiscono mondi che non sono la realtà. Anche se l'*hippos* era solo una polena il mito ha trasformato la testa di cavallo in *equus* e quel cavallo ha oramai

²⁴ Francesco Tiboni, *La presa di Troia. Un inganno venuto dal mare*, Ragusa, Edizioni di Storia e Studi, 2017.

²⁵ Publio Virgilio Marone, *Eneide, Opere*, Torino, UTET, 2005, p. 336 [«a guisa di monte un cavallo, per divino artificio di Pallade, erigono e di abete segato gli connettono le coste»].

attraversato troppe regioni del nostro immaginario perché si possa accettare di correggere il già fatto, l'errato. È un po' come pretendere di correggere la parabola «è più facile per un cammello passare per la cruna d'un ago, che per un ricco entrare nel regno di Dio» (Vangelo di Luca 18, 25) con «è più facile per una corda passare per la cruna d'un ago, che per un ricco entrare nel regno di Dio», rinunciando a una magnifica iperbole perché il traduttore ha commesso un errore nel trasferire il messaggio di Cristo dall'aramaico al greco.

Cos'è l'errore, si domanda nel suo procedere Zénon, il personaggio dell'*Œuvre au Noir* di Marguerite Yourcenar, se non una materia senza la quale la verità troppo volatile sarebbe difficile da pestare nel mortaio degli uomini? Esso è una sorta di *Caput Mortuum*, di materiale alchemico che permette l'erranza, il discostamento, la deviazione, e crea l'abbaglio, l'illusione, il sogno: «Che cos'è l'errore, e il suo succedaneo la menzogna, se non una sorta di *Caput mortuum*, una materia inerte senza la quale la verità troppo sfuggente non si potrebbe tritare negli umani mortai?»²⁶

Bibliografia

AGOSTINO D'IPPONA, *Sermones, Opera omnia*, Roma, NBA Città Nuova Editrice, 1994.

ALIGHIERI Dante, *Convivio, Opere*, vol. 2, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2014.

—, *La divina commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

BONNEFOY Yves, *L'Inachevable*, Paris, Albin Michel, 2010.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, [trad. it. *Il normale e il patologico*, Torino, Einaudi, 1998].

CARACCILO Alberto, a cura di, *Il problema dell'errore nelle concezioni pluriprospektivistiche della verità*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1987.

DRUMMOND DE ANDRADE Carlos, *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*, edição ampliada, Instituto Moreira Salles, 2010.

ERNOU Alfred, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001.

GENETTE Gerard, *Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GIDE André, Paul Valéry, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1955.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre I, (1953-1954). Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 [trad. it.: *Il seminario, Libro I, Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954*, Torino, Einaudi, 1978].

LEOPARDI Giacomo, *Poesie e prose*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1987,

²⁶ «Qu'est-ce l'erreur, et son succédané le mensonge [...] sinon une sorte de Caput Mortuum, une matière inerte sans laquelle la vérité trop volatile ne pourrait se triturer dans les mortiers humains?», Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 140-141 [trad. it. *L'opera al nero*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 92].

- MAGRIS Claudio, *Mann il profeta della Montagna*, [http:// archivistorico.corriere.it //1992/luglio/05](http://archivistorico.corriere.it//1992/luglio/05).
- MANN Thomas, *La montagna incantata*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Corbaccio, 1992.
- , *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, traduzione di Reanata Colorni, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2010.
- MARONE Publio Virgilio, *Eneide, Opere*, Torino, UTET, 2005.
- MORAN Gordon, *An investigation regarding the equestrian portrait of Guidoriccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico*, Firenze, Sansoni, 2017.
- POPPER Karl, *Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge*, London, Routledge & K. Paul, 1972 [trad. it. *Verità, razionalità e accrescimento della conoscenza scientifica*, in *Scienza e filosofia*, Torino, Einaudi, 1969].
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1987 [*Alla ricerca del tempo perduto, La strada di Swann*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978].
- RAVAISSON-MOLLIEN Charles, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, publiés en fac-similés phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques, Paris, A. Quentin, 1881-1891.
- TIBONI Francesco, *La presa di Troia. Un inganno venuto dal mare*, Ragusa, Edizioni di Storia e Studi, 2017.
- VALÉRY Paul, «Inchiesta tra gli scrittori europei (G. Bernard Shaw – Paul Valéry – Franz Werfel – Valéry Larbaud)», *L'educazione fascista*, Anno X, Luglio 1932-X.
- , «Léonard de Vinci ms» vol. II, Nafr, 1900055, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France.
- , *Cahier 3, 1943*, fragments, illustré par Jean Cortot, Montpellier, Fata Morgana, 2002.
- , *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 1987-2012.
- , *Cahiers*, édition CNRS, Paris, 1957-1961.
- , *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, vol. I, La Pochothèque Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- VECCE Carlo, *Le battaglie di Leonardo*, Letture vinciane, LI, Firenze, Giunti, 2012.
- VIAATTE Françoise, «*Della figura che va contro vento*». *Il tema del soffio nell'opera di Leonardo da Vinci*, Letture vinciane, XLV, Firenze, Giunti, 2005.
- YOURCENAR Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968 [*L'opera al nero*, Milano Feltrinelli, 1969].

Antonietta Sanna est professeur de littérature française au Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica, à l'Université de Pise. Elle a conduit des recherches filologiques et

littéraires sur des auteurs du XVII^e e du XX^e siècles. Elle participe à l'édition diplomatique intégrale des *Cahiers* de Paul Valéry. Membre de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, elle s'intéresse à la critique génétique et à la numérisation des sciences humaines. Auteure de nombreux articles sur la genèse des texte, la traduction, et le multilinguisme elle a traduit des œuvres d'Alexandre Dumas, de Georges Semprun, de Louis-Ferdinand Céline, d'Enzo Cormann, de Christian Metz, de Safaa Fathy.