

# Scrittori traduttori.

## Intervista su Joseph Conrad a Dacia Maraini

di *Elena Paruolo*

### I Introduzione

Negli anni Ottanta-Novanta, all'interno degli studi sulla traduttologia, c'è stato un ampio dibattito sugli scrittori-traduttori. Anche Dacia Maraini, in più occasioni, vi ha partecipato. Ripropongo qui il testo di una mia intervista<sup>1</sup> alla scrittrice-traduttrice, nonché autrice tradotta in numerose lingue, perché contribuisce a sollevare tutta una serie di questioni particolarmente importanti sulla traduzione letteraria (oltre che su altre problematiche) intesa principalmente come ricreazione e atto d'amore.

Definito da un critico, nel 1908, «a man without country or language»<sup>2</sup>, Joseph Conrad (1857-1924) – che ancora nel 1909 appariva al suo amico Retinger come un tipico proprietario terriero polacco – proveniva da un ambiente rurale e tradizionale che lasciò, giovanissimo, per la Marina mercantile britannica; dunque, per affrontare società più moderne e capitaliste, quale l'Inghilterra di fine Ottocento inizio Novecento.

Tutta la sua opera, secondo Zdzisław Najder, «can be seen as located in the borderland of auto-translation»<sup>3</sup>. Il fatto stesso, sottolinea lo studioso, che Conrad decise di scrivere in inglese, sua seconda lingua straniera dopo il francese, è l'esempio più evidente della forte presenza – nella sua opera – della “traduzione”. Lo stesso Conrad avrebbe detto a Ford Madox Ford: «Look here. I write with such difficulty: my intimate, automatic less expressed thoughts are in Polish; when I express myself with care I do it in French. When I write I think in French and then translate the words of my thoughts into English. This is an impossible process for one desiring to make a living by writing in the English language»<sup>4</sup>. Eppure, a proposito della leggenda varata da Hugh Clifford circa l'esitazione tra inglese e francese come lingua letteraria, lo scrittore polacco osservava: «When I wrote the first words of *Almayer's Folly* [il suo primo romanzo, 1895], I had been already for years and years *thinking* in English. I began to think in English long before I mastered, I won't say the style (I haven't done that yet), but the mere uttered speech [...] And there are also other considerations: such as the

sheer appeal of the language, my quickly awakened love for its prose cadence, a subtle and unforeseen accord of my emotional nature with its genius [...] You may take it from me that if I had not known English I wouldn't have written a line for print, in my life»<sup>5</sup>.

In realtà, come altri scrittori, tra cui Samuel Beckett, Conrad si trova a tessere le fila di più lingue; e nel suo inglese sono spesso rintracciabili strutture sintattiche del polacco e del francese.

Sulla traduzione egli aveva idee ben precise che emergono quando, ad esempio, scriveva a Davray, uno dei suoi traduttori, della sua speranza di essere tradotto in francese: «Je suis persuadé que vous donnerez à mon oeuvre (qui me semble, quand je la regarde, rien que cendre et poussière) non seulement un corps nouveau, mais aussi le souffle qui la rendra vivante»<sup>6</sup>. Nella traduzione Conrad intravedeva la possibilità di dare nuova vita alla sua opera, di ringiovanirla, di fare – in qualche modo – resuscitare il suo autore. Essere tradotto in francese a sessant'anni sembrava dare una nuova energia al suo corpo narrativo di cui voleva che fosse accentuata la virilità, tanto da scrivere – il 4 novembre 1919 – a André Gide (colui che curava la traduzione della sua opera in francese per la casa editrice Gallimard e che per farlo era ricorso ad un team di traduttrici anche perché, negli anni di guerra, non c'erano molti uomini disponibili): «Si mes écritures ont un caractère prononcé c'est leur virilité – esprit, allure, expression. Personne ne m'a dénié ça. Et vous me jetez aux femmes! Vous dites vous même dans votre lettre qu'au bout du compte une traduction est une interprétation. Eh bien, j'ai le désir d'être interprété par des esprits masculins»<sup>7</sup>. Jean Aubry, amico e (dopo Gide) curatore dell'opera di Conrad per Gallimard, rafforza queste sue parole commentando: «A mon avis une femme, quel qu'elle soit, est incapable, par nature, de comprendre Conrad [...] un auteur essentiellement masculin: quand une femme le traduit, elle l'émascule»<sup>8</sup>.

A difesa di Conrad, va detto che egli non era del tutto contrario alle traduttrici, infatti aveva ceduto la traduzione della sua opera in polacco e russo a due sorelle. Ciò non toglie che il suo rapporto con le donne era, a dir poco, complesso: elemento questo che emerge anche dalla mia intervista a Dacia Maraini.

Sulla scrittrice italiana, da sempre, lo scrittore polacco ha esercitato un grande fascino fino a diventare, in particolare negli anni Novanta, fonte ispiratrice centrale di alcune sue opere. Nel suo romanzo *Voci* (1994) Conrad è menzionato tre volte, e in due diverse occasioni; e sono riscontrabili chiari riferimenti intertestuali a *The Secret Sharer*. La sua traduzione di *The Secret Sharer* è del 1996. E, in questo stesso anno, Maraini ha scelto un titolo conradiano per un suo piccolo libro di riflessioni: *Un clandestino a bordo. Le donne: la maternità negata, il corpo sognato*<sup>9</sup>.

Da cosa è nato il suo desiderio di tradurre *The Secret Sharer*?

A tradurre questa storia “straordinaria” – così la definisce l’io narrante di *Voci* – l’hanno spinto il suo amore per il mare e il suo interesse profondo per le questioni del linguaggio. Un’altra ragione la si può trovare nel «sentimento tecnico della partenza che non riguarda solo l’emozione di un addio ma la preparazione scientifica di un passaggio»<sup>10</sup>. E Maraini di partenze ne sa qualcosa. Il primo sapore che ha conosciuto, e di cui conserva memoria, è il sapore del viaggio: «Il nomadismo», scrive, «è un torrente che scorre nelle vene di famiglia e non credo che potrò mai veramente sostare senza progettare un viaggio subito dopo»<sup>11</sup>. Per viaggio s’intende anche il viaggio iniziatico, dai numerosi significati simbolici.

Maraini rimpiange di non avere tradotto di più perché «si impara tanto nel seguire le tracce, passo passo, di una scrittura diversa dalla propria» (*I*, p. 19). Tradurre, osserva, è difficile ed è anche frustrante. Molta della musicalità di un testo è destinata a perdersi per strada. Eppure la traduzione è sempre un esercizio formativo per uno scrittore<sup>12</sup>.

La traduzione di Maraini di *The Secret Sharer* e la sua introduzione al testo, il suo libro di riflessioni già citato, i saggi in cui parla di scrittura e traduzione, e la mia stessa intervista alla scrittrice (qui riportata), il tutto contribuisce a chiarire sia una nuova lettura/interpretazione di “The Secret Sharer” sia anche l’idea che la scrittrice ha della traduzione<sup>13</sup>.

Nella lettera a Enzo Siciliano, con cui apre il suo libro di riflessioni, Maraini pensa al racconto di Conrad che sta traducendo<sup>14</sup> e associa le sensazioni del giovane capitano (che, sul battello dalle vele bianche, in una notte quiete e pacifica, è come se aspettasse qualcosa, un evento straordinario) alle sensazioni che prova la donna quando il suo corpo è quieto, pronto ad accogliere lo straordinario ospite che le cambierà la vita. Il corpo del naufrago, che viene dalle profondità delle acque, le ricorda il corpo che si sta formando nel liquido nutriente del ventre materno. Il rapporto che si instaura tra lui e il capitano a bordo della nave (un rapporto segreto perché il resto dell’equipaggio non ne è a conoscenza) le appare simile al rapporto (anch’esso segreto) di conoscenza, di comprensione, di indulgenza, di tenerezza che ha una madre con il proprio figlio. E la pericolosa manovra del capitano per liberare il naufrago le sembra proprio la descrizione del parto: «bisogna liberare il bambino senza distruggere la madre», scrive, “l’operazione è rischiosa e non sempre riesce [...] ogni donna farà di tutto perché il figlio raggiunga terra, a costo di andare a sbattere con il suo corpo contro gli scogli dell’emorragia o della setticemia» (*C*, pp. 16-7).

Partendo da queste sue osservazioni credo si possa suggerire che, nel suo incontro con Legatt (il naufrago, il clandestino a bordo), è come se il capitano di Conrad sperimentasse un’altra possibilità dell’io, un possibile di sé, il femminile di sé, inteso come capacità di cura e accoglienza dell’altro, do-

ve accoglienza indica una passività ricettiva, un farsi spazio per ospitare l'altro<sup>15</sup>. Un femminile inteso non come genere sessuale ma come un modo di essere dell'umano che si mette in opera attraverso la cura e l'accoglienza ma non il possesso. Un femminile che è maternità ma non maternità biologica. Così inteso, il femminile diventa critica al soggetto moderno – come è stato definito da Cartesio in poi – e a quello che a tale soggetto è più proprio: l'appropriazione, il possesso e il dominio sul mondo, sulle cose, sull'altro.

Nell'incontro del capitano con Legatt non c'è dunque lo svelamento di Legatt ma di una nuova possibilità dell'io del capitano, dell'altro di sé, del suo femminile appunto. Alla fine, quando il capitano riconsegna Legatt al mistero del mare, al suo mistero, e ritorna alla nave, spazio fuori del territorio terra, ritorna anche a se stesso, il se stesso prima dell'esperienza del femminile, un'esperienza consentita grazie al mare-acqua e a Legatt. Governando la nave e ritornando a terra, ritorna ai codici conosciuti dopo l'intervallo, dopo il momento di *epiphany*.

Se scrivere è, per Maraini, «un'attività squisitamente femminile»<sup>16</sup> lo è anche tradurre, un'arte che pretende molta umiltà e molto amore. Non è un caso che a tradurre siano spesso le donne le quali – addette nel passato alla cura dei bambini – hanno una maggiore pratica del sacrificio, dell'umiltà e della devozione: «Lo stesso gesto fisico del chinarsi a lungo, con emozione, sulla pagina», sostiene, «non lasciandosi sfuggire neanche un piccolo segreto del testo, sempre pronti a coglierne le necessità più minuziose, non ha caratteristiche prima di tutto materne?» (I, p. 19).

Gli uomini che si dedicano all'attività della traduzione, secondo la scrittrice, danno espressione al femminile di sé, alla capacità di esprimere amore per l'altro, proprio come fa il capitano nei confronti del clandestino a bordo della sua nave in *The Secret Sharer*. Ne è un esempio la diversa traduzione (rispetto alle altre traduzioni italiane del testo) che Maraini fa della frase: «I was in time to catch an evanescent glimpse of my white hat left behind to mark the spot...» (Feci in tempo a cogliere un barlume evanescente del mio cappello bianco, rimasto indietro a *segnare* il luogo...) <sup>17</sup> dove quel «left behind» diventa, in lei, «lasciato indietro per *segnalare*»<sup>18</sup>, una frase questa che, come sottolineato da Roberta Ferrari, «implies willingness, care, maybe a secret sort of love»<sup>19</sup>.

## 2

### Intervista

#### 2.1. Scrivere/tradurre

EP – Per Joseph Conrad scrivere è un mestiere (“craft”). E, per apprenderlo, fece ricorso a scrittori francesi dell'Ottocento, quali Gustave Flaubert e Guy de Maupassant.

Se Maupassant in *Le Roman* sosteneva: «Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découvertes, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à peu près»<sup>20</sup>, in una lettera a Mrs. Sanderson, Conrad gli faceva eco scrivendo: «In writing and especially in descriptive writing one must guard oneself against the *à peu près* – the horrid danger of the “near enough”<sup>21</sup>, e “Give me the right word and the right accent and I will move the world”»<sup>22</sup>.

Per lei – Dacia Maraini – la scrittura è un «corpo a corpo» con le parole; scrivere è «artificio, costruzione». Non esiste una scrittura senza tecnica: si possono passare ore a cercare una sola parola, la parola giusta. Lei riscrive anche venti volte, finché non trova le «parole sapienti, non rare né ostentatamente erudite, ma lontane dallo stereotipo e dalla sciatteria di tanto linguaggio attualmente in uso»; finché non sente di aver messo le parole giuste al posto giusto; finché non si accorge di avere trovato il ritmo che ha fatto «lievitare il pane» (A. S. p. 138). Perché scrivere è «come fare il pane: bisogna lavorare molto la pasta, con l'olio dei gomiti, farla riposare, farla lievitare, amalgamarla ancora e poi infine metterla al forno» (A. S. p. 158). Quali sono, a suo avviso, le affinità tra il suo modo di intendere la scrittura e quello di Joseph Conrad?

DM – Per quanto riguarda la parola giusta al posto giusto, sono completamente d'accordo con lui. La scrittura ha una tessitura, in cui ogni filo è importante anche se poi alla fine, nella stoffa che avremo fra le mani, non si vedrà più. Io sono una pignola che scrive e riscrive cento volte la stessa pagina, ma credo che ogni scrittore che si rispetti faccia lo stesso. Qui si torna alla famosa questione: cosa è più importante: la forma o il contenuto? Domanda inutile perché sono due facce della stessa medaglia. L'una non può fare a meno dell'altra. Come il fonema non può fare a meno del semantema. Sono la materia con cui lavora lo scrittore.

EP – Raffaele La Capria sostiene che gli scrittori sono di tanti tipi: ci sono gli “uditivi”, gli “olfattivi”, i “visivi”. Conrad, nella *Prefazione a The Nigger of the Narcissus* – considerato il manifesto dell'Impressionismo in letteratura – ha scritto: «My task, which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see*». La parola deve avere per lo scrittore la stessa funzione che hanno i colori e le note musicali per l'artista: «It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting; and to the magic suggestiveness of music»<sup>23</sup>. D'altra parte anche Lei ha scritto che «raccontare vuol dire fare vedere con gli occhi della mente, come fa il pittore, solo che i colori sono immaginari»<sup>24</sup>

DM – Certamente lo scrittore vede quello che sta descrivendo, quindi scrive con gli occhi. Ma anche con le orecchie, perché ascolta il suono delle parole, il ritmo che sta dentro ogni frase, quindi un po' fa il pittore un po' il musicista. Ma naturalmente si scrive anche col naso. Lo scrittore è un profumiere? Forse. Comunque non credo che lo dicesse solo Conrad. È una esperienza che chiunque scrive, fa. Gli occhi, il naso, le orecchie sono all'erta, anche se lo scrittore se ne sta chiuso dentro una stanza e non ascolta i rumori esterni, come faceva Proust che si isolava in una casa foderata di sughero. È la memoria che gli riporta alla mente le forme, gli odori, i sapori e la sua arte consisterà nel saperli fermare sulla carta.

EP – Lei osserva che ogni traduzione «è un compromesso tra l'assoluto dello scrittore e il possibile del traduttore» (AS, p. 120). C'è chi favorisce una traduzione letterale, chi invece ama una traduzione che si ispira soltanto al testo, che non aderisce alla lettera all'originale ma reinventa, rielabora, ricrea l'originale (AS, p. 122).

In Francia, commenta Susan Sontag (i cui libri sono stati tradotti in francese), per lo più si intende il tradurre come un'opera di adattamento, a scapito della rigorosa fedeltà al testo. Il libro è riscritto secondo le convenzioni vigenti nella prosa francese contemporanea<sup>25</sup>.

È d'accordo con questo approccio?

DM – Se sto a quello che succede in teatro, direi che i francesi sono davvero presuntuosi e arroganti. Loro infatti non pensano di tradurre, ma di adattare e lo fanno spesso male, pensando di migliorare comunque il testo. Intendiamoci, il lavoro di adattamento può essere sublime, ma deve essere fatto da un grande autore, altrimenti sarà sempre una riduzione, nel senso peggiore della parola.

EP – La traduzione letteraria, afferma ancora Susan Sontag, è un ramo della letteratura e una corretta considerazione dell'arte della traduzione letteraria comporta una rivendicazione del valore della letteratura. «La traduzione letteraria è un compito squisitamente etico» scrive «che rispecchia e duplica il ruolo della letteratura stessa, vale a dire quello di ampliare le nostre simpatie; educare il cuore e la mente; creare una vita interiore; assicurare e approfondire la consapevolezza che altre persone, diverse da noi, esistano davvero»<sup>26</sup>.

Cosa pensa di queste affermazioni?

DM – Sono d'accordo con la Sontag. Solo che le sue affermazioni di principio sono molto difficili da mettere in atto. Chi giudica il valore etico di una traduzione?

EP – Walter Benjamin, nel suo saggio intitolato *Il compito del traduttore* (che pubblicò nel 1923 come prefazione alla sua traduzione dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire), nel rendere in tedesco il francese di Baudelaire afferma che il traduttore non è obbligato a far sì che Baudelaire “suoni” come se avesse scritto in tedesco. Al contrario, è suo dovere conservare quella sensazione di estraneità che il lettore tedesco potrebbe avvertire.

Lei, che tipo di traduzione preferisce?

DM – Sono perfettamente d'accordo con Benjamin quando dice che il traduttore deve conservare il senso di estraneità che si ha leggendo un libro di uno scrittore di un altro paese. È chiaro che non si può fare a meno di inventare e rielaborare. Prendiamo l'esempio delle metafore, la cosa più difficile da tradurre: bisogna trovare un equivalente, non si può mai tradurre alla lettera una metafora. Però ci sono dei limiti da conservare: non si può andare sopra il testo e schiacciarlo, come fanno alcuni traduttori, né pretendere di migliorarlo con degli ornamenti che nel testo non ci sono. È un'arte che pretende molta umiltà e molto amore. Io l'ho paragonata qualche volta all'amore che ha la madre verso il bambino: lo deve capire, interpretare le sue parole, e quindi nutrirlo ma deve anche rispettarlo e non pretendere di imporgli quello che vuole.

Leggere/interpretare Joseph Conrad e *The Secret Sharer*

EP – Ginevra Bompiani scrive che «l'attesa può [...] compiersi in due modi: tradita dalla sorpresa (un arresto, una sospensione per brusco cambiamento esterno [...] che costringe a essere se stessi [...] un se stesso alla frontiera fra sogno e risveglio), o soddisfatta dal compimento»<sup>27</sup>. Lei – Dacia Maraini – tende a leggere *The Secret Sharer* come il racconto di un'attesa felice.

Non si può dire lo stesso di altri racconti e romanzi di Conrad in cui l'attesa dei protagonisti è invece spesso insoddisfatta, sorpresa, tradita. Penso, ad esempio, a *Freya of the Seven Isles* in cui, a differenza che in *The Secret Sharer*, è presente un personaggio femminile; e in cui l'attesa è vissuta come un delirio. Nel momento in cui il brigantino, altro protagonista di questo racconto, va a schiantarsi contro gli scogli, finiscono il delirio dello stato d'attesa e della passione amorosa, finisce il racconto: l'attesa viene «tradita dalla sorpresa», «la sorpresa smentisce l'attesa».

Questo racconto, secondo alcuni studiosi, mostra l'incapacità di Conrad di trattare il tema dell'amore.

Secondo Lei, Conrad come affronta questo tema?

DM – Direi che quando Conrad parla di amore emana dei fumi, un poco come una seppia che appena sente il pericolo soffia fuori l'inchiostro che offusca la limpidezza dell'acqua in cui è immerso.

È probabile che il rapporto con la madre morta precocemente abbia influito su questo suo stato d'animo. Anche la scelta del mare, delle navi come case di soli uomini, esprimono questa sua estraneità alle donne, all'amore, alla sessualità. I suoi personaggi più riusciti sono quasi privi di sesso. L'erotismo però c'è nei suoi racconti ed è sotterraneo, nascosto dentro la trama del discorso, nella sua capacità visionaria, nella sua sensibilità verso la carnalità della natura.

EP – Mary Austin, scrittrice americana molto attiva nel movimento femminista negli anni in cui le donne lottavano per il diritto di voto, consigliava alle donne di leggere Conrad perché nella sua opera potevano trovare «the man's way of approaching life», cioè la solidarietà. Una solidarietà che non si ritrova invece tra i suoi personaggi femminili che, a suo avviso, sono solo capaci di vedere i loro fini e di manipolare gli altri secondo i propri capricci<sup>28</sup>.

Lei, come vede i personaggi femminili di Conrad?

DM. – In linea di massima, direi che, soprattutto nei romanzi di mare, le donne sono inesistenti. Oppure, sono pallide ed evanescenti, come il ricordo della madre morta prematuramente. Non direi che Conrad sia misogino, come sono tanti altri scrittori dell'epoca, ma il mondo femminile semplicemente è assente. Mi vengono in mente le due donne che lui incontra a Londra, nell'ingresso dell'agenzia di navigazione in *Cuore di tenebra*. Le donne filano e lui le paragona a due Parche che filano la vita di chi parte per mare. Non è un giudizio negativo, solo molto simbolizzato. Eppure Conrad non mi ha mai colpito come uno scrittore nemico delle donne. Direi che probabilmente c'era qualcosa di femminile in lui che lo portava vicino alle donne anche quando parlava di un mondo estremamente maschile.

EP – La critica ha spesso sottolineato che si può leggere *The Secret Sharer* come una metafora dell'omosessualità.

Nella sua opera (penso – ad esempio – a *Lettere a Marina* del 1981, in cui racconta uno “spinoso” amore) lei si confronta spesso con il tema dell'omosessualità femminile.

Che ruolo ha, secondo Lei, l'omosessualità nella definizione dell'identità femminile o maschile?

DM – Se l'identità è anche un fatto storico l'omosessualità è un fatto sociale che cambia col cambiare dei tempi. Così come la maternità cambia secondo che una società abbia più bisogno di figli o meno. Io sarei quindi per storicizzare l'omosessualità, senza impelagarsi in una discussione su ciò che è naturale e ciò che non lo è, come pretende di fare la Chiesa. Ammesso che si tratta di una pratica che esiste in natura, anche se comporta la rinuncia alla

concezione, ogni società, secondo i suoi bisogni e la sua forza, l'ha condannata o approvata. Da lì si dovrebbe partire, senza demonizzare né esaltare qualcosa di molto umano e largamente diffuso.

EP – Il mare – «l'inafferrabile fantasma della vita» (Melville), «quello che vi è d'inquietante e di mai stabile nel mondo» (Camus)<sup>29</sup> – è una presenza molto importante nell'opera di Conrad. Narrato con altissima poesia, esso costituisce per lo scrittore polacco «lo specchio della sfida, della prova, del buon combattimento, ma anche della diserzione [...] è come la vita: incanto e orrore, abbandono e naufragio, consunzione, immortalità, distruzione. Nascere, dice Stein in *Lord Jim*, è come cadere in mare»<sup>30</sup>.

Il mare è un luogo molto visitato in letteratura. Come osserva Vincenzo Consolo: «pur essendo il nostro un paese di navigatori, il "romanzo marino" non ci appartiene. Nella nostra letteratura c'è il piccolo spazio, il villaggio, il comune e non esiste la dimensione marina» (AS, p. 40). È in Inghilterra – «where men and sea interpenetrate, so to speak – the sea entering into the life of most men, and the men knowing something or everything about the sea, in the way of amusement, of travel, or of breadwinning»<sup>31</sup> – che il romanzo marino si è affermato maggiormente.

Il mare ritorna spesso anche nei suoi libri: «Qualche volta» lei dice «si tratta di un mare deteriorato, in cui si vedono le carogne dei cani sulla spiaggia, un mare invaso dalle meduse e dalle schiume dei detersivi» (AS, p. 47). Altre volte è un «mare incastonato fra le case (ne vedo solo un pezzo tagliato brutalmente da una palazzina di otto piani) ha qualcosa di fisso e di vitreo»<sup>32</sup>.

Secondo lei, come interagisce il romanzo marino con la nostra cultura?

DM – È curioso che in effetti il nostro paese così ricco di coste marine sia sprovvisto o per lo meno poco portato alla letteratura di mare. Eppure gli italiani hanno contribuito alle grandi scoperte geografiche dell'era moderna, ma tutti i più importanti romanzi dei secoli scorsi riguardano la campagna, anche la montagna, o le città, e poco il mare. Forse perché dal mare arrivavano gli invasori e quindi le città nostre sono sempre state rivolte verso l'interno e verso l'alto. Non riesco a pensare un'altra ragione.

EP – Lei dice che i racconti di mare di solito sono scritti da uomini, per uomini, perché il mare come dimensione della sperimentazione, dell'avventura, è più legato all'esperienza maschile. E questo nonostante l'elemento dell'acqua sia molto femminile. Ricorda come leggendo da bambina i romanzi di Conrad o di Melville, si identificava con il personaggio principale e poi aveva sempre un momento di delusione quando alla fine scopriva che non poteva essere una donna, e questo la faceva sentire esclusa e diversa (AS, p. 45). Cionostante ha amato molto quei romanzi.

Cosa l'affascinava in quelle storie, i cui veri protagonisti – il mare e l'isola (luogo lontano dal quotidiano, e spazio esterno) – da sempre caratterizzano anche la letteratura destinata ai ragazzi?

DM – Da un punto di vista simbolico, certamente il mare fa pensare a molti aspetti del mondo femminile. Ma se guardiamo dal punto di vista storico, le cose cambiano totalmente ed è quello che notavo io quando leggevo i grandi romanzi di mare di Stevenson, Melville, De Foe, Conrad. Non potevo immedesimarmi del tutto con i personaggi che amavo, perché, come ragazzina, non avrei mai potuto essere al posto di quel ragazzino che partiva in nave a fare il mozzo o si trovava in un'isola deserta e doveva inventarsi la giornata. La discriminazione funzionava anche sul piano dell'immaginazione e questo era mortificante.

EP – «The ships. The beautiful ships», commentava Virginia Woolf a proposito dei velieri di Conrad.

E Lei, cosa pensa dei velieri<sup>33</sup> di Conrad?

DM – Penso che siano delle case galleggianti, delle case dotate di pensiero e di emozioni. Conrad è forse lo scrittore meno estetizzante che io conosca, anche la più semplice descrizione di paesaggio diventa per lui un fatto psicologico, etico. Per questo lo considero uno scrittore fortemente spirituale.

EP – Da bambina Lei si appassionava molto alle vicende della famiglia dell'elefante Babar, di Pinocchio, di Mamma Oca, di Pierino il Porcospino... *Pinocchio* e *Il Piccolo Principe* li ha letti da adulta. A nove, dieci anni «leggeva libri di viaggio e di avventure marine, perché erano in casa»: leggeva Defoe, Verne, Stevenson, Conrad, Melville, «scrittori che hanno raccontato il mare come nessun altro e che sul mare ci sono stati davvero» (K, pp. 25-39).

Commentando il suo *Storie di cani per una bambina*<sup>34</sup>, scrive che non le piace il manierismo del linguaggio per bambini e che non bisogna parlare a loro in maniera stupida e riduttiva: «rivolgersi alla loro intelligenza di bambini è rivolgersi ad un'intelligenza complessa, anche ardita alle volte»<sup>35</sup>. In *Amata Scrittura* sostiene che non è affatto vero che i bambini non pensino alla morte, alla sofferenza, all'abbandono, che non si pongano gli stessi gravi interrogativi che si pongono i grandi. I bambini di solito la amano e lei li ama «forse perché parla loro come fossero grandi, senza tanti vezzeggiamenti» (D, p. 12).

Come dice il giovane capitano al suo doppio, che si è macchiato di assassinio, quando questi gli chiede di abbandonarlo in un luogo deserto:

“Maroon you! We are not living in a boy's adventure tale...”

“We aren’t indeed! There’s nothing of a boy’s tale in this” (*TS S*, p. 292).

Secondo Lei, i libri possono aiutare i bambini a crescere? E ancora, ritiene che i romanzi e racconti di Conrad, siano adatti ad un pubblico di ragazzi di nove, dieci anni, cioè della stessa età in cui lei leggeva Conrad?

DM – I libri non insegnano niente direttamente, ma indirettamente rivelano qualcosa che ha a che fare con la verità e quindi sono profondamente formativi. Chi legge poi, in qualche modo, riscrive la storia a cui si sta appassionando e con questo si fa protagonista di una vicenda, mette qualcosa di suo, lavora con l’immaginazione, inventa, ricostruisce, colora, e sono questi moti interiori che alla fine lo aiutano a diventare un soggetto storico, con un pensiero autonomo e indipendente.

Ho notato che i libri di Conrad risultano un poco ostici ai ragazzi, forse perché hanno tempi lunghi e tortuosi. Si fa una certa fatica a entrare nell’incantesimo conradiano e i ragazzi di oggi sono disabituati all’attenzione e al silenzio. Ma con un poco di pratica possono innamorarsene, come è successo a me quando ero piccola.

## 2.2. Tradurre *The Secret Sharer*

EP – Mario Curreli, anglista ed autore di una traduzione di *The Secret Sharer* nel 1995, si è soffermato sulle varianti di fatto adoperate per le numerose traduzioni del titolo del racconto.

Assumendo, dice, che *secret* sia un sostantivo in posizione aggettivale («The sharer of my secret»), il titolo originale (scelto dall’autore rispetto ad altri che pure aveva considerato possibili: «The Second Self», «The Secret Self», «The Other Self») suonerebbe come «Il condivisore del mio segreto». Considerando invece *secret* come aggettivo («The secret sharer of my cabin» e «The unsuspected sharer of my cabin» sono espressioni entrambe presenti nel testo) il titolo varrebbe «Il condivisore segreto della mia cabina», ossia «Il (passeggero) clandestino», o «Il compagno (o “coinquilino” o “compartecipe”) segreto». Alla fine lo studioso, per mantenere l’intenzionale ambiguità dell’originale, ha preferito adottare per la sua traduzione *L’ospite segreto* «dato che in italiano “ospite” è sia chi dà, sia chi riceve ospitalità, e nel racconto lo scambio di aiuto, di esperienze, e l’arricchimento della personalità risultano evidenti»<sup>36</sup>.

Nel 1996 è toccato a lei scegliere un titolo per questo racconto ed ha optato per *Il compagno segreto*.

Premesso che, come lei osserva, *The Secret Sharer* è intraducibile, se dovesse scegliere oggi un titolo opterebbe ancora per *Il compagno segreto*? O sceglierebbe piuttosto *Un clandestino a bordo*, titolo da lei dato al libro di riflessioni scritto in contemporanea alla sua traduzione?

DM – Certo non si può dare per titolo a un libro «Il condivisore segreto della mia cabina». È vero che la parola *sharer* non ha traduzione come sostantivo, in italiano. Io non ho voluto discostarmi dalle traduzioni tradizionali, ma oggi penso più di ieri che avrei dovuto avere il coraggio di titolarlo *Un clandestino a bordo*, che mi sembra efficace e orecchiabile. Comunque anche *L'ospite segreto* mi sembra un bel titolo.

EP – Non è stato facile, ha già avuto occasione di commentare, «decifrare una lingua così sofferta e complessa, dalla struttura stratificata e innaturale, come quella di Conrad! Lavorandoci sopra si capisce che è una lingua di adozione e fatta propria con fatica. Ma forse proprio per questo il suo corpo narrativo, segnato da ferite, da rabbie sepolte, da sensi di colpa, da prove ed esperimenti continuati si fa tanto seducente, assolutamente amabile» (*K*, p. 136).

Quali sono state le difficoltà maggiori – e anche gli aspetti più seducenti – in cui si è imbattuta, nel suo tradurre *The Secret Sharer*?

DM – La difficoltà principale è stata cercare di riportare in italiano quella musicalità aritmica, dagli spazi lunghi e meditativi, dalle pause irregolari che costituiscono la prosa di Conrad. Certo, molto si perde per strada e mi dispiace. Credo che Conrad sia uno degli autori più difficili da tradurre. Forse ha dato più a me che lo traducevo che a chi legge. Sempre meglio leggerlo in inglese.

EP – Il ritmo narrativo (l'andamento musicale del testo), è per lei essenziale in ogni progetto di scrittura. Qualche volta – dice – è impresso al racconto da un modo di costruire frasi brevissime e staccate le une dalle altre da punti e pause (*A. S.* p. 142).

Ogni scrittore ha il suo ritmo: «La scrittura di Conrad ha un andamento contraddittorio: a volte le frasi si inseguono lunghe e pensose [...] A volte il discorso si interrompe per fare posto a frasi brevissime, contratte [...] La musica che se ne ricava è sussultoria [...] Difficilissimo rendere in italiano questo moto contratto e disteso nello stesso tempo» (*I*, p. 20).

Lei, ha trovato una soluzione a questa difficoltà?

DM – Non ho trovato una soluzione che mi soddisfacesse del tutto, ho seguito la sinuosità della prosa conradiana, il suo ritmo sussultorio, ma in italiano non rendono come in inglese. E non so quanto sia riuscita a fare passare del fascino immenso della sua prosa.

EP – La scrittura di Conrad è ricca di metafore «che si accavallano sensualmente, formando delle rotondità barocche. Ma queste rotondità vengono poi cancellate o per lo meno corrette, da un ragionare spigoloso e lucido» (*I*, p. 21).

In che modo ha cercato di rendere in italiano «questa liricità esotica temperata da un pensiero geometricamente ordinato e composto» (*ibid.*)?

DM – Sinceramente non me ne sono fatta un programma. Ho seguito passo passo l'andamento della sua narrazione, cercando di non perdermici dentro, cercando di comunicare al lettore la gioia che mi dava la liquidità corposa di quella prosa.

### Note

1. Il testo è stato realizzato in occasione della mia partecipazione alla "International Conrad Conference" – presso l'Università di Pisa (16-18 settembre 2004) – i cui Atti sono stati pubblicati nel 2005: M. Curreli (a cura di), *The Ugo Mursia Memorial Lectures*, ETS, Pisa 2005.

2. Lettera a Garnett, 21 agosto 1908, in E. Garnett (ed.), *Letters from Conrad*, Charter Books, New York 1962.

3. Z. Najder, *Joseph Conrad: A Chronicle*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. VII.

4. Ivi p. 238.

5. Cit. in J. Baines, *Joseph Conrad. A Critical Biography*, Penguin Books, London 1971, pp. 189-90.

6. G. Jean-Aubry (éd.), *Lettres françaises*, Gallimard, Paris 1930, p. 47.

7. Conrad a Gide, 4 novembre 1919, *Further Correspondence between Joseph Conrad and André Gide*, in "Studia Romanica et Anglicana Zagrabiana", 29, 1970, p. 527.

8. Jean-Aubry a Gide, 8 ottobre 1924, *Further correspondence between Joseph Conrad and André Gide*, cit. p. 532.

9. D. Maraini, *Un clandestino a bordo. Le donne: la maternità negata, il corpo sognato*, Rizzoli, Milano 1996. In seguito indicato nel testo come C.

10. D. Maraini, *Introduzione a Il compagno segreto*, trad. e cura di D. Maraini, Rizzoli, Milano 1996, p. 23. In seguito indicato nel testo come I.

11. D. Maraini, *La nave per Kobe: Diari giapponesi di mia madre*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 12-43. In seguito indicato nel testo come K.

12. Su Dacia Maraini e la traduzione cfr. E. Paruolo, *Les écrivains et la traduction: André Gide et Dacia Maraini traduisent Joseph Conrad*, in Atti del Convegno "Les littératures d'enfance et de jeunesse, leur place dans la formation des enseignants, leur rôle dans la didactique du français langue étrangère. Les problèmes de traduction", Università di Hanoi (Vietnam), 19-21 ottobre 2007, a cura del Réseau "Littératures d'Enfances" (LDE) dell'Agence Universitaire de la Francophonie, in corso di stampa.

13. Come sottolinea Antoine Berman, non solo la traduzione ma anche tutto ciò che è scritto intorno al testo tradotto possono contribuire a dare sia una nuova interpretazione del testo, sia un nuovo approccio verso la traduzione: «Nous voulons savoir», scrive, «quels sont, donc, ses [del traduttore] domaines langagiers et littéraires, voulons savoir s'il a fait oeuvre de traduction [...] s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les oeuvres qu'il a traduit; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur les traductions et la traduction en general» (A. Berman, *Pour une critique des traductions*, Gallimard, Paris 1995, p. 74).

14. Il racconto narra di un giovane e riflessivo capitano (senza nome dal principio alla fine), al suo primo comando, il quale una sera manda a dormire i suoi marinai decidendo di rimanere solo sul ponte a guardia della nave, in pigiama, scalzo. Sente allora un rumore di acque smosse, si affaccia e scorge il corpo nudo di un uomo. Quest'uomo, venuto dal fondo del mare, gli somiglia molto e lui lo chiama subito «l'altro me stesso» o anche «il mio doppio»

(«my double», «my other self», «my secret self», «my second self»). Il naufrago, che dice di chiamarsi Legatt (a evocare *legate* = inviato o emissario), gli racconta di come, durante una tempesta, abbia ucciso un marinaio scansafatiche che non voleva eseguire un ordine, di come sia stato tenuto agli arresti, e di come sia fuggito a nuoto. Il capitano accoglie il clandestino e lo nasconde nella sua cabina e, man mano che il suo *alter ego* racconta, si identifica sempre più con lui (che è stato tra l'altro ex allievo della nave scuola *Conway*, proprio come lui.) Lo giudica, lo assolve e lo aiuta mettendo a repentaglio la sua nave e l'equipaggio nel momento in cui si avvicina il più possibile alla costa, per lasciare fuggire a nuoto il suo compagno segreto che torna così nel mare (nel «profondo») da cui era venuto con un ultimo bellissimo gesto: getta fra le onde il cappello bianco che il capitano gli aveva dato per difendersi dal sole perché egli abbia un punto di riferimento. Solo a questo punto, maturato dall'esperienza, il capitano prende possesso della nave, la lancia in mare aperto, ed entra in piena comunione con lei.

15. Il tema dell'ospitalità è oggetto di un dibattito filosofico che trova in Derrida una delle sue espressioni più compiute e più mature. Sull'argomento cfr. J. Derrida, *Anne Dufour-Mantelle invite J. Derrida à répondre de l'hospitalité*, Calman-Lévy, Paris 1997.

16. Cfr. l'intervista di Elena Paruolo a Dacia Maraini qui riportata.

17. J. Conrad, "L'ospite segreto" / "The Secret Sharer", in M. Curreli (a cura di), *Racconti del primo comando: Il Tremolino, Gioventù, L'ospite segreto*, Bompiani, Milano 1997, pp. 314-5. In seguito indicato nel testo come TSS.

18. J. Conrad, *Il compagno segreto*, cit., p. 110.

19. R. Ferrari, *Translating/Transforming: Dacia Maraini's Reading of The Secret Sharer*, in Curreli, *The Ugo Mursia Memorial Lectures*, cit., p. 173.

20. Cfr. J. Baines, *Joseph Conrad. A Critical Biography*, cit., p. 184.

21. J. Conrad, Lettera a Mrs E. L. Sanderson (Sunday, Sept. 1910), citata da J. Baines da Jean-Aubry, *Joseph Conrad. Life and Letters*, Heinemann, London 1927, vol. II, p. 118.

22. J. Conrad, *A Familiar Preface a A Personal Record*, in *The Mirror of the Sea. Memories and Impressions*, e *A Personal Record*, Dent, London 1923, p. XIV.

23. J. Conrad, *Preface*, in *The Nigger of the "Narcissus", Typhoon, Amy Foster, Falk, Tomorrow*, Dent, London 1950, pp. X-IX.

24. D. Maraini, *Dizionario quotidiano: Da "amare" a "zozzo"*, 229 voci raccolte da Giocanda Marinelli, Bompiani, Milano 1997, p. 92. In seguito indicato nel testo come D.

25. S. Sontag, *Tradurre letteratura*, Archinto, Le Vele, Milano 2004, p. 36.

26. Ivi, pp. 66-7.

27. G. Bompiani, *L'attesa*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 11.

28. M. Austin, *Joseph Conrad tells what women don't know about men*, in "Pictorial Review", September 1923, pp. 17, 28, 30-1.

29. Cfr. V. Serra (a cura di), *Le parole del mare. Libero viaggio nell'oceano letterario*, Baldini & Castoldi, Milano 2002, pp. 59-179.

30. C. Magris, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in "Corriere della Sera", 12 agosto 2003.

31. J. Conrad, *Youth*, in *The Portable Conrad*, The Viking Press, New York 1975, p. 115.

32. D. Maraini, *Lettere a Marina*, Bompiani, Milano 1981, p. 9.

33. Nella sua traduzione di Conrad, Maraini ha scelto di non adoperare una precisa terminologia marinaresca, espressioni tecniche complesse legate ai velieri.

34. D. Maraini, *Storie di cani per una bambina*, Bompiani, Milano 1966.

35. In G. Gotti, T. Roversi, S. Sola, G. Tartarini (a cura di), *Romanzi, racconti, storie, poesie, filastrocche. Voci contemporanee femminili per ragazzi*, Giannino Stoppani, Bologna 1998, p. 48.

36. *Introduzione* di Mario Curreli a J. Conrad, *Opere. Romanzi e racconti 1904-1924*, a cura di M. Curreli, Classici Bompiani, Milano 1995, p. LXXII.