

7 , 2007

Constellations francophones - Actes des Journées de la francophonie Gênes-Vérone 2004-2007

Eleonora SALVADORI

Tradurre Assia Djebar

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/134>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/134/257>

Documento generato automaticamente 31-08-2020

Tradurre Assia Djebar

Eleonora SALVADORI

Indice

[Bibliografia](#)

Il titolo introduce a una riflessione su due tematiche distinte e complementari: accanto al tema della scrittura francofona in Assia Djebar, la questione dell'identità e del comportamento del traduttore. Le osservazioni sulla trasposizione in italiano del libro *L'amour, la Fantasi* hanno infatti condotto a una riflessione più generale sull'esperienza del tradurre e sul ruolo di chi traduce.

Quando con Daniela Marin ho cominciato a lavorare su quello che considero il capolavoro della scrittrice algerina, mi cimentavo per la terza volta con l'opera di un autore francofono: Assia Djebar dopo Mehdi Charef e Mouloud Mammeri. Vorrei ricordare le specificità di ciascuna delle tre esperienze.

Il primo libro tradotto (*Le Harki de Meriem*) ¹ era un testo violento e dolente, di impatto immediato, cui avevo aderito di slancio. Mi riconduceva a una problematica identitaria che avevo approfondito attraverso la testimonianza di Camus. Nel quadro complesso delle guerre di decolonizzazione, il racconto sottolineava la difficoltà, in una prospettiva di ricostruzione storica, di separare in modo netto i giusti dai malvagi, i comportamenti legittimi dalle azioni inaccettabili. Era difficile negare una parte di ragione a quei francesi di umili origini nati in Algeria che, come Camus, avevano rivendicato la loro appartenenza ad una patria profondamente amata, non riconoscendo come proprie le colpe dei coloni, responsabili della feroce politica di assimilazione e di esclusione. Ugualmente difficile accettare che un gruppo di indigeni poveri e spinti dal bisogno come gli *harkis* ², diventassero soggetti senza diritti, doppiamente perdenti, sul piano militare e dell'identità. Senza patria, rifiutati da tutti, gli *harkis* apparivano come figure tragiche di vinti che

avevano combattuto dalla parte sbagliata e dovevano lasciare l'Algeria insieme a quei *pieds noirs* che comunque in Francia avrebbero ritrovato una terra madre (o forse matrigna).

Era stato facile entrare nel testo di Mehdi Charef : la profonda tensione etica ed emotiva era il frutto di un unico punto di vista, quello di un narratore che si identificava con i vinti e con le vittime di cui ricostruiva le ragioni e le storie a partire dalla sua condizione. Charef, giovane *beur*, testimone nel territorio metropolitano di analoghe esperienze di alienazione e razzismo, unificava in questa prospettiva sentimenti attuali e memoria del passato. La dimensione tragica del racconto era all'origine della mia adesione empatica, prima in qualità di lettrice poi come traduttrice. Non mi era stato difficile trovare nella lingua italiana, nella mia lingua, i modi e il materiale comunicativo per trasferire questo vissuto. Inoltre il francese di un giovane *beurnon* era diverso da quello di altri francesi della stessa età e generazione. Nel testo erano presenti singoli termini arabi, che testimoniavano sia l'intraducibilità di alcune realtà prettamente algerine, sia la presenza di un lessico familiare, dotato di forte valenza evocativa. Proprio per questo nella versione italiana queste parole dovevano essere conservate nella loro forma originaria.

La traduzione di *Escalles* ³ presentava alcune complessità: Mammeri era un intellettuale algerino che aveva acquisito il francese dall'infanzia, alfabetizzato in quella lingua e capace di sfruttarne tutte le potenzialità. Una lingua colta, ricca, con ritmi, strutture e armonie del francese "classico", pur se chiamata a dar conto di esperienze plurali sul piano sociale, affettivo, generazionale. In quanto raccolta di racconti, *Escalles*

era un testo che dava voce a più soggetti, a più esperienze, a più punti di vista. Penso non sia stato facile per Mammeri trovare nel francese una varietà di codici e di registri capaci di sposare e tradurre l'esperienza cognitiva ed emotiva di personaggi così diversi. Il tentativo rimaneva comunque, a mio avviso, incompiuto. Mammeri non era riuscito a "entrare" perfettamente nei singoli protagonisti dei suoi racconti, a dare a ciascuno una voce propria e identificata. La sua dimensione di intellettuale algerino di cultura francese, coinvolto nella guerra di liberazione, portatore anche inconsapevole di un giudizio (spesso critico) sulle varie condizioni narrate, è presente nelle scelte linguistiche, nell'argomentare, nel costruire e

organizzare i diversi scenari. Questo *fil rouge* è stato per me il punto di riferimento nel tradurre: il testo poteva essere letto e vissuto come esperienza critico-conoscitiva oltre che come esperienza emotiva e questa era un'indicazione vincolante e rassicurante per chi doveva trasporlo in un'altra lingua.

Il testo di Assia Djébar ha posto problemi più complessi. Diversi i motivi: innanzitutto si trattava di un romanzo francofono, che metteva la francofonia e le sue problematiche al centro del narrare. Tutto il testo è una continua riflessione (di tipo storico, sociale e antropologico) sul significato che l'uso di una lingua può avere per il parlante e per lo scrivente, soprattutto quando quest'ultimo adotta una lingua che non è quella materna, ma, in modo più problematico e doloroso, quella del colonizzatore. Anche se nel testo la *langue de surface* è sempre il francese, ogni lingua evocata, sia essa l'arabo, il berbero, il francese degli intellettuali o il francese dei soldati, esprime la volontà di dare voce a un gruppo che ha svolto un ruolo specifico in uno scenario che è quello del conflitto coloniale. Cioè ognuna di queste *paroles* è espressione di un punto di vista e di un'esperienza singolare: quella di Sherifa, animata dalla certezza di combattere per una causa giusta, quella del soldato francese incaricato di interrogare Sherifa, quella della nonna di Assia Djébar, personaggio simbolo di un'organizzazione matriarcale della famiglia, quella del padre, per le cui scelte Assia si sente al tempo stesso privilegiata e vittima, quella delle amiche/sorelle forse tradite e alla cui sorte di recluse lei sola è stata sottratta, quella di Assia infine, la più difficile perché la più lirica. Voci diverse che acquistano significato sullo sfondo del dramma algerino: ad ogni personaggio Assia, in un atto di generosità e di riscatto, fa il dono di una parola specifica, autonoma. Al punto che ciascuno diventa portavoce di un gruppo dotato di memorie, lingue e interessi diversi.

Assia ha evidentemente voluto trovare/inventare lingue diverse per esprimere mondi culturali, affettivi e sociali diversi. E così, per sua volontà e ricerca consapevole, manca un punto di vista unico e una dimensione emotiva unificante.

Questa pluralità di voci e di prospettive è il risultato di una ricerca minuziosa e approfondita. Alla base c'è la cultura plurale, complessa, interdisciplinare, di un'autrice dalle letture e dalle frequentazioni non univoche. Letture, perché in alcuni capitoli emerge il ricordo di voci e testi letterari stratificati, frequentazioni perché in altri troviamo l'eco di esperienze personali intime e remote, in altri

ancora la trascrizione attenta di voci e narrazioni sollecitate e ascoltate con partecipazione, scrupolo e pudore.

Quindi il libro è costruito su più registri e su più idiomi: le donne algerine intervistate parlano una lingua che vuol riprodurre la paratassi del racconto spezzato, senza un coordinamento e senza nessi logici tra le frasi. Persone che narrano senza proporre un'interpretazione dei fatti; li espongono con foga, con passione; articolano il loro messaggio attraverso il volume, l'intonazione, la mimica. La scommessa (riuscita) di Assia è di rendere il testo scritto capace di evocare questi segni paralinguistici tipici dell'orale. È la lingua dello stupore e dello strazio di chi rivive la propria tragedia, senza avere strumenti espressivi e conoscitivi per allontanarla da sé, distanziarla.

La seconda è la lingua colta che riecheggia le ampie letture e gli studi sulla storia dell'Algeria. Testimonia la familiarità con un registro che sancisce l'appartenenza di Assia al mondo degli intellettuali francesi. Non è solo la lingua dell'analisi, della riflessione e dell'interpretazione dei fatti riportati. Rivela anche una grande capacità visionaria, iconografica. Assia regista, creatrice di immagini, frequentatrice dei musei parigini, riesce a ricostruire (a partire dal ricordo delle grandi tele di Delacroix che sono contemporanee ai fatti raccontati) grandi affreschi romantici, con colori scintillanti, oggetti preziosi, cavalcature dalle splendide guarnizioni. Un francese sontuoso, ricco di aggettivi che risveglia sensazioni piene, di tipo visivo, uditivo, e anche tattile e olfattivo.

Il più complesso è tuttavia l'idioma costruito per comunicare la soggettività più intima, la lingua degli affetti, utilizzata, alla prima persona, per evocare sentimenti che trovano nel francese l'unico possibile veicolo, perché l'arabo è l'idioma sacro del libro, che vieta alle donne l'espressione, oltre che l'esperienza, della passione amorosa in tutte le sue forme.

La difficoltà del tradurre codici e registri così diversi era la stessa che avevo provato come lettrice. Il testo richiedeva che prima il lettore e poi il traduttore riuscissero a identificare (ed identificarsi con) quei diversi punti di vista : non offriva un filo unificante e costringeva entrambi a ricercare i modi adeguati per trasferire gli specifici vissuti nel proprio universo emotivo, linguistico ed espressivo. Solo elemento unificante era il ruolo che Assia dava alla parola scritta, non tanto perché capace di trasmettere uno specifico messaggio, ma come esperienza in sé,

conoscitiva e creativa. Diventava fondamentale riprodurre il movimento del dono di parola dato a ciascuno, rivivere il processo attraverso cui ciascuna esperienza aveva trovato il suo codice e le voci collettive erano uscite dall'anonimato ⁴. La scrittura è per Assia (e in questo libro in particolare) una compensazione, una sorta di rimedio all'afasia femminile di cui parla a più riprese nel romanzo e all'oralità imposta dagli occupanti a uomini che erano esperti solo nell'arte della guerra. Scrivere è salvare la memoria e offrire visibilità e ragioni a chi ne è stato privato.

Il problema che si poneva era: può ogni lingua/cultura modulare tutti i registri che Assia aveva scelto? Può nello specifico l'italiano essere quella lingua di cui Assia dice: « è il francese che resiste, il mio francese che, mio malgrado, fa, in me, il grande scarto, la grande lacerazione, il conflitto insanabile e mai sanato».

Come può l'italiano esprimere quello che Assia chiama «scrivere in francofonia» (cioè parola francese di non francesi), «in francografia» (cioè scrittura francese di non francesi):

Per riparare, naturalmente, per rinascere ieri e domani.

Per quale verità... ⁵

Un francese cui viene assegnata una funzione teoretica, conoscitiva, di scoperta e rivelazione, ma anche etica di riparazione. Poteva l'italiano svolgere lo stesso ruolo? E il traduttore vivere e (far) riconoscere quell'esperienza?

È stata un'operazione faticosa. È stato difficile prima capire dal di dentro e vivere quella pluralità e riuscire poi a ricrearla e comunicarla in lingua italiana. Come riprodurre nel nostro idioma quell'intertestualità, quel testo sotto il testo, quella lingua che è a sua volta una traduzione di altre lingue? Dove trovare un'espressione capace di dar conto di quegli echi e della pluralità di quelle voci? Come procedere senza operare riduzioni? E laddove c'è lo scarto, banalizzarlo, omogeneizzarlo, superarlo, oppure tentare di riprodurre la dissonanza? L'italiano, con la sua storia recente e la sua origine nella lingua scritta, può dar conto di quella complessità di registri e di codici? La mia lingua mi appariva impotente, in quanto idioma in cui non si è stratificata la memoria del colonialismo, in cui le produzioni letterarie di non nativi sono ancora quantitativamente e qualitativamente poco significative. L'italiano, lingua colta che non ha integrato la ricchezza e la diversità delle esperienze e degli accenti, cui forse riesce a dar voce solo facendo ricorso al

patrimonio delle lingue regionali. E il traduttore, se non ha vissuto (almeno per empatia) queste esperienze, attraverso l'evocazione della creazione letteraria o il contatto diretto, può dar conto di questa pluralità?

Di fronte a *L'Amour, la Fantasia*, sembrava che il traduttore dovesse scegliere tra due vie: ricostruire in modo minuzioso e "scientifico" ciò che ogni termine, ogni espressione "doveva" svelare, rivelare (o nascondere) per trovare il termine o l'espressione corrispondente nella lingua di arrivo, oppure aderire ai vari testi, rivivere le diverse emozioni ed esperienze dal di dentro, per cercare accenti e parole adeguate nel nuovo idioma, ripercorrendo nella propria lingua/cultura quelle complessità, quelle ambiguità, quegli scarti. Questa seconda modalità è quella che, come è potuto emergere dalla descrizione delle esperienze precedenti, ho sempre adottato, convinta che la traduzione sia un'attività di scrittura a volte altrettanto complessa della creazione originaria, in quanto più vincolata, meno libera. Un'esperienza che passa attraverso la soggettività del traduttore che deve trovare gli accenti per esprimere nella propria lingua le emozioni vissute e ri/conosciute grazie all'empatia con il testo di partenza.

Chi è il traduttore? È in primo luogo un lettore: penetra nel testo, lo interpreta, ne individua il senso secondo la sua personale esperienza, dialoga con esso, lo sollecita perché diventi trasparente e sia capace di "evocargli" immagini, sensazioni, emozioni. È imprescindibile questo primo passaggio attraverso cui nel testo vengono riconosciute e vengono ripercorse le esperienze narrate al punto da farle risuonare dentro di sé in una sorta di identificazione cognitiva e affettiva con colui che quel testo ha creato, vissuto e pensato. A questa prima necessaria appropriazione, seguirà un'esperienza di riflessione, di interpretazione, di distanza per confrontare e capire. Quando si legge, ci si lascia trascinare dalla narrazione, dalla sequenza iconico/sonora, mentale ed emotiva, che il testo letto ricrea dentro di noi. Solo in casi rari ci soffermiamo, approfondiamo, rileggiamo. Invece il traduttore supera questa prima fase di simbiosi con il testo, riesce a staccarlo da sé e ad analizzare gli echi che il testo risveglia. Dopo aver vissuto l'esperienza comunicativa nella lingua di origine, per trasmetterla nella lingua di arrivo (la sua lingua madre), deve possedere di questa una padronanza assoluta. Perché non si tratta di produrre un'esperienza, ma di riprodurla. Ci sono vincoli stabiliti da altri che dobbiamo interiorizzare per poi cercare il piacere di scioglierli trovando una

forma capace di evocare quell'esperienza. Un'attività comparativa che deve avvenire in una dimensione che non è puramente cognitiva, ma emotiva, musicale/uditiva e concettuale al tempo stesso : un processo soggettivo in cui ogni traduttore darà la trascrizione della propria esperienza del testo. Per il traduttore: prima un'adesione completa, poi una capacità di trovare le parole giuste con un atto consapevole che chiede la distanza.

Vorrei chiudere con due immagini/riferimenti che sono emersi in me quasi naturalmente. La prima immagine è quella di un traduttore "voyeur" che fruga in modo quasi indiscreto nell'intimità del processo di scrittura dell'autore, per individuarne l'origine; l'altro riferimento è quello dell'esperienza dell'attore, quale viene indicata da Diderot nel *Paradoxe sur le comédien* del 1777. Per Diderot l'attore deve mimare passioni e comportamenti che non prova veramente perché è impossibile rappresentare, trasmettere ed evocare emozioni senza il necessario controllo e la necessaria lontananza. In questa dialettica tra scavo, riconoscimento, adesione e distanza si gioca l'attività del traduttore. E il testo di Assia Djebar ha richiesto la messa in gioco di questa serie di passaggi e di competenze.

Bibliografia

J. AAMATI MEHLER, S. ERGENTIERI, J. CANESTRI, *La Babele dell'inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.

A. BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

M. DE CARLO (a cura di), « Didactique des langues et traduction », *Etudes de Linguistique Appliquée*, Paris, Didier, janvier-mars 2006.

U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

S. NERGAARD (a cura di), *La teoria contemporanea della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.

Note

[↑ 1](#) M. Charef, *Le harki de Meriem*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1989.

[↑ 2](#) *Harkis* erano chiamati quegli algerini che, arruolati dell'esercito francese, si erano trovati a combattere contro i propri compatrioti del FNL durante la guerra d'Algeria.

[↑ 3](#) M. Mammeri, *Escales*, Paris, La Découverte, 1991.

[↑ 4](#) La centralità dell'esperienza della scrittura per Assia Djebar è fondamentale: «scrivere come prima istanza, qualunque sia la lingua, quella che balbettiamo o gridiamo e poi più tardi scriviamo e che, per questo, all'improvviso non è più la stessa. [...] Scrivere e avrebbe potuto essere in cinese in bengali o in inglese; fu in arabo (per imparare il Corano) e in francese : a scuola. Scrivere fu fin dall'inizio e in primo luogo la prima, l'oscura necessità» (traduzione del redattore; tratto da : *Le Magazine Littéraire*, n. 451, mars 2006, p. 44).

[↑ 5](#) *Ibid.*