

Una complicata fedeltà

Storie scritte con stile

WALTER NARDON

Se lo stile, come voleva Proust, non è qualcosa che ha a che fare con un abbellimento e neppure con una particolare maestria tecnica, ma si rivela in fondo una “qualità di visione”, l’illusione più profonda che anima un genere come il romanzo è proprio quella che riguarda la sua traducibilità, perché non c’è dubbio che quest’arte narrativa si sia sviluppata nel corso della storia offrendo modelli di visione al di là della comprensione linguistica dei testi originali. Ancor oggi l’esperienza dei lettori di romanzi si forma per lo più sulle versioni dei grandi libri del XIX e del XX secolo, attingendo a tradizioni letterarie in cui questo genere vanta una storia più ricca di quella italiana. Potremmo dire: su che cosa si fonda l’illusione di traducibilità dello stile? Probabilmente su un dettaglio paradossale. Dato che, tecnicamente, nel romanzo gli stili impiegati sono sempre più di uno, lo stile di un autore e dunque la scelta di impiegare ora l’uno, ora l’altro tono, qualità, registro, non è mai del tutto riducibile a un fatto linguistico³.

Pubblicato a Londra nel 2007, il saggio *Miss Herbert* di Adam Thirlwell ottenne recensioni e interventi a firma di alcuni dei maggiori protagonisti della cultura inglese, da Tom Stoppard ad A.S. Byatt, raccogliendo alcune segnalazioni che lo includevano fra i migliori libri dell’anno. Come era prevedibile, data la nostra latitudine, la sua comparsa in traduzione italiana nel 2010 non ha destato lo stesso tipo di attenzione. Nella sua versione originale, oggi in edizione tascabile, il libro conta cinquecentosessantadue pagine divise in cinque “volumi”, ciascuno composto da più libri e capitoli. La singolarità del libro non si ferma però a questa sommaria descrizione: il te-

³ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, Parma, Guanda, 2010, p. 25 e inizio cap. VII, p. 26. L’edizione inglese di questo saggio, cui ogni tanto si farà riferimento, è A. Thirlwell, *Miss Herbert*, London, Vintage, 2009.

sto è corredato da parti di frontespizi di romanzi celebri, ritratti e fotografie in bianco e nero, mappe, disegni, ghirigori anch’essi celebri e un apparato di quattro indici più una cronologia che supera ogni utilizzo il lettore possa fare di quest’opera (e che dona al volume un’aria del tutto eccentrica). Ma non è ancora finita. Al saggio, girando il libro nell’altro senso, è allegata la nuova traduzione di Adam Thirlwell del racconto di Nabokov *Mademoiselle Ô*, che a sua volta rappresenta il capitolo quinto della famosa autobiografia nabokoviana, *Parla, ricordo*⁴.

Miss Herbert, il cui sottotitolo recita *An Essay in Five Parts*, tratta della storia del romanzo, dei suoi autori, da Flaubert a Beckett, da Tolstoj a Hrabal, e di una particolare concezione dello stile narrativo. Come annuncia l’avvertenza sul bordo dell’edizione inglese tascabile Vintage del 2009 (mentre la prima edizione era uscita da Jonathan Cape), si tratta di «Un libro di *novels, romances* e i loro traduttori, che contiene dieci lingue, ambientato in quattro continenti e accompagnato da mappe, ritratti, ghirigori e illustrazioni» (la traduzione è mia). Il libro racconta dunque la “complicata storia di fedeltà” di un gran numero di autori nel corso del tempo a una pratica narrativa sovranazionale⁵. Tale fedeltà comporta, appunto, anche una piena fiducia nella “traducibilità” degli elementi tecnici di questa particolare forma narrativa, vale a dire degli strumenti della rappresentazione, dal momento che molti scrittori hanno formato il proprio mestiere su libri letti solo in traduzione. Puskin leggeva Sterne solo in francese (e così Machado de Assis); nel 1937 Gombrowicz scrisse una recensione della traduzione francese dell’*Ulysses* di Joyce riflettendo sulla posizione felice del lettore inglese di fronte a questo libro, posizione a lui preclusa⁶.

⁴ Estratti dagli interventi di Tom Stoppard sul “Guardian” e di A.S. Byatt sul “Financial Times” sono riportati sulla copertina e quarta di copertina dell’edizione Vintage. Proponendo questo volume in versione italiana l’editore Guanda ha pensato di normalizzare un poco un libro tanto apparentemente poco maneggevole, riducendo il numero di fotografie e dando al tutto il titolo del racconto di Nabokov. L’autobiografia di V. Nabokov è *Parla, ricordo* (Milano, Adelphi 2010).

⁵ Traduco la «complicata storia di fedeltà» dall’originale inglese. L’autore parla di due scrittori: «Through the art of the novel, that complicated history of fidelity, they’re friends»: A. Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 75. Nella traduzione, la fedeltà scompare: «Attraverso *Miss Herbert*, i due sono amici». A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 68.

⁶ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 14

Miss Juliet Herbert

La prima parte di *Miss Herbert*, divisa a sua volta in cinque libri, tratta dello sviluppo principale delle questioni inerenti lo stile. Thirlwell riprende alcuni interrogativi capitali di teoria della traduzione, rispondendo in modo concretamente affermativo.

Il protagonista di questa prima sezione è Flaubert, maestro dello stile al punto da spingere Proust ad affermare in un saggio famoso che l'autore dell'*Educazione sentimentale* «per l'uso affatto nuovo e personale che fece del passato remoto, del passato prossimo, del participio presente, di certi pronomi e certe proposizioni, rinnovò la nostra visione delle cose quasi quanto Kant»⁷. Thirlwell prende le mosse da una fantomatica prima traduzione inglese di *Madame Bovary*, che sarebbe stata realizzata dallo stesso Flaubert in collaborazione con Miss Juliet Herbert, la governante della nipote dello scrittore, Caroline. La traduzione, pronta per la stampa nel 1857, dunque a solo un anno di distanza dalla pubblicazione del romanzo, fu offerta dallo scrittore al suo editore senza ottenere alcuna risposta⁸. Pochi mesi dopo, Miss Herbert sarebbe tornata per sempre in Inghilterra con la prima traduzione chiusa nelle sue valigie e destinata poi a scomparire.

Il risultato leggendario di quella traduzione, dedicata alla possibilità di riprodurre gli strumenti stilistici in un'altra lingua, è il presupposto principale dello sviluppo del discorso di Thirlwell e uno dei temi dominanti del libro che vede appunto nella traduzione uno dei momenti privilegiati per affrontare dal punto di vista artigianale la costruzione di un romanzo.

Miss Herbert non appartiene al genere di saggi in cui una tesi, dopo alcune avventure logiche, è condotta alla gloria della sintesi finale. Non produce una sintesi: si offre, di per sé, come una sintesi formale delle principali questioni che attraversano la storia del romanzo. Lo fa naturalmente da un punto di vista del tutto parziale, ma non senza presentare al lettore argomenti persuasivi.

«Questo libro è la mia versione del romanzo ideale di Nabokov ... che non è veramente un romanzo. Ha personaggi ricorrenti; c'è un tema, ci sono variazioni; e il

⁷ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 57. Vedi anche M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, p. 100.

⁸ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 33.

tema ha i suoi motivi ricorrenti. Solo che non ha una trama, non ha invenzione letteraria, e non ha un finale. È la descrizione di una via latte, un'aurora boreale»⁹.

La parodia e la via maestra del romanzo

Secondo Thirlwell l'operazione linguistica più vicina all'arte del romanzo è la parodia, per cui il linguaggio romanzesco diventa una forma di citazione delle lingue dei personaggi alle quali l'intenzione ironica dell'autore tende ad opporsi, come si oppone al significato letterale del loro discorso. «In una parodia, forma e contenuto sono aspetti della medesima cosa: il contenuto a cui il lettore è tenuto a badare è la forma stessa»¹⁰. La parodia è quel particolare genere del discorso che ha per contenuto una forma, quale per esempio la forma del ragionamento comune. Gli esempi possono essere molti: l'atteggiamento del lettore romantico davanti ai romanzi sentimentali che domina la vita di Emma Bovary (un lettore romantico – sottolinea Thirlwell seguendo Flaubert – è sempre un lettore che fraintende); la meschinità del droghiere, l'irragionevole, spettrale ambizione di Homais e il cinismo di Rodolphe non sono rappresentati solo quali manifestazioni esteriori dei personaggi, ma anche come procedimenti linguistici. Sono questi, almeno quanto le loro traduzioni materiali, che formano i «costumi di provincia», sottotitolo della «perla ineguagliata della letteratura francese»¹¹. In questo modo, ogniqualvolta entri in scena un personaggio la narrazione si modifica, trasformando potenzialmente ogni descrizione in un discorso indiretto libero.

Seguendo i personaggi con questa particolare modalità stilistica il romanzo arriva ad abbracciare un'altra dimensione, nella quale non è più tanto chiaro quanto la voce narrante appartenga al narratore e quanto invece sia – per così dire – attratta nel processo mentale del personaggio in quel momento al centro dell'attenzione: il lettore deve perciò distinguere di volta in volta. Questa arte raffinata, che si gioca su sfumature del discorso, su dettagli minimi che entrano in campo in modo apparentemente accessorio (e che richiede un orecchio finissimo per il cedimento del discorso di un personaggio

⁹ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 34.

¹⁰ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 48.

¹¹ Nabokov cita il giudizio di suo padre su *Madame Bovary* e gli dà ragione in *Parla, ricordo*, p. 189.

nel luogo comune) libera il romanzo dalla costrizione del *plot*, arrivando a fargli assumere «una forma che si sforza disperatamente di non avere alcuna forma»¹². Il romanzo sembra procedere sorretto da questa forma sotterranea. Quella, ad esempio, di *Una vita* di Maupassant – per molti versi allievo di Flaubert – in cui la vicenda narrata prende le mosse e va a concludersi in momenti lontani sia dallo scioglimento dell'intreccio, sia dai luoghi narrativi che tendono a ripercorrere i momenti cruciali di un'esistenza¹³.

Anche al di là della convinzione di rappresentare una realtà che si considera costante e passibile quindi di descrizione *scientifica* – convinzione tipica del realismo – questo particolare procedimento di rappresentazione muove il romanzo verso una nuova definizione del quotidiano, perché se il realismo implica una fiducia nell'evidenza della "realtà", questa strategia narrativa chiede invece solo di credere allo sviluppo di un ragionamento personale, domanda molto più semplice per qualsiasi lettore.

Il narratore in prima persona

Nel libro *Come funzionano i romanzi* James Wood ha scritto in modo memorabile che, pur in presenza di una varietà non troppo limitata di opzioni, in una narrazione si entra nella maggior parte dei casi solo da due porte, vale a dire o in terza o in prima persona¹⁴. Se la tradizione maggioritaria del romanzo si presenta con la narrazione indiretta, in terza persona – nella quale le transizioni vengono taciute al lettore e anzi l'arte di chi scrive sta tutta nel risultato di apparente naturalezza con cui si passa da un tema all'altro – dall'altra parte rimane vitalissima la strada in cui non solo il narratore non si nasconde, ma dichiara apertamente ogni sua intenzione, in uno slancio affabulatorio dall'evidente, programmatico carattere esibizionistico. Qui il progenitore è Sterne, autore amato da un gran numero di scrittori, da Flaubert a Puskin, da Diderot a Machado De Assis, a Tolstoj, a Svevo¹⁵. Questa tradizione, che motiva l'arbitrarietà letteraria, ossia il fatto di raccontare *proprio quella storia*, con le necessità e le idiosincrasie della voce narrante, libera pienamente il romanzo dall'obbligo di rispettare le convenzioni rappresenta-

¹² A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 49.

¹³ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, pp. 51-55.

¹⁴ J. Wood, *Come funzionano i romanzi*, Milano, Mondadori, 2010, p. 9.

¹⁵ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, pp. 119ss.

tive del realismo e anzi mostra appieno il carattere convenzionale di ogni rappresentazione. Non c'è dubbio che in questa alternativa sia determinante il carattere giocoso della narrazione, che senza forzare troppo potrebbe molto facilmente essere ricondotto almeno fino a Rabelais – per non parlare di alcuni narratori nelle novelle medievali – ma che Thirlwell invece fissa con cautela a una distanza cronologica meno remota, tralasciando il comico corporeo per l'ironia sentimentale e ripartendo, appunto, da Sterne.

Non è necessario ricordare come nella *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* il protagonista e narratore dichiara che comincerà a raccontare la storia della sua vita a partire dalla sua nascita, ma che poi, per venire a capo di questo punto di partenza impieghi un numero di pagine spropositato, che guida il lettore attraverso la teoria degli *hobby horses* e di vari altri temi ricorrenti. Tuttavia, più che nel *Tristram Shandy*, Thirlwell riconosce un progenitore molto fecondo per l'eredità di questa tradizione nell'altra grande opera di Sterne, nel *Viaggio sentimentale*, in cui ancor più chiaramente che nel primo romanzo l'unità dello sviluppo narrativo dipende dal variare e dal ripetersi di alcuni echi tematici, che strutturano di fatto – anche in questo caso – una forma apparentemente prima di forma.

In questa prospettiva in prima persona, più libera rispetto alla narrazione indiretta, la definizione dello stile richiede un'articolazione più varia: un'espressione mobile, mai uguale a se stessa, che non ha paura di perdere in eleganza per affrontare nel modo più appropriato ogni esigenza posta dalla narrazione e che può farlo in modo diretto, quando tutta la fatica di Flaubert era invece tesa a creare dei *background effects*.

Tornando a *Miss Herbert*, Thirlwell convoca come autore significativo in questa linea uno degli scrittori che, pur esorbitando per statura da uno schema forse troppo elementare, si può trovare annoverato anche nell'altra parte, vale a dire Tolstoj. L'importanza della posizione dell'io narrante nella narrativa tolstojana è già stata messa in luce a più riprese, come la grande capacità di dominare uno stile diretto ma mai incerto o teatrale¹⁶. Il grande autore russo, lettore appassionato di Sterne, mette a punto in modo mirabile uno strumento «in grado di essere fedele al caso» e certo Thirlwell non è il primo ad osservarlo¹⁷. Nelle *Lezioni di letteratura russa*, Nabokov aveva già

¹⁶ Si veda almeno I. Sibaldi, *Introduzione*, in L. Tolstòj, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1991, pp. XI-LXXI.

¹⁷ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 223.

segnalato a suo tempo che Tolstoj ha come nessun altro la capacità di restituire al lettore la propria percezione della durata, per cui chiunque prenda in mano un'opera dello scrittore russo vi si trova immerso non solo con la propria percezione, ma con la stessa coscienza della durata temporale che di solito impiega nella vita quotidiana. Potremmo aggiungere, in altre parole, che per quanto riguarda il tempo è come se nell'universo tolstojano la narrazione non avesse affatto bisogno di una sospensione dell'incredulità, fenomeno che spiega la sua grande forza persuasiva¹⁸.

Naturalmente, non si può ridurre l'arte di Tolstoj a una sola parte delle modalità prevalenti nella rappresentazione romanzesca, ma appare convincente un'altra osservazione di Thirlwell che, pur non essendo affatto radicale, rischia oggi di sembrarlo, tanto schematica si è fatta la discussione sulla narrativa. *Guerra e pace*, romanzo sterminato, colossale, appariva ai suoi primi lettori come quello che probabilmente è: un romanzo senza trama definita e senza conclusione. Ma queste caratteristiche, rispetto a quelle che lo sguardo dei lettori russi cercava nei periodici degli anni Settanta dell'Ottocento, possono essere oggi valutate come un pregio. Anche qui potremmo aggiungere che questa mancanza di definizione nello sviluppo di un'azione principale, a fronte di un'orchestrazione compositiva che non finisce mai di meravigliare, richiama il romanzo spesso posto a campione di realismo – soprattutto per chi non l'ha mai letto fino in fondo – alle sue origini, alla posizione del narratore all'interno dell'opera, che progressivamente esibisce in modo sempre più evidente, talvolta perfino pesante e macchinoso, le sue opinioni sulla vicenda narrata e sulle modalità di narrarla in rapporto ai difetti che riscontra e critica a più riprese nella storiografia.

D'altra parte, per riprendere ancora Nabokov, poiché il romanzo in generale non esiste, si può fare solo una storia dei romanzi, colti concretamente nelle loro caratteristiche, cosa che riguarda anche l'opera di Tolstoj¹⁹.

¹⁸ V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, London New York, Harvest, 1995, p. 141; A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 218.

¹⁹ Nabokov è riassunto da Thirlwell in questo modo: «The novel in general, after all, does not exist». A. Thirlwell, *Miss Herbert*, p. 253. La traduzione italiana di Riccardo Cravero lo rende in termini troppo perentori: «Il paradigma del romanzo, dopo tutto, non esiste». A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 223.

Dettagli: reticenza, immaturità

La precisione del dettaglio, determinante in ogni forma d'arte, è naturalmente decisiva in entrambe le linee del romanzo, ma non lo è meno una figura cui in genere nella trattazione dello stile non è dedicato ampio spazio: la reticenza. Gli esempi possono essere numerosi e sempre significativi: una parola in meno in un racconto, quella ad esempio che dichiara che quanto sta per seguire rappresenta un sogno; la cancellazione dell'inizio e della fine di una vicenda per concentrarsi solo sulla parte centrale, o sul momento originario di un sentimento; oppure una metafora che progressivamente si mostra come semplice descrizione letterale di ciò che sta accadendo.

I casi di Kafka, Cechov e Gogol, colti retrospettivamente, sono visti da Thirlwell come tappe importanti per la comprensione della reticenza nel romanzo, sottolineando ancora una volta come Flaubert – nel caso di Kafka – possa rivelarsi tecnicamente incisivo anche in questo aspetto della rappresentazione, perché adottando il modo di raccontare nella lingua dei personaggi e l'orchestrazione dei dettagli del maestro francese in un territorio nel quale diventa indecidibile la scelta fra immaginazione e realtà, la dimensione che sta prendendo forma acquista immediatamente consistenza.

Questa dimensione incerta ha molto a che fare con i confini dell'identità del personaggio. Nel *Processo*, il mattino in cui non può fare colazione perché due uomini vengono ad arrestarlo, Josef K. ricorda come qualcuno avesse osservato quanto sia strano che al risveglio in genere ritroviamo nel complesso le cose nello stesso posto in cui sono state lasciate il giorno prima, benché nel sonno, nei sogni, ci si sia trovati in un'altra dimensione. Il lettore se ne rende conto: che cosa è successo quel mattino? Perché nonostante gli sembri di essersi ritrovato, tutto ciò che circonda Josef K. ha assunto un aspetto enigmatico? Thirlwell si sofferma su un passo di Proust, che non poteva aver letto Kafka:

«È quello che siamo soliti chiamare un sonno di piombo; in effetti, ancora per qualche istante dopo la cessazione di un simile sonno, sembra d'essere dei pupazzi di piombo. Non si è più nessuno. Come mai, allora, cercando il proprio pensiero, la propria personalità come si cerca un oggetto smarrito, si finisce col ritrovare il proprio 'io' e non un altro qualsiasi? Perché quando ci si rimette a pensare, non è una personalità diversa dalla precedente a incarnarsi in noi? Non si capisce da che cosa sia dettata la scelta, ci sfugge la ragione per cui, fra milioni d'esseri umani che po-

tremmo essere, la nostra mano vada a pescare precisamente quello che eravamo il giorno prima»²⁰.

Il racconto di Kafka forse è un sogno, un incubo, ma se lo è, l'autore ha cancellato la frase iniziale, in cui si chiarisce di che cosa si stia parlando: ciò che circonda Josef K., narrato con tecnica flaubertiana, sembra irreale, ma viene affrontato in modo perfettamente reale. La realtà del quotidiano assume dunque una consistenza sospesa fra queste due dimensioni, in modo quasi indecidibile, salvo che nel finale, che riconduce tragicamente il racconto sulla dimensione reale, e quindi ancor più inaccettabile ed assurda²¹.

Quanto a nuovi territori dello stile, oltre a quello della reticenza in Kafka, Thirlwell affronta il caso di Gombrowicz. Secondo Thirlwell l'interesse per l'immaturità, di cui fin troppo spesso si discorre riguardo questo autore, è ricondotto nelle stesse parole del romanziere polacco, al «troppo silenzio sulle ferite e i dolori personali e interiori inflitti da quell'ingresso [nell'età adulta], le cui gravi conseguenze rimangono con noi per sempre»²². Questo silenzio copre un territorio fatto di vergogna, desiderio e infantilizzazione, tensioni che a loro volta sorgono nello scontro fra le aspirazioni degli immaturi e la riluttanza ad accoglierli, anzi l'aperta ostilità degli adulti. Il problema non sta tanto nella definizione di immaturità, quanto nel comprendere che in *Ferdydurke* l'incubo appare proprio nel momento in cui il narratore decide di crescere. Anche al di là del saggio di Thirlwell, la maturità in Gombrowicz non va intesa come una condizione volontaria: lo è molto meno di quanto si vorrebbe credere. La *decisione* di diventare grandi – sistematicamente, inevitabilmente prematura – conduce al voler essere ciò che non si è e quindi all'assunzione, o all'adozione temporanea, di una forma che condanna necessariamente all'inautenticità. In Gombrowicz, e forse non solo nelle sue pagine, la comunità si è dissolta, il rito di iniziazione puberale è scomparso, per cui lo scontro generazionale fantasioso, assurdo e negli effetti violentissimo si gioca tutto sulle abitudini infantili, sulla mitologia infantile da cui il giovane adulto vorrebbe liberarsi, mentre la persona matura

²⁰ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. La parte di Gueremantes*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 102-103 (citato in A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 276).

²¹ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, Libro 13 dal titolo *K.*, in particolare l'inizio, pp. 275-277.

²² A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 307.

lo costringe disperatamente (del resto, ne va della propria vita) a rimanervi confinato.

Fra le tante pagine da ricordare devo a questo libro il conforto di un passo nel quale l'autore illustra con precisione due dei principali errori commessi da chi scambia il profilo estetico di uno stile con il profilo morale della persona, omettendo dunque di attribuire un'autonomia all'espressione scritta e al lavoro con cui questa prende forma (atteggiamento che sembra risalire a un'eredità romantica tanto diffusa da non essere neppure avvertita). Si tratta di errori comuni, ma non per questo meno penosi.

«Si possono commettere due errori riguardo allo stile, se si confondono le questioni stilistiche con quelle morali. Il primo è ritenere che uno stile semplice sia preferibile a uno complesso perché la sobrietà sarebbe una virtù e l'elaboratezza no. Il secondo è ritenere che uno stile semplice non sia preferibile a uno più letterario perché l'eleganza sarebbe una virtù e l'ineleganza no. Sono due giudizi sbagliati. Entrambi si rifanno a criteri morali che con lo stile non hanno niente a che vedere. Non si rifanno allo sforzo complicato di essere fedeli alla vita reale»²³.

²³ A. Thirlwell, *Mademoiselle O*, p. 268.