

Margherita De Michiel

“Quando l’Altro tace”

o Del silenzio in traduzione



M.C. Galli, *Notes on the Dark side of the Moon*
(Scrittura braille e inchiostro di china su carta,
acrilico su legno, teca in plexiglass, cm. 90x50x30)

Perché un uomo è bello?
Perché, tra tutti gli animali, è il solo che lo dice.
(E. Satie, *Quaderni di un mammifero*)

Il testo seguente è fatto di domande e citazioni.
Queste ultime sono tratte da scritti altrui e da qualche mio testo.
(J. Cage, *Silenzio*)

In tono.

“Silenzio”. La prima parola non può che essere questa. Inizia una lettura. Quasi fosse una musica? Scrive Barenboim (2008: 9): “L’attacco di un concerto gode di più privilegi dell’incipit di un libro”. Perché a suo modo esige, e impone, un silenzio che fa già parte di un’accoglienza. In un rito antico, predispone collettivamente all’ascolto “dell’altro” – che è qui (e sarà oltre) genitivo paradigmaticamente “etico” (Ponzio 2007: 25).

Di questa *parola* sarà discorso. E dell’ascolto appunto, di questa parola. Parleremo di silenzi scritti, non scritti, da scrivere e, naturalmente, di significanti e significati. Ma procediamo con ordine. “Per ottenere l’attenzione del pubblico, invece di alzare la voce, parla più piano” (Hafner 2009: 16).

1.

A questo attacco non faranno seguito tassonomie di fondo, né rumorose fenomenologie. Il tema, nella sua raffinata seduzione ermeneutica, è da sempre uno dei più esplorati da filosofi e umanisti di ogni declinazione per la sua evidente – ambivalente – pervasività culturale. Quasi consustanziale alla storia stessa dell’uomo. Perché “Dio è quella ‘voce: silenzio sottile’, che viene dopo (...). Come la radiazione di fondo dell’universo, che esige il silenzio assoluto, il vuoto tutt’intorno, per farsi percepibile” (Loewenthal 2019: 18). Perché anche nel “libro di tutti i libri”, i Comandamenti, “c’è fra le righe del testo, negli spazi bianchi fra le parole e le lettere che compongono il testo, un silenzio non meno eloquente degli imperativi che contiene” (*ivi*: 99). Ma il nostro orizzonte di indagine sarà più limitato. La tentazione che ha mosso la nostra urgenza di condivisione, ci ha morso qui:

Poi viene il silenzio, ma a differenza dell'italiano e di tante altre lingue che in questo campo sono disarmate e non conoscono altre parole che una – in un'accezione esclusiva, quasi monoteistica, del silenzio – l'ebraico, lingua peraltro scarna, ha una vasta gamma semantica per il silenzio, che si dipana da tre radici diverse. E questo non può significare altro che il silenzio non è sempre lo stesso, che esistono categorie diverse di silenzio. (Loewenthal 2019: 81-82)

Poi viene un altro, silenzio.

2.

La seduzione che segue.

Il silenzio come obbligo dello schiavo e del servo. La docilità silenziosa, l'ubbidienza silenziosa del militare.
(...)

Il silenzio circospetto e la paura di pronunciare la propria opinione e di rivelare la propria vita interiore.

Il silenzio diventa una maschera, dietro la quale si nasconde la persona.

(...)

Da questo bisogna distinguere il pensiero silenzioso, il silenzio del grande taciturno, quale espressione della sua superiorità. Il silenzio può essere espressione del lavoro di un pensiero interiore concentrato, sicuro di sé e che non ha bisogno della conferma né del sostegno del colloquio con gli altri. Il silenzio non dello schiavo, ma del signore. La loquacità della massa si contrappone al silenzio dei nobili.

Il silenzio dello stupore e della sorpresa, quando l'uomo sente che è uscito dai consueti binari della comprensione. Il silenzio dell'orgoglio e del disprezzo. (Bachtin 2002: 376)

In M. Bachtin il tema del silenzio ricorre a più riprese, in particolare nei taccuini di lavoro degli anni Sessanta. In una proposta teorica che conferma l'ipotesi “di un pensiero intonato attraverso l'analisi delle possibilità espressive ed ermeneutiche del silenzio” (Sini 2016: 229), lo studioso indaga il problema del silenzio e delle sue diverse forme restituendoci una tipologia originale ancorché selettiva, “orientata con decisione verso gli aspetti comunicativi del non detto” (Sini 2015: 89). Meno attento a “uno tra i luoghi più eminenti presieduti dal silenzio nella storia del pensiero: l'antichissima tradizione del discorso apofatico” (*ibid.*), Bachtin affronta un'ontologia del “non detto” che concerne lo statuto e i confini dell'enunciazione (*vyskazyvanie*), postulata come unità fondamentale dello spazio comunicativo. Concerne lo statuto del silenzio, dunque.

Certo, sia il silenzio sia il tacere sono sempre relativi.

Le condizioni della percezione del suono, le condizioni della comprensione-appercezione del segno, le condizioni della comprensione della parola dotata di senso.

Il tacere, il segno dotato di senso (la parola) e la pausa compongono una particolare logosfera, struttura unica e ininterrotta, un'integrità aperta. (...)

Le forme del silenzio e del parlare indiretto nella storia della vita verbale (in particolare, la storia dell'ironia)

(...)

L'ironia come forma di silenzio. (Bachtin 2002: 390-391, 392-393)

In quel “laboratorio del pensatore” che sono i suoi *Appunti*, Bachtin sgrana di fronte a noi connotazioni e valenze che in ultima istanza sembrano suggerire la possibilità di partire da qui, per la strutturazione di una riflessione sulla parola: dal suo “altro”, il silenzio. Dalle “cicatrici ai margini delle enunciazioni”.

Il silenzio e il suono. La percezione del suono (sullo sfondo del silenzio). Il silenzio (*tišina*) e il tacere (*molčanie*) (*manca di suono*). La pausa e l'inizio della parola. La violazione del silenzio è meccanica e fisiologica (come condizione della percezione); la violazione del tacere con la parola, invece, è personalistica e dotata di senso: questo

è completamente un altro mondo. Nel silenzio non si sente nulla (o qualcosa non si sente), nel tacere non *parla* nessuno (o qualcuno non parla). Il silenzio è possibile solo nel mondo umano (e solo per l'uomo). (*Ibid.*)

Il silenzio e i suoi “suoni armonici”.

Silere e tacere. La parola “silenzio” – e il suo sdoppiamento.

3.

La sua rifrazione?

Тишина

Тишина (глубокая, глухая, мертвая),

затишье, тишь, молчание, безмолвие, беззвучие, немота (“Есть немота – то гул набата / Заставил заградить уста”. Блок, “Рожденные в года глухие...”).

Тихий, безмолвный, беззвучный, бесшумный.

Приمولк, приумолк

(“Что же ты, моя старушка, / Приумолкла у окна?” Пушкин, “Зимний вечер”),

умолк, смолк, утих, приутих, замер. (Ljubimov 2012: 202)

La citazione qui riportata è tratta da un breve quanto prezioso “Libro sulla traduzione” dell’eminente traduttore e traduttologo N. Ljubimov. In esso l’autore, espone in una prima parte brevi considerazioni teoriche, riportate in una seconda alcune tipologie di esperienze traduttive, invita nella terza sezione a tenere in una prassi traduttiva ideale un quaderno di appunti in cui annotare parole, espressioni, citazioni – alla maniera di Čechov e della sua *literaturnaja kladovaja* (“dispensa letteraria”). Il brano qui sopra è alla voce “Тишина”: sostenuto da citazioni di Blok e Puškin, esso suggerisce elenchi di lemmi che impostano un campo semantico intorno al “silenzio” di raffinata duttilità letteraria. Senza esibirci in traduzioni mortali, ci limitiamo a indicare il fine gioco di Variazioni: è la morfologia della lingua russa che sfodera l’arsenale di prefissi, radici e suffissi a lei proprie, collegando in rizoma lo spazio curvo di una lingua che nell’idea stessa di *slovoobrazovanie* appunto (formazione delle parole) disintegra ogni presunzione di sinonimia. Come tradurre tutto ciò senza violare il silenzio diverso di ogni ‘silenzio’?

Fine dell’Ouverture.

Aria.

Тишина лечит душу
Il silenzio cura l’anima
(...)

И теперь уже молчание есть вечерняя заря мира.
E ora già il tacere è l’aurora serale del mondo
(V. Rozanov, *Foglie cadute*)

Dall’esposizione consegue il Tema: come (non) si traduce “il silenzio”, e come (non) si traduce la parola ‘silenzio’ – in un’altra lingua. Evidentemente, la lingua “altra” in questione è per noi il russo. Senza porci alcun desiderio di esaustività, né tipologica né argomentativa, scegliamo un’isotopia semplice e operativa: l’esperienza personale. Segnatamente, l’esperienza personale di insegnamento ai corsi universitari di traduzione dal russo in italiano. Gli esempi che riporteremo sono anch’essi passaggi non precisamente scelti, da cui piuttosto “siamo stati” scelti: incespichi nella lettura (in senso semiotico lato) che ci hanno portati sin qui. Un percorso semplice dunque, fondamentalmente descrittivo, che però ispira riflessioni ermeneutiche. Con suggestioni teoriche e pratiche che si distendano lungo bachtiniane soglie di una filosofia del linguaggio intesa altresì come compito (“posto” e non “dato”) esistenziale. Per un approccio “che al voler sentire sostituisca l’atteggiamento dell’ascolto: non l’ascolto applicato (Barthes), ma l’ascolto rispondente” (Lomuto Ponzio 1997: 4). Perché per la parola non c’è niente di più

terribile della “mancanza di risposta” (*bezotvetnost'*) – ammoniva Bachtin. Di ascolto cioè. Così è per il suo opposto (ma è il suo opposto davvero?) – il silenzio.

Quelli che seguono non vogliono essere che *podstupy*, prodromi – o ancora più modestamente *štrichi*, dei primi tratteggi: per una tipologia degli errori traduttivi del silenzio. Inframezzati da silenzi (di parole scritte) in forma di citazione.

PS. Il bivio *tišina* vs. *molčanie* è un primo segnale per il viaggiatore nelle fredde regioni del russo. Il silenzio, il tacere: “tra segni e non segni” (Ponzio 2008). *Silere. Tacere*. “Il silenzio che precede il suono mette in connessione l’esecuzione e l’ascolto” (Piva 2018: 49).

Тишина. Молчание.

Inizia la musica.

Inno nazionale.

Silenzio
A tutti gli interessati
(J. Cage)

Il primo ingresso in una cultura: quello con cui lo Stato definisce se stesso. La simbologia ufficiale della bandiera, dell’emblema – e dell’inno nazionale.

L’inno attuale della Federazione Russa, è risaputo, ha mantenuto le gloriose note di Aleksandr Aleksandrov: le stesse che sopravvivono dal lontano 1943, anno in cui la musica fu approvata da Stalin. Sopravvivono alle variazioni del testo che le ha accompagnate: scritto nella sua ultima redazione (2000) da quello stesso Sergej Michalkov (padre del famoso regista Nikita, nonché egli stesso uno dei più plauditi scrittori per l’infanzia), già autore in collaborazione con Èl’ Registan della prima e della seconda (1977) redazione dello stesso. Non entreremo qui nel dettaglio, peraltro ben conosciuto o quantomeno agilmente recuperabile, di queste diverse “riscritture” – in un *modus* ontologico di cui la Russia, “Paese dal passato imprevedibile” come motteggia la sua *intelligentsija*, è compenetrata (si ricordi tra tutti l’esempio della neo-ricostruita Cattedrale di Cristo Salvatore, eretta – dopo funambolismi edilizi che l’avevano vista trasformarsi nell’indimenticata piscina circolare scoperta “Moskva” prima, nella realtà solo cartacea del *Dvorets Sovetov* di B. Jofan poi – grandioso progetto mai realizzato ma a più riprese immortalato in roboanti ritratti dei duci – a immagine e somiglianza della Cattedrale originaria emblematicamente distrutta – emblematicamente filmata – dai bolscevichi saliti al potere). A interessarci qui sono due momenti specifici: il 1956, anno dello “smascheramento del culto della personalità di Stalin” al XX Congresso del PCUS a opera di Chruščëv – che renderà “impronunciabile” un inno in cui si inneggiava a Stalin, quale sarà “corretto” ad anni di distanza con parole che celebreranno il solo Lenin e il “baluardo sicuro” del Partito Comunista; e il 1991, anno in cui si dissolve l’“Unione indissolubile di repubbliche libere” che quell’inno stesso celebrava nel suo imponente esordio. Momenti entrambi che lasciano letteralmente “senza parole”: “Pesnja bez slov” – canzone senza parole, verrà ufficialmente chiamato l’inno in quegli anni). Saranno gli atleti olimpici a reclamare già a Putin un nuovo testo, sconfortati dal non sapere “cosa cantare tra sé e sé” salendo sul podio. Appunto.

1943-1955

https://www.youtube.com/watch?v=xIZmuH_v6N4

1977-1991

<https://www.youtube.com/watch?v=YwsEVP9I3P0>

2000

https://www.youtube.com/watch?v=p_4wqcs30Fw

Interessante sarebbe mostrare l’analisi delle acrobazie retoriche cui lo stesso autore (in ultima invero ormai stanco) ha dovuto piegarsi per adattare la propria penna alla glorificazione di poteri

tanto diversi – fermi però nell’esibire una linea di continuità epica autoctona risalente alla Grande Rus’. Ma il nostro punto qui è un altro: come ascoltare l’inno “senza parole”?

<https://www.youtube.com/watch?v=TaLAcRHxrVE>

È evidente che ci troviamo di fronte a un prodotto semioticamente complesso: la cui lezione è in primo luogo monito che un testo in senso lato non è mai un oggetto in sé chiuso e compiuto (*zaveršennyj* chioserebbe Bachtin), ma è – sempre – il risultato di un processo, di cui dobbiamo responsabilmente recuperare le marche depositate ai diversi livelli (diacronici e sincronici) di significazione. Nostro compito esegetico è dunque: riconoscere la datità di quel silenzio; ricostruirne il contesto di apparizione; “ascoltarlo” nella sua verità di omissione, di silenzio appunto (*molčanie*), che sancisce uno scacco di auto-narrazione. Il compito interpretativo è a suo modo paradigmatico: perché impone un ascolto rivolto non tanto alla musica, quanto al silenzio. A un silenzio che va “eseguito”. A ogni esecuzione dell’inno. “Come in questa citazione attribuita al mistico Rumi: Adesso rimarrò in silenzio e lascerò che esso separi la verità dalla menzogna” (Kagge 2017: 86).

(PS. Quanto all’Italia. Sull’Articolo 1 della nostra Costituzione. Com’è noto, la sua prima frase è scandita da una cesura: una virgola colloca le due affermazioni – “è una Repubblica democratica” e “fondata sul lavoro” – su piani assiologici consecutivi. Parrebbe fatto meramente stilistico: l’esercizio di traduzione verso il russo dimostra che non è così. La considerazione o meno di quel “silenzio” conduce infatti in caso di traduzione a due opzioni sintattiche di principio diverse – essendo in russo obbligatoria, e dunque “grammaticale”, la virgola prima di ogni proposizione secondaria e di ogni forma participiale. La “sordità” a quella piccola ma esplicita pausa che si incunea tra le due celeberrime definizioni porta a derive interpretative che cambiano la partitura: e cambiano la distribuzione del silenzio tra le parole. Ma questo così).

“(…) e si sente la responsabilità di fermare il tempo del silenzio” (Brunello 2014: 81).

Noi non possiamo vivere senza il cosmo.

Il poeta entra nel silenzio.
Qui la parola non confina più con il fulgore o con la musica,
bensì con la notte.
(G. Steiner, *Il linguaggio e il silenzio*)

Un tema pervasivo? Demoniaci quasi. Ovunque ci giriamo incontriamo – ignoriamo – silenzi. Quasi uno stato della materia – dell’esistenza, della retorica. Molteplici e autorevoli i nomi di chi ha riflettuto sull’importanza etica ed estetica, di questa dimensione dell’essere – a partire dalla “perspicace tassonomia prescrittiva” (Bassetti 2019: 92) dell’includibile Abate Dinouart (1777). L’insistenza bibliografica intorno a un argomento così seducente (ancorché subdolo) ne conferma la sempre attuale attrattiva. “Che cos’è il silenzio? Dove lo si trova? Perché è più importante che mai?” – le domande di un *divertissement* monografico che si sviluppa poi in trentatré risposte (possibiliste) possibili. Anziché la ricerca di nuove risposte, è un ulteriore interrogativo a tentarci: se è vero che il silenzio è parte attiva della comunicazione umana, e della umana significazione del mondo – come si fa a non tradurlo? E dunque: come si fa a non *tradirlo*? A far sì cioè che il silenzio, anche dove rigorosamente rispettato secondo i parametri espositivi dell’originale, non diventi *silere* passivo ma sia zona attiva di produzione del senso?

Ottima domanda.
Non vorrei rovinarla con una risposta.
(J. Cage)

My ne mozhem žit’ bez kosmosa è un cortometraggio di animazione di K. Bronzit: “Noi non possiamo vivere senza il cosmo”, il titolo liricamente assertivo (il pronome espresso qui è

d'obbligo – rimanda alla contrapposizione “noi”/“loro” che marcava il *discours* sovietico nel periodo della guerra fredda, – così come la scelta del traduttore “cosmo” per non insinuare ambiguità interpretative: ma questo qui solo per NdT). È la storia di due amici fraterni, entrambi cosmonauti, che condividono sogni e addestramento. Selezionati per la missione in programma, sarà solo 1203 a partire per il lancio, con 1204 che rimane riserva a terra. A seguire è la storia di un incidente, del dolore inconsolabile, narrato in una dolcissima trasfigurazione poetica, dell'amico di sempre – e di una onirica riconciliazione dei due nel vuoto del cosmo.

Al di là del dettaglio narrativo, dalle molteplici interpretazioni (incluso un desiderio sospetto di “riabilitazione” dei presunti contrasti che al tempo segnarono l'amicizia tra Ju. Gagarin e il suo eterno “secondo” Titov), si tratta di un testo suggestivo e lieve, dalla grafica semplicissima, dal ritmo morbido sostenuto da una raffinata colonna musicale. Un testo che si offre in tutta la sua pluriplanarità, costringendo il “lettore” a un'attenzione complice a più livelli: certo, in primo luogo perché testo multimediale e dunque polisemiotico per definizione, e dunque testo che “esige” dal suo fruitore quella contemporanea presenza su più piani di significazione che dovrebbe essere propria dell'“ascolto” di ogni testo propriamente detto (testo verbale in primis: ma anche di questo non qui). Non solo. Il film, infatti, è interamente privo di parlato. Sedici minuti di racconto muto.

Il cortometraggio ha ricevuto diversi premi, compresa una nomina all'Oscar. Parrebbe invero, nella sua rinuncia allo strato verbale, un prodotto ideale di traduzione. Linguistica certo. Culturale – no. E la sua difficoltà principale è proprio nel silenzio esibito. Il racconto porta alla ribalta, sullo sfondo di questo “tacere”, non tanto la *fabula*, quanto un “intreccio” intessuto di connotazioni culturali evidenti. Ma evidenti a chi? Come segnalare in questo esibito “silenzio dei pianeti” i numerosi *realia* di cui è impreziosita la narrazione? Si tratta di un intero strato di significazione che viene, a una percezione straniera, naturalmente (il termine è mutuato da U. Eco) “narcotizzato”.

Noteremo per inciso. Anche un testo così, audacemente a-verbale, ci rimanda a uno dei problemi più delicati dell'insegnamento della lingua (cioè della cultura) russa oggi (di cui il già citato esempio dell'inno è iconografica conferma). Si tratta di quella “scomparsa” della lingua di ciò che il Premio Nobel per la letteratura Svetlana Aleksievič ha battezzato *Vremja second-hand* – “tempo di seconda mano”: e della necessità di insegnare a generazioni che sono nate, fisicamente e culturalmente, *dopo* (dopo la caduta di ogni muro), a riconoscere le tracce di un *prima* che, ancorché non più “presente” in senso temporale, è vivo ancora a moltissimi livelli, operativi, della coscienza culturale. Compito arduo, che rende il “racconto” uno degli inevitabili *modus* dell'insegnamento. Di qui la forma anche di questa esposizione.

Ci stiamo congedando dall'epoca sovietica. Che è come dire: dalla nostra stessa vita. (...)

“Solo un sovietico può capire un altro sovietico”. Avevamo tutti una sola memoria, la stessa (...). Siamo dei vicini di memoria.

(...) La civiltà sovietica... Mi affretto a registrarne le tracce. Volti conosciuti. Pongo loro delle domande, ma non sul socialismo, bensì sull'amore, la gelosia, l'infanzia, la vecchiaia. Sulla musica, i balli, le pettinature... Sui mille e mille dettagli di una vita che non c'è più. (Aleksievič 2019: 1, 15,18)

Un intero mondo che tace – ma che in silenzio continua a parlare. Come non perdere, anche in un testo narrativamente universale, non solo i sapori ma anche i saperi (in un'assiologia dolorosamente invertita) di un racconto molto più serio di quanto a prima vista parrebbe?

Guardiamo. Ma non è che un'eco dell'originale.

<https://www.youtube.com/watch?v=3MvgBmj8qWs>

L'inganno di una coincidenza assoluta. “Quello che senti rispondo. Quello che dici di rimando dico; se taci, taccio. Quale lingua è più giusta della mia?” (voce “Eco”, in Terni 2011: 27).

Il Lupo grigio *and* Cappuccetto rosso.

Неумолчный шум в душе
(V. Rozanov)

Come epigrafi sul silenzio, lasciate silenti allo straniero.

Ma quando il silenzio è – linguaggio agito? Cultura in azione?

Certo, il silenzio è fatto anche di gesti. Del loro linguaggio. “La parola ‘silenzio’ si può leggere con il tatto, ‘sentirla’ senza distruggere il silenzio, con-tatto” (Brunello 2014: 115). Il linguaggio-silenzio per definizione:

(immagine: *Silenzio* nel linguaggio Braille)

Ma non di questo, qui.

Qui del silenzio in un’*altra* lingua. Il limite estremo della comprensione.

Taciamo, e ci capiamo.

(Per esempio: il silenzio tra amici russi. Non puoi tacere nella tua lingua, ti sentono subito. E il silenzio che non ci può essere tra una bevuta e un’altra, perché ogni brindisi va introdotto da un breve discorso; il silenzio che non deve mai esserci alla tavolata di un funerale, perché il defunto va commemorato *parlando*; il silenzio che lì però è dei bicchieri, che non si devono far tintinnare; il silenzio che i russi vogliono nei rapporti intimi, perché quando si arriva alla crisi “spiegarsi la relazione” è già dimostrazione di un fallimento). I silenzi di un rito.

Seryj volk ènd krasnaja šapočka (“Il Lupo grigio *and* Cappuccetto rosso”) è un film d’animazione girato nel 1990 a firma di Garri Bardin. Uscito subito dopo la caduta del muro di Berlino, presenta una rivisitazione della fiaba in forma moderna: un’intelligente trama delle versioni filologiche della fiaba originaria, ordita di personaggi delle fiabe russe. Ma soprattutto un viaggio tra est e ovest, dove la nonna russa, che sta a Parigi, è malata di “nostalgia per la patria”; Cappuccetto rosso le deve recapitare la tipica torta festiva russa; il lupo cattivo è un dandy occidentale. E il viaggio di Cappuccetto nel bosco è un “cammina-cammina” attraverso l’Europa, dove il check-point Charlie non è più il terrifico luogo dei permessi vietati ma una frontiera ormai innocua con un cane-salvadanaio che raccoglie le mazzette di chi vuole espatriare. Un musical, per di più: costituito da melodie famose su cui si impiantano testi originali dall’evidente funzione diegetica, occidentali quelle cantate dal mascazone in doppiopetto, russe tradizionali quelle della bimba e della madre (la nonna, esule, intona struggendosi *La vie en rose*). In un raffinato scontro linguistico e in una materia inusuale – la plastilina di un maestro di questa duttile arte – viene riproposto, impiantato su una struttura folklorica proppianamente scandita, l’eterno confronto tra Est e Ovest di cui la storia russa è permeata da sempre: poli agganciati qui da un beffardo “ènd” anglofono in tralisterazione cirillica, ormai possibile in un mondo in cui “per l’amore e per la gioia non ci sono più confini” – come proclama la parata pacifista dell’*happy end*.

Il “prima” e il “dopo”, una volta di più: in un testo che, a più livelli, manifesta e propone sfide traduttive molteplici. Un prodotto anch’esso premiato con numerosi riconoscimenti, che esiste in versione sottotitolata – né potrebbe essere altrimenti, vista la funzione portante delle canzoni. Tradotto con scrupolo anche in ogni dettaglio (le scritte sui muri ad esempio), conferma spietato la necessità di (ri)conoscere citazioni e *realia*. Ma c’è un punto che è particolarmente, spietato. Perché inscena un piccolo enigma.

Cappuccetto rosso sta per intraprendere il suo cammino rocambolesco per terre e per mari; prima che esca di casa, la mamma la fa sedere accanto a sé in silenzio. La piccola un paio di volte fa per parlare: la madre reagisce redarguendola, ferma ma muta, quasi scandalizzata. Perché?

Perché è in scena un silenzio culturale. Quel *tacere* propiziatorio che in Russia va condiviso un attimo prima di mettersi in viaggio – *na dorozku* – meglio se ci si siede sulla propria valigia.

Qui, senza la dovuta esperienza – la sua conoscenza – a sostegno, ci rimane in mano un vuoto a perdere di senso.

<https://www.youtube.com/watch?v=-IIT1zMFQa8>

Un viaggio dentro una lingua è anche un viaggio nei suoi silenzi. Un viaggio in mezzo a due lingue è fatto di puškiniani “cambi di cavalli di posta” in cui ci si deve saper riconoscere: anche senza parlare.

Case a San Pietroburgo.

Foglie si muovono, ma nessun rumore.
(V. Rozanov, *Foglie cadute*, Cesta I)

“Un viaggio poetico nelle trasformazioni della seconda città della Russia” è quello invece che intende offrirci *Domà. Case a San Pietroburgo*: “Non un documentario sull’architettura di Pietroburgo”, ammonisce uno degli autori, piuttosto un “documentario sperimentale, fatto di senso del cinema e assurdo sovietico” (AAVV 2004: 3, 12). Un testo che articola la narrazione con un filmato e un volume, dedicati ai 300 anni dalla fondazione della dostoevskiana “città più inventata del mondo”, voluta nel 1703 da Pietro il Grande come “finestra sull’Europa”: a prezzo di vittime e contraddizioni che a partire da “Il cavaliere di bronzo” di Puškin (attraverso poi Gogol’ e Dostoevskij tra tutti) avrebbero definito le marche – incantate e spettrali – di ciò che la critica chiamerà “testo pietroburghese” della letteratura russa.

Qui, il lettore-spettatore viene accompagnato – da scrittori, artisti, storici e culturologi di nobile formazione (alcuni esponenti della forse ultima generazione dell’antologica Scuola Semiotica di Mosca-Tartu) – tra le mura della Prima galleria d’arte privata della Russia sovietica, la “10-10”; in mezzo ai suoni e all’arte del gruppo Mit’ki; lungo il Nevskij Prospekt – gogolianamente ammonito che “non bisogna credere alla Prospettiva Nevskij” (perché poi si debba per inerzia continuare a tradurre un toponimo – sedicente “prospettiva” – in un modo in cui in italiano un toponimo non si nominerebbe mai? La domanda rimane viva – ma sulla tradizione delle traduzioni non qui). Un viaggio intimo nell’archeologia delle cucine sovietiche (e qui nemmeno sull’intraducibilità – anche solo lessicale – di questo sintagma e delle “conversazioni” che quelle stesse cucine animavano “fino a mattina”); nei corridoi delle *kommunalki* (“appartamenti in coabitazione” non è scelta che renda, una volta di più); nelle incrostazioni dei muri e nelle concrezioni verbali delle “truščëvki” (il passaggio a mini appartamenti singoli standardizzati introdotti da Chruščëv come “temporanei”, chiamati familiarmente *chruščëvki* – poi per inerzia esistiti fino a disfacimento in “baracche”, *truščoby*, da cui la risultante amara burla linguistica); nell’imponenza retorica dei complessi abitativi delle cosiddette “navi” staliniane; nella realtà degli “spal’nye rajony” (ben lontana da quanto il traduce “quartieri dormitorio” convogli). E in un viaggio letterario “tra le case e le strade” (*ivi*: 27) estremamente vivace, a confezionare un prodotto al contempo raffinato e agile, prezioso anche dal punto di vista didattico: come strumento per indagare tipologicamente le marche che hanno improntato di sé un auto-definitosi tipo umano specifico, l’*homo sovieticus* – dove l’aggettivo àncora non tanto a un’epoca storica, quanto a un sentimento comune, una volta di più culturale cioè esistenziale.

In un testo così autorevole e consapevole, che si vuole evidentemente tributo a un “topos” specifico e generosa “offerta” lévinasiana a un pubblico di non adepti, ci viene da chiedere: perché la riscrittura della traduzione (componente indispensabile per l’efficacia comunicativa del testo in questione) non sta al passo della scrittura originale? Cadono, all’ascolto, gli agganci narrativi delle canzoni; cade la poesia di Osip Mandel’štam, recitata a memoria in un quadro d’esposizione particolarmente duro del film – poesia peraltro presente nel volume allegato nella splendida traduzione di Serena Vitale (“Pietroburgo, non voglio ancora morire. / I miei numeri

di telefono sono rimasti a te...”); e soprattutto cade, in un lavoro dedicato alla città, la voce delle sue strade.

La voce “scritta”, delle sue strade. In passaggi in cui le riprese ci resituiscono la vita di San Pietroburgo, senza che limitazioni tecniche esistano – né sovrapposizioni enuciative di sorta – il lettore viene privato di indicazioni che gli raccontino: cosa c’è scritto sui muri, sui tetti, sui cartelloni della città. E non si tratta di un silenzio banale: a venir taciuto così è un intero “genere” specifico della cultura sovietica, che usava appunto la “propaganda educativa” per formare il cittadino modello alla corretta quotidianità comunista. Sono numeri di pronto intervento, di vigili del fuoco, direttive in caso di incidenti, esortazioni ad allattare i neonati al seno, indicazioni di punti di raccolta del vetro (vuoti di bottiglia in cambio di rubli: possibilità che garantiva la sopravvivenza a molti cittadini sovietici – o la rovina a molti alcolisti), ecc. ecc. E soprattutto: sono le scritte imperiose – tra tutte *Leningrad – gorod-geroj*, “Leningrado città-eroe” (all’ingresso stesso in città) – che inneggiavano al trionfo nella Grande Guerra Patriottica (come in Russia chiamano la Seconda Guerra Mondiale) e all’epica resistenza della “Venezia del Nord” nei quasi ottocento giorni del suo eroico Assedio. Un intero strato di significazione che il lettore, in nessun modo “avvertito” dell’attenzione che deve prestare, assume passivamente ignorandolo – o equiparandolo in percezione inerte alle pubblicità di nostra abitudine. Un silenzio di traduzione che dunque priva il destinatario del testo di informazioni importanti – e che al contempo insinua e supporta errori di interpretazione dello stesso.

<https://vimeo.com/210264214>

PS: “In questa sede devo ricordare che gli spazi vuoti, tralasciati nella versione *It Is* ma qui presenti, rappresentano i silenzi che facevano parte integrante della Conferenza” (Cage 2019: 170). In questa sede devo ricordare che queste note, ispirate da prodotti culturali specifici di cui non si intende se non ribadire l’estremo interesse, hanno il solo scopo di sottolineare tipologicamente la valenza di alcuni silenzi in traduzione.

C’è il dono di sentire le voci e il dono di vedere i volti. Attraverso questi penetriamo nell’anima della persona.

Non tutti sanno ascoltare l’uomo. Uno ascolta le parole, ne comprende la coerenza e coerentemente risponde ad esse. Ma non ha colto le “sottovoci” sottili, le ombre del suono “sotto la voce” – ed è in esse invece, in più in esse soltanto, che parlava l’anima. (Rozanov 2003: 42)

Nella loro esistenza antologica e nella loro erroneità assiologica.

Голос нужно слушать и в чтении: “La voce va ascoltata anche nella lettura” (*Ibid.*).

O rus!

E poi una pietra d’inciampo.

Non ogni pensiero si può trascrivere,
ma solo se esso è musicale
(V. Rozanov)

Un silenzio come omissione.

A inizio del secondo capitolo dell’opera principe della letteratura russa, l’*Evgenij Onegin*, Puškin, *sukin syn* per compiaciuta autodefinizione (*Aj da Puškin...* “Oh, tu, Puškin, che buon figlio di p...”, avrebbe esclamato il genio russo in una lettera a Vjazemskij, firmato con *Boris Godunov* il capolavoro di turno), sfida a duello il suo lettore beffandolo con una doppia epigrafe (la diamo qui in originale e in traslitterazione):

O rus!...
О Русь!

O rus!...
O Rus'!
(Puškin 1991: 45)

Esibita citazione di Orazio, la prima – uno degli esercizi di stile di cui l'autore intarsia la sua “enciclopedia della vita russa”, come la definì V. Belinskij; e di un personale, contrito e ironico lamento sulle sorti della Patria, il secondo. Gioca evidentemente sull'assonanza, il Nostro: e sullo *sdvig* (ci viene alla penna questo termine delle avanguardie), sullo “smottamento” di alfabeto nella grafia. Ma a risultare beffato risulta il suo traduttore. Non ci dilungheremo qui nello specifico sulla (encomiabile) fatica di Giovanni Giudici che, servendosi invero di un *podstročnik*, di una traduzione interlineare cioè (sussidio estremo per chi non conosce una lingua, pratica più conciliante nelle versioni dal russo), si esibisce in un virtuosismo di Sisifo adattando il proprio italiano poetico alla tetrapodia giambica dell'originale (non un romanzo ma “romanzo in versi”, precisava Puškin – “una differenza diabolica” insisteva). Né ci soffermeremo ad analizzare i motivi per cui il puškiniano capolavoro, momento aurorale della lingua letteraria russa moderna, si neghi ostinato alle traduzioni (anche nel solo italiano assai numerose, di diverso grado di genialità e attinenza, in versi, in prosa, ritmate, rimate) – o del perché, in un desiderio di aggiungere un'altra pietra nel cammino (fallimentare per definizione?) che vorrebbe accorato spiegare al lettore italiano le ragioni perfette di un capolavoro, ci fosse venuto in mente il paradigma dell'*Orlando Furioso* firmato I. Calvino – co-creazione geniale al tempo espositiva e poetica. Ulteriore invalicabilità di confine, se è vero che nemmeno a Nabokov riuscì di trasmettere in una lingua “altra” quella levità mozartiana “inaccessibile all'interpretazione”, che all'allofono doveva sembrare un altrettanto intraducibile (la sfida è sempre nabokoviana) “russkoe šampanskoe” – dolciastro spumante sovietico (Genis 2013: 282). Qui, ci limitiamo a rilevare un dettaglio. Rumorosissimo. Un altro tassello di un'ipotetica tipologia dei silenzi in traduzione.

O rus!
Hor.
(Giudici 1999: 33)

Disattento – mal consigliato? – a che lo *switch* di alfabeto qui non “trascrive” la stessa cosa ma ne scrive un'altra, il Traduttore priva il suo lettore della doppia epigrafe che, come annota Ju. Lotman nell'antologico commento all'E.O., “crea un calembour, una contraddizione giocata tra la tradizione dell'immagine convenzionalmente letteraria della campagna e la rappresentazione della campagna russa reale” (Puškin 2011: 338).

Una pietra d'inciampo? Un porfido fuori tracciato. Raccogliamo anche questo – e proseguiamo perfidamente il cammino.

Racconto fantastico.

A Woodstock, il 29 agosto 1952, si svolse,
dentro la Maverick Concert Hall,
un evento non meno rivoluzionario.

Il pianista David Tudor si sedette al pianoforte
per suonare un pezzo del compositore d'avanguardia John Cage.
(Bassetti 2019: 92)

Il silenzio interpretato più famoso della storia moderna. Un silenzio esibito. Un silenzio che è “esecuzione”. Ma se il silenzio è – cancellazione?

Nel 1876, Dostoevskij firma *Krotkaja* (La mite), uno dei pochi racconti inclusi in *Dnevnik pisatelja*, il “Diario di uno scrittore” – rubrica all'interno della rivista *Graždanin* in cui lui

pubblicava *feuilletons*, fatti di cronaca, articoli politici, considerazioni sulla realtà sociale. Il soggetto della *povest'* (parafrasiamo liberamente le parole autoriali) è un marito che ha di fronte a sé la moglie suicida (il soggetto, appunto, è preso dall'attualità): sconvolto, vaga per casa cercando di "riconduurre i propri pensieri a un punto unico". Lui "ipocondriaco", cerca di "chiarirsi" l'accaduto in un contraddirsi affannato, sia logico sia emotivo – fino a che giunge a alla "verità". Uno scontro titanico tra *fabula* e *sjužet*, una volta di più: inscenato in uno dei più visitati (anche dal cinema) sottosuoli dostoevskiani. Ma non è questo "il punto", qui – il nostro. È in quanto segue:

Veniamo al racconto. L'ho definito nel sottotitolo "fantastico", mentre lo considero al più alto grado realistico. In esso, tuttavia, v'è, effettivamente, un elemento fantastico, e precisamente nella forma della narrazione, ed è questo che ritengo necessario spiegare preliminarmente.

Il fatto è che non si tratta né di un racconto, né di memorie.

(...)

È appunto questa supposizione dello stenografo che abbia registrato tutto (dopo di che io avrei rifinito quello che lui aveva scritto) che io definisco "fantastica" in questo racconto. (Dostoevskij 2019: 7, 9)

Il racconto è originariamente preceduto da una pagina e mezza di "Premessa dell'autore". Cosa c'è di strano? Che alcune traduzioni esistenti, e ampiamente diffuse, offrono al lettore unicamente la *povest'* – saltando a piè pari la prefazione autoriale; altre invece la recuperano in un pure erudito ma faticoso apparato di note, con il rischio di equipararla (quand'anche letta) a un'esegesi del traduttore – privando di fatto il lettore della possibilità di una corretta fruizione di parole in origine "archittonicamente" immanenti al testo. Un silenzio (assoluto, in traduzioni pur ottime – o dislocato appunto) che si ripercuote ovviamente sulla ricezione dell'opera. È in quella prefazione infatti che Dostoevskij, "realista nel senso più alto" per sua stessa definizione, teso a "trovare l'uomo nell'uomo", spiega perché *La mite* abbia come suo sottotitolo "Racconto fantastico": non per interventi ultraterreni di sorta, ma per una strategia puramente "formale". Soffocando una parte del testo taciuta perché ritenuta evidentemente accessoria, il traduttore priva il lettore della possibilità di entrare nel "laboratorio dello scrittore" (come M. Bachtin definì i racconti del *Diario*) di un genio assolutamente consapevole che in letteratura il "realismo" (lo insegnava già Jakobson nell'epoca aurea del formalismo) non è che un modo specifico di usare i *priëmy* – gli artifici letterari, i procedimenti artistici.

Siamo dentro la testa – permalosa e superba – del protagonista. Siamo nel suo lacerante monologo – soltanto interiore. Anche le sue parole, dunque, sono soltanto – superbo – silenzio.

"Signori, io sono tutt'altro che un letterato, e lo vedete, ma pazienza, racconterò la cosa come la comprendo io." (Dostoevskij 2019: 10).

Il sottosuolo.

The artist is present.
(M. Abramovič)

L'artista è presente. Seduta. Nel suo silenzio immobile accoglie silenzi che passano. Il suo punto di vista non cambia. Cambiano gli occhi che i suoi occhi guardano.

Dai miei occhi guardano occhi altrui.
(M. Bachtin)

In scrittura, il silenzio è sempre anche *nella* scrittura: dentro e intorno ad essa.

L'uomo del sottosuolo allo specchio.
(M. Bachtin)

L'incipit di *Zapiski iz podpol'ja* di Dostoevskij è uno dei più famosi della letteratura. “Dal” o “del” sottosuolo, sono gli “Appunti” (le “Memorie”, le “Note” o altro che il traduttore voglia – una generosa pagina di *wikiquote* ne riporta la quasi totalità di proposte). L'inizio in russo è così (per agilità usiamo parole d'altri a veicolo – scelte di traslitterazione ed errori compresi :-)

Ja celovek bol'noj, ja sloj celovek, ne privilekatel'nyj ja celovek; ja dumaju, chto mne bolit pecen', che tradotto più o meno sarebbe Io sono un uomo malato, un uomo cattivo, sono, un brutto uomo, sono io; credo di esser malato di fegato. Che è un inizio dove Dostoevskij costruisce una specie di trottola sonora, nella quale il pronome, ja, io, il sostantivo, celovek, uomo, e l'aggettivo, bol'noj, sloj e neprivlekatel'nyj, sono sempre presenti nelle prime tre frasi ma si cambiano di posto, Ja celovek bol'noj, Ja sloj celovek, Neprivlekatel'nyj ja celovek.

(<https://www.paolonori.it/argomenti/memorie-del-sottosuolo/>)

Un inizio fulminante, vertiginoso. Un pronome ripetuto tre volte; un sostantivo ripetuto tre volte; tre aggettivi – di lunghezza diversa; un gioco di spostamento di carte: e una manciata di segni di interpunzione. Una pagina musicale, quasi: nella sua perfezione essenziale, “scritta”.

È una cosa che fa girare la testa, dal tanto che è fatta bene, secondo me; con questa frase, quasi esclusivamente con l'involucro sonoro della frase, Dostoevskij ci dà il carattere del personaggio.

Scritta: come l'autore voleva che fosse scritta. Un testo breve – uno dei più analizzati, chiosati, messi a confronto – uno dei più tradotti. Con gradi diversi di sordità.

(...) la musica, il suono, la poesia, pervadono tutto in un modo che dopo, alla fine, la ragione, l'ideologia, non c'entran più niente.

(...) Eppure il suono, nelle traduzioni in prosa, stranamente, sembra che non gliene freggi niente a nessuno. Come se il suono non fosse l'equivalente del significante, e come se non sapessimo tutti che significato e significante vanno via insieme, come ci hanno insegnato. (Nori in Dostoevskij 2010: 174)

Ma perché invece non iniziare a riascoltare da qui: dal suo silenzio? Da qui iniziare a tradurre? Perché non provare a partire dal vuoto: e arrotolarci lì le parole, intorno alle pause? Sederci davanti alla pagina bianca come se fosse lo Steinway CD 174 – e davanti a noi le *Goldberg Variations*. Provare così a lasciarsi suonare.

Il modo di suonare di Gould ha provocato una risposta viscerale in gente che non avrebbe mai pensato di fermarsi e ascoltare davvero la musica classica. C'era qualcosa, nel silenzio fra e dietro ogni nota (...). (Hafner 2009: 75)

Note-parole – rumore – silenzio: “tre ottave diverse della stessa sostanza” (Vicini 2019: 25).

Per cui imparate a suonare le pause, dando loro pari importanza rispetto al resto dell'esecuzione. Il silenzio è quello che dà significato a quel che segue, siano parole o note. (Piva 2018: 122)

Il silenzio tra le note, come tra le parole, è la vibrazione che amalgama. È onda e corpuscolo. È materia esso stesso.

Prestate molta attenzione a una cosa: le pause sono note silenziose (il silenzio tra le note), dunque hanno una durata, un attacco e un rilascio propri, come le note che suonate.

E, infatti, sono scritte come note! (Vicini 2019: 121)

E qui ci avviciniamo a un momento paradigmatico:

(Pausa)

Il vero silenzio lo scopri
quando senti caricare un'arma alle tue spalle.
(K. Vonnegut)

[dentro parentesi: parliamo di silenzi intorno e dentro la lingua russa. Non parliamo però di silenzi ideologici qui. Non parliamo di bachtiniane “parole-violenza”. Non parliamo di silenzi-paura e di silenzi-censura. Né di silenzi come (non) menzogna. “La différence maximale possible entre un original-oeuvre et sa traduction: non la différence des langues, mais la différence du risque” (Meschonnic 1999: 200). E del silenzio come “mascheramento” – della “resilienza dell’altro” nelle traduzioni del tempo sovietico – sarà in altro luogo].

Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.
(F. Tjutčev, *Come demoni sordomuti*)

Čechov c’è.

: il silenzio è scrittura.

Non dobbiamo temere questi silenzi, –
(J. Cage, *Conferenza su qualcosa*)

Le parole tracciano i propri confini, come le note. Cercare il silenzio lungo questi confini significa dare a ogni parola “la propria autonomia”, garantirne “la tridimensionalità del suono” (Brunello 2014: 75). E allora – fuor di teoria: perché in traduzione tanta paura nel rispettare le pause? Perché – così spesso – tanta grafomania di riscrittura? Perché in primo luogo – domanda concreta – tanta urgenza nel cambiare l’ordine delle parole – “riorientando le frecce del testo, indirizzandolo per una via nuova” (Genis 2014: 304)? In paragrafi arguti e autorevoli (di autore esule tra lingue e paesi, abitante di numerose sintassi, portatore sano di culturologie), A. Genis ricorda “l’impeccabile concatenarsi” delle ultime tre parole nella famosa frase del primo capitolo di *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, che recita in originale così (a seguire una nostra traduzione operativa, poco più che interlineare):

В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, – никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея.

(Nell’ora in cui, pareva, non c’erano forze nemmeno per respirare, quando il sole, arroventata Mosca, in un’arida nebbia era sparito da qualche parte oltre l’Anello dei Giardini – nessuno era giunto sotto i tigli, nessuno si era seduto sulla panchina, vuoto era il viale).

Il critico osserva:

Tre varianti possibili implicano tre potenziali diversi di genere letterario:

1. Аллея была пуста (*Allèja bylà pustà*), “Il viale era vuoto”: non significa nulla, suona neutrale e richiede una continuazione, come una qualsiasi storia con trama criminale o con la speranza di un intreccio poliziesco;
2. Была пуста аллея (*Bylà pustà allèja*), “Era vuoto il viale”: si può cantare, potrebbe indicare l’inizio di una travolgente storia urbana d’amore;
3. Пуста была аллея (*Pustà bylà allèja*), “Vuoto era il viale”: è una frase fatale. Innalzata a un livello di polisemia ironica, non esclude l’irrisione della propria melodrammaticità. (*ivi*: 307)

La riflessione consegue spontanea: se è l’autore a imporre il contrappunto della partitura, perché così spesso il traduttore (parliamo naturalmente di passaggi portanti, non di zone più periferiche dove lo strumento che deve risuonare è comunque la lingua di traduzione) gli si ribella? E ancora: è davvero così scandaloso provare a “suonare” la punteggiatura originale?

I russi non solo parlano, ma anche scrivono in altro modo. Per ricreare il nostro dialogo serve un’orgia di punti di interpunzione. Lo stesso Dovlatov assicurava che ogni autore si inventa la sua propria punteggiatura, e si infuriava quando gliela correggevano. Anch’io credo che la punteggiatura non debba sottomettersi ai correttori. Tutti i segni,

eccetto il punto, – : () . ! ; ? , “ ... ” – sono convenzionali, insufficienti e arbitrari. Essi non sono che il disperato tentativo dello scrittore di impossessarsi almeno in parte della nostra intonazione, estremamente generosa di sfumature. Non come in inglese, dove anche una virgola si incontra di rado, il punto esclamativo non si riesce a trovare sulla tastiera e il punto e virgola, come ebbe a dire Vonnegut, viene messo solo per far vedere che l'autore ha studiato al college. (*ivi*: 305)

L'interpunzione non è forse, anche: forma tipografica di rappresentazione dei silenzi del testo?

I russi (chi ne è capace) scrivono come parlano: con ornamenti, con un significato, ma non necessariamente con un senso. Il discorso si costruisce su sbalzi di emozioni, è tenuto unito dalla tonalità ed esige per essere trascritto quasi di uno spartito. (*Ibid.*)

Come nei *tirè* di Tsvetaeva – “che così tanto cancella della letteratura del Novecento” (Brodskij 1998: 63; in russo il *tiré* “ – ” è primariamente segno specifico che indica il verbo essere al presente, solo *in secundis* peculiare segno di punteggiatura: marca sintattica dunque in primo luogo, in Tsvevaeva si fa precipuamente stilistica – cioè musicale). O come nelle battute čechoviane, dove le “pause” sono indicazioni non tanto (non solo) di regia, quanto di esecuzione: dove i silenzi sono perni strutturali, dove le repliche ritmiche di presunti dialoghi organizzano monologhi compulsivi che si snodano lungo parallele mai convergenti. Come in Schubert, dove “il silenzio diventa quasi una ottava nota” (Brunello 2014: 35). Perché così spesso il traduttore le interpreta quasi suonasse con il pedale di risonanza abbassato?

Se il suono è in rapporto con il silenzio, quale relazione li lega? Il suono domina il silenzio o è il silenzio a dominare il suono? Dopo un'attenta osservazione, ci accorgiamo che la relazione fra i due è analoga a quella fra un oggetto e la forza di gravità. (Barenboim 2008: 13)

O come in Schoenberg, dove “il silenzio diventa il paesaggio sonoro nel quale i suoni hanno quasi la funzione di pausa” (Brunello 2014: 42). Sono parole che ritmano lo scorrere di un silenzio – esistenziale. L'*enjeu* è evidente: se al momento stesso della scrittura l'autore sceglie la sua cadenza – perché cambiarla noi? Come in un'architettura, “il silenzio è suggerito da rapporti dimensionali che conquistano il passo” (Piva 2018: 26). Ogni volta che il ritmo originale viene violato, cambia il modo in cui si insinua il silenzio.

“Quando pronuncio la parola Silenzio, lo distruggo”
(W. Szyborska, *Le tre parole più strane*)

Esercizio:

“Tacere. (Atti 1-3 di *Amleto* di Shakespeare).”

Vsevolod Lusovskij, autore dei progetti meno convenzionali del già in sé provocatorio repertorio del Teatr.doc, uno dei luoghi più coraggiosi dell'underground teatrale moscovita contemporaneo (che lunghi racconti specifici meriterebbe, a restituzione di verità spesso stravolte dai media occidentali – e troppo spesso *taciute?*), porta in scena una compagnia che “tace” *Amleto*. Sessanta minuti di silenzio condiviso tra pubblico e attori. “Niente a che vedere con la meditazione. È uno spettacolo vero e proprio” – specifica il regista nella presentazione. Un lavoro con cui dà inizio a un ciclo di rappresentazioni dal titolo “Il silenzio dei classici”.

L'idea del progetto è nata da una stanchezza comune rispetto a ogni genere di interpretazione. Non è un segreto per nessuno che i testi dei classici e le loro incarnazioni sulla scena o sullo schermo vivano di vite parallele. Molto spesso il rapporto dell'autore con l'interprete ricorda le interrelazioni tra un barboncino sessualmente indaffarato e la gamba di un passante, –

– si legge nel programma ufficiale. Le considerazioni che seguono non sono meno provocatorie, presentando come “alternativa a ogni interpretazione il metodo di Pierre Ménard” (la cui borghese “finzione”, lo ricordiamo noi, era nella sensazione del protagonista di avere scritto un capolavoro: copiando il *Chisciotte* senza cambiare un paragrafo, una riga, una parola, una virgola – sostituendo in fine alla parola “Autore” la parola “Lettore”).

Ma qui il problema è un altro: la svalutazione della parola in quanto tale. Riportare oggi a parole l’opera di un qualsiasi classico è come cambiare una moneta d’oro elisabettiana nei rubli odierni dal cambio volatile. Per questo ci sembra che un Ménard odierno come si deve non possa che tacere i testi che affronta.

Il progetto è strutturato con serietà:

Quando avremo finito di tacere *Amleto* affronteremo altre opere. Taceremo Eschilo e Aristofane, Cornelio e Molière, Ghoete, Sartre, Ostrovskij e forse, azzardo, perfino Čechov.

“Perfino”.

Ma il principale “difetto” del progetto è che probabilmente chi non conosce l’opera originaria si annoierà.

Non capirà. Il silenzio è responsabilità di ascolto, di conoscenza, di esecuzione – documentazione. “Era l’intento di Cage: ridefinire il concetto tra suono e silenzio e ricondurre i due elementi a parità” (Brunello 2014: 94). Il silenzio è una forma del dire, “è atto linguistico a tutti gli effetti” (Bassetti 2019: 248).

Il silenzio è una scelta: una rivendicazione cioè.

Ora, però, le sirene hanno un’arma ancor più terribile del canto, ed è il loro silenzio. È forse pensabile, sebbene non sia mai successo, che qualcuno possa salvarsi dal loro canto: sicuramente non dal loro silenzio. Al sentimento di averle vinte con la propria forza, e all’orgoglio che ne discende e che tutto travolge, nulla di terreno può resistere. (Kafka 1994: 44)

Il silenzio è un’alternativa.

<http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=522>

Anagramma.

DAISY: Allora, qual è il senso del tutto, paperino?
(T. Eagleton, *Wittgenstein*)

Ci avviciniamo alla fine, e non possiamo tacerlo: “Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere” (Wittgenstein 1968: 82). Emoziona sempre. Anche con queste sue strane virgole. Che manteniamo: perché sono silenzi.

“Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere”, è l’ultima frase del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Ludwig Wittgenstein. Ben detto. Il libro fu inizialmente rifiutato dall’editore, forse perché il filosofo sosteneva che l’opera fosse composta di due parti, una scritta e una non scritta, e che quest’ultima fosse la più importante.

(...)

È vero, Wittgenstein tenne fede solo in parte al suo divieto di non parlare di ciò di cui non si può dire. Non tacque riguardo al fatto che taceva, ma ne parlò spesso. (Kagge 2019: 63, 65)

Noi abbiamo in qualche modo rovesciato la sfida.

CONFERENZA SU NIENTE.

(...)

Ma adesso ci sono silenzi e le parole fanno, aiutano a fare i silenzi. (Cage 2019: 151)

Abbiamo cercato di parlare intorno a ciò di cui non si può tacere.

“Silence is so accurate”
(M. Rothko)

Certo, un discorso sul silenzio sottende un discorso paradigmatico su ciò cui il silenzio pertiene di più: la musica. “Perché il linguaggio ha davvero proprie frontiere che confinano con altri modi di esposizione – luce, musica, silenzio” (Steiner 2001: 56). Ma la suggestione che ci sosteneva era specifica: provare a pensare al silenzio come paradigma ideale della traduzione. Il silenzio performato di quello che il silenzio dev’essere: forma estrema di ascolto dell’altro.

SILENZIO. È il fondamento della musica. Lo troviamo prima, dopo, dentro, sotto e dietro la musica. Alcuni pezzi prendono forma dal silenzio o riconducono al silenzio.

Il silenzio, però, è anche il fondamento di ogni concerto, o almeno dovrebbe esserlo. In inglese c’è un anagramma, “Listen = silent”, che equipara ascolto e silenzio. (Brendel 2014: 120)

È stato altrove suggerito che una teoria, cioè una filosofia (moderna semiosi), della traduzione, potrebbe costitutivamente configurarsi come filosofia della musica (cfr. De Michiel 2011) in quanto filosofia dell’ascolto responsivo. Potremmo azzardare qui: come filosofia del silenzio – dove “del silenzio” è genitivo soggettivo? Postulare cioè una filosofia che assuma il silenzio come proprio punto di partenza e di arrivo – come zona pacata del sapere, altamente responsiva e responsabile, zona di un sapere “lento”, delicato, rispettoso, che difenda dal rumore violento di certi monoteisimi contemporanei.

E non nel senso della “profezia” di Susan Sontag, per la quale “man mano che diminuisce il prestigio del linguaggio aumenta quello del silenzio” (Bassetti 2019: 12). Ma perché scrittura capace di “stare nella contraddizione” (Jankélévitch) e di “sentirne l’urto”; perché “segno” che contemporaneamente “dice e tace l’indicibile”:

L’alterità della scrittura è fuori dai meccanismi di imposizione del sentire (con gradi diversi di raffinatezza tattica) e di sottomissione al voler sentire (con gradi diversi di sottomissione rassegnata), che sono i meccanismi di produzione del silenzio; non chiede udienza e non bada all’audience, perché essa non si propone di informare, persuadere, educare, sensibilizzare. Essa si dà nel tacere, si dà agli occhi ma nel mutismo della lettura, e non ha niente da svelare; tuttavia dice, e per giunta è inquietante e attraente alla maniera di un volto che tace. (Lomuto Ponzio 1997: 47)

Abbiamo cercato insomma di condividere e di far nostro, nella sua essenza, un desiderio didattico: per un ascolto attento del silenzio altrui. Perché il silenzio scandisce, articola, relaziona – come il linguaggio, come la scrittura musicale. “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu’ils font” – sfidava Meschonnic (1999: 55). E come in musica così nella scrittura – e dunque nella “riscrittura” della traduzione – la scelta del “tempo” è fondamentale: “perché diventa anche una scelta del tempo da dare al silenzio” (Brunello 2014: 19). Una corretta disposizione del silenzio altrui sostiene una corretta disposizione delle altrui parole, era il nostro suggerimento. Consapevoli che ciò di cui parliamo è un’utopia – e che ogni volta che c’è una traduzione l’originale cade in una scandalosa (filologica) “trappola”: abbiamo cercato di vedere cosa succede quando l’“ego del traduttore” (Čukovskij 2014: 59) violenta il silenzio del testo. Il silenzio: stampa. Il silenzio insegna. Il silenzio insegna a non dare per scontato il silenzio.

Egli sapeva che le Muse possono diventare silenziose:

perdidi musam tacendo, nec me Apollo respicit:

sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium

(Tacendo ho perduto l’ispirazione, e Apollo non guarda più a me:

/ Così il silenzio perdetto Amicle poiché taceva)

(Steiner 2001: 56)

Perché il silenzio è respiro: estetico, poetico, etico. Il silenzio “è un buon conduttore: trasmette all’uomo i sottintesi nascosti sotto le cose dispiegate e fa giungere fino a lui le voci del mistero universale” (Jankélévitch 1998: 130). Il silenzio esalta la “responsabilità morale dell’orecchio” (Barenboim 2008: 110). Il silenzio non ha paura: della sua propria eco.

Amo il silenzio, ma mi piace ascoltare i rumori. Odio la musica di sottofondo.

(...)

Amo la musica, mi piacciono i rumori, adoro il silenzio.

(Brunello 2014: 119)

È un altro linguaggio?

È *l’altro* del linguaggio.

È l’altro *nel* linguaggio stesso.

“Quello che dobbiamo cercare è un silenzio che è già esistito” (*ivi*: 58).

Mosca, Mozart.

Non c’è una conclusione: il resto è silenzio.

(W. Shakespeare, *Amleto*)

Mosca, Conservatorio Čajkovskij. In programma il *Requiem* di Mozart. Sul podio l’*enfant prodige* di una Russia di oggi – sedicente Wolfango di Perm’, ribelle Landau di uno scandaloso e geniale I. Chržanovskij di cui non possiamo qui. Con un concerto che è evento (bachtiniano *sobytie*, “non alibi” e condivisione) – inscena la Musica. (cornici autoriali, per uno spartito maniacalmente polito – magistralmente poetico). A fine concerto, in suggestione spontanea (nessun segnale né simbolo o segno): inchioda il pubblico in un silenzio perfetto. Minuti lunghissimi di ipnosi muta.

CHIUSE

La chiusa di una composizione la separa dal silenzio. Può concludere, ma in alcuni casi può anche dischiudere il silenzio e in esso farci perdere. (Brendel 2014: 31)

Dopo che sarà svanita anche l’ultima ombra dei suoni armonici: solo allora, lascerà libero il suo ascoltatore. Libero di fare i conti con il proprio silenzio.

Il silenzio “dopo” una musica in realtà non dovrebbe esistere. Troppi echi riverberano dentro ogni animo sensibile che ha vissuto la musica. Più che un silenzio è un tacere. (Brunello 2014: 58)

Corona. (mus.)

A proposito del silenzio

Di chi ora può parlare

(S. Aleksievič)

Solo pensieri condivisi in aule (di tribunali che non condannano mai). Solo esercizi di ascolto. Per imparare a sentire la fondamentale mancante di un testo. Per imparare a sentire il terzo suono delle parole.

La “Conferenza su niente” è stata scritta con la medesima struttura ritmica che utilizzavo nello stesso periodo per le mie composizioni musicali. (Cage 2019: 31)

PS: Lo statuto stesso delle citazioni, e delle loro traduzioni, è stato deliberatamente mai uguale: mai uguale il silenzio di cui erano voce.

Fine.

G. Malher, *IX Sinfonia in re maggiore, IV movimento, addio alla vita con il silenzio.*

Ma se la prima nota è collegata al silenzio che la precede, l'ultima dev'essere collegata al silenzio che la segue. Così la parola.

A conclusione:
un silenzio –
in traduzione.

Nell'erba è – silenzio
Silenzio
Nell'erba è – silenzio,
Nei cespugli è – silenzio
Nel bosco è – silenzio.
Così silenzioso,
che hai vergogna a spalancare gli occhi
e a calpestare la terra.

Così silenzioso,
che hai paura.
Così silenzioso
Che ti fa male la schiena.
Così silenzioso
Che dire qualsiasi parola
È lo stesso che uccidere.

Il mondo che fischia
Che urla
Che affonda nelle sue parole
Ha il mal di silenzio.
Lui giace –
Lo avvolgeranno incrociando le fasce
Con il di lei velo teso.
Così silenzioso –
Come se tutti gli uccelli
Avessero lasciato la terra
Uno dietro all'altro
Come se tutti gli uomini
Avessero lasciato la terra
Uno dietro all'altro.
Quasi la terra si trasformasse
In un senza-suono
Museo di silenzio.

Così silenzioso
Che ti viene bisogno di ricordare
Una musica, così come un volto,

Così silenzioso
Che anche i pensieri più silenziosi
Lontano
Si sentono.

Così silenzioso
Che hai voglia di nuovo
Di iniziare la vita,
Così silenzioso...

R. Roždestvenskij, *Tišina*.
(Senza rumore).

Bis.

Bis. In favore del rumore.
(R. Brunello)

Давайте и мы
иногда
молчать,
об их молчании
помним.

R. Roždenstvenskij, *Ballada o molčanii*.
(Senza parole).

Proviamo anche noi allora a tacere, evocando in silenzio il loro –
“Silenzio”.

BIBLIOGRAFIA

- AaVv, *Domà. Case a San Pietroburgo*, Bologna, Gallo Et Calzati Editori, 2004
Aleksievič Svetlana, *Tempo di seconda mano*, Milano, Bompiani, 2019
Bachtin Michail Michajlovič, *Sobranie sočinenij. T. 6*. Moskva, Russkie slovari, 2002
Barenboim Daniel, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2008
Barenboim Daniel, *La musica è un tutto. Etica ed estetica*, Milano, Feltrinelli, 2013
Bassetti Remo, *Storia e pratica del silenzio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019
Brodskij Josif Aleksandrovič, *Brodskij o Tsvetaevoj*, Moskva, Nezavisimaja gazeta, 1998
Brunello Mario, *Silenzio*, Bologna, Il Mulino, 2014
Brendel Alfred, *Abbecedario di un pianista*, Milano, Adelphi, 2014
Cage John, *Silenzio*, Milano, Il saggiautore, 2019
Calasso Roberto, *Il libro di tutti i libri*, Milano, Adelphi, 2019
Calvino Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995
Citati Pietro, *Il silenzio e l'abisso*, Milano, Mondadori, 2018
Čukovskij Kornej Ivanovič, *Vysokoe iskusstvo*, Moskva, Vremja, 2014
De Michiel Margherita, “Per una filosofia della traduzione responsabile. M.M. Bachtin: note, nel testo”, in
AAVV, *Nei territori della slavistica*, Verona, UNIPRESS, 2006, pp. 111-128
Dostoevskij Fëdor Michajlovič, *Memorie del sottosuolo*, Roma, Voland, 2012
Dostoevskij Fëdor Michajlovič, *La mite*, Milano, Garzanti, 2019
Eagleton Terry, *Wittgenstein. La sceneggiatura di T. Eagleton. Il film di D. Jarman*, Milano, Ubilibri, 1993
Genis Aleksandr Aleksandrovič, *Uroki čtenija: kamasutra knižnika*, Moskva, AST, 2013
Giudici Giovanni, *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Pushkin in versi italiani*, Milano, Garzanti, 1999
Jankélévitch Vladimir, *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 1998
Hafner Katie, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*, Torino, Einaudi, 2009
Kafka Franz, *Il silenzio delle sirene*, Milano, Feltrinelli, 1994
Kagge Erling, *Il silenzio. Uno spazio dell'anima*, Torino, Einaudi, 2017
Loewenthal Elena, *Dieci*, Torino, Einaudi, 2019
Lomuto Michele, Ponzio Augusto, *Semiotica della musica*, Bari, Graphicservice, 1997
Ljubimov Nikolaj Michajlovič, *Kniga o perevode*, Moskva, B.S.G.-Press, 2012
Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1995
Meyer Clemens, *Il silenzio dei satelliti*, Rovereto, Keller editore, 2019
Piva Antonio, *Il silenzio e lo spazio*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2018
Ponzio Augusto, *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*, Roma, Meltemi, 2007
Ponzio Augusto, *Tra Bachtin e Lévinas. Scrittura, dialogo, alterità*, Bari, Palomar, 2008
Ponzio Augusto, *L'écoute de l'autre*, Parigi, L' Harmattan, 2009

- Puškin Aleksandr Sergeevič, *Evgenij Onegin. Roman v stichach (kommentarij Ju. Lotmana)*, Moskva, A.TR.I. U M, 1991
- Rozanov Vasilij Vasil'evič, *Opavšie list'ja. Korob pervyj. Korob vtoroj*, Moskva, AST, 2003
- Satie Erik, *Quaderni di un mammifero*, Milano, Adelphi, 1994
- Sini Stefania, "Michail Bachtin: il silenzio e il tacere. Armoniche dialogiche e irradiazioni figurali", *Letteratura e letterature*, 9, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, pp. 89-100
- Sini Stefania, "L'attiva passività e la passiva attività del silenzio: *stimmungen* del testo e parlare indiretto nel pensiero di Michail Bachtin", *Atti del XLIII Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Padova, Esedra editrice, 2016, pp. 221-234
- Steiner George, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2011
- Terni Paolo, *Il respiro della musica*, Milano, Bompiani, 2011
- Vicini Luca, *Il silenzio tra le note*, Roma, Ultra, 2019
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1968