

## **I CLASSICI CLASSICI. Intervista a Carmen Covito** a cura di Martina Tocco

Tra il 1994 e il 2006 Aldo Busi diresse, sotto il marchio Frassinelli, una collana intitolata I CLASSICI CLASSICI. Nuove e accuratissime traduzioni, postfazioni argute e stimolanti, copertine maliziose, formato tascabile. Il libro doveva apparire come un manufatto elegante, maneggevole, economico ma non modesto. Era questa la formula che lo scrittore aveva scelto per lanciare la collezione costruita a sua immagine e somiglianza: schietta, diretta e graffiante. Anche la lingua delle traduzioni era programmaticamente semplice, moderna per tenuta sintattica ed efficacia comunicativa: una lingua attuale, utile perché e finché parlata.

Il titolo della collana I CLASSICI CLASSICI è volutamente ambiguo e può essere interpretato in due maniere opposte tra loro: da una parte Busi intendeva indicare al lettore quali fossero i classici veramente ‘classici’, ossia i titoli che riteneva ‘eternamente moderni’; dall’altra l’espressione poteva essere interpretata ironicamente come i ‘soliti’ classici, e dunque: la ‘solita’ collana di classici.

Il progetto appariva ben definito già nella fase embrionale: era prevista la traduzione di cento opere tra capolavori fuori diritti e inediti, da Apuleio a Theodor Dreiser, passando per Richardson e Dostoevskij. La scelta dei titoli non era circoscritta a quelli più conosciuti e riconosciuti della letteratura mondiale, includeva anche testi tradizionalmente considerati minori ma meritevoli di una riscoperta. Tuttavia, a causa della prematura morte dell’editore, Tiziano Barbieri Torriani, appena tre mesi dopo l’inizio dell’impresa, non si arrivò a questo numero, ma ci si fermò, dopo pochi anni, a 82 volumi.

Fra i traduttori che presero parte al cantiere della collana c’erano alcuni professionisti accreditati, come Masolino D’Amico, Richard Ambrosini o Gioachino Chiarini, ma Busi volle scommettere anche su giovani esordenti che non avevano ancora fatto il loro ingresso nel mondo dell’industria editoriale. Volle inoltre garantire alla figura del traduttore in erba una retribuzione congrua a sanare parzialmente l’iniqua facoltà degli editori di decidere il compenso su criteri soggettivi e di circostanza. Per questo, nel ruolo di direttore di collana, fece

in modo che i traduttori vedessero riconosciuta l'importanza del proprio silenzioso lavoro. Per la prima volta in Italia venne loro assegnata, per contratto, una percentuale sulle vendite, una percentuale più simbolica che concreta che però nulla toglieva al valore della conquista. Il traduttore veniva inoltre riconosciuto come co-autore del testo, ragion per cui il suo nome appariva in copertina sotto il titolo, e inoltre gli veniva affidata la cura della prefazione e delle note, riconoscendo una competenza anche critica sul testo maturata attraverso il lavoro di traduzione. Inoltre, a dare ulteriore evidenza alla mediazione del traduttore, tutt'altro che trasparente, nella riattualizzazione dei classici che Busi propose in chiusura di ciascun volume comparivano alcune pagine dell'originale, nella lingua fonte.

A capo della redazione della collana Busi scelse la scrittrice Carmen Covito, a cui affidò la traduzione di due titoli: *Claudine a scuola* di Colette e *La lettera scarlatta*. Proprio a chiusura del romanzo di Hawthorne si legge una *Nota di Aldo Busi* in cui lo scrittore ripercorre il suo rapporto di stima e fiducia con la sua «discepola».

Ho conosciuto Carmen Covito nel 1985; poiché mi è sempre piaciuto far fare anticamera e contemporaneamente tenere bottega, nel 1989 le affidavo la redazione o editing della mia traduzione del *Decamerone* di Boccaccio, giusto per vedere come se la cavava e se valeva la pena di coinvolgerla in progetti più impegnativi. Nel 1991 accettavo dalla Mondadori la traduzione de *La lettera scarlatta*, non prima di avere già visto e approvato un saggio di traduzione della mia discepola, perché io avrei fatto la revisione ma il grosso del lavoro l'avrebbe fatto lei, che aveva bisogno di fare o sul serio o di scomparire per sempre. Firmai io da solo il contratto, trattai con la mia forza contrattuale e quindi potei schiavizzare Covito, praticamente per l'eternità, inondandola di soldi e di ramanzine, entrambi immeritati.

I miei interventi nel corso del lavoro nonché la mia revisione finale della sua fatica si rivelarono tanto inconsistenti, anzi, superflui che mi sentivo in colpa di dovere infine dividere un merito in cui non avevo avuto parte alcuna: la bimba aveva imparato a tradurre al di là di ogni più rosea, anzi, scarlatta aspettativa. Tuttavia, svelato l'inganno a un deliziatissimo Luciano De Maria, allora responsabile dei MERIDIANI, non mi fu possibile scomparire del tutto dai fasti del *copyright* visto quello che ero costato alla Mondadori anche solo per non fare niente. Per fortuna, nel frattempo Covito era diventata famosa con il successo del suo romanzo *La bruttina stagionata*, e non mi fu difficile far inserire il suo nome accanto al mio quando la *nostra*

traduzione uscì per la prima volta, e il binomio si consolidò, *malgré moi*, anche in una seconda e diversa edizione.

Finalmente, essendo ora niente di meno che il direttore della qui presente collana, posso far apparire la traduzione della *Lettera scarlatta* sotto l'unico nome di chi l'ha veramente fatta: Carmen Covito.

Le domande che le abbiamo rivolto riguardano sia il suo lavoro di traduttrice sia quello di redattrice responsabile della collana.

MT: Come si svolgeva il lavoro editoriale all'interno della collana?

CC: Tutte le scelte editoriali della collana erano di Aldo Busi. I traduttori venivano selezionati o per chiamata diretta o tra coloro che si autocandidavano: tutti venivano sottoposti alla prova di traduzione delle prime pagine del libro assegnato. Anche le copertine venivano scelte da Busi: si era procurato una gran quantità di libri d'arte e andava spessissimo in giro per musei a caccia di immagini che lo colpissero e che si adattassero ai libri in programma. Un supporto editoriale valido lo avevamo, naturalmente: tutta la redazione della Frassinelli/Sperling&Kupfer era all'opera sul progetto, e all'epoca le redazioni delle case editrici disponevano di personale interno, regolarmente assunto, numeroso e competente (lì erano tutte donne, bravissime).

MT: Nell'intervista di lancio della collana, Busi affermava di volere una traduzione disposta ad abbassare il tono, a rifiutare il linguaggio ricercato. Quali erano nel concreto le richieste ai traduttori?

CC: La raccomandazione di 'abbassare' il linguaggio non va presa alla lettera: serviva a correggere la tendenza generale dei traduttori ad alzare troppo il registro. Quello che si voleva veramente era che le traduzioni rispettassero tutti i registri linguistici dell'originale, senza appiattirli: quindi, linguaggio alto dove era alto, e basso dove era basso nell'originale. L'idea di mettere in appendice l'incipit in lingua originale derivava proprio da questa volontà di attenzione e rispetto per il testo.

MT: Ho notato che nella sua traduzione di *Claudine a scuola* di Colette e *La lettera scarlatta* di Hawthorne, rispetto a traduzioni di altre edizioni, l'apparato di note è piuttosto esiguo. Non lo riteneva necessario o ha seguito un'indicazione di Busi?

CC: Ricorrere alle note solo quando fosse indispensabile era una delle regole. Sia perché non si trattava di traduzioni accademiche, sia

perché un buon traduttore – secondo Busi e anche secondo me – non deve utilizzare le note come scorciatoia per spiegare qualcosa che non è riuscito a spiegare traducendo. Le note devono servire ad aggiungere informazioni che riguardano il contesto (abitudini dell'epoca, riferimenti a libri o spettacoli o fatti che oggi non siamo tenuti a conoscere ma che all'epoca erano popolari, personaggi storici, ecc.) quindi si raccomandava ai traduttori di non abusarne.

Le mie note alla *Lettera Scarlatta* invece sono molto numerose, perché la traduzione era nata prima della collana, e anche perché mi ero divertita a scriverle, quasi fossero un testo aggiunto al testo (come aneddoto personale, aggiungo che quando uscì la prima versione fui chiamata nientemeno che da Fernanda Pivano, massima autorità dell'americanistica, che – con mia grande emozione e piacere – mi invitò a pranzo per dirmi che la traduzione le era piaciuta abbastanza ma che la cosa che aveva veramente adorato erano le note... ).

MT: Ricorda approssimativamente quanto ha impiegato per il lavoro di traduzione e per la postfazione? Si è occupata prima delle postfazioni o delle traduzioni? Fu Busi a chiederle di inserire una parte così tecnica sul processo di traduzione?

CC: Le postfazioni e gli apparati (biografia dell'autore, bibliografia) sono stati scritti dopo la traduzione, anche per quella di Colette, dove la traduzione non era preesistente ma mi fu chiesta da Busi per la collana. Non ricordo quanto tempo ho impiegato per le traduzioni, più o meno sei mesi ciascuna. Per entrambe mi sono documentata ampiamente, e credo che questo si noti dalle postfazioni. Per Hawthorne avevo letto molti testi di critica letteraria. Per Colette invece ho fatto un lavoro diverso: ho letto quasi tutte le sue opere, e devo dire che ho scoperto una grande scrittrice, mentre prima non la conoscevo quasi. Penso che dalla postfazione si possa cogliere il mio entusiasmo per la scrittrice e per la donna, che ha avuto una biografia davvero straordinaria. Tutte le osservazioni sull'editing sono strettamente legate alla vicenda biografica di Colette e Willy e al modo in cui fu prodotto il testo delle Claudine.

MT: La copertina de *La lettera scarlatta* raffigura l'opera *Raspo d'uva* di Maruja Mallo (1944) che ricorda la forma del sesso femminile, suppongo che sia un riferimento all'adulterio, tema principe del

romanzo. La critica artistica ha scritto: «Un grappolo d'uva che è in realtà molto altro, un altro che non ha bisogno di essere detto, spiegato, compreso. L'altro è lì, di fronte a noi, sta a noi coglierlo e ritrovare lentamente nell'opera lo sguardo di Maruja». Sa dirmi se esiste una correlazione immagine-parola o se è tutto frutto di una mia errata suggestione?

CC: La sua è un'osservazione giustissima. Credo che Busi volesse per prima cosa sottolineare il fatto che il romanzo ha al centro una donna. Ma, se capovolge il libro, il grappolo d'uva diventa simile una A: quindi suggerisce anche la lettera scarlatta.

MT: Cos'è per lei un classico? In cosa le opere *Claudine a scuola* e *La lettera scarlatta* possono considerarsi 'classiche'?

CC: Qui lei dovrebbe fare qualche riflessione sul concetto di canone letterario. Quanto è soggettivo? Quanto dipende dal gusto di un'epoca? *La lettera scarlatta* fa parte indiscutibilmente del canone letterario americano più consolidato, mentre le *Claudine* sono entrate a far parte solo recentemente del reparto 'classici' (al seguito delle altre opere di Colette).

MT: Quali sono state le difficoltà incontrate nella traduzione? Non trova che 'abbassare' il linguaggio possa essere un'operazione rischiosa? Cos'è per lei quel 'traduttese' da cui Busi voleva prendere le distanze?

CC: Bisogna fare una premessa: la lingua cambia e le traduzioni invecchiano, quindi se dovessi rifarle adesso forse cambierei qualcosa, ma non molto. Quanto allo stile, come le dicevo non si tratta di abbassare sistematicamente ma di rispettare il più possibile i registri linguistici originari del testo – e in questo non c'è alcun pericolo, c'è solo molto lavoro da fare. Oggi purtroppo ai traduttori letterari si chiede di essere veloci, troppo veloci: lo so perché ho delle amiche che fanno questo di mestiere e devono produrre a ritmi assurdi – anche quattrocento-cinquecento pagine al mese! – sia perché glielo chiedono gli editori che hanno sempre fretta sia perché sono pagate pochissimo. Una buona traduzione ha bisogno di tempi umani: bisogna fare delle ricerche, mettersi il più possibile nei panni dell'autore, leggere molto, riflettere sulle parole e sui costrutti... Quindi, per quanto bravo possa essere un traduttore, vediamo spesso errori di traduzione, sviste anche

clamorose, sciatterie che rivelano la fretta nell'esecuzione: il 'traduttese' è un appiattimento della lingua causato soprattutto dal volersi o doversi sbrigare alla svelta – non per pigrizia ma per necessità economiche, cosa invero tristissima.

MT: Nella maggior parte dei casi c'è stato un lavoro incrociato di revisione: gli stessi traduttori revisionavano traduzioni fatte da altri traduttori. Chi ha pensato a introdurre questo meccanismo? Che lei sappia, tutte le opere sono state revisionate? Lei ha ricevuto (e quindi approvato) una copia del testo con le modifiche apportate dal revisore, o no?

CC: Sì, tutte le traduzioni venivano revisionate. Alcune revisioni le faceva Busi, molte le facevo io, qualcuna altre persone della redazione Frassinelli. Sempre con un rapporto diretto tra revisore e autore della traduzione: a volte ci si incontrava di persona, a volte il traduttore riceveva una copia con le correzioni proposte. La regola in un buon editing letterario è sempre quella di non modificare niente senza il consenso dell'autore del testo, e a questa regola ci siamo sempre attenuti. Secondo me – e qui parlo da scrittrice – avere un buon editing per il proprio testo è utilissimo – sempre che il revisore sia rispettoso delle scelte dell'autore e sappia distinguere tra un errore da correggere e ciò che sembra un errore ma è invece un discostarsi dalla norma voluto e cercato dall'autore.

MT: Le opere che lei ha tradotto sono le n. 32 e 62 del catalogo. Sa secondo quale criterio sono stati assegnati i numeri di collana? Sa come mai Busi, traduttore di professione abbia scelto di iniziare la collana con *I signori Golovlëv* di Saltykov-Ščedrin, un romanzo di lingua russa (una delle poche che, per sua stessa ammissione, non conosce)?

CC: Non ricordo bene come mai avesse cominciato proprio con quel romanzo. Per gli altri titoli, credo che il criterio fondamentale fosse di lasciare ai traduttori il tempo necessario... quando una traduzione era pronta, veniva mandata in lavorazione. Quindi il numero era abbastanza casuale.