

# **FRANCA CAVAGNOLI** **LA VOCE DEL TESTO**

L'arte e il mestiere di tradurre



Feltrinelli

© Giangiaco Feltrinelli Editore Milano  
Prima edizione nell' "Universale Economica" gennaio 2012

Stampa Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche - BG

ISBN 978-88-07-72321-6



La voce del testo

[www.feltrinellieditore.it](http://www.feltrinellieditore.it)  
Libri in uscita, interviste, reading,  
commenti e percorsi di lettura.  
Aggiornamenti quotidiani

**IL RAZZISMO  
È UNA  
BRUTTA STORIA.**  
[razzismobruttastoria.net](http://razzismobruttastoria.net)

Questo libro nasce dal desiderio di condividere le mie riflessioni ed esperienze nel campo della traduzione e del suo insegnamento in corsi e workshop. La traduzione è, in quanto esperienza, riflessione. È prima di tutto un *fare* esperienza dell'opera da tradurre e nello stesso tempo della lingua in cui quell'opera è scritta e della cultura in cui è germinata. E subito dopo è un *fare* esperienza della lingua madre e della propria cultura, che deve accogliere, vincendo ogni possibile resistenza, la diversità linguistica e culturale del romanzo o del racconto da tradurre.

I molti esempi discussi si concentrano sulla narrativa di lingua inglese del Novecento, con qualche incursione nel nuovo secolo e nel tardo Ottocento, e abbracciano libri di autori di varia provenienza geografica. Tradurre dall'inglese, infatti, significa sempre più andare oltre le letterature di Inghilterra e Stati Uniti per affacciarsi ai panorami del vasto mondo di lingua inglese. Ci sono passi di narrativa contemporanea, anche nelle sue forme più sperimentali e contaminate; brani di narrativa di evasione – dal giallo, al noir, al rosa, al fantasy, alla fantascienza, all'horror – e di libri per bambini e per ragazzi, nonché numerosi passaggi tratti dalle pagine dei classici.

Il percorso proposto in queste pagine è di graduale difficoltà ed è stato pensato in primo luogo per i lettori forti, per chi ha una viva curiosità per la lettura

ed è desideroso di accostarsi alla traduzione e di entrare nella sua officina. Ne può trarre inoltre beneficio chi studia traduzione, ma che trova nei corsi di laurea solo nozioni teoriche, senza un lavoro concreto sui testi. Infine mi auguro possa essere di stimolo al recensore che volesse avere qualche spunto in più per valutare la bontà di una traduzione.

Di ciascun passo propongo una possibile traduzione, e in alcuni casi più di una versione per aiutare a comprendere come si può mediare fra le esigenze dell'autore, del lettore, dell'editore, e anche di quel lettore-autore con molte responsabilità che è il traduttore. Le scelte vengono discusse e i criteri non vogliono affatto essere normativi o prescrittivi: il mio obiettivo non è quello di insegnare regole ma di spiegare, grazie a una varietà di esempi, le difficoltà del tradurre narrativa. Vorrei far capire come si arriva a formulare una congettura e quindi un'interpretazione, a quali ragionamenti ci si affida e quali negoziazioni si affrontano per arrivare a una certa decisione. Per questa ragione ho cercato di illustrare le varie fasi del processo mentale che portano a leggere in un certo modo un libro – l'importanza del tipo di narratore e del punto di vista, l'individuazione del lettore, la messa a fuoco dell'aspetto fondamentale attorno al quale il testo si cristallizza – per poterlo tradurre secondo una certa strategia e infine rivedere con cura. Leggere, tradurre, rivedere: sono queste le tappe di un lavoro affascinante che per alcuni è un'arte. Ma, come ci insegnano i grandi artisti, non c'è arte senza mestiere.

L'affermazione di Roland Barthes secondo cui la letteratura è fatta non per essere letta ma per essere riletta vale ancor più per un romanzo che ci si appresta a tradurre. Leggere è un processo senza fine e un'unica lettura del libro prima di cominciare il lavoro di traduzione è spesso insufficiente. È necessario leggere e rileggere con cura e con pazienza, anche a voce alta se il romanzo è complesso e se le figure di suono del tessuto narrativo sono evidenti. L'intensità con cui si legge è fondamentale per impregnarsi a poco a poco delle atmosfere evocate nella narrazione, del tono della scrittura, della voce dei vari personaggi; per rendersi conto di quali sono le parole usate dall'autore, della forma che ha scelto per raccontarci la sua storia, delle metafore che gli sono care: per conoscere a fondo il suo stile.

Secondo J.M. Coetzee il traduttore può accrescere la sua competenza ampliando il lessico: "Più in generale, chi traduce aumenta la fiducia in se stesso e riesce a identificare le sfumature semantiche del testo fonte<sup>1</sup> e a trovare il modo di rappresentarle, anche quando la lingua in cui traduce oppone resisten-

<sup>1</sup> Per indicare il testo da tradurre Coetzee usa l'espressione "testo fonte", la stessa che si userà in questo libro. Quando si parla di traduzione in genere si usano anche le espressioni "testo originale", "testo originario", "testo di partenza" o "prototesto".

za" (Coetzee 2005, p. 151). Tradurre, come leggere, permette di approfondire la conoscenza della propria lingua, di andare al di là delle poche migliaia di lemmi che si usano comunemente. Se il traduttore osa, oltre ad ampliare il proprio lessico amplia anche quello del lettore. Pensiamo ad aggettivi come *ominous* o *perspicuous*, molto comuni in inglese non solo in ambito letterario ma anche nel linguaggio giornalistico, quasi mai riproposti da scrittori e giornalisti italiani, che a "ominoso" e "perspicuo", anche là dove il registro lo consentirebbe, preferiscono aggettivi come "infausto"/"nefasto" o "chiaro"/"evidente". Uno degli aspetti più interessanti del tradurre è infatti il confronto continuo con l'estraneo, che consente a chi traduce, troppo spesso prigioniero di un lessico familiare, della mera abitudine, di sperimentare la sua capacità di ricreare o di ritrovare nell'inglese ciò che aveva appreso sui banchi di scuola durante le lezioni di latino; di conoscere e creare qualcosa di nuovo per sé e per la propria lingua. Il che non vuol dire forzare in modo innaturale o goffo la lingua madre – come vedremo nella seconda parte del libro –, generando calchi scolastici o incorrendo in falsi amici, bensì allargare i propri orizzonti linguistici e culturali e, così facendo, allargare anche quelli della comunità di lettori che leggerà il libro a cui si sta lavorando.

È dunque un invito a leggere molto nella propria lingua, quello che lo scrittore sudafricano rivolge a chi vuole tradurre: più si apprende dunque sul piano lessicale, più ci si rende conto che il testo tradotto può migliorare ancora. Leggere molto aiuta a misurarsi con un aspetto tipico del testo letterario – la sua ambiguità –, perché amplia e affina la conoscenza dei valori connotativi, degli usi figurati, delle figure retoriche, dei vari registri (formale, colto, colloquiale, popolare), delle frasi idiomatiche e dei modi di dire. Se si approfondisce la cultura di un paese con vaste letture, si riesce inoltre a circoscrivere ciò che di quel-

la cultura si ignora, anche sul piano linguistico. Le difficoltà linguistiche, infatti, non sono che una parte delle difficoltà culturali che si devono affrontare quando si versa un testo letterario da una lingua a un'altra. Chi non ha mai tradotto è convinto che si proceda secondo un filo logico che dalla parola porta alla frase, quindi al testo e infine all'ambiente culturale in cui quel testo è nato. Ma non è così: solo se si conosce molto bene una certa cultura grazie alle letture si è in grado di scendere dal testo alla frase e infine alla parola.

E naturalmente è fondamentale conoscere l'intera opera dell'autore, sia esso un classico o un autore d'evanescente; è importante avere familiarità con il suo immaginario narrativo grazie alla lettura non solo dei suoi altri libri, ma anche delle varie testimonianze che può aver lasciato: lettere, diari, articoli, interventi pubblici. Certe volte, nel corso di una traduzione, si passano ore a rigirare nella mente un passo particolarmente ambiguo, o ambivalente: un aiuto per uscire dall'impasse può venire proprio dall'autore, da un suo appunto, da una sua lettera. O ancora, in un brano apparentemente semplice, un'osservazione dell'autore può rivelare che dietro un certo aggettivo si annida una complessità che dovrebbe restare tale anche nel testo tradotto. Se un testo è aperto a più livelli interpretativi, uno dei torti che gli si può fare è proprio quello di restringere il ventaglio delle interpretazioni, anche se non farlo è difficile, purtroppo, perché la traduzione, per sua natura, obbliga sempre a fare una scelta. Se l'autore è vivente, bisogna vincere timidezze e sensi di inadeguatezza e mandargli un e-mail per esporgli i dubbi. Avere confidenza con la poetica e con l'enciclopedia dell'autore, intesa come insieme di conoscenze sullo scrittore, è uno dei modi concreti per traghettarne l'opera in un'altra lingua. E la critica letteraria è uno strumento indispensabile per orientarsi in tutto questo.

Dato che la traduzione è una delle forme dell'interpretazione, la prima insidia per quel lettore particolare e con grandi responsabilità che è il traduttore è proprio costituita dalla lettura del testo, dalla sua percezione. Durante la lettura avviene una prima forma di traduzione, quella dal testo scritto al linguaggio mentale personale. È un processo che avviene anche leggendo nella propria lingua. Come insegna Charles Sanders Peirce,<sup>2</sup> nel momento in cui si legge un testo si produce una serie di interpretanti: ciascun interprete prodotto dalla mente in relazione alla percezione di un certo segno grafico (per esempio la parola "fiore") rimanda a un oggetto, che può essere esterno (una margherita) o interno (una sensazione legata alla margherita). Poiché l'interprete è un segno psichico, esso è molto soggettivo, ed è legato a ciò che le parole e i concetti evocano nel lettore in termini di associazioni, sensazioni, sentimenti, ricordi, pulsioni. L'immagine che si forma nella mente del lettore potrebbe non corrispondere a quella che si è formata nella mente dell'autore, ed è probabile che spesso non lo faccia. Questo è uno degli scogli maggiori nel mare insidioso della traduzione. Se nel testo fonte si trovasse l'espressione *a vase of flowers* e chi traduce visualizzasse delle margherite pur traducendo correttamente e in modo generico "un vaso di fiori" (e non "un vaso di margherite"), tutta la percezione del passo potrebbe essere fortemente influenzata dall'idea di un vaso di margherite e da ciò che la margherita evoca in lui: nostalgia dell'infanzia e dei prati di margherite in cui giocava felice, o magari fastidio nei confronti di un fiore che potrebbe detestare perché legato a un brutto ricordo. Di solito si pensa che gli errori di traduzione siano dovuti a una conoscenza lacunosa della lingua

<sup>2</sup> Per i contributi indiretti di Peirce alla traduzione si vedano in bibliografia i saggi di R. Jakobson (2002) e di U. Eco (2003) e il manuale di B. Osimo (2001).

straniera, della propria lingua o del contesto culturale, il che è spesso vero. Ma ancora più spesso sono dovuti a una mancata corrispondenza tra l'interprete dell'autore e l'interprete del traduttore. Per questa ragione, sottoporre la traduzione a più letture al termine del lavoro – e accettare di buon grado le letture fatte da altri – può servire a trovare queste interferenze di tipo psichico, come vedremo nella terza parte del libro.

In *Dire quasi la stessa cosa*, un libro fondamentale per chi voglia accostarsi alla traduzione, Umberto Eco cita un breve passo tratto da *The Dead* di James Joyce. Leggiamolo:

A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon to its side (Joyce 1977, p. 199).

Eco si sofferma sull'attenta analisi che di questa parte del racconto fa Tim Parks. I due protagonisti, marito e moglie, sono a letto e, mentre la moglie è profondamente addormentata, il marito, appoggiato ai cuscini, rimugina dentro di sé il pensiero molesto di una confessione che la moglie gli ha appena fatto: nella sua giovinezza c'è stato un altro amore. L'interpretazione di Parks del passo sopra riportato è che il marito veda se stesso nel primo stivaletto, dritto ma col gambale afflosciato, e la moglie nell'altro. La parola rivelatrice, secondo Parks, sarebbe il verbo *lay*, perché nel capoverso successivo ritorna due volte per descrivere la posizione dei coniugi. Sulla base di questa interpretazione una possibile traduzione del secondo periodo, scrive Eco, sarebbe: "Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco".

Per proporre questa versione bisogna essere d'accordo con l'interpretazione di Parks e quindi "aver fat-

to precedere la traduzione da una lettura critica, interpretazione o analisi testuale che dir si voglia" (Eco 2003, p. 247). In questo senso, una buona traduzione è sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta. Una lettura obiettiva, neutra, non è possibile: chi traduce deve essere pronto a fare delle congetture e a trovare una forma di mediazione. Deve essere pronto, cioè, a negoziare, come vedremo negli esempi di traduzione riportati nella seconda parte. La lettura e la conseguente interpretazione del testo portano a scelte traduttive precise perché, come abbiamo detto, la traduzione costringe a scegliere. Al tempo stesso, l'interpretazione è possibile solo se gli orizzonti esperienziali dell'autore e del lettore si sovrappongono almeno in alcuni punti e producono significati (Gadamer 1983, p. 356). Sia Parks sia Eco hanno un'idea della traduzione che va a fondo della conoscenza: la lettura attenta serve a comprendere il testo, a trovarne il significato profondo, e a darne un'interpretazione. A questo punto, dopo l'immersione negli abissi del testo, si è pronti a risalire alla sua superficie, a tornare al dettato letterario per concentrarsi sulla forma, sul piano espressivo, e cominciare il lavoro di traduzione.

Quando si legge un testo in vista della traduzione, tra le prime cose a cui bisogna prestare attenzione c'è il tipo di narratore scelto dall'autore per raccontare la storia. È un narratore in prima o in terza persona? È dentro o fuori dalla storia? È affidabile o inaffidabile? Leggiamo l'incipit di *The Catcher in the Rye* (Il giovane Holden) di J.D. Salinger:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have two hemorrhages apiece if I told any-

thing pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father (Salinger 1975, p. 5).<sup>3</sup>

Qui siamo di fronte a un narratore in prima persona, che è anche il protagonista adolescente del romanzo, Holden Caulfield. Il punto di vista è rigorosamente il suo. Quello che ci racconta della sua infanzia, l'accento ai genitori e in particolare al padre, persino il giudizio su Dickens, tutto è presentato attraverso i suoi occhi e la sua coscienza.

Leggiamo ora l'incipit di *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf:

Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach (Woolf 1976, p. 5).

Qui abbiamo un narratore in terza persona che ci presenta la protagonista, Mrs Dalloway, e il punto di vista è quello di Mrs Dalloway: ha stabilito che acquisterà personalmente i fiori per la festa che intende dare la sera; la domestica invece dovrà fare altro, stanno per arrivare gli uomini di Rumpelmayer's e Lucy ha già il suo bel daffare. Ed è sempre attraverso gli occhi di Mrs Dalloway che ammiriamo la splendida mattina londinese, pronta ad accoglierla non appena Clarissa spalanca la porta di casa. Poco più avanti, però, le cose cambiano:

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (know-

<sup>3</sup> La traduzione dei brani di questa sezione si trova nell'Appendice in fondo al volume. La finalità didattica di questa sezione è la lettura del testo e non la traduzione; per questa ragione si è preferito non distogliere l'attenzione di chi legge e riunire i passaggi tradotti a fine volume.

ing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright (Woolf 1976, p. 5).

Il narratore è sempre lo stesso – un classico narratore onnisciente –, ma il punto di vista non è più quello di Clarissa Dalloway, bensì quello del suo vicino di casa, Scrope Purvis. Oltre a notarne una volta di più il fascino, la leggerezza e la vivacità, egli si accorge che da quando ha avuto l'influenza Mrs Dalloway si è fatta più pallida. Il narratore ci descrive la protagonista del romanzo attraverso gli occhi del vicino.

Vediamo adesso l'incipit di *Hills Like White Elephants*, pubblicato in *The First Forty-Nine Stories (49 racconti)* di Ernest Hemingway:

The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid (Hemingway 1993, p. 262).

Anche qui abbiamo un narratore in terza persona, che ci presenta il paesaggio con un'ampia panoramica e poi a poco a poco restringe il campo, mostrandoci un uomo e una donna seduti a un tavolino del bar della stazione in attesa del treno. In questo primo piano il punto di vista cambia e diventa quello dei personaggi: lo dimostra l'uso della preposizione *in* davanti a *forty minutes* e l'uso dell'aggettivo dimostrativo *this* davanti a *junction*. Il treno arriverà "fra" quaranta minuti e

si fermerà in "questa" stazione prima di proseguire per Madrid. Diverso sarebbe se il treno arrivasse "quaranta minuti dopo" e si fermasse in "quella" stazione: ci sarebbe un distacco tra il narratore e i personaggi, e invece in questo modo è come se il narratore – e con lui noi che leggiamo – fosse seduto allo stesso tavolino del bar in attesa dell'espresso da Barcellona.

Se leggiamo l'incipit di *The Adventures of Huckleberry Finn* di Mark Twain scopriamo qualcosa di interessante:

You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*; but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly – Tom's Aunt Polly, she is – and Mary, and the Widow Douglas is all told about in that book, which is mostly a true book, with some stretchers, as I said before (Twain 1988, p. 49).

Qui si può notare come il narratore in prima persona – Huck, il quattordicenne quasi a digiuno di studi protagonista del romanzo di Twain – costelli il proprio racconto di *mainly, maybe, mostly*. Si ha subito la sensazione di avere a che fare con un narratore molto incerto: sembra che parta in quarta e poi freni all'improvviso. Di fatto relativizza quello che racconta, non nasconde di avere molti dubbi. Le ragioni possono essere le più diverse, ma per chi legge – e ancor più per chi traduce – tutti questi dubbi fanno di Huck un narratore inaffidabile. E la conferma arriva poco dopo:

The widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant no harm by it (Twain 1988, p. 49).

La vedova che lo ha accolto in casa e si prende cura di lui, visto che il padre di Huck si disinteressa completamente del figlio, lo chiama *poor lost lamb*, e cioè "povero agnello smarrito" e non "povera pecorella smarrita" come il lettore potrebbe ragionevolmente aspettarsi. In realtà Huck si confonde e nel suo racconto dice "agnello smarrito": dopo tutto nei testi sacri che la vedova gli legge si parla e di pecorelle e di agnelli, non è forse così? Con un narratore inaffidabile chi traduce deve sempre stare all'erta, non dare mai nulla per scontato, controllare e verificare ogni cosa che dice per non incorrere nell'errore di correggere l'errore. E questo naturalmente per non togliere al lettore italiano il piacere che il lettore di lingua inglese prova nell'accorgersi degli errori del piccolo protagonista.

Comprendere bene il tipo di narratore e il punto di vista dal quale vengono narrati i fatti consente di concentrarsi meglio sui dettagli e dunque sui personaggi. Nel secondo brano di Woolf, per esempio, il vicino di casa descrive Mrs Dalloway con alcuni aggettivi molto precisi: *charming, very white, very upright*, e usa la similitudine della ghiandaia, sottolineandone i colori verdeazzurri nonché la leggerezza e la vivacità, per descrivere meglio ciò che Mrs Dalloway evoca in lui, sicché è difficile stabilire se *light* e *vivacious* si riferiscano alla ghiandaia o a Mrs Dalloway: per il vicino di casa Clarissa e la ghiandaia sono una cosa sola. Inoltre per lui Clarissa è "molto bianca" in seguito alla malattia. Non "molto pallida", ma "molto bianca". È un dettaglio prezioso, come tutti gli altri che accompagnano la descrizione della protagonista del romanzo di Woolf: è così che la vede Scrope Purvis. E completa la sua descrizione con il verbo *perched*: se Clarissa gli ricorda una ghiandaia, allora Clarissa se ne sta appollaiata sul marciapiede in attesa che passi il furgone di Durtnall's, prima di attraversare tranquillamente la strada.

È dal punto di vista che dipende la percezione del dettaglio, e il dettaglio ci dice molto del personaggio o del narratore. Sono questi gli aspetti fondamentali di ogni narrazione, e chi traduce deve esserne consapevole prima di iniziare il suo lavoro, come vedremo concretamente nella seconda parte del libro quando affronteremo la versione di alcuni dei brani sopra citati.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Per approfondire la conoscenza delle tecniche narrative si vedano i libri di A. Bernardelli e R. Ceserani (2005), A. Marchese (1990) e J. Wood (2010).

Prima di iniziare la traduzione di un racconto o di un romanzo è bene avere chiaro chi leggerà il libro tradotto. Il lettore di un racconto di Joyce è diverso dal lettore di un romanzo sui vampiri; il primo legge, con tutta probabilità, "per pensarsi e per pensare", secondo una bella definizione di Goffredo Fofi, il secondo per distrarsi e non pensare.<sup>1</sup>

Si può immaginare che il primo tipo di lettore ami la letteratura che aiuta a capire, a provare emozioni profonde, ad allargare la comprensione della natura umana. Verosimilmente vuole conoscere esperienze di vita diverse dalle proprie, confrontarsi con aspetti culturali di cui non sospetta, o forse solo intuisce, l'esistenza. È un lettore felice di incontrare chi è diverso da sé, convinto che da questo incontro la sua identità ne uscirà rafforzata. Per lui Joyce è un autore e non un intrattenitore.

Il secondo tipo di lettore ha altre esigenze: legge per evadere dalla realtà quotidiana, per ingannare un'ora di tempo morto, per rilassarsi o appassionarsi a una storia che lo tiene col fiato sospeso perché giocata sui ritmi accelerati dell'azione, per provare sensazioni forti. Per lui chi ha scritto il libro è un piace-

<sup>1</sup> Si veda "Domenica", il supplemento culturale del "Sole 24 ore" del 5 settembre 2010.

vole conversatore, sa come incuriosirlo, tenerlo incolato alla pagina e divertirlo.

Quando si inizia a tradurre, quindi, bisogna sapere con chiarezza in funzione di chi si fa la traduzione, e cioè quale sarà il lettore del romanzo o del racconto. Ma è altrettanto importante sapere in funzione di che cosa si fa la traduzione. È necessario, cioè, mettere a fuoco la *dominante*, cioè la componente attorno alla quale si focalizza il testo. La dominante "governa, determina e trasforma le restanti componenti del testo" (Jakobson 1987, p. 41). Quello che l'autore racconta è importante, ma non è di minore rilievo *come* lo racconta: il modo in cui il narratore descrive una stanza o un paesaggio, il modo in cui i personaggi parlano. Individuare la dominante di un testo nel contenuto oppure nello stile della storia può far compiere scelte di traduzione assai diverse con esiti ben precisi. È la dominante, infatti, che garantisce l'integrità della struttura. Ciò è tanto più importante quanto più sono peculiari le scelte stilistiche dello scrittore che si sta traducendo, quanto più ricca di connotazioni è la sua scrittura e ricca di significati la parola che sceglie. Questo distingue per lo più un romanzo di un autore con una voce riconoscibile da quello di un autore di narrativa d'evasione. Un po' come succede nel cinema, dove il bianco e nero di un film d'autore può essere così evocativo, suscitare emozioni così profonde in chi guarda il film, da risultare nel tempo la sola cosa che magari si ricorda di quel film. Mentre gli effetti speciali di un colossal in technicolor probabilmente sbiadiscono, col passare degli anni, nella memoria dello spettatore, assieme alla storia che raccontavano, inghiottiti dai colori sgargianti di un altro film d'azione.

Per capire meglio come si può individuare la dominante di un testo, mettiamo a confronto questi due brevi passi. Il primo è tratto da *The Dead* di Joyce, l'ultimo racconto dei *Dubliners*:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead (Joyce 1977, p. 201).

In questo brano, la neve che cade – sul paesaggio, sui vivi e sui morti che giacciono sottoterra – evoca uno stato d'animo di intensa melanconia, che si fa sempre più marcato via via che ci si avvicina alla fine. La stessa parola "fine", *end*, è sul piano semantico molto ricca perché, se da un lato evoca la fine della vita, dall'altro sancisce anche la fine del racconto *I morti* e dell'intera raccolta da cui è tratto, *Gente di Dublino*. La morte è onnipresente in questo capoverso: da Gabriel, il protagonista del racconto, che all'inizio del brano vediamo disteso a letto con gli occhi semichiusi, all'evocazione del viaggio verso ponente. *To go west* è un modo comune per dire "morire", se riferito alle persone, e per dire "perdersi", se riferito alle cose. Ma l'espressione allude anche al tramonto del sole e dunque al giorno che muore, e richiama alla mente le Terre occidentali sulla riva destra del Nilo, dove secondo la mitologia egizia si pensava che si situasse l'Aldilà. Infine, nell'ultima riga, il movimento discendente della neve accompagna la discesa dei vivi verso la "loro fine ultima". Per tutto il brano la neve si intreccia con la silenziosa presenza della morte, tema del racconto, nonché dominante del testo sul piano semantico. Ma ciò

che rende memorabile il finale dei *Morti* è il modo in cui viene ottenuto lo straordinario effetto poetico che accompagna lo stato d'animo evocato dal racconto. Joyce ripete due volte le parole chiave *lay* e *westward* e tre volte l'aggettivo *dark*, mentre due volte ricorre al chiasmo: *falling softly/softly falling* e *falling faintly/faintly falling*. Inoltre, per tutto il brano insiste sulla presenza di alcuni suoni: la *s*, la *f*, la *l* e la *d*. Grazie al sapiente impiego delle figure retoriche e al gioco delle assonanze e delle allitterazioni, il piano espressivo del racconto è di vibrante ricchezza e la sua complessità è tale che non si può non tenerne conto nella traduzione, come vedremo più avanti. In questo caso è difficile individuare una dominante assoluta del testo perché la dominante sul piano semantico è importante quanto lo è quella sul piano espressivo: le scelte stilistiche di Joyce, il modo in cui sceglie di far provare al lettore lo stato d'animo suscitato dal suono e dall'immagine della neve che cade, sono importanti quanto lo è il tema della morte al centro della storia. Chi traduce può decidere di privilegiare il campo semantico, sacrificando qualcosa sul piano espressivo, oppure privilegiare il piano espressivo e sacrificare qualcosa sul piano semantico, a seconda della dominante che ha scelto per questo testo, o per questa parte del testo.

Vediamo ora quest'altro brano, tratto da *Twilight Illusions*, il terzo romanzo della serie *Wings of the Night* di Maggie Shayne:

Anthar was distracted for a bare instant, and that was all Damien needed. He spun in a circle, becoming a blur, and an instant later, a massive wolf launched itself at the evil vampire, sending him crashing to the floor, the knife skittering away. Shannon tried hard to cling to her sanity as the horror played out before her eyes. The wolf snapped at the man's throat, but then they rolled, and a second later the wolf backed away from a coiled king cobra, cape unfurled, poised to strike. The wolf leapt into the air, and as it hurtled earthward, it be-

came a hawk that swooped and dove, drawing the snake away from her (Shayne 1995, p. 25).

Questo passaggio è tutto incentrato sull'azione dei personaggi: la protagonista della storia, Shannon Malory, è un'investigatrice privata alle prese con un caso doloroso, l'omicidio della sua migliore amica. Sospetta che il colpevole sia un maniaco e gli indizi portano a Damien, un illusionista di fama internazionale che presto si rivela il principale alleato della giovane investigatrice. Si tratta di un romanzo d'evasione di genere paranormale – il *supernatural* –, che si intreccia con il romanzo d'amore, il giallo e l'horror. Chi legge divora le pagine sospinto dall'incalzare dell'azione e presumibilmente non vuole trovare alcun ostacolo sul suo percorso, né inciampare in frasi o in parole oscure che possano rallentare la piena e diretta accessibilità alla storia narrata. Quel che gli importa è sapere se la protagonista riuscirà, dopo aver superato inenarrabili complicazioni e innumerevoli peripezie, a trovare l'assassino dell'amica e, chissà, forse anche l'amore. In questo caso si può ragionevolmente supporre che la dominante sia costituita dalla leggibilità e immediata fruibilità del testo da parte del lettore. È questa la componente principale alla quale gli altri aspetti devono sottostare. Per questa ragione, chi traduce dovrebbe evitare formulazioni grevi, ambiguità, giri di parole faticosi o inutili effetti di ridondanza.

Ogni traduzione è un caso di interpretazione, abbiamo visto con Eco, e chi traduce deve avanzare una congettura e su questa essere pronto a scommettere (Eco 2008, p. 67). Non si può mai essere certi di quale fosse l'intenzione dell'autore nello scrivere un certo testo, a meno che non ne abbia espressamente parlato o ne esistano testimonianze scritte. Ma chi traduce dev'essere disposto a scommettere sull'intenzione del testo, dev'essere pronto a interpretare e a fare congetture su "quello che il testo dice o suggerisce in rap-

porto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato" (Eco 2002, p. 123). Se si ritiene che buona parte del contenuto semantico del brano di Joyce arrivi al lettore grazie all'espressività e all'evocatività del suo stile, si faranno scelte conseguenti. Vediamo una possibile traduzione<sup>2</sup>:

Dei tocchi leggeri sul vetro lo fecero voltare verso la finestra. Aveva ricominciato a nevicare. Guardò assonnato i fiocchi, argentei e cupi, cadere obliqui contro il lampione. Era venuto il momento di intraprendere il suo viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: l'Irlanda intera era sotto la neve. Cadeva uniforme sulla cupa piana centrale, sui colli spogli, cadeva lieve sul Bog of Allen e, ancora più a occidente, lieve cadeva nelle cupe onde tumultuose dello Shannon. Cadeva pure, uniforme, sul cimitero solitario in cima al colle dove giaceva sepolto Michael Fury. Giaceva fitta sulle croci storte e sulle pietre, sulle lance del piccolo cancello, sulle spine sterili. Si senti venir meno l'anima all'udire la neve cadere fioca per l'universo e fioca cadere, come fosse la discesa della loro fine ultima, sopra tutti i vivi e i morti.

Per tradurre l'aggettivo *dark* ho scelto "cupo" perché mi pare sia più evocativo di "scuro" o di "buio", in particolare quando compare accanto a "fiocchi", con quel rimandare alla sfumatura livida con cui la neve spesso tinge l'aria. Quando l'aggettivo "cupo" ricompare accanto alle onde tumultuose dello Shannon, poi, mi sembra che le renda ancora più minacciose. Se un autore ripete più volte una parola è perché questa parola è importante per la storia che sta narrando; credo si debba fare il possibile per conservare la ripetizione anche in italiano e non impoverire il testo. I due chiasmi sono stati conservati: "cadeva lieve"/"lieve cadeva" e "cadere fioca"/"fioca cadere". Avendo deciso che la dominante espressiva del testo è importante

<sup>2</sup> Degli ultimi due brani viene proposta una traduzione già in questa sezione, perché è utile per comprendere il concetto di dominante del testo.

quanto la dominante semantica, ho cercato di conservare il più possibile i suoni presenti nel tessuto narrativo. Naturalmente c'è un problema: "neve" ha solo una delle lettere della parola inglese *snow*, quindi ho dovuto lavorare sulle assonanze con la parola "neve". Da qui la scelta delle già citate espressioni "cadeva lieve" e "lieve cadeva", cercate e volute per riprodurre le sonorità del testo inglese con i mezzi della lingua italiana. Il gioco delle assonanze si ritrova poi nel suono *v* di "vetro", "voltare verso", "aveva", "nevicare", "venuto" – scelto in luogo di "giunto" proprio per questa ragione –, "viaggio verso", "giaceva", "universo", "vivi". Non volendo, però, rinunciare alle assonanze con il suono *s*, tanto presente nel tessuto del racconto, ho cercato di ricrearle in "assonnato", "spogli", "storte", "sulle spine sterili", "si sentì", "universo", "discesa". Con l'espressione "sulle spine sterili" ho fatto in modo di compensare l'inevitabile perdita delle assonanze di *soul swooned slowly*. La parola *soul*, "anima", è d'altronde troppo importante dal punto di vista semantico per il contesto culturale in cui nasce il racconto di Joyce per pensare di sacrificarla. Ho scelto di tradurre questa espressione con "venir meno l'anima", cui si aggiunge subito dopo "mentre", in modo da compensare comunque almeno in parte la perdita nel corpo sonoro. Un'altra perdita sul piano espressivo si ha nell'allitterazione *crooked crosses*, che si può cercare di salvare in parte con l'assonanza "croci storte". Lo sforzo di riprodurre il corpo sonoro del testo e non solo il suo corpo semantico mira a rendere "il rumore sottile della prosa" – secondo una suggestiva definizione di Giorgio Manganelli –, così presente nello stile di Joyce in questo brano.

Il concetto di compensazione, sul quale ritorneremo più volte, è una delle strategie di traduzione più diffuse: se qualcosa si perde perché i campi semantici non si sovrappongono e le sintassi non si equivalgono, o perché le eredità culturali sono diverse e quin-

di è difficile riuscire a conservare le connotazioni implicite in una certa locuzione, non si può fare altro che accettarlo. Paul Ricoeur dà al riguardo un consiglio prezioso: quello di abbandonare il sogno della traduzione perfetta e di accettare la differenza insormontabile fra il proprio e l'altrui. Non si tratta di negare che in traduzione si perda qualcosa, bensì di accogliere l'inevitabilità di questa perdita. È al guadagno senza perdita che bisogna saper rinunciare (Ricoeur 2008, p. 56). L'importante è fare in modo di mettere in atto una strategia di compensazione, per quanto amara, in un altro punto del testo. "*I owe you one*," si dice al testo e all'autore – "Te ne devo una" –, e appena è possibile si cerca di rendere il maltolto.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda il tema del racconto, ho cercato di conservare il rimando alla morte tutte le volte che si è presentato. In particolare con la scelta di tradurre *lay* in entrambi i casi con "giacere", il verbo della morte per eccellenza, e di tradurre *westward* in tutte e due le occorrenze con "occidente" e non con "ovest" proprio per conservare il rimando implicito alle Terre occidentali della mitologia egizia. Credo che il tipo di lettore presunto sia in grado di cogliere l'allusione o, se non lo è, abbia il desiderio di compiere da sé la ricerca e approfondire la questione. Infine ho deciso di tradurre *descent of their last end* con "discesa della loro fine ultima" per conservare il rimando esplicito a qualcosa che scende – la neve sul paesaggio, i morti nella terra – e perché la parola "fine" è semanticamente troppo pregnante per poterla sacrificare con traduzioni scontate come "l'ultima ora" o "l'ora fatale". La grandezza di un autore sta nel dire qualcosa che tutti conosciamo molto bene come mai nessuno prima di lui ha detto. Sarebbe fargli un torto, se si scegliesse il cliché. L'e-

<sup>3</sup> Sul tema della differenza fra proprio e altrui in traduzione si veda il mio libro *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* (2010).

spressione usata da Joyce in questo punto del racconto è opaca: il significato non traspare subito. È bene che una traccia di questa opacità venga conservata nella traduzione. La decisione di posporre l'aggettivo in "fine ultima" è finalizzata a mettere in risalto il tema del racconto, esplicitato soltanto alla fine, con l'ultima parola, *dead*, "morti".

Quanto al secondo esempio, se si ritiene che la dominante del brano tratto dal romanzo di Maggie Shayne sia da ricercare nella leggibilità e nella pronta fruibilità del romanzo da parte del lettore, si faranno anche qui scelte conseguenti:

Anthar si distrasse per un istante, e Damien non aspettava altro. Roteò su se stesso, diventando una macchia indistinta, e un attimo dopo un lupo enorme si lanciò sul vampiro malvagio, lo mandò a schiantarsi per terra e gli fece schizzar via il pugnale dalla mano. Shannon cercò di conservare la sua lucidità alla vista di quella scena terrificante. Il lupo azzannò l'uomo alla gola, poi i due ruzzolarono, e un secondo dopo il lupo indietreggiò davanti a un cobra reale, tutto arrotolato ma con il capo dritto, pronto all'attacco. Il lupo balzò in aria e, precipitando, diventò un falco, che scese in picchiata e allontanò da lei il serpente.

Tenere il lettore incollato alla pagina è ciò che il committente – cioè l'editore – si attende da chi fa questa traduzione. Per raggiungere lo scopo bisogna lavorare sull'azione ed eliminare sistematicamente tutto ciò che la rallenta: frasi troppo lunghe, parole troppo ricercate, fenomeni di ridondanza. Il lettore deve poter procedere spedito e senza inciampi perché la cosa che gli interessa di più in questo romanzo è lo sviluppo successivo dell'azione. Quindi basta dire che Anthar si distrasse "per un istante" anziché "per un solo istante" (*for a bare instant*), così come è sufficiente dire "alla vista di quella scena terrificante" oppure "davanti a quella scena terrificante" anziché appesantire

con una resa più letterale, quale sarebbe "mentre quella scena terrificante si svolgeva davanti ai suoi occhi". È buona cosa potare i rametti secchi per tonificare i rami vivi che descrivono l'azione. I rami vivi che descrivono l'azione sono i verbi. E dunque è coi verbi che bisogna lavorare: "Il lupo balzò in aria e, precipitando, diventò un falco, che scese in picchiata e allontanò il serpente", lasciando tranquillamente da parte uno dei due verbi che descrivono il volo del falco, perché l'espressione "scendere in picchiata" è già abbastanza lunga e non è il caso di dilatare ancora di più questa parte della frase perché si rallenterebbe l'azione.

È opportuno semplificare la resa di *and that was all Damien needed* in "e Damien non aspettava altro" oppure "e a Damien non serviva altro" anziché optare per un più faticoso "e questo era tutto ciò che a Damien serviva". Allo stesso modo è sufficiente definire il lupo "enorme" anziché usare l'aggettivo "massiccio", più aderente all'inglese *massive* ma meno immediato. Inoltre in questo tipo di testo non è necessario conservare le ripetizioni perché non hanno pregnanza semantica: nel romanzo si usano le locuzioni *for a bare instant* e, la riga successiva, *an instant later*; nella traduzione si può trovare un sinonimo e tradurre una volta con "per un istante" e una volta con "un attimo dopo" e optare per "un secondo dopo" qualche riga sotto. Allo stesso tempo è più pregnante la parola "pugnale" che non la parola generica "coltello", ed è questa la ragione per cui ho preferito tradurre *knife* in questo modo.

Ci sono infine due punti infidi nel testo: *Shannon tried hard to cling to her sanity* e *from a coiled king cobra, cape unfurled, poised to strike*. Nel primo caso credo sia preferibile condensare in un semplice "Shannon cercò di conservare la sua lucidità" anziché scrivere "Shannon cercò di rimanere aggrappata alla propria salute mentale" o "Shannon si aggrappò alla propria sanità di mente". Questa sarebbe una pigra aderenza all'inglese: così facendo si appesantirebbe la descrizione

ne, col risultato di rallentare l'azione. Nell'altro esempio, la traduzione "davanti alle spire di un cobra reale, il capo eretto, pronto ad attaccare" sarebbe certo più aderente all'inglese ma anche più forbita e meno immediata di quella proposta per via dell'innalzamento del registro dovuto alle parole "spire" ed "eretto". Se si decide che, per questo genere di romanzo, la dominante del testo va posta sulla leggibilità, ci si può permettere di condensare ed eliminare gli elementi superflui.

Al termine della lettura di un romanzo o di un racconto, e prima di cominciare la traduzione, avere chiaro in mente chi sarà il lettore e qual è la dominante del testo tradotto è una delle tappe importanti del lavoro preparatorio.

Chi non ha alcuna esperienza di traduzione, come si è detto, è convinto che il traduttore segua un filo logico che dalla parola porta alla frase, quindi al testo e infine al contesto culturale in cui quel testo è germinato. Invece, solo se si conosce a fondo una certa cultura si è in grado di scendere dal testo alla frase e infine alla parola. È come se tutto quel che c'è intorno proiettasse un fascio di luce sul puntino in ombra che ancora risulta incomprensibile, ed è appunto la luce proiettata dalla conoscenza di quel che c'è intorno – il contesto culturale – che consente di schiarire l'oscurità di ciò che si ignora.

Leggiamo questo breve passaggio tratto da *Martha Quest* di Doris Lessing:

At the other end of the veranda, on two deck-chairs planted side by side and looking away over the bush and the mealie fields, were Mr Quest and Mr Van Rensberg; and they were talking about crops and the weather and the native problem (Lessing 1989, p. 10).

Il romanzo di Lessing è ambientato in quella che era la Rhodesia, l'odierno Zimbabwe. Nella varietà di inglese che si è sviluppata nell'Africa australe, in Rhodesia e in Sudafrica, i *mealie fields* sono i campi in cui cresce il mais: per la cucina si preferisce usare la va-

rietà bianca mentre per il mangime dei polli si preferisce la varietà gialla. La parola che nell'Africa australe di lingua inglese si usa per indicare il mais è *mealie*, dall'afrikaans *mielie*. L'afrikaans è la lingua dei discendenti degli antichi coloni olandesi ed è parlata da una buona parte della popolazione. Il *Dictionary of South African English* (OUP) ci permette di ricostruire il lungo viaggio dall'americano mais al sudafricano *mealie* attraverso il portoghese *milho* e le parole francese e latina per grano, rispettivamente *millet* e *milium* (Branford e Branford 1991, p. 194). *Mealie* è un ibrido, un esempio perfetto della situazione poliglotta e multiculturale dell'Africa australe. Se chi traduce non è a conoscenza del contesto culturale in cui la parola è usata, rischia probabilmente di commettere un errore e di non riconoscere in questa parola il familiare granturco. La traduzione non è una semplice procedura tecnica, e soprattutto non è mai un gesto meccanico. Richiede un processo di riflessione e un bagaglio interdisciplinare che permette di individuare i fattori coinvolti nella trasposizione di un testo da una cultura all'altra.

Leggiamo ora un brano tratto da *Remembering Babylon* (*Ritorno a Babilonia*) dell'australiano David Malouf:

[The children] had little opportunity for play but had been engaged for the past hour in a game of the boy's devising: the paddock, all clay-packed stones and ant trails, was a forest in Russia – they were hunters on the track of wolves (Malouf 1993, p. 1).

Nell'inglese che si parla in Inghilterra *paddock* indica il recinto in cui si sellano i cavalli prima di una corsa ed è per questa ragione che nella Formula 1 si usa questa parola per indicare il luogo in cui si trovano i box delle varie scuderie. Nella varietà di inglese

parlata in Australia, invece, con *paddock* si designa un'ampia estensione di terreno recintato in cui gli animali possono pascolare o meno: con questa parola si indicano comunemente campi e prati. Quindi nel brano di Malouf riportato sopra i bambini stanno giocando in un campo, non in un recinto per cavalli. Nel loro lungo viaggio fino agli Antipodi molte parole hanno subito una profonda modificazione. Qualche riga dopo nello stesso romanzo si legge:

In the intense heat that made everything you looked at warp and glare, a fragment of ti-tree swamp, some bit of the land over there that was forbidden to them, had detached itself from the band of grey that made up the far side of the swamp, and in a shape more like a watery, heat-struck mirage than a thing of substance, elongated and airily indistinct, was bowling, leaping, flying towards them (Malouf 1993, p. 2).

Il sostantivo *ti-tree*, più comunemente scritto *tea-tree*, di frequente si vede sbrigativamente tradotto come "albero del tè". Il *tea-tree* è invece la melaleuca, un arbusto aromatico dell'Australia appartenente alla famiglia delle *Myrtaceae*. La pianta viene associata alla parola inglese *tea* già nel 1773, quando, appena giunto a Botany Bay, il capitano Cook se ne serve per preparare un infuso, come testimonia nel suo libro del 1777 *Voyage towards the South Pole* (cfr. Ramson 1988, p. 667). Qui si pone subito un altro problema di traduzione: troppo spesso *tea* si traduce con "tè", mentre la parola inglese indica anche il nostro infuso e qualsiasi bevanda calda ottenuta per infusione. Se mai, più che dell'"albero del tè" si tratta della "pianta dell'infuso" o della "pianta per l'infuso", espressioni senz'altro possibili per tradurre *tea-tree* se non si vuole usare "melaleuca". Ma si può fare un'altra considerazione per comprendere meglio il processo traduttivo e vedere come in primo luogo esso ha a che fare con la conoscenza del contesto culturale. Se nel romanzo di un autore australiano si trova la descrizione di un *tea-tree*

lungo il greto di un fiume, l'immagine che si crea nella mente di un lettore australiano è assai diversa da quella che si crea nella mente di un lettore inglese: il primo visualizzerà una melaleuca, mentre il secondo visualizzerà una generica "pianta del tè". E questo perché nella varietà di inglese che si parla in Australia si usano parole della lingua inglese che nel continente nuovissimo hanno assunto un significato diverso. Se il traduttore non è consapevole di questa diversità linguistica e culturale, nel momento in cui passerà alla seconda fase del processo traduttivo, e cioè alla traduzione dal proprio linguaggio mentale alla lingua italiana, qualcosa andrà perduto e si approderà a un traduttore sbagliato. In questo caso l'errore non nasce da interferenze di tipo psichico e neppure dall'imperfetta padronanza della lingua straniera e della lingua madre, bensì dalla mancata conoscenza del contesto culturale e dall'intrusione nel testo di elementi semantici che non sono compatibili con i dati offerti dall'originale: i vuoti del testo possono essere riempiti scegliendo da una rosa di elementi autorizzati dal testo fonte e nel quale erano rimasti latenti (Paduano 2006, p. 26).

Prendiamo ora questo brano tratto da *The Beautiful and Damned* (*Belli e dannati*) di F. Scott Fitzgerald:

Fifth and Sixth Avenues, it seemed to Anthony, were the uprights of a gigantic ladder stretching from Washington Square to Central Park. Coming up-town on top of a bus toward Fifty-second Street invariably gave him the sensation of hoisting hand by hand on a series of treacherous rungs, and when the bus jolted to a stop at his own rung he found something akin to relief as he descended the reckless metal steps to the sidewalk (Fitzgerald 2001, p. 14).

Qui è la conoscenza della topografia di Manhattan che aiuta il traduttore a non commettere errori: se si guarda la cartina di New York, si vede che le *avenues* sono verticali mentre le *streets* sono orizzontali: esse

si incontrano ad angolo retto. L'immagine disegnata da Fitzgerald è molto precisa, ed è quella di una scala a pioli i cui staggi, o montanti, sono formati da Fifth Avenue e da Sixth Avenue, che corrono parallele da Washington Square a sud fino a Central Park a nord. Le varie *streets*, tra cui 52 Street, corrono invece da est a ovest e costituiscono dunque i pioli della scala. Se si conosce questa caratteristica topografica della Grande Mela l'immagine delineata da Fitzgerald salta agli occhi con chiarezza; se invece ci si affida solo alle parole e ai dizionari, si rischia di interpretare male il significato di *uprights* e rendere incomprensibile la descrizione.

Sempre a proposito della topografia delle città statunitensi, Eco fa notare come leggendo le traduzioni italiane dei gialli americani ci si imbatte spesso in un detective che dice al tassista di portarlo alla Città Alta o alla Città Bassa. Per "una sorta di patto scellerato" questi traduttori hanno deciso di tradurre così *Uptown* e *Downtown*, sicché il lettore italiano che non ha mai visitato gli Stati Uniti immagina la città in questione con una parte in collina e una parte in pianura. Anche in questo caso la soluzione sta nella conoscenza del contesto culturale: i pionieri costruivano gli insediamenti urbani lungo il fiume o sul mare, e da lì a poco a poco la cittadina si estendeva. Quindi *Downtown* è il nucleo originario, ma la scelta di tradurlo sbrigativamente con "centro" non è felice perché il concetto stesso di centro implica che l'insediamento si sviluppi a cerchi concentrici intorno a un nucleo centrale (Eco 2003, p. 193). Lasciare *Uptown* e *Downtown*, anche con la lettera minuscola, può essere una soluzione. Oppure chi traduce può decidere di tenere sottomano una cartina o di aprire Google Maps per capire se in quella certa città con *Downtown* si intende la zona sul fiume, il porto o il quartiere degli affari e quindi tradurre di conseguenza. Per il lettore di un libro giallo forse è più comodo sapere che il personaggio dice al tass-

sista di andare al porto. Ma anche se è stata fatta una scelta di fondo a favore di una strategia straniante, come vedremo tra poco, chi traduce deve essere disposto a negoziare frase per frase una scelta diversa.

Nei casi come quelli che abbiamo analizzato il traduttore, essendo a conoscenza del contesto culturale in cui i romanzi sono stati scritti, completa mentalmente il messaggio puramente linguistico e aggiunge le implicazioni culturali che gli consentono di non commettere errori. Mentre si traduce bisogna trovare la giusta misura fra l'esplicitare ciò che altrimenti risulterebbe incomprensibile o ambiguo per il lettore e il non esplicitare quello che sarebbe semplicemente di troppo. Come vedremo nella seconda parte del libro, una delle maggiori difficoltà viene proprio dalla tensione continua tra questi due poli – esplicitare e lasciare implicito – e lo sforzo del traduttore si compie sovente sul terreno delle manifestazioni della vita materiale, sociale e spirituale di un popolo.

Conoscere bene il contesto culturale dell'opera rappresenta dunque il primo passo. Il passo immediatamente successivo prevede l'analisi sistemica del testo. Peeter Torop dà utili indicazioni per affrontare la traduzione di un'opera letteraria: bisogna individuare le parole chiave che rimandano ai temi e ai motivi dominanti del romanzo, le aree semantiche, i campi espressivi, e rendersi conto di come e quanto ricorrano, magari a distanza di molte pagine o di interi capitoli. Questi rimandi all'interno del testo sono basilari per dare coesione semantica e coerenza testuale alla traduzione (Torop 2000, p. 40). L'analisi sistemica permette al traduttore di intraprendere un percorso di lettura coerente e di avanzare delle congetture; queste, naturalmente, devono essere confermate via via che si procede, in modo da sostenere la fondatezza dell'ipotesi di lettura iniziale.

Tra i passaggi visti sopra, il brano di Joyce fornisce un chiaro esempio al riguardo: se chi traduce omettesse una parte dei riferimenti alla morte perché non li coglie, ciò avrebbe delle ricadute sul testo, che arriverebbe, per così dire, diluito al lettore. Anche dal punto di vista semantico si perderebbe qualcosa ricorrendo a dei sinonimi per l'aggettivo *dark* (per esempio due volte "cupo" e una volta "buio" anziché sempre lo stesso aggettivo). In *Una frase*, un saggio del 1993 in cui Milan Kundera confronta alcune versioni francesi di uno stesso passaggio tratto dal *Castello* di Franz Kafka, la frase analizzata dallo scrittore ceco è una lunga metafora che porta il lettore nel cuore dell'originalità poetica di Kafka. Kundera ne sottolinea il carattere esistenziale e si sofferma sulla parola *Fremde*: Kafka la ripete due volte, mentre la terza usa il derivato *Fremdheit*. Nell'aria di un mondo estraneo si soffoca di estraneità, sembra dire Kafka. Ma la ripetizione pare infastidire tutti i traduttori di cui Kundera confronta il lavoro. Alla ricerca di sinonimi, ricorrono ai concetti di "esilio", "estero", "paese straniero", "contrada straniera", tutti ben diversi dall'estraneità di cui parla Kafka (Kundera 2000, pp. 109-110). "Esilio" evoca un allontanamento, definitivo o temporaneo, dalla patria o il volontario abbandono della patria per ragioni politiche, religiose o morali. "Estero" rimanda a un territorio situato oltre i confini dello stato, e così pure "paese straniero" e "contrada straniera", anche se quest'ultima scelta, rispetto alla precedente, è più poetica. In realtà, con le parole *Fremde* e *Fremdheit*, Kafka rimanda all'*estraneo* e all'*estraneità*, e cioè a una condizione di non appartenenza. Si definisce, infatti, *estraneo* ciò che non ha alcun rapporto specifico con la persona e le cose di cui si sta parlando. Partendo da questa osservazione, Kundera conclude che il bisogno di variare il lessico rivela il *riflesso di sinonimizzazione* di cui soffrono molti traduttori. Questa pratica, "in apparenza innocente, quando viene applicata in modo sistematico finisce

inevitabilmente con l'attenuare il pensiero originale," conclude. E amplia il discorso attirando l'attenzione sulla riluttanza che i traduttori mostrano nell'usare parole semplici come "essere" e "avere", "andare" e "venire", quasi fossero troppo banali. Questo li porta ad arricchire il vocabolario e a cercare sinonimi là dove invece l'autore ripete semplicemente la stessa parola o la stessa locuzione. "Ma la ricchezza del vocabolario non rappresenta un valore in sé. L'ampiezza del vocabolario dipende dall'intenzione estetica che sottende l'opera. Se il vocabolario di Carlos Fuentes è di una ricchezza vertiginosa, quello di Hemingway è invece estremamente limitato. La bellezza della prosa di Fuentes è legata alla ricchezza, quella della prosa di Hemingway alla ristrettezza del vocabolario," ricorda Kundera. E conclude la sua riflessione sulla tendenza a cercare sinonimi per sottrarsi alla ripetizione con un augurio divertito: "Di grazia, signori traduttori, non sodonimizzateci!" (Kundera 2000, pp. 113-114).

Oltre che alle parole chiave e ai rimandi interni al testo, nell'analisi che precede la traduzione bisogna fare attenzione anche alla eventuale presenza di rimandi ad altri testi. All'inizio delle *Avventure di Huckleberry Finn* Twain accenna a un'abitudine del piccolo protagonista, e cioè quella di nascondersi in un *sugar-hogshead* ogni volta che non vuole farsi trovare. Questo oggetto simboleggia l'isolamento di Huck dalla società. È il dettaglio che Twain usa per presentarci Huck, perché nella mente del lettore che già ha letto *Le avventure di Tom Sawyer* affiori subito il ricordo giusto: l'immagine del ragazzino nascosto nel barile dello zucchero, già apparso in uno dei capitoli del romanzo che ci racconta le peripezie di Tom. Il riferimento allo stesso oggetto è fondamentale perché il lettore possa fare la giusta associazione. Per questa ragione è importante tradurre *sugar-hogshead* con "barile dello zucchero", se nella traduzione italiana si usa questa espres-

sione, ed evitare di tradurre con "botte dello zucchero" o "botticella dello zucchero" o qualsiasi altro sinonimo. Se nelle varie edizioni di quest'opera di Twain sono stati usati ora l'uno ora l'altro dei tradimenti elencati sopra, è opportuno scegliere quello usato nell'edizione delle *Avventure di Tom Sawyer* dello stesso editore per cui si sta traducendo *Le avventure di Huckleberry Finn*.

Un altro aspetto a cui prestare attenzione è quello dei deittici, e cioè dei dimostrativi e in genere delle espressioni dell'ambito spazio-temporale. Il loro uso dipende dal punto di vista del narratore o del personaggio ed è un'indicazione preziosa perché ci dice qualcosa sulla psicologia di quel certo personaggio. Se un autore sceglie di parlare dell'estate del 1977 scrivendo *this summer*, nella traduzione italiana non deve esserci "quella estate". È vero che è lontana nel tempo, però chi scrive parla di "questa estate" e non di "quella estate". Ciò significa che è ancora vicinissima per il narratore o per il personaggio che vi allude, altrimenti non ci sarebbe *this*. Se in traduzione si cambia il dimostrativo si cambia anche la percezione che il personaggio ha di quella certa estate: le implicazioni psicologiche sono diverse. Lo stesso accade con l'uso dei verbi di movimento, come possiamo vedere in questo esempio tratto da *Miguel Street* di V.S. Naipaul:

It took me some time to find out that Boyee and Errol were really Hat's nephews. Their mother, who lived up in the bush near Sangre Grande, died soon after her husband died, and the boys came to live with Hat (Naipaul 1986, p. 154).

Qui il narratore racconta che i nipoti del personaggio *came to live with Hat*, e cioè "vennero a vivere con Hat" e non "andarono a vivere con Hat". C'è un'informazione in più in questa breve frase, un'informazione implicita nell'uso del verbo *come*: il narratore vive nello stesso luogo in cui vive il personaggio di nome Hat.

Sono i dettagli più minuti, a volte, che contribuiscono a dare coesione al testo, a precisare i rapporti fra narratore e personaggi, o a chiarire di chi è il punto di vista nel corso della narrazione. L'attenzione verso tutti gli aspetti testuali, non disgiunti da quelli culturali di cui già si sono visti degli esempi, è fondamentale per gettare le basi di un buon lavoro di traduzione.

Già nel 1813 Friedrich Schleiermacher indicava le due vie profondamente diverse che il traduttore può percorrere nel suo lavoro: "O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore" (Schleiermacher 2002, p. 42).

Leggiamo questo passaggio di *Bridget Jones's Diary* (*Il diario di Bridget Jones*) di Helen Fielding:

I looked at [Perpetua] wistfully, her vast, bulbous bottom swathed in a tight red skirt with a bizarre three-quarter-length striped waistcoat strapped across it. What a blessing to be born with such Sloaney arrogance. Perpetua could be the size of a Renault Espace and not give it a thought (Fielding 1996, p. 3).

Il lettore di questo romanzo di evasione – o forse è meglio dire "la lettrice", visto che la *chick-lit* è letta soprattutto dalle donne – ha un obiettivo ben preciso: divorarne le pagine per saperne di più su Bridget, sulla sua vita, sulle sue disavventure sentimentali e, non ultimo, per scoprire se e come riuscirà a smaltire i chili di troppo. Il fatto che l'arroganza di Perpetua venga definita *sloaney* da Bridget è secondario per la lettrice di questo romanzo. E ancor meno importante per lei è sapere che l'aggettivo viene da Sloane Square, una piazza di Chelsea che, nella Londra di Bridget Jones, simboleggia un certo modo di essere – alla moda, di

buona famiglia, *posh*. Intorno a Sloane Square ci sono anche molte scuole private esclusive, tra cui quella frequentata da Perpetua. Dato che la dominante di questo romanzo è costituita dalla leggibilità e dall'immediata fruibilità del testo da parte della lettrice, è ragionevole lasciarla in pace, per dirla con Schleiermacher, e muoverle incontro la scrittrice scegliendo di definire l'atteggiamento di Perpetua come la tipica "arroganza da figlia di papà", anziché ricorrere a lunghe perifrasi o a una nota a piè di pagina che intralcerrebbe la lettura.

Vediamo ora che cosa significa l'affermazione di Schleiermacher davanti a un breve passaggio di *The Great Gatsby* (*Il grande Gatsby*) di Fitzgerald:

We went on, cutting back again over the Park toward the West Hundreds. At 158th Street the cab stopped at one slice in a long white cake of apartment-houses (Fitzgerald 1990, p. 31).

Se si lascia in pace lo scrittore e gli si muove incontro il lettore, si tradurrà probabilmente in questo modo:

Proseguimmo tagliando di nuovo per il Parco verso le West Hundreds. In 158 Street il taxi si fermò davanti a una fetta di una lunga torta di caseggiati bianchi.

Se invece si lascia in pace il lettore e gli si muove incontro lo scrittore, si tradurrà così:

Proseguimmo tagliando di nuovo per il Parco verso le vie a ovest. Alla 158a Strada il taxi si fermò davanti a una fetta di una lunga torta di caseggiati bianchi.

Il primo tipo di traduzione chiede qualcosa di molto evidente al lettore: che sia pronto a lasciare la comoda poltrona di casa sua e a intraprendere un viaggio che lo porterà a New York, e più precisamente a

Manhattan, in cui le vie a ovest di Central Park, e dopo la numero cento, si chiamano *West Hundreds*. Una volta lì, gli si chiede di scendere dalla macchina o dall'autobus ben oltre il parco, all'altezza di W 158 St, quello che vedrà scritto all'angolo della via. Se si traduce così si permette al lettore di incontrare qualcosa che non conosce, qualcosa che non gli è proprio, e nella lettura del romanzo di Fitzgerald farà appunto l'esperienza dell'estraneità. New York non gli apparirà come un luogo simile alla sua città, con delle "strade", bensì un luogo diverso.

Nel secondo tipo di traduzione avremo "naturalizzato" New York, per così dire. Avremo ipotizzato un lettore un po' pigro, che ama restarsene comodamente seduto in poltrona nel salotto di casa sua, e gli avremo servito su un vassoio una realtà addomesticata, una realtà di fatto irreali, perché a New York non c'è una 158a Strada bensì una 158 Street. Se si mette in atto una strategia straniante anziché una strategia addomesticante, la traduzione diventa un luogo in cui accogliere la differenza.<sup>1</sup>

Vediamo adesso questo scambio di battute tratto da un famoso racconto di Hemingway, *The Killers* (*I sicari*):

"What have you got to eat?"

"I can give you any kind of sandwiches," George said. "You can have ham and eggs, bacon and eggs, liver and bacon, or a steak."

"Give me chicken croquettes with green peas and cream sauce and mashed potatoes." (Hemingway 1993, p. 267).

Che cosa propone George al killer che gli chiede da mangiare? Un panino, un sandwich o un tramezzino?

<sup>1</sup> Per approfondire i concetti di addomesticamento e straniamento in traduzione si legga L. Venuti (1999).

Se si vuole lasciare in pace il lettore si dovrebbe tradurre con "panino" e, così facendo, lasciargli la libertà di immaginare una rosetta, un francesino, un biove, una ciabatta o una delle decine di varietà di pani del nostro paese. Se però disegnassimo il sandwich offerto da George otterremmo un disegno completamente diverso da quello che disegnerebbe il lettore italiano leggendo uno qualsiasi dei traduttori sopra elencati. Se invece si traducesse con "tramezzino", ecco che con tutta probabilità i due disegni sarebbero molto simili. Come lo sarebbero se si decidesse di lasciare "sandwich", visto che ormai è entrato nell'uso anche in italiano.

Lo stesso con *bacon and eggs*: uno dei traduttori proposti dai dizionari bilingui per *bacon* è "pancetta". Ma il disegno di una fetta di *bacon* è ben diverso da quello di una fetta di pancetta. Non solo: anche il modo di servirla è diverso, visto che nei paesi anglosassoni il *bacon* viene servito fritto e gustosamente croccante. Una possibilità sarebbe "fetta di maiale affumicato", ma una traduzione del genere, oltre a essere generica, rischia di far saltare tutto il ritmo della battuta di dialogo, poiché in italiano la frase risulterebbe molto più lunga. Per fortuna i dizionari italiani ormai riportano la parola "bacon" e spiegano cos'è, e dunque una possibilità concreta è quella di tradurre con "uova e bacon".

Antoine Berman ritiene che le strategie traduttive attuali riflettano la struttura etnocentrica della lingua e della cultura in cui si traduce e tendano a interpretare l'Altro secondo le proprie categorie (Berman 2004, p. 280). Per comprendere meglio ciò che intende Berman, leggiamo questo passaggio tratto da un racconto di Jean Rhys, *Sleep It Off Lady* (*Ci dorma sopra, signora*):

Mrs Baker said "we old people" quite kindly, but could not help knowing that while she herself was only sixty-three and

might, with any luck, see many a summer (after many a summer dies the swan, as some man said), Miss Verney, certainly well over seventy, could hardly hope for anything of the sort. Mrs Baker gripped the arms of her chair. "Many a summer, touch wood and please God," she thought (Rhys 1981, p. 159).

Se si traducesse l'espressione *touch wood* con "tocca ferro" si farebbe una traduzione etnocentrica, perché è in Italia che si tocca ferro quando si spera nella buona sorte. In molti altri paesi – Inghilterra, Francia, Germania, Spagna, per citarne alcuni – si tocca invece legno, esattamente come fa Mrs Baker nel racconto di Jean Rhys. Chi traduce spesso lo fa d'istinto, poiché riconosce la frase idiomatica, e nemmeno si rende conto di applicare una strategia etnocentrica. Ma se ci si ferma a riflettere, perché mai non si potrebbe tradurre "tocca legno" e, così facendo, lasciare una traccia di estraneità nella traduzione? In questo caso si darebbe al lettore la possibilità di indugiare un momento e forse di dirsi: "Non sapevo che in Inghilterra si toccasse legno". E gli si darebbe anche la possibilità di imparare una curiosità sulla cultura di quel paese. Nell'esempio specifico sopra riportato, poi, se si traduce *touch wood* con "tocca ferro" si corre anche il rischio di confondere il lettore, che, avendo notato il gesto della donna – Mrs Baker stringe i braccioli della sedia sulla quale è seduta –, potrebbe chiedersi come mai i braccioli siano di ferro e non più verosimilmente di legno.

Se invece l'espressione *touch wood* si trovasse in un romanzo d'evasione, come semplice frase idiomatica e senza alcuna possibilità per il lettore di confondersi, credo sarebbe preferibile scegliere la traduzione "tocca ferro". In questo caso, un eventuale "tocca legno" potrebbe rallentare il flusso di lettura di chi sta divorando le pagine, tutto assorto nella storia avventurosa che ha tra le mani. Anche in questo caso, avere bene in mente quale sarà il tipo di lettore del libro che si sta

traducendo e qual è la dominante del testo permette di scegliere la strategia di traduzione più idonea.

Con una strategia di traduzione etnocentrica si cancellano le peculiarità della lingua e della cultura in cui è nato il testo e si toglie al lettore la possibilità di allargare le proprie esperienze di vita. La traduzione ha in sé un grande potenziale creativo, e da mezzo di distorsione dell'Altro può diventare il luogo in cui invece accogliere il diverso da sé, realizzando così il fine etico dell'atto traduttivo, che nelle parole di Berman si riassume nell'accogliere l'estraneo – lo Straniero – senza naturalizzarlo né negarne la diversità (Berman 2004, p. 277). Già Schleiermacher diceva che il testo letterario non è mero senso bensì, prima di tutto, la lingua in cui è scritto. Naturalizzare un libro scritto in una lingua straniera porta a perdere quanto esso ha di più prezioso, e cioè lo spirito della lingua da cui è stato generato. Il lettore che legge il libro tradotto non dovrebbe essere privato della conoscenza diretta dell'alterità, possibile solo se di quell'estraneità rimane traccia nella traduzione. Una lezione che Walter Benjamin farà sua quando scriverà: "Ogni traduzione è solo un modo pur sempre provvisorio di fare i conti con l'estraneità" (Benjamin 1982, p. 49).

Prendiamo nuovamente in considerazione l'esempio tratto da *The Killers* di Hemingway. Grazie al fatto che sia la parola "sandwich" sia la parola "bacon" si trovano ormai nei dizionari italiani perché sono entrate nell'uso anche nella nostra lingua, non è difficile per il lettore informarsi e scoprire di cosa si tratta. Sebbene una parte dell'informazione non sia stata tradotta, il lettore non si perde nulla. La situazione invece cambia per l'esempio tratto da *Il grande Gatsby*: se il lettore non sa che cosa sono le West Hundreds si perde una parte dell'informazione, che può recuperare solo consultando un'enciclopedia o lanciando la stringa di parole in un motore di ricerca. Ma se il lettore non

ha in casa un'enciclopedia o non ha a disposizione internet? Come si pone rimedio al fatto che una parte della comunicazione si perde? Questo avviene molto frequentemente, tra l'altro, sia perché i campi semantici delle due culture non si sovrappongono, sia perché i tempi verbali non combaciano, sia perché gli aspetti culturali sono profondamente diversi, come già si è visto. Per ovviare a questo "residuo" di traduzione – alla perdita –, può essere opportuno inserire una nota a piè di pagina, o a fine volume, in cui si dà una succinta spiegazione di che cosa sono le West Hundreds. Oppure in fondo al volume si può mettere un glossario, uno strumento che gli stessi autori mostrano di prediligere, come vedremo nella seconda parte del libro. Ci sono infatti sempre più autori di lingua inglese – in particolare quelli che sono nati e cresciuti alla "periferia" dell'impero britannico – che al loro lettore chiedono qualcosa di più. Esigono che partecipino attivamente alla lettura del romanzo e non si scoraggi se trova aspetti della vita materiale che gli sono sconosciuti: nomi di piatti e di cibi, ma anche nomi di fiori, alberi, animali, uccelli. Questi autori preferiscono lasciarli nelle lingue locali, come nell'esempio seguente tratto da *Martha Quest* di Doris Lessing:

Everything was the same; intolerable that they should have been saying the same things ever since she could remember; and she looked away from them, over the veld (Lessing 1989, p. 10).

Qui Doris Lessing sembra dirci che una parte dell'esperienza non è traducibile, come se la traduzione in inglese della parola afrikaans *veld* non fosse possibile. Il *veld* è una prateria con pochi, radi cespugli e piccole piante, molto diffusa nell'Africa australe, e la si incontra sovente nei romanzi e nei racconti di Doris Lessing, di Nadine Gordimer e di J.M. Coetzee. Anzi che scegliere una parola che dice "quasi la stessa co-

sa", Lessing, e con lei gli altri scrittori, preferisce lasciare la parola in lingua originale. Alcuni autori, tra l'altro, specificano che non vogliono alcun tipo di glossario né alcuna nota a piè di pagina: in questo modo si sottraggono a qualsiasi forma di mediazione e scelgono la via di uno straniamento assoluto per il lettore, una scelta di cui è necessario tener conto quando si traduce.

Leggere, dunque, è il requisito fondamentale per tradurre, come lo è per scrivere. Chi traduce dovrebbe leggere autori italiani e autori di altre tradizioni letterarie. Se traduce dall'inglese, questo può voler dire acquisire una certa familiarità con alcune delle molte letterature di lingua inglese – australiana, neozelandese, indiana, sudafricana, caraibica, canadese – e non solo con la letteratura di Gran Bretagna e Stati Uniti. E non ci si dovrebbe limitare a leggere i grandi autori contemporanei e i classici, bensì anche gialli, noir, romanzi storici, libri per ragazzi, filastrocche e testi di canzoni. E ancora giornali, periodici, riviste, blog. Per avere dimestichezza con la cultura di un paese o di più paesi è anche opportuno vedere film e programmi televisivi in lingua originale. Grazie a internet è possibile recuperare serie tv e sceneggiati storici che hanno segnato un'epoca e fanno parte del bagaglio culturale di qualsiasi madrelingua inglese (Ravano 2008, p. 160). Il contributo della cultura popolare alla narrativa di lingua inglese è fondamentale. E poiché allusioni e riferimenti affiorano in continuazione anche nei romanzi più raffinati, è importante che chi traduce sia un lettore accanito.

Chi si appresta a tradurre un romanzo o un racconto non può mai essere sicuro di quale fosse l'intenzione dell'autore nello scrivere una certa frase, a meno che non abbia letto diari, lettere, saggi autobiografici, interviste al riguardo o, se ne ha avuto la fortuna, ne abbia parlato direttamente con l'autore. Ma anche in questo caso, non sempre trova una risposta ai suoi molti dubbi. A disposizione però ha il testo. E dunque deve essere disposto a scommettere sull'intenzione dell'opera che ha davanti, a fare congetture su "quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato" (Eco 2002, p. 123). Se si ritiene che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione, essa deve sempre tendere a trovare l'intenzione estetica del testo a partire dalla sensibilità e dalla cultura di chi traduce. Dopo aver letto con cura, si può avanzare una congettura e dunque dare un'interpretazione: si legge, si comprende, si interpreta, e poi si traduce.

Vediamo cosa significa concretamente scommettere sull'intenzione di un certo testo, prendendo in considerazione un breve passaggio di J.M. Coetzee tratto da *Boyhood (Infanzia)*:

The memory of his mother on her bicycle does not leave him. She pedals away up Poplar Avenue, escaping from him, escaping towards her own desire. He does not want her to go.

He does not want her to have a desire of her own. He wants her always to be in the house, waiting for him when he comes home. He does not often gang up with his father against her: his whole inclination is to gang up with her against his father. But in this case he belongs with the men (Coetzee 1997, p. 4).

Nella prima parte del libro si è detto quanto sia importante, durante la lettura del romanzo e nel corso del lavoro preparatorio, analizzare la struttura, individuare le parole chiave, i temi dominanti, le aree semantiche e i campi espressivi. È da questa macrolettura, e dall'analisi del testo nel suo insieme – quella che abbiamo chiamato analisi sistemica –, che è possibile avanzare un'ipotesi di lettura.

Il brano chiude il primo capitolo di *Boyhood* e sigilla la rievocazione di un ricordo molto doloroso per John, il protagonista. La madre avrebbe voluto imparare ad andare in bicicletta ma poi ha deciso di smettere perché tutti, a cominciare dal marito e dal figlio, la deridono apertamente, nella piccola località di provincia dove vive, non lontano da Città del Capo, nel Sudafrica, a cavallo fra gli anni quaranta e cinquanta. John è ancora un bambino ed è molto affezionato alla madre, ma è un legame conflittuale. Il conflitto è tutto nel desiderio: il desiderio della madre e il desiderio del figlio. John osteggia il desiderio della madre perché teme che in sella alla bicicletta possa fuggire lontano da lui, mentre il suo desiderio è che la madre stia sempre in casa, pronta ad accoglierlo al suo rientro. Coetzee sceglie di raccontare la storia di John alla terza persona, ma il punto di vista è interamente del protagonista e la sua percezione è resa ancora più intensa dalla rievocazione del ricordo al presente. Le parole chiave sono *desire, want, escape, house/home*, ripetute più volte perché danno coesione e coerenza al testo, e naturalmente *hershe e his/her*. È quest'ultima osservazione che permette di avanzare una congettura sull'intenzione del testo: una delle ragioni del con-

flitto interiore di John è il fatto che John ha un'età in cui sta cominciando a differenziarsi dalla madre. Il suo mondo maschile comincia a delinearci in contrapposizione al mondo femminile della madre. È una ragione profonda nel testo a far affiorare in superficie le parole chiave, in particolare *he e she*: hanno a che fare con la faticosa costruzione dell'identità di John. Vediamo ora una possibile traduzione:

Il ricordo di sua madre in bicicletta non lo abbandona. Lei pedala lungo Poplar Avenue, fugge da lui, fugge verso il proprio desiderio. Lui non vuole che se ne vada. Non vuole che lei abbia un desiderio tutto suo. Vuole che se ne stia sempre in casa, ad aspettare che lui rientri. Non si allea spesso col padre contro di lei: di solito tende ad allearsi con lei contro il padre. Ma questa volta sta dalla parte degli uomini.

La prosa di Coetzee è tersa, essenziale: lo confermano i romanzi e i saggi che scrive da una quarantina d'anni. La traduzione del libro di un autore va vista all'interno dell'intera sua produzione: bisogna essere consapevoli di come si situa un certo tema, ma anche dello stile. Bisogna, cioè, "tenere conto di una serie di elementi che, se non sono linguistici, sono però semiotici in senso lato, nella misura in cui una semiotica tiene conto dell'*enciclopedia* generale di un'epoca e di un autore, quale viene postulata da un *testo*" (Eco 2002, p. 124).

Nel tradurre la prosa di Coetzee il rischio maggiore è quello di appesantirla con una pigra aderenza all'inglese. Per esempio, quando Coetzee scrive *escaping towards her own desire*, credo sia meglio lasciar cadere *own* e tradurre "fugge verso il proprio desiderio" anziché "fugge verso il suo proprio desiderio": il bisogno di tradurre a tutti i costi quel *her own* renderebbe goffa la frase italiana. Personalmente non amo molto l'aggettivo "proprio", con quella nota burocratica, notarile, e cerco di evitarlo il più possibile, ma in questo caso se si scrivesse "suo" si correrebbe il rischio

che il lettore non capisca subito di chi è il desiderio. Ciò che si perde in questa frase si può compensare due frasi dopo: in inglese c'è *a desire of her own*: qui *own* è in posizione dominante all'interno della frase e quindi è giusto che lo sia anche in italiano. Anteporre il sostantivo al possessivo con l'aggiunta di "tutto" permette di dare un'enfasi naturale anche nella nostra lingua: "Non vuole che abbia un desiderio tutto suo". Una resa goffa si avrebbe anche se si conservasse in traduzione il sostantivo *inclination*. La traduzione verrebbe così: "la sua inclinazione è quella di allearsi con lei" o, per esprimere quel *whole*, tradurre: "la sua inclinazione maggiore è quella di allearsi con lei". Queste due frasi sono innaturali, mentre la prosa di Coetzee è tutt'altro che innaturale. Traducendo con "di solito tende ad allearsi con" si conserva sia l'idea dell'inclinazione di John per questo tipo di atteggiamento, sia il fatto che il protagonista abbia una maggiore predisposizione a fare così.

Le parole chiave del brano sopra citato sono state conservate in traduzione con un'unica eccezione. Il modo più naturale per tradurre *home* è "casa": in italiano quindi ci sarebbe stata la ripetizione della parola "casa", assente nel testo inglese, perché la stessa parola andrebbe a tradurre sia *house* che *home*. Per evitare la ripetizione bisognerebbe andare alla ricerca di sinonimi, con il rischio di imprimere una forzatura al testo. Ho preferito quindi non tradurre *home* e conservarne il senso implicito nella scelta del verbo "rientrare". Ho infine conservato pressoché tutti i pronomi "lui"/"lei": li ho tralasciati solo dove l'esplicitazione del soggetto in italiano sarebbe un mero calco dall'inglese: mentre in inglese, infatti, esprimere il soggetto prima del verbo è obbligatorio, in italiano non lo è. Ma credo che in un paio di casi i pronomi si potrebbero inserire in virtù del discorso fatto sopra. Se si ritiene che il gioco dei pronomi sia il riflesso del profondo conflitto adolescenziale vissuto da John, si potrebbe

tradurre così: "Lui non vuole che abbia un desiderio tutto suo. Lui vuole che se ne stia sempre in casa...". In italiano, tra l'altro, si può usare "lei" e "lui" sia come pronomi soggetto sia come pronomi oggetto, e questo è un vantaggio rispetto all'inglese, la cui grammatica è più rigida al riguardo. Come dice Salman Rushdie, non è vero che traducendo si perde sempre qualcosa: certe volte qualcosa si guadagna (Rushdie 1991, p. 17). In questo caso, la flessibilità della grammatica italiana consente di portare in superficie l'intenzione profonda del testo.

Nel recensire sulla "London Review of Books" la nuova traduzione inglese di *Madame Bovary* a cura di Lydia Davis, Julian Barnes scrive: "Se essere 'fedeli' vuol dire essere 'goffi', allora vuol dire anche essere 'infedeli', perché Gustave Flaubert non era uno scrittore 'goffo'". Infatti Flaubert, maestro di stile, intesse la sua prosa di intensi passaggi lirici, si muove con disinvoltura tra i registri, ha una grande cura per tutto il testo, dalla struttura alla singola parola, scelta dopo averla passata a un vaglio molto attento: i romanzi di Flaubert sono belli per la storia che ci raccontano ma anche per *come* l'autore ce la racconta (Barnes 2010, p. 8). Tra i maestri di stile che scrivono in lingua inglese oggi c'è, oltre a J.M. Coetzee, V.S. Naipaul. La difficoltà di tradurre un loro libro sta nel cercare di aderire il più possibile non solo a *cosa* hanno scritto ma anche a *come* lo hanno scritto. È ragionevole supporre che chi legge un libro di Coetzee o di Naipaul sia interessato alla storia narrata, incuriosito forse dalle lontane latitudini in cui essa è ambientata, e alla complessità delle emozioni e delle situazioni sociali evocate. È anche lecito supporre che sia in grado di cogliere lo stile di questi due autori. Ma cosa significa "aderire" allo stile di un autore senza che questa aderenza sia pigra? In *A House for Mr Biswas* (*Una casa per Mr Biswas*) Naipaul così descrive l'autoritaria zia del protagonista:

Tara came and at once took control. Her arms were encased from wrist to elbow with silver bangles which she had often recommended to Bipti: "They are not very pretty, but one clout from this arm will settle any attacker". She also wore earrings and a *nakphul*, a "nose-flower". She had a solid gold yoke around her neck and thick silver bracelets on her ankles. In spite of all her jewellery she was energetic and capable, and had adopted her husband's commanding manner (Naipaul 1969, p. 32).

Naipaul ha uno stile asciutto e non ama i fronzoli, nemmeno quando descrive i personaggi femminili. D'altronde il suo maestro indiscusso è stato Hemingway, come ha ricordato più volte nelle interviste e nei suoi scritti autobiografici. È anche uno scrittore ironico, e la descrizione di Tara lo dimostra. Una traduzione possibile è la seguente:

Tara arrivò e prese subito in mano la situazione. Le braccia erano ricoperte dal polso al gomito da un'infinità di cerchietti d'argento, il cui uso aveva raccomandato spesso a Bipti: "Non saranno belli, ma una sventola con questo braccio mette al tappeto qualsiasi aggressore". Portava anche gli orecchini e un *nakphul*, un "fiore da naso". Intorno al collo aveva un giogo d'oro massiccio e alle caviglie spessi braccialetti d'argento. Nonostante tutti quei gioielli era una donna energica e capace, e aveva adottato i modi autoritari del marito.

Nel tradurre un romanzo di Naipaul bisogna evitare di impoverire il testo. Naipaul usa due parole diverse per indicare i gioielli che Tara porta al polso e alle caviglie: *bangles* e *bracelets*. Il rischio è di non accorgersene, dato che tra i due ci sono varie righe di mezzo, e tradurre così entrambi con "braccialetti" oppure "bracciali". Se così si facesse si impoverirebbe il testo: alla variazione nella lingua dell'autore non corrisponderebbe una variazione nella lingua di chi traduce. È la ragione per cui ho tradotto con "cerchietti" nel primo caso e con "braccialetti" nel secondo. Il *gold*

*yoke* che Tara porta intorno al collo è molto ironico e non va cambiato con qualcosa di più ovvio come "collier", "collana" o "girocollo". Quest'ultima scelta, poi, creerebbe una ripetizione ("girocollo"/"collo") assente nel testo inglese. Tara porta dunque un "giogo". L'ironia dell'autore è presente anche nella scelta della parola *clout*, "sventola", per descrivere il modo in cui Tara immagina di stendere eventuali malintenzionati. Un'osservazione di altro tipo merita invece l'esplicita intenzione di Naipaul di andare incontro al suo lettore nella scelta della glossa, all'interno del testo, dopo la parola *nakphul*. Si tratta del tipico monile che le donne bengalesi infilano nella narice destra con la tecnica del piercing e che Naipaul traduce con *nose-flower*, scegliendo dunque di farsi mediatore tra un aspetto delle culture indiane e il lettore occidentale. L'autore, quando fa una scelta così precisa – diversa da quella già citata di Doris Lessing che nel suo romanzo usa la parola afrikaans *veld* senza tradurla –, indica con uguale precisione al traduttore quale strada seguire. In questo caso il processo di negoziazione di chi traduce è suggerito da chi scrive: non è una scelta compiuta in solitudine.

Un altro rischio sempre in agguato con un autore come Naipaul è quello di alzare il registro, una sorta di reazione dovuta al timore di aver tradotto in una prosa troppo dimessa. Nella prima frase, se si traducesse "Tara arrivò e assunse il comando" oppure "Tara arrivò e assunse il controllo", quell'"assunse" darebbe un tocco sentenzioso alla frase. Così pure se si traducesse "indossava anche gli orecchini": "indossare", invece del più comune "portare", sarebbe una scelta nobilitante e di nuovo darebbe una nota pedante alla descrizione. Le scelte nobilitanti sono in genere dettate da una concezione scolastica della scrittura: in nome di un presunto *bello scrivere* si sacrificano la naturalezza e la spontaneità della prosa semplice. Il grande vantaggio del tradurre un autore dei nostri giorni

è che si può usare la lingua italiana contemporanea per tradurre la lingua inglese contemporanea, mentre quando si traduce un classico si usa l'italiano dei nostri giorni per tradurre l'inglese di cento o duecento anni fa, come vedremo nel capitolo dedicato ai classici. Questo vantaggio va sfruttato appieno: è più naturale cogliere le sfumature dell'inglese in un testo contemporaneo – esposti come siamo al suo uso anche grazie a cinema, tv e web – che non quelle di un classico. Cogliere le sfumature vuol dire anche accorgersi che un autore scrive in una lingua piana e si sottrae alla "letterarietà". È il voler aderire a un principio astratto di letterarietà che porta il traduttore alle riscritture cosiddette eleganti. D'altro canto riuscire a ottenere un effetto di naturalezza in traduzione – come peraltro in ogni forma di scrittura – richiede impegno e varie riletture a fine lavoro, come vedremo nella terza parte del libro. Altrimenti il rischio della goffaggine diventa un'amara realtà.

L'osservazione di Barnes sul rischio della goffaggine arriva a commento di un'affermazione della stessa traduttrice di *Madame Bovary*, la scrittrice americana Lydia Davis, che, in un'intervista rilasciata al "Times", ha osservato come le precedenti traduzioni inglesi di *Madame Bovary* si possano dividere in due gruppi: quelle più brillanti, che non sono in genere molto vicine all'originale, e quelle più fedeli, che a volte sono un po' goffe. Sia Barnes sia Davis usano due aggettivi che ricorrono spesso quando si parla di traduzione: fedele e infedele. In un suo saggio, Eco fa una distinzione importante tra "fedeltà linguistica" e "fedeltà culturale": la frase inglese *It's raining cats and dogs*, per esempio, non si può tradurre "piovono cani e gatti", a meno di non voler lasciare disorientato il lettore. Questa comune espressione della lingua inglese si rende di solito con "piove a dirotto" oppure "piove che Dio la manda". Se un lettore trovasse in un romanzo l'espressione "piovono cani e gatti", potrebbe pensare a un uso immagi-

nifico della lingua: dal cielo, anziché uomini in bombetta e soprabito come in un famoso quadro di Magritte, piovono cani e gatti. Se una frase idiomatica ha un certo significato, questo deve passare, per evitare di farla sembrare un'invenzione linguistica o una trovata surreale. In questi casi, una piccola infedeltà linguistica garantisce una fedeltà culturale (Eco 2002, p. 123). È un modo diverso di vedere la questione della fedeltà: se ne mette in evidenza la relatività. Di volta in volta si stabilisce a cosa si vuole restare fedeli, e dunque qual è la dominante del testo in quel punto.

Uno dei problemi maggiori nel parlare di traduzione è che spesso si intendono i testi come se fossero monoliti e ci fosse una decisione a monte da prendere, valida per tutti. Invece, come abbiamo visto nella prima parte del libro, un passo da compiere subito è decidere in funzione di chi e in funzione di cosa si fa la traduzione: qual è il lettore per cui si sta traducendo? E qual è la dominante? È questa decisione che porta a restare più o meno aderenti. Aderenza non equivale a goffaggine, né a traduzione letterale. Significa piuttosto scavare nella lettera, cercare di aderire non solo al senso di ciò che è stato scritto, bensì anche alla lettera, dunque allo stile dell'autore. In *My brother* (*Mio fratello*) Jamaica Kincaid scrive:

My brother died. I had expected him to, sometimes it seemed as if it would be a good thing if he were to just die. And then he did die. When he was still alive I used to try to imagine what it would be like when he was no longer alive, what the world would seem like the moment I knew he was no longer alive. But when that moment came, the moment I knew he was no longer alive, I didn't know what to think, I didn't know what to feel (Kincaid 1997, p. 87).

Kincaid ama ripetersi: è uno degli aspetti che meglio scandiscono la sua prosa. Kincaid, ora cittadina statunitense, è nata nell'isola di Antigua, nelle Piccole Antille. Gli abitanti delle isole del Caribe hanno, come

tutti gli abitanti delle Americhe di origine africana, un rapporto privilegiato con la musica e con la parola pronunciata più che con la parola scritta. Nelle culture orali dell'Africa e dell'America nera il concetto di oralità non si limita a ciò che si intende comunemente in Europa: la tradizione orale afroamericana comprende sia le creazioni verbali, come il racconto tramandato a voce, la recitazione, il canto, sia le creazioni musicali che scaturiscono dal suono di strumenti a fiato come la tromba, il sassofono, la cornetta o il corno. Il rapporto tra musica, parola e ritmo è molto stretto. Creazione verbale e creazione musicale si alimentano a vicenda: perché l'oralità possa essere reinventata nella scrittura è necessario amalgamare la flessibilità della voce, che risale fino ai tempi dei richiami modulati che gli schiavi si lanciavano nelle piantagioni per eludere la sorveglianza dei guardiani bianchi, con la continuità espositiva della tradizione scritta (Jones 1991, pp. 12-13).

In Kincaid c'è una marcata predilezione per entrambi i generi orali della tradizione afroamericana, quello parlato e quello musicale. Nel breve passo sopra riportato la ripetizione insistita – il verbo *to die*, variamente declinato, e *alive* – si unisce al gioco di assonanze e allitterazioni per formare un tessuto di immagini e di suoni che rende il corpo sonoro del testo un tutt'uno con il suo corpo semantico. Stabilire qual è la dominante assoluta di questo brano, come peraltro di tutto il libro, è molto difficile: ce n'è una sul piano del contenuto – il rapporto tra la vita e la morte, una costante dell'opera di Kincaid – e una sul piano espressivo. Ora proviamo a tradurre:

Mio fratello è morto. Me lo aspettavo, certe volte la sua morte sembrava la cosa migliore che potesse accadere. E poi è morto davvero. Quand'era ancora vivo cercavo di immaginare come sarebbe stato quando non ci fosse stato più, come sarebbe stato il mondo nel momento in cui avessi saputo che lui non era più vivo. Ma quando quel momento arrivò, quan-

do seppi che non era più vivo, non sapevo più cosa pensare, non sapevo più cosa sentire.

L'uso del passato prossimo anziché del passato remoto consente di rendere pregnante l'opposizione "vivo"/"morto", che ho conservato in tutte le occorrenze tranne una, anche se nulla vieta di conservarla anche lì ("come sarebbe stato quando non fosse stato più vivo"). Anche qui, è ciò che si percepisce come l'intenzione del testo – l'opposizione vita/morte – a suggerire di aderire il più possibile alle scelte stilistiche dell'autrice e dunque a conservarne tutte le ripetizioni. Ho cercato inoltre di mantenere le sonorità del testo lavorando sulla presenza dei suoni *qu*, *s*, *v* e serbandone le armoniose simmetrie: "come sarebbe stato", ripetuto due volte, "cosa pensare"/"cosa sentire". La questione della *variatio* e della *repetitio* riflette d'altronde una dialettica secolare e si rifà a due nobili tradizioni retoriche. Se è vero che l'inglese e il tedesco sono lingue più inclini alla ripetizione mentre l'italiano e il francese preferiscono variare sul tema, è pur vero che se traducendo si sceglie di variare dove l'autore ripete si finisce comunque con l'addomesticare il testo, poiché lo si riduce ai nostri modelli culturali. Anche in questo caso, anziché accogliere l'estraneo e dare ospitalità allo Straniero nella nostra lingua, lo si assimila – lo si rende simile a sé.

A una lettura superficiale la prosa di Kincaid sembra facile. In realtà non lo è affatto: si può dire per la scrittura di Kincaid ciò che si può dire per l'improvvisazione nel jazz. Ritenuta erroneamente da molti sinonimo di estemporaneità e di espressione spontanea, essa presuppone invece una profonda conoscenza della tecnica e del linguaggio musicale, della stratificazione ritmica, della complessa relazione fra melodia, armonia e ritmo, e dunque una straordinaria maestria. La naturalezza della prosa di Kincaid è il frutto di una grande attenzione per tutti i valori del testo, non solo per quelli semantici. Il lavoro sul corpo sonoro e le

continue ripetizioni generano un ritmo incantatorio in cui si ritrovano echi di Gertrude Stein e Thomas Bernhard. E, come in questi autori, rendono evidente il continuo, doloroso arrovellarsi dei personaggi, la percussività dell'ossessione che si agita nella loro mente. Tutto ciò rende a tratti faticosa la prosa di Kincaid, ma una traccia di questa fatica – le asperità della scrittura – deve conservarsi nella traduzione.

Il ritmo della prosa di un autore può cambiare all'interno dello stesso romanzo. In *Remembering Babylon* (*Ritorno a Babilonia*) David Malouf ambienta la sua storia in Australia alla metà dell'Ottocento. Gemmy, il protagonista, è un uomo di una trentina d'anni che ha trascorso metà della sua vita nella natia Inghilterra e l'altra metà nel Queensland. Da molti anni ormai vive tra gli aborigeni, che lo hanno pietosamente soccorso e accolto tra loro quando lo hanno rinvenuto sulla spiaggia, dopo che i suoi compagni di navigazione, credendolo morto, l'avevano buttato in mare. Ecco il punto del romanzo in cui Malouf descrive il momento in cui Gemmy viene ritrovato:

The creatures's eyes sprang open. They were of a milky colour; blank, maybe blind. The mob shifted closer. The eyes were open upon something. Not us, they thought. Not them, but some other world, or life, out of which the creature, whatever it was, sea-calf or spirit, was still emerging. They started, expecting as they watched to see some further transformation. The eyelids drooped and flickered. Now, they thought. It is letting go of that other life. It sees us. Now. The mouth opened, revealing a swollen tongue. But no change occurred (Malouf 1993, p. 23).

È un momento in cui la tensione narrativa è molto alta. Mille interrogativi attraversano la mente degli uomini e delle donne di fronte a ciò che il mare ha deposto sulla sabbia: chi è questa creatura? È un essere vivente o uno spirito? Ci sta guardando o no? Malouf

esprime tutto ciò con un ritmo serrato, con frasi concise, con capoversi molto brevi seguiti da uno più lungo. Le immagini e le domande si susseguono rapide. Il narratore entra ed esce dalla mente dei personaggi senza segnalarlo con le virgolette che introducono il pensato e il parlato. Una traduzione rispettosa del ritmo della prosa di Malouf, e non solo del senso del romanzo, in questo punto potrebbe essere:

Gli occhi della creatura si spalancarono. Erano di un colore lattiginoso; vuoti, forse ciechi. La folla si fece più vicina. Gli occhi erano fissi su qualcosa. Non su di noi, pensarono. Non su di loro, ma su un altro mondo, o un'altra vita, da cui la creatura, qualunque cosa fosse, vitello marino o spirito, stava ancora riemergendo. Sussultarono, in attesa di assistere a ulteriori trasformazioni. Le palpebre si abbassarono, ebbero un fremito. Ora, pensarono. Sta lasciando l'altra vita. Ci vede. Ora. La bocca si aprì, mostrando una lingua gonfia. Ma non accadde nulla.

Aderire allo stile di un autore, in questo caso, significa non modificare il ritmo della scena, eliminando per esempio le frasi ellittiche o unendo le frasi in un unico periodo o in una successione di periodi più articolati per rendere più chiara la lettura. Ciò avrebbe gravi conseguenze sul ritmo spezzettato della prosa di Malouf in questo punto del testo. Qui bisogna essere disposti a scommettere che l'intenzione del testo sia quella di esprimere la meraviglia dei presenti, i vari punti di vista degli aborigeni stretti intorno al corpo dello sconosciuto, per mezzo di una prosa nervosa, frantumata. Ignorare questo aspetto, distruggendo le frasi brevissime che sulla pagina rappresentano concretamente lo scaturire dei brevi e affannati respiri degli uomini e delle donne presenti, vorrebbe dire distruggere il valore estetico del movimento dinamico impresso qui da Malouf alla scrittura per cadenzare la prosa. In quest'altro brano dello stesso romanzo succede invece qualcosa di molto diverso:

They have got him hooped about with their arms, they are pulling a bag over his head, and with the choking chaffy roughness of it against his mouth, and in the dry breathlessness of nightmare, he is being hopped and dragged over stones, and when he stumbles, jerked upright by a crowd of bodiless whisperers who are trotting along on all sides of him, as if all tormentors had found one another at last in the dream-space of his head, and discovering now what they have in common, have joined forces to gallop him to some corner of the dark where he is flat-handed this way and that, and when he throws up his hands to protect himself, falls, but at other times merely hovers on the brink, and is baited and played with; not brutally but with hands, neither fistled nor frenzied, coming at him from every direction, and without sound save for the grunted effort it takes to haul a man to his feet so that he can be knocked down again, and the breathing in the darkness, which is huge even inside the sack, of many mouths (Malouf 1993, p. 121).

Il passo è formato da un unico capoverso che si protrae per molte righe, percorso da numerose virgole e da un solo punto e virgola poco prima della fine. Dalla proposizione principale si irradia una varietà di subordinate, il tutto inframmezzato da similitudini e da una ricca aggettivazione. A causa del protrarsi sulla pagina del periodo, chi legge è costretto a una lunga apnea prima di poter riprendere fiato, se si esclude la breve pausa offerta dal punto e virgola. Ma l'apnea del lettore è poca cosa in confronto all'apnea a cui in questa scena è costretto il protagonista del romanzo. Infatti un giorno Gemmy, che da molti anni vive con la comunità di aborigeni che gli ha salvato la vita, sente voci che parlano in una lingua a lui nota: poco lontano da dove si è fermato a raccogliere bacche è sorto un piccolo insediamento di coloni scozzesi e quando lui si avvicina, attratto dal suono familiare della lingua, viene catturato. Il brano illustra un vero e proprio tentativo di intimidazione – o un tentato omicidio? – ai danni di Gemmy da parte di un gruppo di coloni, spaventati dalla sua presenza. Una sera gli uo-

mini si avvicinano alla casupola in cui lui dorme, lo sorprendono nel sonno, gli gettano un sacco di iuta in testa e lo portano giù al fiume, dove gli ficcano più volte la testa sott'acqua. Con quel sacco di iuta che gli impedisce di respirare, e con la testa sott'acqua, Gemmy è costretto a una lunga apnea. Malouf ce la fa sentire grazie all'uso sapiente della sintassi, costruendo una ramificazione sintattica che al tempo stesso è un pericoloso avventurarsi nei meandri della paura di Gemmy, che non capisce cosa gli stia succedendo. Una traduzione rispettosa della struttura sintattica del periodo potrebbe essere la seguente:

Lo cingono con le braccia, gli stanno infilando un sacco sulla testa, e con quel ruvido polveroso sulla bocca che lo soffoca, e nella secca apnea dell'incubo, ecco che lo spintonano e lo trascinano sui sassi, e quando inciampa, viene stratonato da una folla incorporea che bisbiglia trotterellandogli al fianco, come se tutti i suoi aguzzini si fossero finalmente ritrovati nello spazio del sogno dentro la sua testa, e visto quanto avevano in comune, avessero unito le proprie forze per spingerlo in qualche angolo al buio dove viene sbatacchiato di qua e di là, e quando alza le mani per proteggersi, cade, mentre altre volte si limita a perdere l'equilibrio, e allora lo tormentano e lo stuzzicano; non con brutalità ma con mani, né chiuse a pugno né furiose, che arrivano da ogni parte, e senza un suono che non sia quello dello sforzo per tirar su un uomo per poterlo abbattere di nuovo, e l'ansimare nell'oscurità, enorme anche all'interno del sacco, di molte bocche.

Il significato profondo del testo – il dramma vissuto da Gemmy – si manifesta sulla superficie. È evidente nella struttura del periodo, ma anche nella sua lunghezza e nell'uso della punteggiatura: le innumerevoli virgole e l'unico punto e virgola poco prima della fine incalzano a proseguire la lettura con il fiato in gola. Seguire con rigore la sintassi di un passo, e la sua punteggiatura, consente di avvicinarsi anche da questo punto di vista allo stile di un autore. La paura

di Gemmy per essere stato imprigionato e trascinato via, l'ansia di non sapere cosa gli accadrà, la mancanza d'aria sono sensazioni tutte magistralmente descritte da Malouf e il lettore le prova sulla propria pelle. Spezzettare questo lungo capoverso per ottenere periodi più brevi e accettabili o rendere più razionale la sintassi ai fini di una lettura più lineare equivarrebbe a spezzare il ritmo della scena e il lungo respiro dell'immaginazione di Malouf.

Una prosa ben scritta, servendosi delle immagini e di un lessico preciso, specifico, riesce a rendere concreti anche i concetti più astratti. Antoine Berman ha individuato alcune tendenze deformanti nel lavoro di traduzione, con le quali si rischia di compromettere la poetica autoriale. Una di queste è la tendenza a razionalizzare, a portare il testo sul piano astratto: lo si stempera in formulazioni generiche, si riorganizza in modo lineare la sintassi, si privilegiano i sostantivi più generici. Da questa prevalenza degli aspetti astratti a scapito di quelli concreti il testo fonte esce inevitabilmente alterato, deformato (Berman 2004, pp. 280-281).

In un suo saggio assai interessante, Itamar Even-Zohar ci invita a riflettere sul ruolo svolto dalle opere tradotte in un certo paese, sulla loro importanza o meno all'interno di quel paese e sui rapporti fra la letteratura in traduzione e le scelte traduttive di fondo. Se il sottosistema della letteratura tradotta occupa una posizione primaria all'interno del polisistema letterario, l'attività traduttiva partecipa alla creazione di nuovi modelli. In una situazione di questo tipo "la preoccupazione del traduttore non è quella di cercare modelli già confezionati nel suo sistema di riferimento", e dunque di attenersi a norme che altri gli impongono; al contrario, chi traduce può permettersi un atteggiamento meno scontato, più audace, ed essere pronto a "violare le convenzioni del proprio sistema" (Even-Zohar 2002, p. 236). Nel suo saggio lo studioso israeliano invita chi traduce a non essere pavido e lo

sprona a osare. In queste condizioni, le possibilità che una versione sia adeguatamente vicina all'originale sono maggiori. Cioè, per dirla con Schleiermacher, chi traduce lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore. Se si compie questa scelta, non si cancellano le peculiarità della lingua, né si normalizza lo stile dell'autore.<sup>1</sup>

Nel tradurre la narrativa contemporanea dall'inglese si incontra talvolta un problema molto concreto che costringe a compiere una scelta di fondo: la storia narrata è da raccontare al passato remoto o al passato prossimo? Il *simple past* si traduce in genere con il passato remoto, il tempo letterario per eccellenza. Ma certe storie si ha la sensazione che sia meglio raccontarle al passato prossimo, per catturarne l'immediatezza, il tono orale della narrazione. Vediamo questo passo tratto da *The Ultimate Safari (Il non plus ultra dei safari)*, uno dei racconti che compongono la raccolta *Jump (Il salto)* di Nadine Gordimer:

That night our mother went to the shop and she didn't come back. Ever. What happened? I don't know. My father also had gone away one day and never come back; but he was fighting in the war. We were in the war, too, but we were children, we were like our grandmother and grandfather, we didn't have guns. The people my father was fighting – the bandits, they are called by our government – ran all over the place and we ran away from them like chickens chased by dogs. We didn't know where to go. Our mother went to the shop because someone said you could get some oil for cooking. We were happy because we hadn't tasted oil for a long time; perhaps she got the oil and someone knocked her down in the dark and took

<sup>1</sup> Per inquadrare le questioni teoriche di fondo del tradurre, oltre al già citato libro di U. Eco (2003), si consiglia la lettura dei manuali di S. Arduini e U. Stecconi (2007), S. Bassnett-McGuire (1991), P. Faini (2004), J. Munday (2001), B. Osimo (2001 e 2004), e le antologie di S. Nergaard (1993 e 2002).

that oil from her. Perhaps she met the bandits (Gordimer 1991, p. 33).

La storia è narrata da una ragazzina mozambicana che da due anni vive in un campo profughi in Sudafrica, ed è ambientata all'epoca della guerra civile in Mozambico, a cavallo tra gli anni ottanta e novanta. L'episodio risale a un passato ancora vicino; non solo, la dolorosa vicenda della scomparsa della madre, e del suo probabile assassinio, è verosimilmente ancora ben impressa nella sua memoria. È questa ragionevole congettura che può far decidere di tradurre la storia della ragazzina mozambicana al passato prossimo. Gli indizi nel testo ci sono e confortano questa ipotesi: la protagonista contrae le forme verbali (*she didn't come/we didn't have guns/we didn't know/we hadn't tasted*), una caratteristica più del parlato che del testo scritto. Il racconto ha dunque una forte impronta orale e, nel leggerlo, ci pare di ascoltare la voce della ragazzina, motivo in più per scegliere il passato prossimo. Il lessico usato è molto semplice, manca ogni sorta di ricercatezza, e la ripetizione è un tratto stilistico di tutto il racconto. La congettura iniziale viene dunque confermata dagli indizi successivi: il circolo ermeneutico avviato con l'ipotesi iniziale ha trovato via via riscontro nelle tappe successive, e ogni singola parte del testo, verificata alla luce di tutto quanto il testo, conforta chi traduce. E il sigillo lo appone il finale della storia, in cui apprendiamo che il racconto è il lungo testo di un'intervista, inserita in un documentario sulle condizioni di vita dei profughi del Mozambico. Proviamo ora a tradurre:

Quella sera la mamma è andata alla bottega e non è tornata. Mai più. Cos'è successo? Non lo so. Anche il babbo un giorno se n'era andato e non era più tornato, ma lui stava facendo la guerra. Pure noi eravamo in guerra, ma noi eravamo piccoli, eravamo come la nonna e il nonno: non avevamo fucili, noi. Le persone che il babbo combatteva – i banditi, come li chia-

ma il nostro governo – correvano dappertutto e noi scappavamo come polli inseguiti dai cani. Non sapevamo dove andare. La mamma è andata alla bottega perché qualcuno aveva detto che c'era l'olio per friggere. Eravamo contenti, non assaggiavamo un goccio d'olio da secoli; forse l'ha trovato e qualcuno le ha dato una botta nel buio per portarglielo via. Forse ha incontrato i banditi.

In italiano i tempi verbali usati sono tre: il tempo sullo sfondo è l'imperfetto, sul quale si innestano di volta in volta il passato prossimo – il tempo scelto per la narrazione in italiano – e il trapassato prossimo – per segnalare le azioni che si svolgono prima del tempo del racconto: "il babbo un giorno se n'era andato e non era più tornato", perché il padre è scomparso prima della madre, e "qualcuno aveva detto", perché la madre decide di andare a comprare l'olio dopo che qualcuno le ha detto che alla bottega si può trovare. Le ripetizioni del testo inglese sono state conservate perché è proprio questa caratteristica della lingua parlata, assieme alla scelta di tradurre con il passato prossimo anziché con il passato remoto, a dare alla storia della ragazzina mozambicana il tono di racconto orale e non scritto. In italiano il lessico è semplice e le parole sono tra le più comuni: "bottega" invece di "negozio di generi alimentari" e "successo" al posto di "accaduto". Infine nella struttura sintattica ho preferito le costruzioni più semplici: "le persone che il babbo combatteva" e non "le persone contro cui (o contro le quali) combatteva", o quelle caratterizzate dalla dislocazione del pronome, un tratto tipico del discorso orale: "non avevamo fucili, noi".

I vari esempi discussi in questo capitolo consentono di capire quanto è complesso il concetto di negoziazione che sta alla base del tradurre, a partire dalla scelta di un certo traduttore come conseguenza dell'interpretazione che si dà di un passo. Visto che la tra-

duzione costringe a scegliere, delle molte connotazioni di una parola bisogna alla fine sceglierne una, e lasciare dormienti le altre, spesso con rimpianto. Bisogna cioè saper rinunciare al sogno onnipotente di dire la stessa cosa in un'altra lingua e accontentarsi più realisticamente di "dire quasi la stessa cosa". Ma quanto deve essere elastico quel *quasi*? Gli esempi del capitolo successivo ci permetteranno di capirlo meglio.

### *La narrativa sperimentale e contaminata*

La riproduzione dell'oralità è uno degli aspetti più complessi del tradurre. Certo, si tratta di oralità artificiosa, dal momento che comunque è rappresentata sulla pagina, ma la lingua parlata, la lingua viva dei dialoghi di un romanzo, nel testo tradotto non sempre conserva la freschezza originaria. I dialoghi sono a volte legnosi e poco spontanei, e spesso si leggono "come un libro stampato". Rimangono fermi sul crinale, per così dire: ciò che si legge non appartiene più alla lingua scritta ma non è ancora approdato alla lingua orale. La mancanza di spontaneità rappresenta a maggior ragione uno dei rischi più grandi delle narrazioni in prima persona. Vediamo le righe iniziali di un romanzo molto amato dai giovani di almeno due generazioni, *The Catcher in the Rye* (*Il giovane Holden*) di J.D. Salinger:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two haemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're *nice* and all – I'm not saying that – but they're also touchy as hell (Salinger 1951, p. 5).

Come nel racconto di Gordimer, il tono parlato è subito evidente nelle numerose contrazioni usate da Holden: *you'll, don't, they're, I'm*. Holden usa poi aggettivi ed espressioni gergali: *lousy, that stuff, as hell*; una costante di tutto il romanzo. Un'altra caratteristica del discorso orale del protagonista del romanzo di Salinger è l'incalzare del racconto, con quel rapido succedersi di frasi introdotte da *and*. Fin dall'inizio siamo in presenza di un modo di raccontare rapido, tipico di chi è molto ansioso e imprime un'accelerazione al discorso. In traduzione è dunque importante da una parte non interrompere l'insistente, progressiva urgenza del racconto, e dall'altra non sacrificare la freschezza narrativa di Holden, il suo uso personale della lingua inglese, di cui privilegia la dimensione parlata e le sue valenze espressive:

Se proprio volete stare a sentire, forse vorrete che cominci da dove sono nato, e com'è stata la mia infanzia del cavolo, e che lavoro facevano i miei e tutto, prima della mia nascita, e tutte quelle stronzate alla David Copperfield, ma a me non mi va per niente. Primo, è di una noia mortale e, secondo, ai miei gli verrebbero un paio di emorragie per uno se raccontassi qualcosa di personale su di loro. Sono molto permalosi, specie mio padre. Sono carini e tutto – non dico di no –, ma sono anche permalosi da far schifo.

Nella traduzione ho conservato il modo in cui Holden unisce le varie proposizioni del primo periodo con l'uso ripetuto della congiunzione "e", così come ho conservato in entrambe le occorrenze (*occupied and all/nice and all*) il primo dei suoi tic verbali, *and all*, tradotto con "e tutto". Questi due aspetti garantiscono insieme la coerenza e la coesione del testo. Il fatto che Holden si ripeta non giustifica eventuali ripetizioni che fossero sfuggite a chi traduce: mi sarebbe piaciuto tradurre *but I don't feel like going into it* con "ma non mi va proprio", però così avrei ripetuto l'avverbio "proprio", già presente all'inizio del perio-

do: "Se proprio volete". Inoltre va detto che Holden ha una lingua gergale, questo è vero, ma le sue deviazioni dallo standard non toccano la sintassi tradizionale. L'uso corretto di congiuntivi e condizionali nella traduzione è giustificato dal fatto che Holden va male in tutte le materie tranne che in inglese, tant'è che i suoi compagni si fanno fare i temi da lui. Una situazione, quindi, molto diversa da quella di Huckleberry Finn, su cui torneremo più avanti e di cui Holden può essere considerato una sorta di nipotino. È invece lecito pensare a un uso ridondante dei pronomi ("a me non mi va") perché è un tipo di deviazione dalla lingua standard che nell'italiano parlato a volte usano anche i parlanti colti. Infine, l'uso del "gli" polivalente ("ai miei gli verrebbero"), molto diffuso nel parlato, dà un tono naturale al racconto orale di Holden.

Quanto al lessico, ho usato parole e locuzioni gergali ("del cavolo", "da far schifo") e termini specifici come "emorragia" per *haemorrhage*, perché così fa Holden. Il ricorso al turpiloquio non è gratuito: se è vero che Holden dice *crap* e non *shit*, è anche vero che la parola *crap* è percepita come volgare in inglese, e a maggior ragione lo era nell'America degli anni cinquanta. "Fesserie" sarebbe comunque una scelta possibile, ma si perderebbe il rimando agli escrementi implicito in *crap*, mentre qualunque scelta edulcorante – come "stupide" o "scemenze" – impoverirebbe il testo e non accoglierebbe la ribellione di Holden, che è in primo luogo ribellione linguistica, sovvertimento nell'uso del codice. Per quanto riguarda il linguaggio scurrile, in traduzione la regola è molto semplice: se le parolacce non ci sono non si mettono, se ci sono si traducono. Ma la scelta del traduttore va calibrata rispetto all'effetto che ha sul lettore di lingua inglese: un lettore dell'America degli anni cinquanta – ma in larga misura anche di oggi – percepiva come qualcosa di volgare la parola *crap*, mentre un lettore italiano di oggi non percepirebbe come volgare la parola "fesserie". Ne coglierebbe senz'al-

tro la sfumatura informale e tutt'al più il rimando regionalista, ma non la percepirebbe come una violazione della tradizione. La ribellione di Holden nei confronti della morale e del conformismo borghesi negli Stati Uniti a cavallo tra gli anni quaranta e cinquanta prende invece sulla pagina la forma di un linguaggio gergale, a volte sboccato, e di una marcata preferenza per la lingua parlata rispetto alla lingua scritta di cui nella traduzione deve restare più di una traccia.

In una nuova traduzione del *Giovane Holden* si potrebbe anche dare un altro titolo all'edizione italiana del romanzo di Salinger: il baseball ormai non è più uno sport sconosciuto nel nostro paese e la parola "catcher" compare addirittura nei dizionari della lingua italiana, che spiegano come si tratti del ricevitore nel gioco del baseball. Non è vero che il titolo sia intraducibile: *Il catcher tra la segale* sarebbe un titolo insolito, questo sì, ma proprio questo suo essere non scontato potrebbe incuriosire il lettore contemporaneo. Il significato del titolo gli si svelerà poco per volta e gli sarà del tutto chiaro quando Holden spiegherà che cosa c'entra il campo di segale e perché lì c'è qualcuno che prende al volo i bambini per impedire loro di cadere nell'abisso. Potrebbe succedere a questo classico della modernità quello che è successo a *La montagna incantata* di Thomas Mann, che nella nuova traduzione di Renata Colorni è diventata *La montagna magica*, perché questo – la magia – evoca la parola tedesca *Zauber*.

Quando il narratore è in prima persona, non ci si trova a dover tradurre solo un testo, bensì anche una voce: bisogna *dar voce a una voce*. Questo significa che bisogna creare un flusso narrativo che venga percepito dal lettore come qualcosa di credibile. In particolare, se si è di fronte a una voce genuinamente ribelle come quella di Holden Caulfield, ricca di deviazioni dallo standard letterario, bisogna dar vita a qualcosa che rievochi in italiano il flusso narrativo spontaneo

e naturale del testo fonte. È chiaro che non sarà mai la stessa cosa, ma bisogna fare in modo che sia almeno *quasi* la stessa cosa: bisogna puntare a ricreare non l'uguale ma il *verosimile*.

L'impresa si fa più ardua quando la voce ribelle del narratore si combina con il dialetto, come nel caso di Huckleberry Finn. Chi può dire come parlerebbero Holden o Huck se fossero nati in Italia anziché negli Stati Uniti e se fossero vivi oggi? Già Schleiermacher ricordava che "l'obiettivo di tradurre come l'autore stesso avrebbe originariamente scritto nella lingua della traduzione non soltanto è irraggiungibile, ma anche in sé vuoto e assurdo" perché una lingua è una cosa sola con la nazione in cui è nata e nessuno possiede la propria lingua in modo meccanico (Schleiermacher 2002, pp. 167-168). Una lingua, ci ricorda Jeremy Irons, fa addirittura muovere la bocca e le mani in un certo modo – basti pensare a come conta un anglosassone, partendo dal mignolo e non dal pollice come invece facciamo noi. Se il racconto del narratore in prima persona viola la prosa letteraria, anche la voce italiana dovrà farlo, ma senza generare una somma incongrua di deviazioni dallo standard; le violazioni dovranno scorrere liberamente in un flusso narrativo che sia percepito come spontaneo da chi legge. Vediamo ora il celebre incipit di *The Adventures of Huckleberry Finn* (*Le avventure di Huckleberry Finn*) di Mark Twain:

You don't know about me, without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*, but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly – Tom's Aunt Polly, she is – and Mary, and the Widow Douglas, is all told about in that book – which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before (Twain 1988, p. 49).

Il libro di Twain è il lungo racconto in prima persona delle vicende di un ragazzino di quattordici anni, pressoché analfabeta e figlio dell'ubriacone del paese in cui vive, sulle rive del Mississippi. Fin dalla prima pagina Huck impone la propria voce al lettore. Twain, sostiene Toni Morrison, ha insegnato agli autori americani a scrivere "libri che parlano" (Morrison 1996, p. 32). Ma non è solo l'oralità che con Huck Finn irrompe nella letteratura americana; è tutta una visione della vita e un modo di raccontarla che da allora usa strumenti espressivi americani e non più strumenti espressivi inglesi tradotti al di là dell'Atlantico, al punto che in *Verdi colline d'Africa* Hemingway affermò che la letteratura americana moderna comincia con un libro di Mark Twain intitolato *Le avventure di Huckleberry Finn*. Non si può dire che Huck trasgredisca le norme, quanto che usi norme diverse, e infatti ci racconta la sua storia in uno dei dialetti del Midwest. Twain lo mette ben in chiaro già dalla prima frase, facendo dire a Huck: "*You don't know about me without you have read a book by the name of The Adventures of Tom Sawyer*". Huck dice *without* invece di *unless*: è la prima di innumerevoli deviazioni dalla lingua scritta e dallo standard letterario. Il lettore americano capisce subito dalla prima frase che si trova di fronte a un libro decisamente insolito. Huck è un ribelle, insoffrente delle convenzioni e della norma. Come la sua natura lo porta a ribellarsi ai tentativi di incivilirlo da parte della vedova Douglas, così il suo racconto si ribella alle convenzioni di grammatica e sintassi. La naturalezza – e la poeticità – del linguaggio di Huck Finn nasce non da immagini che trovano espressione nel dialetto anziché nella lingua standard, bensì dalla sovrapposizione di due norme linguistiche differenti e dallo scarto che ne deriva. Proviamo ora a tradurre il celebre incipit:

Voi non sapete chi sono, a meno che non avete letto un libro che si chiama *Le avventure di Tom Sawyer*, ma fa lo stesso. Quel libro l'ha scritto il signor Mark Twain, che ha detto la verità, in genere. Un po' di cose le ha pompate, ma in genere ha detto la verità. Fa niente. Non ho mai visto nessuno che non caccia palle, prima o poi, a parte zia Polly, o la vedova, o forse Mary. Zia Polly – sì, la zia Polly di Tom – e Mary e la vedova Douglas sono tutte in quel libro, che di solito è un libro vero, solo un po' pompato, come dicevo prima.

La prima frase avrei potuto tradurla così: "Voi non mi conoscete, a meno che non abbiate letto il libro..." oppure "Voi non mi conoscete, se non avete letto il libro...", ma il lettore italiano non avrebbe provato la sensazione di sorpresa del lettore americano. Nel primo caso, addirittura, avrei tradotto con un ipercorrettismo: è inverosimile che un ragazzino pressoché analfabeta possa esprimersi con un congiuntivo. Nel secondo caso avrei aggirato il problema: scegliendo una congiunzione che regge l'innocuo modo indicativo, il lettore non si sarebbe accorto di nulla. Se chi traduce non osa, opterà per una di queste due soluzioni. Ma se si sceglie di prendere il toro per le corna è bene violare da subito la norma letteraria e mettere un bell'indicativo là dove il lettore si aspetterebbe un congiuntivo. L'altra scelta di fondo riguarda il tempo del racconto: ho scelto di tradurre con il passato prossimo perché è più usato nella lingua orale, e dunque più consona a una voce narrante tanto viva, e poi perché il passato remoto è il tempo letterario per eccellenza e *Le avventure di Huckleberry Finn* sono quanto di meno letterario la letteratura americana avesse prodotto fino a quel momento. Se avessi tradotto: "Quel libro fu scritto dal signor Mark Twain, che disse la verità, per lo più", la voce di Huck si sarebbe staccata di meno dalla tradizione di quanto non faccia grazie alla scelta del passato prossimo. Per restare sul piano della sintassi – è soprattutto su questo piano che si regge l'impalcatura del discorso orale di Huck –, il ricor-

so alla dislocazione del pronome nella frase "Quel libro l'ha scritto il signor Mark Twain" è un'altra delle risorse a disposizione di chi voglia dare un tono parlato e colloquiale alla frase.

Quanto al lessico, Huck fa un uso molto personale della lingua; basta leggere poche pagine per rendersene conto. È la ragione per cui ho preferito usare "pompare" anziché "gonfiare" e "cacciar palle" anziché "dire bugie": "Non ho mai visto nessuno non dire bugie prima o poi" sarebbe più adatto a una delle ragazze di *Piccole donne* che non a Huckleberry Finn, e infatti non a caso Louisa May Alcott rimproverò severamente Mark Twain all'uscita del romanzo per il suo linguaggio crudo. Ma Huck, grande affabulatore, è un fine conoscitore della lingua parlata e se usa il chiasmo *he told the truth, mainly/mainly he told the truth*, si dovrebbe usarlo anche in traduzione italiana: "ha detto la verità, in genere"/"in genere ha detto la verità".

Mettiamo ora a confronto la versione sopra con quest'altra versione:

Voi non sapete chi sono a meno che non abbiate letto un libro intitolato *Le avventure di Tom Sawyer*. Ma la cosa ha poca importanza. Quel libro è stato scritto dal signor Mark Twain, che ha detto la verità, in genere. Un po' di cose le ha esagerate, ma in genere ha detto la verità. Non fa niente. Non ho mai visto nessuno che non dica bugie prima o poi, a parte zia Polly, o la vedova, o forse Mary. Zia Polly – sì, la zia Polly di Tom – e Mary e la vedova Douglas sono tutte in quel libro, che di solito è un libro vero, solo un po' esagerato, come dicevo prima.

In questa seconda versione ho normalizzato il linguaggio di Huck: la presenza dei due congiuntivi ("a meno che non abbiate letto" e "che non dica bugie"), il lessico della lingua letteraria ("intitolato", "la cosa ha poca importanza", "esagerate", "bugie"), la sintassi priva di deviazioni dalla lingua standard ("Quel libro è stato scritto") snaturano completamente il linguaggio

ribelle di Huckleberry Finn. Il flusso del discorso, invece, va rispettato nella sua torrenzialità e nell'uso cocciuto di altre regole, quelle della lingua orale e non della lingua letteraria scritta. Nella prima frase, mettere un punto dopo il titolo del libro ("Voi non sapete chi sono, a meno che non avete letto un libro che si chiama *Le avventure di Tom Sawyer*. Ma fa lo stesso.") vorrebbe dire arginare le accelerazioni e le improvvise frenate di Huck e smussare una contraddittorietà che invece deve essere subito palese. Anche la virgola prima di *mainly* è importante nel discorso di Huck: segnala una pausa, una riflessione, seguita da un giudizio meno tranchant. E sottolinea la sua alterità etica, come ha scritto Alessandro Portelli (1992, pp. 170-173). Infatti Huck parte spesso in quarta ma poi di colpo frena, come vediamo già nella prima riga: "*You don't know about me, without you...*", in cui all'affermazione perentoria "Voi non sapete chi sono" segue una virgola, una piccola pausa che segnala il ripensamento "a meno che...". Un'affermazione categorica è subito smussata da un *mainly*, sfuma in un *mostly*, un *maybe*, un *almost*. Il suo discorso è fatto di incertezze e perplessità, di continui tentativi di aggiustare il tiro, pieni di "in genere", "di solito", "forse", "quasi". Lui che vive "cacciando palle" per aver salva la vita, prende invece molto sul serio il suo racconto, e quel che gli preme di più è che si dica la verità – quanto meno, "in genere" –, come rimarca anche nel brano sopra citato. Nelle cose importanti Huck è di una rigorosa onestà.

Quando in un romanzo si trovano battute in dialetto, o l'intera storia è raccontata in dialetto come nel caso di Twain, chi traduce ha a disposizione varie opzioni. La prima, purtroppo, prevede che la peculiarità del linguaggio venga cancellata in traduzione e la narrazione ridotta alla mera funzione informativa a scapito della funzione estetica. A volte è proprio l'editore a richiederlo espressamente: per non cedere a questa

richiesta di una parte del mercato editoriale è necessario un atto di coraggio. Chi traduce dovrebbe sottrarsi alle richieste che vanno nella direzione di un livellamento degli esperimenti più radicali e innovativi in campo letterario. Ma chi traduce dovrebbe sottrarsi anche alla tentazione di accentuare le deviazioni dalla lingua letteraria per non correre il rischio di coprire di ridicolo lo Straniero (Berman 2004, pp. 285-286).

Il contributo di dialetti e vernacoli alla prosa letteraria del Novecento è stato notevole, in particolare nella letteratura americana, nella letteratura italiana e per alcuni aspetti anche nella letteratura inglese. Cancellarne la presenza significa arrecare una lesione grave al tessuto di un'opera, soprattutto nel caso del vernacolo. Il dialetto, infatti, ha già una sua stabilità di uso letterario – si pensi nel nostro paese al dialetto fiorentino – che gli garantisce una sua assertività, mentre il vernacolo è la lingua parlata di un luogo o di una regione, che in molti casi si identifica con il dialetto ma non necessariamente, e, proprio perché si muove sul terreno della lingua parlata e comporta usi colloquiali, rischia “di non fare ombra, come l'acqua”, per dirla con una seducente immagine di Joseph Brodskij (1987, p. 70). Sebbene le lingue vernacolari siano molto più concrete delle lingue colte, e spesso più ricche di immagini e di figure di suono, proprio per il fatto di esistere nell'ambito del parlato corrono il pericolo di veder cancellate le proprie impronte. Per definizione vernacolo e dialetto implicano un confronto con la lingua scritta, dal quale in una traduzione rischiano di uscire sconfitti o profondamente deformati, il che forse rappresenta una sconfitta peggiore.

Il più delle volte chi traduce tende dunque a ignorare la presenza dei dialetti in un testo narrativo e si limita a riportare la battuta di dialogo alla lingua letteraria. La seconda via prevede che il traduttore – o il revisore – evidenzia la presenza del dialetto nel testo

fonte mettendo l'intera battuta di dialogo in corsivo nel testo italiano: la battuta viene prima tradotta nella lingua letteraria e poi messa in corsivo, un espediente esotista che confonde il lettore attento, portato a chiedersi la ragione di quei corsivi disseminati nel romanzo. Un'altra tendenza esotista, forse la più deprecabile, è quella di costruire a tavolino un dialetto ad hoc: si tratta del colmo dell'artificio, di una soluzione che opera quasi in senso contrario al testo originario, là dove l'apporto creativo del dialetto dona naturalezza alla narrazione. Chi opta per questa scelta tende sovente a calcare la mano, a rendere il dialetto straniero sulla base di stereotipi che a stento celano il paternalismo, se non il razzismo, di chi traduce. L'ultima strada percorsa, infine, può essere quella dell'esotismo unito alla popolarizzazione, quando il traduttore traspone il dialetto straniero, per esempio il dialetto del Midwest usato da Twain, in un dialetto nostrano. Proviamo a immaginare cosa succederebbe se Huck Finn in un'edizione italiana parlasse in romanesco, o in napoletano, o in milanese. Una scelta del genere potrebbe sortire involontari esiti farseschi. I dialetti, come ogni varietà locale, sono profondamente radicati nella loro terra d'origine: oppongono una strenua resistenza e si rifiutano di essere tradotti in un altro dialetto. La traduzione può avvenire solo fra lingue colte e non è possibile trasformare lo Straniero che viene da fuori nello Straniero di casa propria (Berman 1999, p. 64). Così facendo si rischia di banalizzare il testo che si sta traducendo. Non solo: sarebbe un tentativo davvero estremo di appropriazione dello Straniero. È come se non solo si riducesse l'Altro al Sé, ma lo si assimilasse al punto da renderlo simile a una piccolissima porzione di lettori: non solo Huck diventerebbe italiano; sarebbe così italiano da essere riconoscibile come romano, napoletano o milanese. Un po' come se la sua zattera, anziché scendere lungo il Mississippi, di colpo scendesse lungo il Po, il Tevere o

l'Adda. Se si ha nostalgia dei nostri fiumi, non è meglio leggere Bacchelli, Gadda o Manzoni?

Ciò che rende credibile il flusso narrativo di Huck nella prima versione è il riconoscimento dello scarto, della deviazione da un percorso tracciato, e grazie agli strumenti offerti dalla lingua parlata e colloquiale, la riproposizione dello scarto improvviso anche nella nostra lingua, la ribellione alle convenzioni e al decoro morfosintattico e lessicale.

Quello di coprire di ridicolo lo Straniero è un rischio che si corre anche quando si traduce un romanzo in cui compaiono personaggi africani o afroamericani. In *Sozaboy* lo scrittore nigeriano Ken Saro-Wiwa racconta la guerra civile che sconvolse la sua nazione nella seconda metà degli anni sessanta attraverso gli occhi di un ragazzino soldato. In seguito alla pubblicazione del romanzo e alla sua attività giornalistica di denuncia, l'autore venne ucciso dai sicari del regime dittatoriale del suo paese. In questo libro Saro-Wiwa crea un tessuto narrativo ibrido e contamina la parlata del protagonista in vario modo, dando origine a un impasto linguistico che lo stesso autore ha chiamato *rotten English* ("inglese marcio"). Il romanzo ha un narratore in prima persona, un giovane soldato che narra la sua storia in un singolare amalgama di inglese sgrammaticato, tipico di chi ha appreso male l'inglese a scuola, e di pidgin nigeriano, la lingua franca parlata da un nigeriano su tre, qua e là illuminato da lampi di buon inglese, anche idiomatico, come scrive l'autore stesso nella prefazione. Leggiamone un brano:

Inspector Okonkwo na him be the worst when he was sarzent before they promoted him. He chopped bribe from drivers until he can be able to marry four wives and build better house for his town. Even, then they promote him to be Inspector, my master and myself went to congratulate him. But lo and behold, when we reach there now, Inspector Okonkwo was crying. He was crying with water from his eye. No joke oh (Saro-Wiwa 2005, p. 2).

L'inglese pidgin è una lingua nuova, nata dall'incontro tra la lingua del colonizzatore e le lingue locali. In Nigeria si è sviluppata all'epoca della tratta degli schiavi, per una necessità pratica di comunicazione tra i mercanti di schiavi e gli intermediari indigeni. Dall'inglese pidgin parlato in Nigeria Saro-Wiwa attinge parole come *na* e *sarzent*, locuzioni come *chop bribe* e il rafforzativo *oh* alla fine del passo per motivi ritmici. Esempi di inglese sgrammaticato sono l'uso di *him* al posto di *he*, l'omissione della *consecutio temporum*, il singolare al posto del plurale. *Lo and behold*, invece, è indubbiamente un lampo di buon inglese idiomatico. Dal glossario in fondo all'edizione inglese si apprende che *na* serve per dare enfasi avversativa al discorso, *sarzent* significa "sergente", *chop* vuol dire "mangiare" e *chop bribe* "prendere bustarelle". Pur avendo osato molto, e cioè raccontare il *coming of age* di un giovane soldato nigeriano al tempo di una delle pagine più dolorose della storia africana e in una lingua che per molti aspetti può risultare assai ostica, Saro-Wiwa sceglie di andare incontro al lettore grazie al glossario e a una prefazione in cui spiega il particolare contesto linguistico dal quale è nata la lingua del suo *Sozaboy* (Saro-Wiwa 2005, p. 7). Chi legge il romanzo in lingua originale – e dunque anche chi lavora alla traduzione – ha perciò molti strumenti a disposizione. Vediamo ora la traduzione:

L'ispettore Okonkwo be' lui sì che era il peggiore di tutti quando era sergente prima che lo promuovevano. Si pappava bustarelle dagli autisti finché a un certo punto non ha i soldi per sposare quattro mogli e farsi una casa in città. E anche quando lo promuovono Ispettore io e il mio padrone andiamo da lui a fargli le congratulazioni. Ma quand'ecco che arriviamo lì e lo troviamo che piange. Piange con l'acqua che gli esce fuori dagli occhi. Oh mica scherzo.

La violazione del congiuntivo a favore dell'indicativo ("quando era sergente prima che lo promuove-

vano”) è giustificata dal fatto che il protagonista parla per l'appunto “un inglese marcio”. Violare la norma grammaticale è una scelta innovativa coerente con la situazione sociale del giovane soldato, così come la scelta di non interrompere con virgole il flusso narrativo è importante per conservare il ritmo concitato del racconto: una scelta razionalizzante nella punteggiatura può avere delle ripercussioni sull'intenzione marcatamente orale di tutto il passo, nonché dell'intero libro, e alterare la dominante espressiva del romanzo. Anche la scelta di far raccontare la storia dell'ispettore al presente va nella direzione di marcare la deviazione dallo standard letterario: il racconto in presa diretta, per così dire, ne accresce il carattere tipicamente orale. Quanto al lessico, ho deciso di tradurre le espressioni *na* con “be'” e *chop bribe* con “pappare bustarelle”: in entrambi i casi ho attinto dalla lingua colloquiale per sottolineare il contesto di oralità in cui il pidgin è nato. La parola *sarzent* l'ho resa con “sergente”, quindi a differenza degli altri due casi non è marcata nel testo italiano. Una scelta più aggressiva dal punto di vista linguistico potrebbe essere quella di lasciare le parole e le locuzioni in pidgin anche nella traduzione; in questo modo il testo italiano risulterebbe più contaminato: “L'ispettore Okonkwo *na* lui sì che era il peggiore di tutti quando era un *sarzent* prima che lo promuovevano”. Sarebbe chiaramente una scelta che richiederebbe uno sforzo maggiore da parte del lettore, che ogni tanto inciamperebbe in qualcosa di estraneo, proprio come succede al lettore di lingua inglese. Il glossario in fondo al romanzo, però, potrebbe andare in soccorso del lettore italiano esattamente come la stessa scelta editoriale aiuta il lettore di lingua inglese. La locuzione idiomatica *lo and behold*, potrebbe anche essere tradotta con “e invece pensa un po'” oppure “e invece guarda te”, locuzioni molto comuni nella lingua parlata. La deviazione dallo standard nella traduzione da

me proposta è l'uso congiunto di “ma” e “quand'ecco”, perché crea un effetto di ridondanza. Nell'ultima frase, infine, credo sia meglio invertire la posizione di *oh* all'interno della proposizione perché consente di mantenere lo stesso suono – *oh* in luogo di altre esclamazioni – e di rispettare il ritmo. Se si decide infatti che la dominante del testo in questo punto è sul piano espressivo, è importante che nel testo tradotto non ci sia un numero di sillabe eccessivamente superiore a quello del testo originario.

Anche nella traduzione di questo romanzo è necessario non coprire di ridicolo lo Straniero, facendolo muovere fra ipercorrettismi e formulazioni artificiali (alternando, per esempio, l'imperfetto indicativo e il congiuntivo). Il marciame di una società allo sbando, in balia di politici corrotti e alle prese con un'aspra guerra civile, si riflette nella lingua marcia del giovane soldato. Ken Saro-Wiwa piega la lingua inglese per raccontare altre storie, le storie che sono una diretta conseguenza delle violenze dell'Impero britannico. L'inglese si china sotto il peso di una Storia altra (Ashcroft, Griffiths e Tiffin 1989, p. 38), collocandosi lungo la linea di contatto tra due culture profondamente diverse: il narratore parla in una lingua che non è più la sua lingua madre e al tempo stesso non è ancora inglese, è qualcosa che sta in mezzo. Ci racconta la sua storia in una lingua che conserva la memoria dell'origine – di una cultura caduta sotto i colpi inferti dalla colonizzazione – ed esprime tutta la sorpresa e il mistero dell'arrivo in un altrove fortemente straniente.

I personaggi afroamericani sono forse quelli che hanno pagato, e tuttora pagano, lo scotto maggiore sul piano del ridicolo. Basti pensare a Jim, lo schiavo delle *Avventure di Huckleberry Finn*, che anche in traduzioni recenti usa i verbi all'infinito come fosse uno straniero, quando invece parla in una delle varietà di inglese della comunità afroamericana nate negli Stati

Uniti nel corso dei secoli. Ed è singolare che accada tuttora in letteratura, mentre al cinema per fortuna non succede più di incontrare personaggi afroamericani che, come la Big Mama di *Via col vento*, oltre che con i verbi all'infinito parlano come se fossero continuamente vessati da raucedine e raffreddore. Leggiamo questo brano tratto da *Song of Solomon (Canto di Salomone)* di Toni Morrison:

"Somebody said you ain't got no navel."

"That's the question?"

"Yes."

"Don't sound like a question. Sound like an answer. Gimme the question."

"Do you?"

"Do I what?"

"Do you have a navel?"

"No."

"What happened to it?"

"Beats me" (Morrison 1987, p. 37).

In questo romanzo, ambientato nella Chicago degli anni settanta, Morrison dà vita a uno dei suoi personaggi femminili più vitali, Pilate, una vecchia saggia con un tratto fisico davvero singolare: non ha l'ombelico. Alla scrittrice afroamericana basta questo dettaglio per impregnare il suo romanzo delle atmosfere del realismo magico. Nel brano sopra citato assistiamo a un dialogo tra Pilate e un ragazzo, incredulo alla notizia che lei non ha l'ombelico. Il dialogo, secco e lapidario, si svolge per l'appunto nella varietà di inglese parlata dalla comunità afroamericana, quella che fino a qualche tempo fa veniva chiamata *Black English*. È una varietà caratterizzata da una semplificazione grammaticale e sintattica, alla quale i film di Spike Lee e le canzoni degli afroamericani ci hanno ormai abituato da tempo: si omette il soggetto (*Don't sound like a question/Sound like an answer*), il verbo non si flette (*don't sound/sound*), si usano contrazioni che

uniscono l'ausiliare "avere" alla particella negativa (*you ain't* invece di *you haven't*) o il verbo al pronome oggetto (*gimme* invece di *give me*) e si usa la doppia negazione (*you ain't got no navel*). Vediamo la traduzione:

"Qualcuno ha detto che non c'è l'ombelico."

"È questa la domanda?"

"Sì."

"Mica sembra una domanda. Sembra più una risposta. Fammi la domanda."

"Ce l'ha?"

"Ce l'ho cosa?"

"Ce l'ha l'ombelico?"

"No."

"Che gli è successo?"

"Saperlo..."

Per tradurre questa varietà di inglese si può ricorrere alle risorse dell'italiano parlato e colloquiale, come l'uso del pronome "ci" prima del verbo "avere" ("non c'è l'ombelico"), la dislocazione dei pronomi ("Ce l'ha l'ombelico?") e l'uso di "che" a inizio frase invece di "che cosa" ("Che gli è successo?"). In quest'ultima battuta di dialogo si potrebbe usare un'altra deviazione dalla lingua standard, la frase scissa ("Cos'è che gli è successo?"): in tutti questi casi si creano piccoli effetti di ridondanza tipici della lingua orale, che in un testo scritto solitamente non compaiono. Ma per non far parlare i personaggi come un libro stampato, in particolare quando il loro dialogo è freschissimo come quello sopra riportato, chi traduce deve fare in modo di usare alcuni accorgimenti. Un altro modo per marcare il dialogo e la deviazione dallo standard letterario è l'uso dell'avverbio "mica", molto frequente, soprattutto nel parlato, come rafforzativo o sostitutivo tout court di una negazione ("Mica sembra una domanda"), un espediente che consente di mantenere vivo il carattere orale della narrazione. Infine la locu-

zione *Beats me*, usata nello slang americano quando non si conosce la risposta a una domanda, è stata resa con economia lessicale anche in italiano: "Saperlo...". Mi sarebbe piaciuto tradurre con "Bella domanda", ma avrei ripetuto la parola "domanda" già presente tre volte nel testo. Quanto all'uso del pronome "ci" prima del verbo "avere", ho preferito usare il gaddiano verbo "ciavere" perché mi pare mimi meglio l'oralità. Un'altra possibilità sarebbe stata quella di tradurre con "non c'ha l'ombelico". La controindicazione, in questo caso, è che il lettore non colga subito la deviazione dallo standard e legga la "c" come in "cane", restando un po' disorientato.<sup>1</sup>

La lingua contaminata della narrativa contemporanea ha, tra gli altri, un interprete illustre in William S. Burroughs. Prendiamo questo passo tratto da *Naked Lunch (Pasto nudo)*:

Young, good looking, crew cut, Ivy League, advertising exec type fruit holds the door back for me. I am evidently his idea of a character. You know the type comes on with bartenders and cab drivers, talking about right hooks and the Dodgers, call the counterman in Nedick's by his first name. A real asshole. And right on time this narcotics dick in a white trench coat (imagine tailing somebody in a white trench coat - trying to pass as a fag I guess) hit the platform. I can hear the way he would say it holding my outfit in his left hand, right hand on his piece: "I think you dropped something, fella" (Burroughs 1991, p. 3).

Nel suo romanzo più famoso Burroughs contamina l'inglese americano con lo slang, in particolare con la lingua dei giovani e con il gergo dei tossicodipen-

<sup>1</sup> Per approfondire le risorse del linguaggio orale, del substandard, delle varietà familiari, colloquiali e popolari e della lingua dei giovani, si vedano i saggi di G. Antonelli (2006), C. Bazzanella (1994), G.L. Beccaria (2006), G. Berruto (1987) e P.V. Mengaldo (1994).

denti e della malavita. In anni in cui la realtà della droga veniva ancora ignorata, per non dire schivata, dall'opinione pubblica americana, Burroughs è stato il primo a raccontare l'inferno di un tossicodipendente. *Pasto nudo* è un ritratto al vetriolo dell'America degli anni cinquanta, schiava dell'"algebra del bisogno", e un invito nient'affatto moralistico a sottrarsi a ogni forma di dipendenza, prima di tutto dalle sostanze stupefacenti. In questo romanzo la dominante espressiva è importante quanto la dominante sul piano del contenuto: la storia di Lee è tutt'uno con la sua voce, che quella storia ci racconta. Edulcorare la crudezza del linguaggio del narratore equivarrebbe ad ammorbare un romanzo che rappresenta una strenua battaglia contro il *morbo* in tutte le sue declinazioni. Vediamo ora la traduzione del brano:

Una checca con l'aria da pubblicitario, giovane, carino, capelli a spazzola, targato Ivy League, mi tiene aperta la porta. Evidentemente sono il suo tipo. Sai, quel genere che se la fa con baristi e tassisti, sempre a parlare dei ganci giusti e dei Dodgers, e che chiama per nome il barman di Nedick's. Un vero stronzo. Ma proprio all'ultimo momento 'sto paraculo della narcotici col trench bianco (ve l'immaginate pedinare qualcuno con un trench bianco? Per spacciarsi meglio da frocio, credo) zompa sulla banchina del metrò. Già sento che dice, la mano destra sul cannone, mostrandomi nella sinistra tutti i miei arnesi: "Amico, mi sa che t'è caduto qualcosa".

L'uso del gergo è presente nella scelta di alcune locuzioni: "sono il suo tipo", "se la fa", "spacciarsi meglio da", "mi sa" e di alcune scelte lessicali: "stronzo", "paraculo", "zompa", "cannone". Nel romanzo Burroughs usa una varietà di termini per indicare gli omosessuali: nel brano sopra riportato compagno *fruit* e *fag*, che ho tradotto con "checca" e "frocio". Nel secondo caso avrei potuto usare "finocchio", visto che "frocio" è romanesco, ma grazie al cinema la parola è usata ormai dappertutto in Italia e ha perso la sua im-

pronta regionale. Tradurre ogni volta con "omosessuale", oltre a essere una scelta edulcorante, porterebbe anche a un impoverimento lessicale del testo perché la variazione linguistica di Burroughs sul tema è molto ampia. Tradurre con "gay" rappresenterebbe invece un anacronismo perché negli Stati Uniti degli anni cinquanta la parola ancora non si usava. Nella traduzione c'è un'aggiunta consapevole: "targato" prima di "Ivy League". Ho scelto questa piccola espansione del testo pensando a un lettore giovane, che con tutta probabilità non sa che l'Ivy League riunisce otto prestigiose università degli Stati Uniti e dunque indica l'appartenenza a un'élite: l'aggiunta "targato" potrebbe fornirgli un indizio per comprendere che lo status sociale del personaggio è così evidente da renderlo riconoscibile, come se addosso avesse per l'appunto una targa con sopra scritto "Ivy League". Ma naturalmente si tratta di un'esplicitazione che si può tralasciare.

Per tradurre libri di narrativa – e in particolare quella sperimentale e molto contaminata che devia in continuazione dallo standard letterario –, bisogna evitare di usare una lingua che, come osserva argutamente Julian Barnes, sia come un pasto servito a bordo di un aereo: sfama tutti, non avvelena nessuno, ma non è nemmeno molto nutriente (Barnes 2010, p. 8). Non si dovrebbe, cioè, tradurre in un italiano smorto, "tagliando via" sul testo, come si dice in gergo editoriale. Né in una lingua "acrilica", per usare una pregnante definizione di Susanna Basso. Se chi scrive lavora sullo scarto – cioè sulla deviazione laterale improvvisa, come un cavallo bizzoso –, chi traduce deve sforzarsi di fare lo stesso. Lo stile di un autore è tanto più ricco quanto più lo scrittore devia da un tracciato prestabilito: non gli si può fare il torto di ricondurlo nei ranghi.

Il lettore o la lettrice che compra un noir, un romanzo di spionaggio, un poliziesco o un romanzo rosa, lo fa perché vuole distrarsi, rilassarsi, trascorrere piacevolmente il tempo. Desidera appassionarsi a una storia che tenga col fiato sospeso, procuri sensazioni forti o permetta di sognare a occhi aperti. Chi legge narrativa di evasione ha esigenze precise. Per questo tipo di lettore e di lettrice, l'autore è un intrattenitore che conosce il modo di conquistare l'interesse e divertire. Quando si incomincia a tradurre un romanzo di evasione, quindi, è importante avere chiaro in funzione di *chi* si fa la traduzione, come è importante sapere in funzione di *cosa* la si fa. Gli scrittori commerciali hanno delle qualità specifiche interessanti: padroneggiano il mestiere, hanno grandi capacità "tecniche", nel senso che sanno organizzare il racconto e articolarlo con abilità, e sanno avvicinare il lettore fin dalle prime pagine. Scrivono per un pubblico che ama poco la novità perché ciò che è nuovo può essere inquietante, e un certo tipo di lettore evita la sensazione di disorientamento e di sconcerto che deriva da testi impegnativi che vogliono scalfire le abitudini mentali.

Individuare la dominante di un testo nel contenuto della narrazione, e dunque nella fruizione del testo a fini di evasione da parte del lettore, porta a compiere scelte di traduzione chiare. Chi legge un hard-boiled

o un horror divora le pagine sospinto dall'incalzare dell'azione e si può ragionevolmente presumere che non voglia trovare intoppi sul suo cammino, né inciampare in lunghi giri di frase o parole oscure e ambigue che possano rallentare l'accesso diretto alla storia narrata. Tenere il lettore incollato alla pagina è ciò che il committente – e dunque l'editore – si attende da chi fa la traduzione. Se è lecito supporre che qualche lettore di John Le Carré o di Ken Follett sia interessato alle questioni di stile presenti nei romanzi dei loro autori preferiti, è pure ragionevole supporre che la maggior parte dei lettori ne compri e legga i libri per godersi la storia narrata e quasi non si accorga di come è scritta.

Gli editor di collane di intrattenimento danno precise indicazioni ai traduttori. Chiedono, per esempio, di dividere i periodi troppo lunghi in modo da non rendere faticosa la lettura. Oppure di ribaltare le frasi, di girarle in modo da renderle più fluide. Per assolvere alla funzione di questo tipo di testo, dunque, chi traduce deve lavorare sull'azione ed eliminare sistematicamente tutto ciò che la rallenta: frasi troppo lunghe, parole troppo ricercate, eccedenza di aspetti formali in genere. Il lettore deve poter procedere spedito e senza intralci perché la cosa che gli interessa di più in questo tipo di romanzo è il seguito dell'azione e il sovrappiù della sensazione o dell'emozione. Leggiamo un brano di *L.A. Confidential* di James Ellroy:

He'd been running a week; he'd spent fifty-six grand staying alive: cars, hideouts at four and five thousand a night – risk rates – the innkeepers knew Mickey C. was after him for heisting his dope summit and his woman, the L.A. Police wanted him for killing one of their own. The Cohen contract kiboshed an outright dope sale – nobody could move the shit for fear of reprisals; the best he could do was lay it off with Doc Engleklings' sons – Doc would freeze it, package it, sell it later and get him his percentage (Ellroy 1992, p. 3).

Ora proviamo a tradurlo:

Era in fuga da una settimana. Aveva speso cinquantaseimila dollari per salvare la pelle: macchine, nascondigli a quattro o cinquemila dollari a notte – il rischio ha il suo prezzo. Gli albergatori sapevano che Mickey Cohen gli stava alle costole perché lui gli aveva fregato la roba e la donna, mentre la polizia di Los Angeles lo cercava per aver fatto fuori uno di loro. Il lavoro di Cohen impediva il movimento diretto della merce: nessuno poteva smazzare la polverina per il timore di ritorsioni. Meglio lasciarla ai figli di Doc Engleklings: Doc l'avrebbe tenuta, impaccata, venduta e poi gli avrebbe dato la sua parte.

Questo romanzo hard-boiled di Ellroy inchioda il lettore alla pagina non solo per ciò che gli racconta, ma anche per come glielo racconta: il ricorso allo slang, e dunque la precisa scelta stilistica dell'autore, è parte integrante del piacere della lettura di *L.A. Confidential*. Le valenze estetiche danno quel qualcosa in più ai romanzi di Ellroy, che infatti è sempre più difficile considerare un mero scrittore di evasione, soprattutto se si guarda alla sua produzione più recente. La prova del nove l'abbiamo da una traduzione meno sensibile al suo stile, come nella versione qui sotto:

Scappava da una settimana. Aveva speso cinquantaseimila dollari per restare vivo: macchine, nascondigli a quattro o cinquemila dollari a notte – prezzi a rischio – gli albergatori sapevano che Mickey C. lo inseguiva perché lui gli aveva rubato la droga e la donna, la polizia di Los Angeles lo cercava per l'omicidio di uno di loro. L'assassinio su commissione affidato a Cohen impediva la vendita della merce: nessuno poteva spostarla per paura della vendetta. La cosa migliore da fare era di lasciarla ai figli di Doc Engleklings: Doc l'avrebbe tenuta, impacchettata, venduta più tardi e poi gli avrebbe dato la sua percentuale.

Il problema maggiore della seconda versione non è dato dalla presenza di eventuali errori di traduzione, bensì dal fatto che mi sono limitata a tradurre in

una lingua neutra. Non è rimasta pressoché traccia della scrittura marcata, dello slang che impregna il testo inglese. L'italiano usato è quello medio della lingua letteraria: nel testo tradotto si dice esattamente quello che si dice nel testo fonte ma non lo si dice *come* viene detto nel testo originario. Nella seconda versione ho usato parole generiche: "restare vivo", "inseguire", "rubare", "droga", "assassinio su commissione", "vendere", là dove nella prima ho usato parole specifiche, parole e locuzioni gergali: "salvare la pelle", "stare alle costole", "fregare", "roba", "movimento" (inteso come passaggio di stupefacenti di qualsiasi entità), "polverina", "far fuori", "lavoro" (atto delittuoso), "smazzare", "parte" (quota equa per chi ha partecipato materialmente al colpo). Nella prima versione, inoltre, ho cercato di essere più sintetica nella formulazione di una frase per non rallentare il ritmo dell'azione ("Meglio lasciarla ai figli di Doc Englekling"), mentre nella seconda ho tradotto in modo più scolasticamente letterale ("La cosa migliore da fare era di lasciarla ai figli di Doc Englekling"). Ho poi reso più chiaro il riferimento al costo di un posto letto per chi si sta nascondendo ("il rischio ha il suo prezzo" invece del generico e non immediatamente comprensibile "prezzi a rischio" della seconda versione) e al tipo di paura che attanaglia il personaggio ("per il timore di ritorsioni" anziché "per paura della vendetta"). La prima versione si legge meglio per due ragioni: perché il lessico è più specifico – il che significa che ho prestato maggiore attenzione ai dettagli – e perché ho cercato di riprodurre anche lo stile del brano: il brio della prima versione deriva proprio dal desiderio di rispettare lo stile di Ellroy.

In questo passo di *Fall of Giants* (*La caduta dei giganti*) di Ken Follett, invece, ci confrontiamo con un tipico romanzo di evasione, profondamente diverso da quelli di James Ellroy:

The twenty-second of June, 1911, was Billy's thirteenth birthday. He was woken by his father. Dad's technique for waking people was more effective than it was kind. He patted Billy's cheek, in a regular rhythm, firmly and insistently. Billy was in a deep sleep, and for a second he tried to ignore it, but the patting went on relentlessly. Momentarily he felt angry; but then he remembered that he had to get up, he even wanted to get up, and he opened his eyes and sat upright with a jerk.

"Four o'clock," Dad said, then he left the room, his boots banging on the wooden staircase as he went down (Follett 2010, p. 3).

*Fall of Giants* è un romanzo storico, il primo di una saga sul Novecento. Follett è uno scrittore di successo, i cui best-seller sono sempre ai vertici delle classifiche di tutto il mondo. Ha un pubblico internazionale molto vasto e la sua scrittura ne tiene conto: è neutra, facilmente accessibile, si giova di frasi molto brevi, per lo più paratattiche e denotative, che si leggono senza fatica e nel contempo fanno procedere l'azione. La narrazione, pur essendo fluviale, scorre senza intralci. La scrittura di Follett non è mai sciatta, al contrario, è molto curata: è una classica prosa letteraria gradevole per tutti i palati. Vediamone una possibile traduzione:

Il 22 giugno 1911 era il tredicesimo compleanno di Billy. Fu svegliato dal padre, che aveva una tecnica efficace se pure non gentile. Con fermezza e insistenza gli diede qualche colpetto sulla guancia, a ritmo regolare. Billy dormiva come un sasso e per qualche istante cercò di ignorarlo, ma i colpetti non si fermavano. Per un attimo provò rabbia, ma poi si ricordò che doveva alzarsi, non solo, lo voleva proprio. Così aprì gli occhi e balzò a sedere con uno scatto.

"Sono le quattro," disse il babbo. Quindi uscì dalla stanza e scese le scale mentre gli stivali rimbombavano sui gradini di legno.

Il testo tradotto, alla pari di quello inglese, deve essere levigato come una pista di pattinaggio. Gli eventuali intoppi possono essere causati da vari fattori. Le

frasi brevi del testo originario, per esempio, rischiano a volte di essere troppo brevi in italiano e di dare un senso di frammentazione. Questo è il motivo per cui ho preferito unire la seconda e la terza frase, condensandone il significato; ne risulta un periodo comunque breve e facilmente leggibile perché formato dalla proposizione principale e da una relativa: "Fu svegliato dal padre, che aveva una tecnica efficace se pure non geniale". Quando ci si trova davanti a una scrittura prevalentemente paratattica come quella di Follett, se si decide di unire le frasi per evitare il senso di frammentazione bisogna fare in modo, però, di non costruire periodi ipotattici complessi per non snaturare l'estrema linearità sintattica del testo. Ho invece preferito spezzare in due l'ultimo periodo del primo capoverso perché, rileggendolo, mi è sembrato che presentasse troppe informazioni e dunque risultasse troppo complesso. Il punto permette di separare le prime tre azioni, che si svolgono tutte all'interno del personaggio ("Per un attimo provò rabbia, ma poi si ricordò che doveva alzarsi, non solo, lo voleva proprio"), dalle ultime due. Da sole, queste due azioni sospingono nuovamente in avanti la narrazione imprimendole una svolta ("Così aprì gli occhi e balzò a sedere con uno scatto").

Un altro aspetto a cui prestare attenzione è il frequente uso degli avverbi: *firmly*, *insistently*, *relentlessly*, *momentarily*. Ce ne sono ben quattro in due righe. In inglese la formazione degli avverbi avviene aggiungendo il suffisso *ly* agli aggettivi, il che non ha quasi ripercussioni sul piano sonoro del testo. La concentrazione di quattro avverbi che terminano in "mente", invece, avrebbe conseguenze cacofoniche nel testo italiano. Per questa ragione è bene variarne la traduzione, in particolare quando gli avverbi compaiono in coppia ("con fermezza e insistenza" anziché "fermamente e insistentemente"), oppure si può provare a sostituirli con un aggettivo ("colpetti fermi e insistenti"). In genere, per evitare sgradevoli accumuli di avverbi che terminano in

"mente", è bene ricordare che si può dire "all'improvviso" al posto di "improvvisamente" o "all'inizio" al posto di "inizialmente", e così via. Quanto al lessico, è preferibile restare in quello di maggiore frequenza ("dare qualche colpetto" invece di "picchiettare"; "con uno scatto" invece di "con un sobbalzo").

In *Full Dark, No Stars* (*Notte buia, niente stelle*) Stephen King conduce un'esplorazione del lato oscuro dell'uomo, evidente fin dal titolo, mescolando l'horror al paranormale, un tema di grande attualità nella narrativa odierna. Il libro è formato da quattro racconti lunghi. Ecco un breve passo dell'ultimo, *A Good Marriage* (*Un bel matrimonio*):

She had been born Darcellen Madsen (Darcellen, a name only parents besotted with a freshly purchased book of baby names could love), in the year John F. Kennedy was elected President. She was raised in Freeport, Maine, back when it was a town instead of an adjunct to L.L.Bean, America's first superstore, and half a dozen other oversized retail operations of the sort that are called "outlets" (as if they were sewer drains rather than shopping locations). She went to Freeport High School, and then to Addison Business School, where she learned secretarial skills. She was hired by Joe Ransome Chevrolet, which by 1984, when she left the company, was the largest car dealership in Portland (King 2010, p. 261).

In questo passaggio troviamo lo stesso tipo di scrittura neutra vista nel brano di Follett, ma con l'aggiunta di una difficoltà di tipo culturale. La difficoltà sta nel fatto che il brano è profondamente radicato nella terra in cui è germinato, gli Stati Uniti, in questo caso specifico Freeport, nel Maine. Infatti gli elementi che ne definiscono la specificità culturale sono numerosi, a partire dall'accento al L.L.Bean e agli onnipresenti outlet, a cui è legato un gioco di parole comprensibile al lettore americano ma meno al lettore italiano, fino al nome delle scuole frequentate dalla protagoni-

sta e dell'azienda per cui ha lavorato. Proviamo a tradurre:

All'anagrafe Darcellen Madsen (Darcellen, un nome che poteva piacere solo a genitori istupiditi dai libri di nomi per bambini), era nata nell'anno in cui John Kennedy era diventato presidente. Era cresciuta a Freeport, nel Maine, quando era un paese e non una propaggine di L.L.Bean, il primo ipermercato americano, e di quella decina di edifici extralarge chiamati "spacci" (come fossero luoghi malfamati anziché posti dove fare shopping). Aveva frequentato le superiori e poi aveva seguito un corso per diventare segretaria. Era stata assunta dalla Joe Ransome Chevrolet, che nel 1984, l'anno in cui si era licenziata, era la concessionaria di automobili più grande di Portland.

Dal punto di vista sintattico, una delle difficoltà è data dalla digressione che riporta a fatti antecedenti la narrazione: in questo punto King ci presenta la protagonista femminile e, pur introducendo l'analessi con il *past perfect* – *she had been born* –, prosegue con il *simple past* come di frequente accade in inglese: *she was raised, went, learned, was hired*. In italiano, invece, è meglio uniformare i tempi al trapassato prossimo ("era diventato", "aveva frequentato", "era stata assunta", "si era licenziata"), in modo da facilitare la comprensione al lettore e porre su due piani temporali diversi il tempo del racconto e il tempo della storia. Un'altra difficoltà è legata, come abbiamo detto, alla realtà americana. Se si conservassero non tradotti i nomi delle scuole frequentate dalla protagonista, avremmo un paio di righe interrotte in continuazione da parole in lingua inglese, per via dell'accumulo dato dal nome dell'ipermercato poco sopra e dell'azienda poco sotto. È una scelta possibile, certo, ma credo che al momento di farla si debba valutare l'eventuale difficoltà di leggere un paio di righe di questo tipo: "Aveva frequentato la Freeport High School e la Addison Business School, dove aveva seguito un corso per diventare se-

gretaria. Era stata assunta dalla Joe Ransome Chevrolet...". Ci si dovrebbe chiedere se la cosa più importante per il lettore, in questo punto del testo, sia sapere con esattezza quali sono le due scuole frequentate dalla protagonista oppure soltanto quale tipo di studi ha fatto. Per il tipo di romanzo o racconto che si sta traducendo, qual è l'aspetto primario?

Infine un problema è posto dal gioco di parole presente nel testo: *outlets (as if they were sewer drains rather than shopping locations)*. Una traduzione letterale – "outlet (come fossero delle fogne anziché dei posti dove fare shopping)" – è da scartare, secondo me, perché il lettore medio italiano non è in grado di cogliere il rimando allo sfiatatoio e a qualcosa che fluisce fuori da qualcos'altro implicito nella parola inglese *outlet*. La parola *outlet* la conosce nella sua accezione di "spaccio aziendale", e quindi con fatica coglierebbe il gioco di parole subito comprensibile per il lettore di lingua inglese. Se si decide di tenere la parola *outlet*, visto che ormai la si usa disinvoltamente anche da noi, credo sia preferibile omettere il contenuto della parentesi e limitarsi a tradurre: "...quando era un paese e non una propaggine di L.L.Bean, il primo ipermercato americano, e di quella decina di edifici extralarge chiamati outlet". Nella mia versione ho preferito mantenere il gioco di parole e sfruttare le connotazioni della parola "spaccio": "...quando era un paese e non la propaggine di L.L.Bean, il primo ipermercato americano, e di una decina di edifici extralarge chiamati 'spacci' (come fossero luoghi malfamati anziché posti dove fare shopping)". Se si ritiene che la dominante del testo di questo racconto – in questo punto specifico – sia l'immediata fruibilità del testo, si può pensare di tradurre con un gioco di parole subito accessibile al lettore.

Isaac Asimov ha dato vita a numerosi best-seller nell'arco dei cinque decenni che ha dedicato alla scrit-

tura di romanzi di fantascienza, destinati a lasciare un ricordo indelebile in più di una generazione di lettori. Tra le numerose saghe che ha realizzato c'è il ciclo *The Robot Novels*, ed è da *I, Robot (Io, robot)*, un'antologia di nove racconti scritti fra il 1940 e il 1950, che è tratto il brano che segue:

Robbie nodded his head – a small parallelepiped with rounded edges and corners attached to a similar but much larger parallelepiped that served as torso by means of a short, flexible stalk – and obediently faced the tree. A thin, metal film descended over his glowing eyes and from within his body came a steady, resonant ticking (Asimov 2004, p. 3).

Asimov usa una lingua molto concreta, che poco o nulla concede all'astrazione, anche se tratta argomenti tecnici e complessi. La sua è una scrittura uniforme, funzionale alla storia che di volta in volta narra, e che gli ha permesso di essere letto in lingua originale da centinaia di migliaia di lettori in tutto il mondo perché presenta poche difficoltà. È una scrittura neutra, scandita da una sintassi semplice e per lo più parattica, che consente di leggere agevolmente anche periodi assai lunghi e incisi che si protraggono per due o tre righe, come nell'esempio sopra citato. Vediamone ora la traduzione:

Robbie fece segno di sì con la testa – un piccolo parallelepipedo con spigoli e angoli arrotondati attaccato con un gambo corto e flessibile a un parallelepipedo simile ma ben più grosso, che fungeva da torso – e obbedì all'ordine mettendosi davanti all'albero. Una fine pellicola metallica gli scendeva sugli occhi ardenti e da dentro il corpo veniva un ticchettio continuo, risonante.

L'inciso tra le due lineette è piuttosto lungo, e lo diventa ancor più in italiano a causa del numero maggiore di sillabe di ciascuna parola e della presenza di articoli e preposizioni articolate. È bene che pure nel-

la nostra lingua rimanga tra due lineette e non venga messo tra parentesi per non correre il rischio che il lettore pigro ne salti il contenuto. Per definizione, ciò che si mette tra parentesi è per lo più accessorio e la convinzione generale è che non sia un gran danno passare oltre; anche nella lingua inglese ciò che si mette tra parentesi solitamente è accessorio, e infatti Asimov – e con lui molti autori di lingua inglese – non mette la descrizione del robot fra parentesi bensì tra due lineette. Il contenuto della parentesi, sebbene oggi ci faccia sorridere, non è affatto accessorio poiché contiene la descrizione fisica del robot e dunque è uno degli aspetti informativi più importanti del romanzo. Le lineette hanno la funzione opposta a quella delle parentesi: sono come due riflettori puntati sul contenuto dell'inciso e lo mettono ancor più in evidenza. Non solo, la forma grafica della lineetta consente di risalire subito all'inizio dell'inciso e quindi recuperare la parte dell'informazione data prima per riprendere agevolmente la lettura del periodo interrotto dall'inciso.

Leggiamo ora un brano tratto da *The Elf Queen of Shannara (La regina degli elfi di Shannara)*, un romanzo di Terry Brooks, uno dei più apprezzati scrittori di fantasy:

Arborlon, the city of the Elves, her home, brought out of the Westland more than a hundred years ago – here, to this... She left the thought unfinished. She lacked the words to complete it.

Elven magic, conjured anew out of fairie time, sheltered the city, but the magic was beginning to fail. The mingled fragrances of the Garden's flowers were overshadowed by the acrid smells of Killeshan's gases where they had penetrated the outer barrier of the Keel. Night birds sang gently from the trees and coverings, but even here their songs were undercut by the guttural sounds of the dark things that lurked beyond the city's walls in the jungle and swamps, that pressed up against the Keel, waiting (Brooks 1992, p. 3).

Brooks scrive cicli di romanzi che presentano una continuità di personaggi e, soprattutto, di atmosfere. Il ciclo degli eredi di Shannara, da cui è tratto il brano sopra riportato, è il seguito del ciclo di Shannara, sul quale l'autore ha costruito la propria fama. È ambientato in un mondo di magia e di fantasia assai evocativo, popolato di elfi e di creature mostruose. Anche la scrittura di Terry Brooks, pur essendo molto lineare dal punto di vista sintattico – frasi brevi, periodi per lo più paratattici o articolati in subordinate semplici –, è assai evocativa. Il lessico, infatti, attinge qua e là al serbatoio più raffinato della lingua inglese, quello di origine francese e latina, come si può vedere nel brano citato (*fragrance, acrid, guttural*). L'effetto sul lettore è quello di indurre un particolare stato d'animo, di evocare un mondo sospeso fra l'immaginazione e la magia che consente di evadere dall'esperienza quotidiana. L'autore lo ottiene grazie ad aggettivi e sostantivi legati alle percezioni sensoriali, in particolare l'olfatto, la vista e l'udito, che sollecitano l'affacciarsi di un contenuto psichico nel lettore. Vediamo ora la traduzione:

Arborlon, la città degli Elfi, era la sua dimora, trasportata qui dalle Terre dell'Ovest più di cent'anni prima, in questo...

Non concluse il pensiero. Le mancavano le parole.

La magia degli Elfi, rievocata dai tempi delle fate, proteggeva la città ma cominciava a svanire. Nei Giardini, le varie fragranze dei fiori erano velate dall'odore acre dei gas del Killeshan ogni volta che penetravano la barriera esterna della Chiglia. Gli uccelli notturni cantavano melodiosi sugli alberi e nei nidi; i loro canti, però, erano interrotti dai suoni gutturali degli esseri oscuri che stavano appostati oltre le mura della città, nella giungla e nelle paludi, o premevano contro la Chiglia, in attesa.

Ho cercato di conservare, e per alcuni versi di assecondare, l'espressività del lessico inglese scegliendo per la traduzione parole quali "dimora", "rievocare", "svanire", "fragranze", "velare", "acre", "melodioso",

"gutturale", capaci di andare incontro alle aspettative del lettore di romanzi fantasy. Inoltre ho preferito la parola generica "nidi", al più specifico "ricoveri di uccelli" usato dall'autore (*coverings*), per non appesantire la frase con la ripetizione della parola "uccelli". Quanto alla sintassi, ho spezzato l'ultimo periodo con un punto e virgola per renderne la lettura italiana più agevole. La seconda parte del periodo è comunque già abbastanza lunga e articolata: con una ulteriore dilatazione la lettura potrebbe risultare ostica. Un'ultima osservazione riguarda la lineetta della prima frase nel testo inglese, un segno di punteggiatura assai diffuso nella prosa inglese. Sebbene il suo uso sia ormai abbastanza frequente anche nella stampa italiana, la sua diffusione è ancora limitata nella narrativa. Per questa ragione ho preferito aggirare il problema anticipando la posizione di "qui" all'interno della frase ("Arborlon, la città degli Elfi, la sua dimora, trasportata qui dalle Terre dell'Ovest più di cento anni prima, in questo..."), poiché questo mi ha permesso di ottenere una frase dalla sintassi più piana e addomesticata.

La traduzione dei nomi propri, in particolare dei luoghi, è uno dei problemi maggiori delle saghe in più volumi. In questi casi chi traduce cerca di conservarli uguali di libro in libro; se il traduttore cambia, è il redattore che cura la pubblicazione dei libri di un certo autore ad assicurare la continuità e l'omogeneità delle scelte. In questo caso specifico chi ha lavorato alla saga di Shannara ha optato per la convincente coesistenza di elementi stranianti (Morrowindl, Arborlon, Killeshan, Rowen, Blackledge), di elementi addomesticati ("Terre del Nord", "Montagne dello sperone roccioso", "Fiume Argento" per *Northland*, *Rock Spur Mountains*, *Silver River*) e di elementi ibridi ("Territorio del Kershalt", "Montagne dell'Irybis", "Pianure di Raab"), che consentono una topografia assai credibile. Alcuni dei luoghi interamente tradotti, poi, sono particolarmente suggestivi, basti pensare a "Spartiacque azzurro" per *Blue*

*Divide* (più espressivo che non "Spartiacque blu"), "Malaterra" per *Wilderun*, "Isola del cavaliere alato" per *Wing Rider Island*, "Collina sibilante" per *Wistle Ridge*. Si tratta di scelte perfettamente in sintonia con la dominante individuata per la traduzione di questo tipo di romanzi, che mi pare sia la potenza evocativa delle atmosfere narrate. Quanto alla scelta di non tradurre i nomi di alcune località, essa non è dettata, in questo caso, dal desiderio di accoglienza degli elementi estranei del testo, quanto dalla tendenza a solleticare il gusto di chi subisce il fascino di paesi e di tempi lontani. Anche qui, è la dominante a indicarci la strada da seguire.

In *A Most Wanted Man* (*Yssa il buono*), un recente romanzo di spionaggio di John Le Carré, è possibile imbattersi in un'altra difficoltà che si presenta spesso al traduttore di narrativa d'evasione:

Melik felt someone's gaze fixed on him, glanced round and came face-to-face with a tall, desperately thin boy of his own height with a straggly beard, eyes reddened and deep-set, and a long black coat that could have held three magicians. He had a black-and-white kaffiyeh round his neck and a tourist's camel-skin saddlebag slung over his shoulder. He stared at Melik, then at Leyla. Then he came back to Melik, never blinking, but appealing to him with his fiery, sunken eyes (Le Carré 2008, p. 3).

La descrizione del giovane che sta pedinando Melik è molto dettagliata: Le Carré usa un'aggettivazione copiosa, a volte ripetitiva e decisamente ridondante: per esempio, descrive gli occhi del ragazzo prima come *reddened and deep set* e poco più avanti come *fiery* e *sunken*, di fatto nello stesso modo. Oppure dice che il ragazzo è alto, e subito dopo precisa che è della stessa altezza di Melik (di cui qualche riga sopra, nel capoverso che precede il brano citato, si diceva che era un gigante). Si ha la sensazione che il brano sia

stato scritto di getto e sia mancata la fase di editing. Vediamo la traduzione:

Melik sentì che qualcuno lo fissava, si guardò attorno e si ritrovò faccia a faccia con un ragazzo magrissimo, alto quanto lui, con la barba incolta, gli occhi rossi e incavati e un lungo cappotto nero dove si poteva stare almeno in tre. Intorno alla gola aveva una kefiah bianca e nera e a tracolla una bisaccia beige. Fissò Melik, poi Leyla, poi di nuovo Melik senza batter ciglio, con aria supplichevole negli occhi fiammeggianti e infossati.

Nella traduzione ho preferito condensare il dettaglio riguardante la statura del ragazzo in "alto quanto lui", ma ho tradotto tutti gli aggettivi riferiti agli occhi: "rossi e incavati" e "fiammeggianti e infossati". "Infossati", però, avrei potuto anche ometterlo perché non aggiunge nulla di nuovo alla descrizione degli occhi fatta poco prima, e concludere la frase così: "con aria supplichevole negli occhi fiammeggianti". In questo caso li avremmo forse visti dardeggiare in modo più incisivo. Altri fenomeni di condensazione sono "magrissimo" invece di un più letterale "disperatamente magro" e "a tracolla una bisaccia beige" anziché "dalla spalla gli pendeva una bisaccia da escursionista di pelo di cammello". Nel primo caso l'avverbio *desperately* più che nel suo significato primo va inteso come un accrescitivo – serve a sottolineare l'eccessiva magrezza del giovane; e nel secondo caso i dettagli sono molti, sicché in traduzione renderebbero la frase molto goffa. Ho quindi selezionato i dettagli utili a caratterizzare il personaggio: il tipo di borsa, in modo in cui la porta, il colore. Qui ho avuto un'altra difficoltà: per evitare di avere nella stessa frase "a tracolla" e subito prima "collo", ho preferito scrivere che il giovane porta la kefiah intorno alla gola anziché intorno al collo. Infine ho unito le ultime due frasi del brano ("Fissò Melik, poi Leyla, poi di nuovo Melik sen-

za batter ciglio”) perché in questo modo mi sembra che l’azione risulti più drammatica e l’incertezza del giovane più evidente.

Ciò che ho fatto, nel tradurre questo brano, è stato unire le competenze di un traduttore e quelle di un editor. Operare piccoli o grandi tagli nel testo, condensare le informazioni, alleggerire un’aggettivazione ridondante, selezionare le parti attive del testo ed eliminare quelle superflue sono interventi che chi pubblica narrativa di evasione può richiedere espressamente al traduttore, destinato a fare le veci del redattore inglese che non ha lavorato in modo abbastanza incisivo sul testo originario. E se non lo fa il traduttore, lo fa il redattore dell’edizione italiana.

Per quanto riguarda la narrativa sentimentale, gli editori danno indicazioni dettagliate ai loro traduttori e in alcuni casi, se necessario, vere e proprie direttive sui tagli. Per contenere i costi di produzione, il numero di pagine dell’edizione italiana non dovrebbe essere di molto superiore a quello dell’edizione originaria. Dato che una traduzione in lingua italiana è in genere del venti per cento più lunga rispetto al testo inglese, chi traduce deve spesso operare dei tagli o condensare. Oltre ai tagli strutturali, che prevedono la cancellazione di interi capoversi – quando ci sono lunghe digressioni non funzionali al racconto –, un modo per condensare sulla pagina è quello di togliere gli avverbi in eccesso o scegliere gli aggettivi più significativi tra i molti che accompagnano una descrizione.

Le regole per i libri seriali della narrativa rosa da edicola (nelle sue varie collane: romance, saga, romanzo storico) sono oltremodo precise: l’inizio del romanzo e il primo capitolo devono essere tradotti integralmente perché qui vengono presentati i personaggi principali della storia e gli snodi narrativi che verranno sviluppati secondo una trama classica: incontro, innamoramento, ostacolo, superamento del-

l’ostacolo, lieto fine. I tagli vanno operati in seguito, in particolare sulla mimica facciale e corporea, di cui i romanzi rosa abbondano. È bene, perciò, glissare su aggrottamenti della fronte o delle sopracciglia e sugli ammiccamenti, non far ravviare troppo spesso i capelli ai personaggi, né far versare troppe tazze di tè nel corso di un incontro, né far provare il ventesimo brivido lungo la schiena nell’arco di due ore. Inoltre si devono bandire dal testo le descrizioni prolisse e le ripetizioni di pensieri o azioni già precedentemente descritti. Il vero punto critico è però il finale: i tagli vanno praticati cercando di mantenere integra l’atmosfera del romanzo e preservando il sottogenere a cui esso appartiene (romantico, sensuale, passionale). Se le scene d’amore sono troppo crude, le direttive editoriali consigliano di sfumarle, così come consigliano di “europeizzare” situazioni tipicamente americane (Bazzardi 2010, pp. 46-47).

Altre indicazioni prevedono che in un romanzo rosa tradizionale si debba usare una sintassi corretta; si sconsiglia pertanto di usare una lingua marcata anche se il testo originale lo è. Diverso è se si traduce un romanzo della *chick-lit*: dato che la lettrice in questo caso è una donna compresa in una fascia d’età che va dai venti ai quarant’anni, una lingua marcata, con concessioni alla deviazione dalla lingua letteraria, è ben accetta in particolare nei dialoghi. Un’altra istruzione riguarda la *variatio* nell’uso del *verbum dicendi*: qui la redazione invita espressamente a non usare sempre il verbo “dire” anche se nel testo originario ricorre *to say*. È bene dunque sostituire i vari “disse” con “domandò”, “chiese”, “rispose”, “osservò”, “sostenne”, “constatò”, e così via. Si sconsiglia inoltre nel modo più assoluto l’uso delle note: davanti a un gioco di parole bisogna trovare un gioco di parole simile, qualcosa che renda l’idea della battuta o dello scherzo. Infine, nella narrativa rosa si trova una grande abbondanza di marche di prodotti: sebbene ormai internet

consenta a tutti di capire subito di quale prodotto si tratta, il consiglio rimane quello di evitare il più possibile le marche e di indicare invece il tipo di prodotto (una sigaretta anziché una Camel; un succo di frutta anziché un Tropicana). In alcuni casi – come nella *chick-lit* – il consiglio è opposto: qui è giusto citare le marche perché sono un segnale preciso dei gusti della protagonista in fatto di moda (basti pensare a *Sex and the City* e alla predilezione di Carrie Bradshaw per le scarpe Jimmy Choo).

Tutto il discorso sui tagli e sulle scelte di fondo può essere compreso meglio leggendo il brano seguente, tratto da *Safe Harbour (Porto sicuro)*, un romanzo rosa di Danielle Steel:

It was one of those chilly, foggy days that masquerade as summer in northern California, as the wind whipped across the long crescent of beach, and whisk-broomed a cloud of fine sand into the air. A little girl in red shorts and a white sweat-shirt walked slowly down the beach, with her head turned against the wind, as her dog sniffed at seaweed at the water's edge.

The little girl had short curly red hair, amber-flecked honey colored eyes, and a dusting of freckles across her face, and those who knew children would have guessed her to be somewhere between ten and twelve. She was graceful and small, with skinny little legs. And the dog was a chocolate Lab (Steel 2003, p. 1).

Vediamone ora una prima versione:

Era una di quelle giornate fredde e nebbiose che nella California settentrionale amano farsi passare per giornate estive. Il vento sferzava la falce di luna della spiaggia e sollevava nugoli di sabbia fine fine. Una bambina in pantaloncini rossi e felpa bianca passeggiava adagio sulla rena con la testa girata per proteggersi dal vento, mentre il suo cane annusava le alghe sulla battigia.

La piccola aveva capelli rossi, corti e ricci, occhi color miele

screziati d'ambra e una spruzzata di lentiggini sul viso, e dimostrava fra i dieci e i dodici anni. Minuta e aggraziata, aveva gambe magrissime. Il cane era un labrador color cioccolato.

La lettrice dei romanzi di Danielle Steel è una lettrice tradizionale, la classica lettrice di romanzi rosa che ama abbandonarsi alle atmosfere romantiche, come quella presentata già nelle prime righe: in una giornata fredda e nebbiosa una bambina passeggia sulla spiaggia accompagnata dal suo cane. Se immagino così la lettrice, posso assecondarne il desiderio romantico di evasione e abbandonarmi alla traduzione con la scelta di giri di frase più ariosi, come "il vento sferzava la falce di luna della spiaggia", e privilegiare scelte lessicali quali "nugoli", "rena" e "screziati d'ambra".

Se invece l'editore ha in mente l'acquirente del romanzo di Steel come una lettrice meno tradizionale e come appartenente a una fascia d'età molto più ampia, è opportuno che traduca il primo periodo in questo modo: "Era una di quelle giornate fredde e nebbiose che nella California settentrionale si spacciano per estive. Il vento sferzava la spiaggia a forma di mezzaluna e sollevava nuvole di sabbia finissima". In questa seconda versione "farsi passare per" diventa un più gergale "spacciarsi", la "falce di luna" lascia il posto alla "mezzaluna" e le "nuvole" prendono il posto dei "nugoli". Si potrebbe condensare ancor più la prima frase omettendo di specificare che l'ambientazione è nella California settentrionale e limitarsi a scrivere "in California". Nella frase successiva, poi, gli occhi color miele della bambina potrebbero essere "punteggiati" d'ambra e non "screziati". Così facendo, il registro si abbassa, le scelte traduttive diventano meno ricercate e vengono ricondotte nell'alveo del lessico più comune. In entrambi i casi, però, ho diviso il periodo in due segmenti più agevoli perché più brevi. Se ritengo che la dominante del romanzo sia l'immediata fruizione del testo da parte della lettrice, mi comporterò di conseguenza.

La descrizione della bambina potrebbe essere ancor più condensata: se i capelli sono rossi, corti e ricci, si potrebbe anche scrivere: "La piccola aveva corti riccioli rossi" e tralasciare la parola "capelli" oppure poco più avanti, avendo detto già che è "minuta e aggraziata", lasciar perdere il riferimento alle gambe magrissime. In ogni caso l'aggettivo *skinny* non va reso con un letterale e crudo "pelle e ossa" per non turbare con un dettaglio fin troppo realistico un'atmosfera che si gioca su tinte assai meno forti. La descrizione della bambina, perciò, potrebbe essere: "La piccola aveva corti riccioli rossi, occhi color miele punteggiati d'ambra e una spruzzata di lentiggini sul viso. Minuta e aggraziata, dimostrava fra i dieci e i dodici anni". O, con riguardo all'ultima frase: "Minuta e aggraziata, dimostrava undici o dodici anni". Un'altra possibile versione del passo citato, perciò, potrebbe essere:

Era una di quelle giornate fredde e nebbiose che in California si spacciano per estive. Il vento sferzava la spiaggia a forma di mezzaluna e sollevava nuvole di sabbia finissima. Una bambina in pantaloncini rossi e felpa bianca passeggiava adagio con la testa girata per proteggersi dal vento, mentre il suo cane annusava le alghe sulla battigia.

La piccola aveva corti riccioli rossi, occhi color miele punteggiati d'ambra e una spruzzata di lentiggini sul viso. Minuta e aggraziata, dimostrava undici o dodici anni. Il cane era un labrador color cioccolato.

In entrambi i casi, comunque, alle competenze tipiche della traduzione si sono affiancate quelle dell'editing, e il testo non è stato solo tradotto bensì in parte anche riscritto. Per avere una traduzione di questo tipo alcuni editori sono disposti a offrire un compenso più alto, perché al momento della consegna la redazione si trova davanti un testo in fase più avanzata di lavorazione.

La *chick-lit* è un tipo di narrativa rosa che ha avuto molto successo anche nel nostro paese e ha a tutt'oggi lettrici appassionate. Vediamo questo brano di *How to be Married (La moglie peggiore del mondo)* di Polly Williams:

One thing's for sure, I'll have damn good hair. I've booked a blow-dry, confirmed the appointment three times. Whenever I attempt a blow-dry myself I end up resembling a member of a Christian rock group, or someone with access to a hairdryer without one of those funnel attachments. I'm not good with whirring bits of domestic kit, especially things with attachments. Hoovers, hairdryers, food blenders, they just weren't designed for the likes of me; someone, my husband says, "about as practical as a daffodil" (Williams 2010, p. 2).

Vediamone ora una possibile traduzione:

Una cosa però è certa: avrò dei capelli da urlo. Ho preso appuntamento dal parrucchiere e l'ho confermato tre volte. Se provo a farmi la piega da sola, finisco sempre per somigliare alla corista di una band christian rock oppure a una che ha un phon senza il beccuccio. Sono un disastro con gli elettrodomestici, soprattutto se sono pieni di accessori: aspirapolvere, phon, mixer. È che non li hanno inventati per quelli come me: gente, dice mio marito, "con il senso pratico di una giunchiglia".

La prima frase contiene una delle parole più controverse della narrativa inglese, *damn*. Questo avverbio è stato tradotto per decenni con "maledettamente" o "dannatamente", uno dei vezzi più diffusi del cosiddetto *traduttese*, ossia di quella varietà dell'italiano che consiste in una pigra aderenza al testo fonte. Se è vero che *damn* viene da *dannned*, e l'idea di "maledizione" e di "dannazione" eterna è molto radicata nella cultura anglosassone, è anche vero che queste implicazioni di tipo culturale si sono perse nell'uso quotidiano di *damn*, che ormai conserva solo il suo valo-

re enfatico. Per questa ragione ho tradotto *damn good hair* con “capelli da urlo” e non con un improbabile “capelli dannatamente belli”. Nella seconda frase ho preferito non tradurre: “Ho prenotato il parrucchiere e ho riconfermato l’appuntamento tre volte” per più ragioni: si potrebbe pensare che la protagonista lo faccia venire a casa sua, per esempio. Ma anche la scelta di tradurre con “Ho prenotato dal parrucchiere” non mi convince perché il modo più comune di dare questa informazione è “prendere appuntamento dal parrucchiere”, il che mi ha permesso di condensare la frase e quindi di scrivere: “Ho preso appuntamento dal parrucchiere e l’ho confermato tre volte”. Un’altra possibilità sarebbe stata quella di tradurre: “Ho prenotato la piega”, che poi è quello che c’è scritto nel testo fonte, ma questa sarebbe stata un’aderenza molto pigra all’inglese, una resa troppo scolasticamente letterale, perché se è vero che si dice “devo fare la piega”, è anche vero che la piega non si prenota.

Il principio della condensazione mi ha portato a scrivere “una che ha un phon senza il beccuccio” anziché “qualcuno che abbia a disposizione un asciugacapelli senza una di quelle appendici, i beccucci”, una frase ben più greve e molto goffa. Allo stesso modo ho preferito condensare in “Sono un disastro con gli elettrodomestici” invece di tradurre verbosamente con “Non sono brava con quegli affarini ronzanti nei kit per uso domestico” o con “Non sono brava con quei cosini che ronzano e che si trovano nel corredo dei pezzi che accompagnano un asciugacapelli”. Frasi così ridondanti si leggono con molta fatica e non inducono, con tutta probabilità, a continuare spensierate la lettura. In linea con la dominante del testo per questo tipo di romanzi – la leggibilità – è la scelta di modificare la punteggiatura in due punti. Ho preferito elencare gli elettrodomestici con cui la protagonista non ha dimestichezza subito dopo aver parlato degli accessori: “soprattutto con quelli dotati di

accessori: aspirapolvere, phon, mixer” perché mi pare che così la frase sia più chiara. Per la stessa ragione ho preferito sostituire il punto e virgola dell’ultimo periodo con un due punti per ottenere due frasi più leggibili: “È che non li hanno inventati per quelli come me: gente, dice mio marito, ‘con il senso pratico di una giunchiglia’”. In questo modo, la battuta del marito risalta di più.

Un’ultima osservazione riguarda la parola *daffodil*, il fiore di molta letteratura inglese, comunemente tradotto con “giunchiglia” (*Narcissus jonquilla*) o con “narciso giallo” (*Narcissus tazeta*), molto diffuso in Inghilterra, che allieta i chioschi dei fioristi già a partire dal mese di febbraio. Ho preferito tradurre con “giunchiglia” perché nella battuta del marito sento una velata allusione alla mancanza di senso pratico di chi legge, e in particolare di chi legge poesia. La mia congettura mi porta dunque a preferire “giunchiglia”, ma nulla vieta di cambiar fiore e tradurre, per esempio “con il senso pratico di un tulipano” o “con il senso pratico di un gladiolo”, come è stato fatto.

La traduzione di un romanzo di evasione, dunque, deve tenere conto di più fattori: l’individuazione del tipo di lettore, che nel caso della narrativa sentimentale può variare anche da collana a collana; l’individuazione della dominante del testo, in genere orientata verso la grande leggibilità e la pronta fruizione da parte del pubblico; e infine le esigenze del committente, e cioè dell’editore, che spesso fornisce vere e proprie linee guida per la preparazione del “prodotto”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Per altri utili contributi sulla traduzione dal punto di vista professionale si leggano gli atti delle Giornate della traduzione letteraria organizzate ogni anno dall’Università degli studi Carlo Bo di Urbino in S. Arduini e I. Carmignani (2008 e 2010).

I libri per bambini e per ragazzi rappresentano circa il dieci per cento del mercato editoriale italiano e spaziano dall'età prescolare all'adolescenza. Alcuni libri illustrati possono essere particolarmente complessi da tradurre perché l'immagine raffigurata, come succede nei fumetti o nei graphic novels, è una sorta di gabbia che esercita dei vincoli su chi traduce. Infatti può accadere che si debba eliminare una certa metafora o similitudine solo perché viene smentita, per così dire, dall'illustrazione. Ma questo non è l'unico aspetto di cui tenere conto. Il lettore di un libro per l'infanzia ha aspettative precise, e anche in questo caso gli editori danno indicazioni chiare su come tradurre. Prima di tutto bisogna badare all'età di riferimento: i libri per bambini sono destinati a un'età specifica e ogni età ha una sua proprietà lessicale. Un bambino in età prescolare ha difficoltà a capire parole poco frequenti o nomi astratti. Un bambino di prima o seconda elementare fa fatica a seguire periodi troppo lunghi e con molte proposizioni subordinate. Dato che le capacità interpretative vengono acquisite in seguito, una metafora come "dalla padella nella brace", per semplice che sia, può risultare oscura a bambini che cominciano a leggere. Questo non significa che si debba rinunciare alla ricchezza lessicale (Gorgani 2010, p. 132).

Leggiamo questo brano di *The Hen Who Wouldn't Give Up* (*La gallina che non mollava mai*) di Jill Tomlinson:

She went down the farm lane and along the main road towards Much Wallop. Right through the village of Little Dolly she went, and past the few cottages on the other side, but she saw nothing she might ride on – except an old doll's pram in somebody's front garden, and that was not much good without somebody to push it (Tomlinson 1977, pp. 7-8).

La protagonista di questa fiaba è una gallina in cerca di un passaggio perché vuole andare nel paese vicino. Se l'editore volesse pubblicare questo libro in una collana per la prima infanzia si potrebbe pensare di tradurlo con una sintassi molto lineare e semplificata, come nella versione seguente:

Imboccò il sentiero e poi la strada principale per Gran Brio. Attraversò il paese di Acque Chete, passò davanti alle villette che erano dall'altra parte della strada, ma non vide nulla in grado di aiutarla. Poi in uno dei giardini vide una vecchia carrozzina per le bambole, ma se non c'era nessuno a spingerla non serviva molto.

Se in mente si ha un lettore molto piccolo, di prima o seconda elementare, si può pensare di snellire la sintassi evitando con cura condizionali e congiuntivi e componendo frasi brevi. Il secondo periodo, infatti, piuttosto lungo e articolato nel testo fonte, è stato diviso in due nella mia versione. Per un lettore di questo tipo ho deciso di tradurre i nomi delle due località accentuando la differenza fra il paese più grande, e dunque più animato, in fondo alla strada maestra (Gran Brio) e quello più piccolo e tranquillo lungo la strada (Acque Chete).

Se invece l'editore volesse pubblicare la fiaba in una collana per bambini più grandi la traduzione potrebbe essere di questo tipo:

Imboccò il sentiero e poi la strada maestra per Much Wallop. Attraversò il paese di Little Dollop, oltrepassò i cottage che erano dall'altra parte della strada, ma non vide nulla in grado di aiutarla, a parte una vecchia carrozzina per le bambole nel giardino davanti a una casa, che però senza qualcuno che la spingesse non serviva molto.

Oltre ad aver compiuto scelte più complesse nei tempi verbali ("senza qualcuno che la spingesse"), ho anche optato per un lessico più ricco: "strada maestra" al posto di "strada principale", "oltrepassò" invece di "passò davanti" e "cottage" anziché "villette". In questa versione la funzione pedagogica e didattica di molta letteratura per l'infanzia è più evidente: la presenza di tempi verbali più difficili e di un lessico più vario può aiutare il bambino a imparare meglio la sua lingua in un contesto gradevole. Una scelta adatta, infine, per questa fascia di età è quella di non tradurre il nome delle due località visto che, grazie ai cartoni animati, in cui molto spesso i nomi dei luoghi non vengono tradotti, i bambini entrano in contatto fin dall'infanzia con i nomi stranieri.

Chi volesse accostarsi alla traduzione di libri per bambini può acquisire familiarità con il tipo di linguaggio di queste pubblicazioni e trarre ottimi spunti dal giornalino "Pimpa". Proviamo a leggerne un paio di passi:

"Chi è quel signore?"

"Il nonno dell'Armando."

"Ciao nonno!"

"Non può risponderti. È una statua di terracotta."

"Si mangia?"

"No. Vieni con me, che ti spiego tutto" ("Pimpa" 2010, p. 1).

Sebbene la sintassi sia semplice, chi scrive si concede delle deviazioni dallo standard linguistico e in due casi vira verso il neo-standard, cioè verso costrutti e

forme che fino a poco tempo fa non erano ammessi dalla grammatica o, se lo erano, venivano etichettati come costrutti o forme del linguaggio popolare, familiare o regionale (Berruto 1987, p. 62). "Vieni con me, che ti spiego tutto" è una frase scissa e sfrutta le molteplici risorse del "che" polivalente. La frase nella lingua standard sarebbe: "Vieni con me, così ti spiego tutto" oppure "Vieni con me perché voglio spiegarti tutto". Ma il dialogo sopra riportato dà un'impressione di grande naturalezza proprio perché i personaggi parlano come si parla nella vita quotidiana e non come un libro stampato. L'altra deviazione dalla lingua standard è data dall'articolo davanti al nome proprio: "Il nonno dell'Armando", un regionalismo che certo farebbe andare su tutte le furie il Michele Apicella di Nanni Moretti. Nel passo successivo è possibile fare altre osservazioni utili:

"I dadi mi hanno consigliato di leggere un libro," ho detto all'Armando.

"Bene, e che libro leggerai?" ha chiesto lui.

"La storia della Bella Addormentata," ho risposto ("Pimpa" 2010, p. 8).

Questa storia è raccontata al passato prossimo ("ho detto"/"ha chiesto"/"ho risposto"), anziché nel più tradizionale passato remoto, e il pronome soggetto usato è "lui" ("ha chiesto lui"), cioè il pronome più comunemente usato nella lingua parlata. Sono questi due aspetti a dare al racconto la nota spontanea che subito avvertiamo. Altre storie di "Pimpa" sono invece raccontate al passato remoto, e dunque non si tratta in alcun modo di una scelta di fondo da parte della redazione del giornalino: l'intento pedagogico credo sia quello di mettere davanti al bambino che inizia a leggere tutta la gamma delle possibilità espressive, comprese quelle della lingua parlata. Le storie di "Pimpa" possono essere utili testi paralleli da leggere

in preparazione alla traduzione di un libro per bambini.

Quanto ai libri per ragazzi, uno scoglio da superare è senz'altro il linguaggio scurrile: molti editori non vogliono le parolacce e chiedono espressamente al traduttore di edulcorare il testo. Ciò è dovuto in parte alla censura proveniente dal mondo della scuola, che difficilmente adotterebbe un libro contenente il turpiloquio. Quindi il rischio di tradurre un libro per ragazzi applicando una forma di censura che porta i giovani protagonisti a esprimersi in modo improbabilmente educato è davvero grande. In particolare se il testo fonte fa ricorso al turpiloquio, la resa inverosimile di una battuta di dialogo è sempre in agguato. Anche l'uso dei congiuntivi è un tema delicato. Nella lingua parlata l'uso esteso dell'imperfetto ("Però se me lo dicevi, venivo anch'io") è ormai una caratteristica dell'italiano informale e colloquiale, in particolare tra i giovani. Ma questa tendenza oggettiva della lingua italiana, di cui la sociolinguistica è ben consapevole, non sempre è ben accettata da chi ha una concezione della morfosintassi legata alle norme sancite dalla grammatica e non dall'uso.

*How to Train Your Parents (Come addestrare i genitori)* è un romanzo di Pete Johnson destinato a bambini e ragazzi a partire dai nove anni. È scritto sotto forma di diario da Louis, il giovane protagonista, che ama fare battute o indovinelli e raccontare barzellette. Eccone qualche esempio:

tuesday march 19th

I have five noses, six ears, seven mouths. What am I?  
Quite ugly.

wednesday march 20th

There are ten cats in a boat and one jumps out. How many are left?  
None, they're all copycats.

thursday march 21st

Keep Britain tidy – stay in bed (Johnson 2003, pp. 64-65).

Proviamo ora a tradurre:

martedì 19 marzo

Ho cinque nasi, sei orecchi e sette bocche. Cosa sono?  
Brutto come la fame.

mercoledì 20 marzo

Su una nave ci sono dieci gatti e si mettono a litigare. Quanti se ne vanno?  
Nessuno, sono tutti a-mici.

giovedì 21 marzo

Teniamo l'Inghilterra pulita. Restiamo a letto.

Nel caso della prima battuta, un'alternativa potrebbe essere "Uno scorfano" o "Uno scimmione". Quanto al secondo indovinello, ho scelto di giocare sulle parole "mici"/"amici", ma trovo anche molto divertente la traduzione che compare nell'edizione pubblicata: "Perché quando vanno al cinema i topi non scelgono mai gli spettacoli pomeridiani?". "Perché ci vanno quattro gatti!" (Johnson 2009, p. 61).

Infine nel terzo esempio ho adattato alle esigenze del testo un noto slogan pubblicitario dell'Amsa, l'Azienda municipalizzata servizi ambientali di Milano ("Teniamo Milano pulita"). Louis usa uno slogan simile, ma riferito all'intero paese, la Gran Bretagna. Pur essendo "Inghilterra" più impreciso di "Gran Bretagna", poiché indica solo una parte del paese, è indubbiamente il modo più comune per indicare la più grande delle isole britanniche. Una variante potrebbe essere "Teniamo pulita la nostra città".

Una delle difficoltà maggiori dei libri per ragazzi è data dai dialoghi. Sono in genere molto vivi, attin-

gono a piene mani dalla lingua dei giovani e danno grande freschezza alla narrazione. Spesso servono ad alleggerire un argomento delicato come una malattia e consentono di affrontare la questione del disagio e del dolore che essa comporta senza affanni eccessivi. Vediamo questo dialogo tratto da *When You Reach Me* di Rebecca Stead:

Outside our classroom, Julia waited for me with her hands on her hips. "God, you're an idiot. You're an idiot, you know that?"  
"I'm an idiot?"  
"She's been eating all that bread at that stupid job you got her. She's not supposed to eat any of that stuff. Idiot."  
"I didn't get her that stupid... I don't even know what you're talking about!"  
"It's her epilepsy, idiot. You total idiot. Her dad has her on a special diet. He makes her special food. She's not supposed to eat bread, or drink soda."  
"She's not?"  
"No, she's not. Idiot" (Stead 2009, p. 92).

Le protagoniste del romanzo sono due ragazzine di dodici anni, che si trovano per la prima volta davanti a un problema molto serio, la malattia di una loro amica. L'autrice ha l'accortezza di stemperare la serietà dell'informazione data ai giovani lettori ricorrendo a un dialogo dal tono leggero e a un linguaggio frizzante. Leggiamo una possibile traduzione italiana di questo passo:

Julia mi aspettava fuori dall'aula con le mani sui fianchi. "Dio mio, sei proprio scema. Lo sai che sei una scema, vero?"  
"Io sarei una scema?"  
"Ha mangiato troppo pane per colpa di quel lavoro del cavolo che le hai passato. Non deve mangiare certa roba. Scema."  
"Non gliel'ho passato io quel... Non capisco di cosa parli!"  
"È epilettica, scema! Sei una scema fatta e finita. Suo padre le fa seguire una dieta speciale. Le fa mangiare solo certe cose. Non deve mangiare pane, né bere bibite."  
"Ah no?"  
"Certo che no. Scema."

Ho pensato di rendere i due aggettivi offensivi rivolti dalla protagonista all'amica, *idiot* e *stupid*, con un aggettivo molto diffuso, "scema", e con un'espressione altrettanto diffusa nella lingua parlata, e non soltanto dai ragazzi: "del cavolo". La cosa importante è mantenere anche nella traduzione la ripetizione dell'aggettivo "scema" (*idiot*) come fa l'autrice (ben sei volte in una decina di righe): è questo che attenua la gravità della situazione. Alla freschezza del dialogo, poi, contribuisce l'uso di alcuni costrutti tipici della lingua parlata come la dislocazione del pronome ("Non gliel'ho passato io") e l'uso del "che" polivalente ("Certo che no"), oltre all'uso di alcune espressioni gergali ("sei proprio scema", "sei una scema fatta e finita").

Un aspetto a cui prestare attenzione quando si lavora a un libro per ragazzi è la traduzione dei nomi, in particolare se fa parte di una saga. Ogni volta che esce un nuovo romanzo è necessario che i nomi – dei personaggi e dei luoghi – siano gli stessi dei volumi precedenti, anche se non sempre ciò è possibile. Valga per tutti l'opportuna nota alla traduzione che Serena Daniele, la curatrice dell'edizione italiana di *Harry Potter*, ha posto all'inizio di ciascun romanzo e in cui ricorda come i nomi possano contenere allusioni e giochi di parole. Non c'è una regola fissa da seguire: a volte può essere meglio conservare i nomi inglesi perché di facile lettura, altre volte è più opportuno tradurli per poter cogliere l'allusione a una fiaba, un aspetto della quotidianità o una suggestione comica (Daniele 2009, p. 3). Per i nomi degli insegnanti, per esempio, si è preferito individuare un'aderenza al carattere del personaggio: la granitica Minerva McGonagall ha un cognome che ben evoca la sua severità, McGranitt, mentre la saggezza e l'autorevole distacco di Albus Dumbledore filtrano dal cognome Silente. Per i nomi delle case di Hogwarts si è pensato di giocare sulle assonanze, ispirandosi a una dimensione fiabesca quo-

tidiana che attinge alla tradizione italiana, basti pensare alle contrade della città di Siena (Grifondoro, Serpeverde, Tassorosso e Corvonero). Quest'ultima casa, in particolare, compare a partire dal quarto volume, *Harry Potter e il calice di fuoco*: il nuovo nome va a sostituire quello di Pecoranera con cui la casa era nota fino a quel momento perché lo stemma di Hogwarts riporta i nomi delle case – un leone, un serpente, un tasso e un uccello rapace –, un dato di realtà che ha costretto l'editore a tornare sulla decisione iniziale, quando non era possibile prevedere gli sviluppi della saga negli episodi successivi.

Leggiamo ora l'incipit di un celebre classico per l'infanzia, *Peter Pan*:

All children, except one, grow up. They soon know that they will grow up, and the way Wendy knew was this. One day when she was two years old she was playing in a garden, and she plucked another flower and ran with it to her mother. I suppose she must have looked rather delightful, for Mrs. Darling put her hand to her heart and cried, "Oh, why can't you remain like this for ever!". This was all that passed between them on the subject, but henceforth Wendy knew that she must grow up. You always know after you are two. Two is the beginning of the end (Barrie 1995, p. 1).

E ora vediamo la traduzione:

Tutti i bambini, tranne uno, diventano grandi. Lo sanno presto che diventeranno grandi, e Wendy lo seppe così. Un giorno, quando aveva due anni, giocava in giardino: colse un altro fiore e corse dalla mamma. Doveva essere proprio carina, immagino, poiché la signora Darling si mise la mano sul cuore ed esclamò: "Oh, ma perché non puoi restare così per sempre!". Sull'argomento non fu detto altro, ma da quel momento Wendy seppe che doveva diventare grande. Lo sai sempre dopo i due anni. Due è l'inizio della fine.

Tradurre con una sintassi lineare questo testo non è difficile, perché già il romanzo di Barrie è scritto in una lingua piana. In due casi, però, il ricorso a una sintassi lineare è stata una scelta consapevole. Tradurre *and the way Wendy knew was this* con "e il modo in cui Wendy lo seppe fu" è meno lineare e immediato che non "e Wendy lo seppe così". Poco oltre, poi, ho riflettuto se fosse meglio tradurre *I suppose* con "immagino che" oppure con "immagino" in un inciso, ma ho scartato la prima ipotesi perché mi avrebbe costretto a continuare con il congiuntivo ("Immagino che dovesse essere proprio carina"); inoltre la ripetizione del suono *s* mi è sembrata fastidiosa ("dovesse essere"). In un altro punto del testo mi sono chiesta come andare incontro al piccolo lettore – che immagino in una fascia d'età fra i sette e i dieci anni se legge da solo, ma anche più piccolo se qualcuno gli legge il libro a voce alta – e facilitargli la lettura. È stato davanti all'esclamazione della signora Darling, quando ho deciso di renderla più esplicita aggiungendo "ma" prima di "perché". Infatti, "Oh, perché non puoi restare così per sempre!" potrebbe confondere il bambino, con quella sua aria da domanda camuffata. Con quella piccola aggiunta si rende chiaro il tono esclamativo della frase pronunciata dalla signora Darling. Anche la scelta di tradurre *You always know* con "Lo sai sempre" viene dall'esigenza di andare incontro al lettore. Avrei potuto tradurre con un più neutro "Si sa sempre", ma ho preferito coinvolgere subito il piccolo lettore nella narrazione, dargli la sensazione che in questa storia ci si rivolge proprio a lui. A lui, e non alla comunità dei lettori nel suo insieme, un'altra possibilità di traduzione prospettata dall'inglese *you* ("Lo sapete sempre"). Per un bambino credo sia importante stabilire un rapporto individuale con la storia che sta leggendo; e forse non solo per un bambino.

Quanto al lessico, se nel romanzo di Virginia Woolf Mrs Dalloway può restare Mrs Dalloway anche nell'e-

dizione italiana, perché si è scelta una strategia straniante, in questo caso ho preferito una strategia adomesticante ("la signora Darling"), più adatta a un lettore in erba. Ho inoltre preferito "diventare grande" a "crescere" per *grow* perché è la locuzione più comune per un bambino, e per la stessa ragione ho preferito tradurre *mother* con "mamma" anziché con "madre". Infine ho voluto lasciare l'ultima frase, *Two is the beginning of the end*, aperta come lo è in inglese. Rendere più esplicita la frase traducendo per esempio: "Due anni è l'inizio della fine", avrebbe tolto quel ricco non detto che invece deve poter aleggiare intorno alla frase italiana come aleggia intorno alla frase inglese. *Peter Pan*, un classico dell'infanzia, come ogni classico ha molte stratificazioni. La sua semplicità racchiude una complessità. È spesso allusivo, l'interpretazione rimane aperta. Sebbene un piccolo lettore non sia in grado di cogliere le implicazioni di quel "due", una volta diventato grande potrebbe fare nuove scoperte rileggendo un libro della sua infanzia, come sempre succede ogni volta che riprendiamo in mano un classico.

Leggiamo ora questo brano tratto da un altro classico della letteratura per l'infanzia, *The Wonderful Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*) di L. Frank Baum:

Dorothy lived in the midst of the great Kansas prairies, with Uncle Henry, who was a farmer, and Aunt Em, who was the farmer's wife. Their house was small, for the lumber to build it had to be carried by wagon many miles. There were four walls, a floor and a roof, which made one room; and this room contained a rusty looking cookstove, a cupboard for the dishes, a table, three or four chairs, and the beds. Uncle Henry and Aunt Em had a big bed in one corner, and Dorothy a little bed in another corner. There was no garret at all, and no cellar - except a small hole dug in the ground, called a cyclone cellar, where the family could go in case one of those great whirlwinds arose, mighty enough to crush any building in its

path. It was reached by a trap door in the middle of the floor, from which a ladder led down into the small, dark hole (Baum 1995, p. 11).

Proviamo a tradurlo:

Dorothy viveva nel cuore delle grandi praterie del Kansas con zio Henry, che faceva il contadino, e zia Em, sua moglie. La loro casa era piccola, e per costruirla avevano dovuto trasportare il legname a bordo di un carro per molte miglia. C'erano quattro muri, un pavimento e un tetto, che formavano una stanza. Questa stanza conteneva una stufa arrugginita, una credenza, un tavolo, tre o quattro sedie e i letti. Zio Henry e zia Em avevano un lettone in un angolo mentre Dorothy aveva un lettino in un altro angolo. Non c'erano né soffitta né cantina, solo una piccola buca scavata nel terreno dove nascondersi quando erano in arrivo i cicloni, perché quelle grandi trombe d'aria erano capaci di spazzare via ogni casa sul loro cammino. Ci si entrava da una botola in mezzo al pavimento, e una scala a pioli portava giù nella buca piccola e buia.

Una scelta a favore della linearità sintattica mi ha portato a tradurre *Their house was small, for the lumber to build it had to be carried by wagon many miles* con "La loro casa era piccola, e per costruirla avevano dovuto trasportare il legname a bordo di un carro per molte miglia". Ho scelto, cioè, di usare la forma attiva anziché quella passiva, e questo per due ragioni: da una parte perché l'uso del passivo in inglese è molto più frequente di quanto non lo sia in italiano - quasi un parlante inglese attribuisca più valore alla *cosa* che non all'*agente* -, dall'altra perché così la proposizione risulta più leggibile. L'alternativa sarebbe stata tradurre con "La loro casa era piccola perché il legname per costruirla aveva dovuto essere trasportato a bordo di un carro per molte miglia", ma così facendo avrei ottenuto una frase greve. A favore della linearità sintattica è anche la scelta di dividere il periodo che comincia con *There were four walls* e finisce con *and the beds* in due

proposizioni distinte separate dal punto: "C'erano quattro muri, un pavimento e un tetto, che formavano una stanza. Questa stanza conteneva una stufa arrugginita, una credenza, un tavolo, tre o quattro sedie e i letti". Oltre a leggersi meglio perché più brevi, le due frasi consentono anche di separare la vista della casa da fuori ("C'erano quattro muri, un pavimento e un tetto") dalla descrizione interna dell'abitazione di zio Henry e zia Em ("Questa stanza conteneva una stufa arrugginita, una credenza, un tavolo, tre o quattro sedie e i letti"). Ma lo scoglio maggiore del passo sopra riportato riguarda la descrizione della buca sotterranea. L'autore spiega infatti che si chiama *cyclone cellar*: come chiamarla in italiano? La cantina dei cicloni? La cantina per i cicloni? La cantina anticicloni? Sorge il dubbio che un bambino possa non comprendere, se non con letture ripetute o solo grazie all'aiuto di un adulto. Per questa ragione ho preferito fondere la denominazione della buca con la descrizione di ciò a cui serve, che viene poco dopo. La frase che ne risulta – "solo una piccola buca scavata nel terreno dove nascondersi quando erano in arrivo i cicloni, perché quelle grandi trombe d'aria erano capaci di spazzare via ogni casa sul loro cammino" – mi sembra più chiara per chi fruirà del libro. Il tipo di lettore ha guidato la mia strategia traduttiva: ho scelto di passargli un'immagine, non di fargli fare un improbabile viaggio terminologico fra le praterie del Kansas.

Una delle difficoltà maggiori nel tradurre i classici è stabilire qual è la dominante del romanzo o del racconto che ci si appresta a traghettare nella nostra lingua. Come si è visto nella prima parte del libro, quando si è analizzato il brano tratto da *The Dead* di James Joyce, corpo sonoro e corpo semantico sono spesso un tutt'uno e non è facile decidere qual è la componente del testo attorno a cui si focalizza l'attenzione. Ci sono classici in cui il ritmo della prosa è così accentuato da non poter essere ignorato nel modo più assoluto. La prosa di Hemingway, per esempio, ha un ritmo martellante, dato dall'uso di monosillabi ma anche dalla punteggiatura. Le frasi brevissime, la presenza di molte proposizioni coordinate, la giustapposizione fulminea di periodi scarni producono un effetto incantatorio sul lettore. Prendiamo l'incipit di *The Killers*:

"What's yours?" George asked them.

"I don't know," one of the men said. "What do you want to eat, Al?"

"I don't know," said Al. "I don't know what I want to eat" (Hemingway 1993, p. 267).

Il ritmo della prosa di Hemingway è scandito dalla brevità delle battute di dialogo, di cui i suoi racconti sono assai ricchi, dal parco uso delle virgole e in genere

degli altri segni di interpunzione a eccezione del punto. Il punto è decisamente il segno di punteggiatura prediletto di Hemingway. Ma un altro elemento che scandisce la sua prosa e ne garantisce "l'unità melodica" (Kundera 2000, p. 140) è l'uso massiccio di una figura retorica che lo scrittore americano ha elevato a cifra stilistica della sua scrittura: la ripetizione. Le poche battute di dialogo sopra riportate riuniscono tutte queste caratteristiche. Una traduzione rispettosa dello stile di Hemingway potrebbe essere:

"Cosa prendete?" chiese George.

"Non lo so," disse uno dei due. "Cosa vuoi mangiare, Al?"

"Non lo so," disse Al. "Non lo so cosa voglio mangiare."

Sintetizzare la battuta di Al per togliere una o più ripetizioni, dicendo solo "Non saprei cosa mangiare" (invece di "Non lo so," disse Al. "Non lo so cosa voglio mangiare"), o sostituire con un "Neanch'io" il secondo "Non lo so" per differenziarlo dal primo danneggerebbe la simmetria e il ritmo della prosa dei dialoghi. La battuta di Al contiene una ripetizione dettata – si può ragionevolmente supporre dal testo – da ragioni retoriche: il secondo killer ripete esattamente quanto appena detto dal primo. Si può ipotizzare che l'altro sia il capo, e lui si adegui. Hemingway, maestro del dialogo, usa sì le stesse parole del primo killer ma ne cambia il tempo, la frequenza e anche l'altezza dei suoni (la frase del primo killer è una domanda, il che innalza il suono). Cambiare l'ordine di successione e di frequenza degli elementi di una frase e la relazione che intercorre tra i valori temporali di una battuta di dialogo limiterebbe lo scambio di battute fra i due killer alla mera funzione informativa e ne sacrificerebbe o addirittura cancellerebbe la funzione estetica. In questo caso, è l'azione congiunta della punteggiatura e della ripetizione a dare alla prosa di Hemingway la sua unicità.

Leggiamo ora un passaggio di *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf:

For so it had always seemed to her; when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" – was that it? – "I prefer men to cauliflowers" – was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace – Peter Walsh (Woolf 1976, p. 5).

Questo brano presenta una difficoltà piuttosto frequente quando si traduce narrativa dall'inglese: la scelta dei tempi verbali. Qualche riga prima Woolf presenta la protagonista del suo romanzo, Clarissa Dalloway, nell'atto di uscire di casa per andare a comprare i fiori per la festa che darà alla sera e per fare altre commissioni. Nel momento in cui apre la porta di casa, Clarissa è colpita da un'emozione molto forte: la giornata è radiosa, come di rado se ne vedono a Londra, e Clarissa percepisce l'intensità della luce del sole assieme al fastidioso cigolio dei cardini nell'istante stesso in cui apre la porta. Il lettore se ne rende conto perché, un paio di righe sopra, si dice che nel corso della mattinata bisognerà sfilare le porte dai cardini per pulirle e oliare ogni cosa. Nell'arco di pochi secondi, occhi e orecchie fanno ripiombare la protagonista in un ricordo di quasi trent'anni prima quando, durante le vacanze a Bourton, la giovane Clarissa compiva ogni mattina l'azione di spalancare le portefinestre della terrazza affacciata sul giardino e, proprio come ora mentre esce di casa, i cardini di quelle porte-

finestre cigolavano. Sono due sensazioni precise che danno origine al ricordo e Woolf ne evidenzia l'inizio con l'uso del *past perfect* (*it had always seemed to her/she had burst open*) per poi proseguire, una volta avviata l'analessi, con il *simple past* (*was/as she did/was about to happen/said/was that it*). Quando il ricordo giunge alla fine Woolf ritorna al *past perfect* (*he must have said it/she had gone out*), segnalando così la fine dell'analessi.

Vediamone ora la traduzione:

Giacché così le era sempre parso quando, con un piccolo cigolio dei cardini che udiva anche ora, spalancava le portefinestre e si tuffava a Bourton nell'aria aperta. Com'era fresca, com'era calma, più ferma di questa naturalmente, l'aria di prima mattina; simile al battito di un'onda; al bacio di un'onda; fredda e pungente e tuttavia (per la ragazza di diciotto anni che lei era allora) solenne, mentre sentiva, ritta lì davanti alla finestra aperta, che qualcosa di spaventoso stava per succedere; guardava i fiori, gli alberi da cui si levavano le volute di fumo, i corvi alzarsi in volo, cadere; ritta a guardare finché Peter Walsh aveva detto: "In meditazione tra gli ortaggi?" – era così? – "Preferisco gli uomini ai cavolfiori" – era così? Lui doveva averlo detto una mattina a colazione quando era uscita sulla terrazza – Peter Walsh.

La sintassi italiana costringe a scegliere. Là dove in inglese si può tranquillamente passare al *simple past* dopo aver segnalato che si tratta di un'analessi grazie all'uso del *past perfect*, in italiano si rischia di confondere il lettore. Se si traducesse *standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?"* con "ritta a guardare finché Peter Walsh disse: 'In meditazione tra gli ortaggi?'" , con tutta probabilità bisognerebbe rileggere il brano per capire se quanto detto da Peter Walsh è compreso nel ricordo di Clarissa risalente a trent'anni prima o se si riferisce a qualcosa detto dal personaggio solo qualche giorno prima. Un'al-

tra difficoltà sintattica del brano di Woolf si trova nel periodo che inizia con *How fresh, how calm* e si conclude con *was that it?* ed è data dall'uso singolare della punteggiatura. Il ritmo della prosa è scandito da numerosi punti e virgola oltre che dalle virgole: le pause nella lettura sono dunque varie e di misura diversa. Anche la presenza di incisi e di una specificazione fra parentesi obbliga chi legge a una continua modulazione della propria voce interiore. Infine l'alternarsi di discorso diretto e indiretto scandisce ulteriormente il ritmo cangiante di questo brano. Un andamento sintattico così vario riflette l'affluire disordinato dei ricordi e l'incertezza della memoria nella loro rievocazione. Con questo romanzo, d'altronde, Woolf scrive una pagina fondamentale del modernismo e apre a uno stile innovativo che segna uno spartiacque nella sensibilità estetica del Novecento. Una traduzione adeguata al testo fonte deve cercare di riprodurre, in un passo come questo, il ritmo franto della prosa di Woolf. Anche l'ordine delle parole è importante: invertire l'ordine in cui vengono presentati gli aggettivi, per esempio, può alterare la forza e l'intensità di alcuni aspetti del testo. Un effetto di calando semantico anziché di crescendo nella disposizione di *fresh/calm/still* o di *chill/sharp/sollemn* potrebbe avere serie ricadute sul ritmo della prosa. Se di fronte a una poesia anche il lettore più sprovveduto è consapevole del ritmo dei versi, spesso chi affronta la traduzione di un testo letterario in prosa è drammaticamente sordo alla sua prosodia. Ma pure la massa della prosa è in movimento, e la traduzione deve fare il possibile per non spezzarne la tensione ritmica (Berman 1999, p. 61). Una parte del ritmo di questo brano è data proprio dalla presenza di triadi di aggettivi che creano effetti di crescendo semantico: un calando in traduzione italiana, anziché un aumento accentuato e progressivo d'intensità, modificherebbe la sonorità nell'esecuzione di questo passo e cancellerebbe una delle marche stilistiche di Woolf.

Inoltre, poiché la frammentazione del testo appare come una delle intenzioni estetiche di *Mrs Dalloway*, alterare la sintassi del brano unendo tra loro i vari frammenti – con la modificazione del rapporto tra il numero di virgole e di punti e virgola presenti nel brano – spezzerebbe il ritmo della prosa di Woolf e con esso l'affacciarsi affannoso e simultaneo dei ricordi alla mente di Clarissa grazie a un'incantevole mattina di sole nella Londra degli anni venti.<sup>1</sup>

Negli esempi sopra citati, oltre a vedere quanto è importante il corpo sonoro del testo e come esso sia un tutt'uno con il corpo semantico, abbiamo analizzato una delle cause della ripetizione. Nel breve passo tratto da *The Killers* di Hemingway la causa della ripetizione, si è detto, va ricercata nell'unità melodica del testo. A volte, invece, la causa si trova nella presenza di una parola chiave che corrisponde a un concetto chiave del testo, soprattutto nei brani che hanno un carattere marcatamente metaforico o meditativo, come in questo passo tratto da *Eveline* di Joyce:

Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses. One time there used to be a field there in which they used to play every evening with other people's children. Then a man from Belfast bought the field and built houses in it – not like their little brown houses but bright brick houses with shining roofs. [...] Everything changes. Now she was going to go away like the others, to leave her home (Joyce 1977, p. 32).

In questo racconto di Joyce, la parola *house*, con la sua variante *home*, corrisponde a un concetto fon-

<sup>1</sup> Per un'attenta analisi di *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, e di ciò di cui si deve tenere conto nella sua traduzione, si veda T. Parks (1998), pp. 91-119.

damentale per Eveline, dato che lei vorrebbe lasciare la sua casa e seguire il fidanzato a Buenos Aires, ma non ne è capace. Alla morte della madre, Eveline aveva promesso di tenere unita la famiglia il più a lungo possibile, e ora che vorrebbe sposarsi quella promessa fatta al capezzale della madre le ritorna in mente e risveglia in lei il senso di colpa e un'angoscia che alla fine le impedirà di partire. Vediamone una possibile traduzione:

Passavano poche persone. L'uomo dell'ultima casa stava rientrando; udi i passi risuonare sul marciapiede di cemento e poi scricchiolare sul vialetto di cenere<sup>2</sup> davanti alle nuove case rosse. Una volta lì c'era un campo, dove la sera giocavano con gli altri bambini. Poi un tale di Belfast l'aveva comprato e ci aveva costruito delle case – non come le loro, piccole e marroni, ma case di mattoni chiari con i tetti lucenti. [...] Tutto cambia. Adesso lei stava per andarsene via come gli altri, stava per lasciare la sua casa.

In questo passo non è tanto per ragioni di sonorità che si deve conservare la ripetizione, quanto per non venire meno al significato profondo del testo. La casa è il laccio che tiene prigioniera Eveline e che le impedirà di agire. La ripetizione quasi ossessiva della parola *casa* in questo passaggio esprime al meglio l'intenzione del testo di Joyce, che nei *Dubliners* ha voluto denunciare la passività dei suoi concittadini sia nella vita personale sia nella vita pubblica. È questa congettura, e la convinzione che Joyce ripete più volte la stessa parola perché essa è importante per la storia che sta narrando, che orienta la mia strategia di tra-

<sup>2</sup> Ho scelto di tradurre *on the cinder path* con "vialetto di cenere" consapevole del residuo traduttivo che si viene a creare. Infatti *cinder* è un chiaro rimando culturale alle miniere di carbone, le cui scorie venivano impiegate nella pavimentazione stradale. Alla fine, di tutte le accezioni di una parola, se ne sceglie una e si decide di "narcotizzare" le altre. La mia scelta in questo caso è stata dettata dall'evocatività della parola "cenere".

duzione, sulla base dell'interpretazione che do di questo racconto, di quello che credo sia il suo senso profondo, alla luce del contesto storico e culturale in cui è nato e all'interno dell'opera di Joyce.

La propensione a razionalizzare è una delle tendenze deformanti più diffuse durante il lavoro di traduzione (Berman 2004, p. 289). A farne le spese è la punteggiatura del testo originario, quando essa non si conforma all'idea astratta – e spesso scolastica – che ne ha il traduttore, oppure quando egli non ne comprende la funzione stilistica ritmica, che, come abbiamo visto nel caso di Hemingway e di Woolf, è fondamentale. Ma la tendenza a ordinare gli elementi del testo in modo razionale porta anche a privare del giusto riconoscimento figure retoriche ardite come l'ellissi. Può accadere infatti che chi traduce scelga di non rispettare un'ellissi nel timore che la poca leggibilità che potrebbe derivarne sia imputata al suo lavoro. In questo caso, chi traduce non osa ciò che invece l'autore ha osato nel suo romanzo. Leggiamo questo breve passo tratto da *The Great Gatsby* di Fitzgerald, in cui Nick, il narratore, gode di una straordinaria vista di Manhattan dal Queensboro Bridge, una veduta che preannuncia i misteri e le bellezze non solo della Grande Mela bensì del mondo intero, come scrive Fitzgerald poco oltre:

Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of nonolfactory money (Fitzgerald 1990, p. 67).

Vediamone ora la traduzione:

Sul grande ponte, con la luce del sole fra le travi che sfarfallava sulle automobili in corsa, con la città che s'innalzava al di là del fiume in zollette di zucchero e cumuli bianchi, costruiti con il desiderio scaturito da denaro non olente.

La tentazione di aggiungere il verbo e magari un avverbio per legare la frase a quella precedente – “Adesso erano sul grande ponte...” – può essere molto forte. Ma più forte dovrebbe essere il desiderio di aderire alla scrittura di Fitzgerald in uno dei suoi punti più manifestamente modernisti. Lo scrittore americano, infatti, fa dell'ellissi – non solo grammaticale – una delle caratteristiche del suo stile. Pochi autori riescono come lui a omettere il superfluo, a scegliere di un'azione o di un'immagine solo il particolare da mettere sotto la luce dei riflettori lasciando tutto il resto in ombra. Leggendo il suo capolavoro, più volte ci si imbatte in ellissi: la sensazione è quella di scene spesso indipendenti, unite in un sapiente lavoro di montaggio cinematografico. Togliere il pathos di una frase nominale – e, in genere, levigare un'asperità del testo o banalizzare scelte stilistiche complesse – è uno dei danni maggiori che si possa fare nel tradurre un classico. Rendere più razionali i periodi o i capoversi ellittici di Fitzgerald equivarrebbe a rammendare un tessuto fino con il rischio di rovinarlo per sempre.

Un'altra maestra dell'ellissi e del montaggio nei suoi racconti è Katherine Mansfield. La scrittrice neozelandese ha saputo anche, come pochi autori del Novecento, lavorare con l'impalpabilità delle parole e con la loro straordinaria capacità iconica. Leggiamo questo brano tratto da uno dei suoi racconti più celebri, *Prelude (Preludio)*:

The camellias were in bloom, white and crimson and pink and white striped with flashing leaves. You could not see a leaf on the syringa bushes for the white clusters. The roses were in flower – gentlemen's button-hole roses, little white ones, but far too full of insects to hold under anyone's nose, pink monthly roses with a ring of fallen petals round the bushes, cabbage roses on thick stalks, moss roses, always in bud, pink smooth beauties opening curl on curl, red ones so dark they seemed to turn black as they fell, and a certain exquisite cream kind

with a slender red stem and bright scarlet leaves (Mansfield 1945, p. 33).

Katherine Mansfield scrive con mani lievi: allude, accenna, sceglie con grazia gli aggettivi. È spesso vaga – uno dei suoi aggettivi preferiti –, perché preferisce che il significato aleggi sulle cose. Sovente la sua prosa s'innalza a sfiorare la poesia e il linguaggio si fa sfumato. Chi traduce deve tener conto di questa leggerezza e scegliere parole lievi, anche per non appesantire la sintassi frugale, dall'architettura cristallina. Mansfield aveva un orecchio interiore finissimo, il che spiega la sua abilità nella riproduzione di suoni, tempi, ritmi, sia nei dialoghi, sia nelle descrizioni. La dominante espressiva, nei racconti di Mansfield, ha spesso la meglio su quella del contenuto. Vediamone ora la traduzione:

Le camelie erano in fiore, bianche e cremisi e rosa e screziate di bianco, con foglie scintillanti. Sui cespugli di lilla non si riusciva a intravedere una foglia in mezzo ai grappoli bianchi. Le rose erano tutte sbocciate: rose da infilare all'occhiello, rose piccole e bianche ma troppo piene di insetti per metterle sotto il naso di qualcuno, rose mensili di colore rosa con un cerchio di petali caduti intorno al cespuglio, rose centifoglie su steli spessi, rose muscose, sempre in boccio, bellissime roselline rosee e vellutate che si aprivano ricciolo su ricciolo, rose di un rosso così cupo che sembrava diventare nero quando appassivano, e una varietà di uno squisito color crema con un sottile stelo rosso e lucenti foglie scarlatte.

Nella traduzione ho cercato di essere fedele a quella che mi sembra la duplice intenzione del testo di Mansfield: ho cercato di rispettare l'ariosa leggerezza della sua prosa e la grande importanza che la scrittrice dà al suono, al ritmo. Mansfield usa parole fondate sull'immagine e in particolare su due colori, il bianco e il rosso. Sulle parole *white* e *red* insiste, ma al tempo stesso varia sul tema (usa *cream* nel primo caso e

*crimson*, *pink* e *scarlet* nel secondo). Per non impoverire il testo dal punto di vista qualitativo è dunque necessario seguire l'autrice nella sua variazione linguistica ("color crema", "cremisi", "rosa", "rosee", "scarlatte"), rispettando al tempo stesso l'insistenza con cui riempie la pagina di rosso e di bianco. "Far vedere" è una capacità che alcuni scrittori hanno<sup>3</sup> e che bisogna cercare di non penalizzare in traduzione. Riuscire a vedere quando si legge – vedere nella mente, come se passassero i fotogrammi di un film – si dice che sia una caratteristica della lettrice più che del lettore. Mansfield "fa vedere" anche grazie alla scelta meticolosa del suo bouquet di rose, all'accostamento di specie, sfumature e forme diverse: *gentlemen's button-hole roses*, *little white ones*, *pink monthly roses*, *cabbage roses*, *moss roses*, *pink smooth beauties opening curl on curl*, *red ones so dark they seemed to turn black*, *a certain exquisite cream kind with a slender red stem and bright scarlet leaves*. Si rischia di restare storditi. Ma per lasciare inebriate almeno le lettrici, se non i lettori, la traduzione richiede una cura particolare nella scelta dei traducanti, una ricerca quasi da manuale di botanica – "rose mensili" (dette anche "rose d'ogni mese"), "rose centifoglie", "rose muscose", "roselline rosee" – nella quale si può essere assistiti in vario modo, come vedremo nel capitolo dedicato ai dizionari. Quanto al corpo sonoro del testo, qui la lingua italiana accorre generosa in nostro soccorso grazie alle continue assonanze e allitterazioni date dalle parole "rose", "rosa", "rosee", "rosso", cui si aggiunge anche "fiore", "ricciolo", "nere" e "scarlatte". Come ci ricorda Gertrude Stein, "una rosa è una rosa è una rosa", e Mansfield le sa far sbocciare sulla pagina in tutta la loro iconicità. La traduzione di questo brano deve porsi come obiettivo quello di far vedere e far as-

<sup>3</sup> Si veda al riguardo la lezione intitolata *Visibilità* in L. Calvino (1988) pp. 79-98.

saporare anche nella nostra lingua il frutto di un gusto e di una tradizione diversi, consentendo allo splendore di un giardino neozelandese di far arrivare la sua luce e i suoi colori fino a noi.

Un'altra tendenza deformante sempre pronta a interferire nella traduzione dei classici è l'espansione, l'eccessiva chiarificazione. Se l'inclinazione a esplicitare è comunque sempre presente, essa si manifesta in particolare nel confronto con gli esempi di scrittura più complessi e lontani nel tempo. Uno dei problemi che pongono i classici, infatti, è proprio come far sentire al lettore contemporaneo la distanza temporale del libro che ha in mano. Leggiamo il finale di *The Turn of the Screw* (*Giro di vite*) di Henry James:

But he had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day. With the stroke of the loss I was so proud of he uttered the cry of a creature hurled over an abyss, and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall. I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped (James 1982, p. 121).

Proviamo a tradurlo:

Ma egli si era già voltato di scatto, e con lo sguardo fisso, torvo, aveva visto solo la quiete del giorno. Scosso per quella perdita che mi rendeva così fiera, egli emise l'urlo di una creatura scaraventata oltre l'abisso, e la presa con cui lo trassi in salvo era quella con cui si afferra chi sta per precipitare. Lo afferrai, sì, lo strinsi a me, si può immaginare con quanta passione; ma dopo qualche istante incominciai a sentire che cosa in verità stringevo a me. Eravamo soli con la quiete del giorno, e il suo piccolo cuore, non più posseduto, si era fermato.

L'uso del pronome "egli", che nella lingua contem-

poranea è sempre più frequentemente sostituito dal pronome "lui" anche nella forma scritta, consente di far avvertire al lettore la distanza temporale del romanzo di James, scritto nel 1891. Anche l'uso di "incominciai" e non il più comune "cominciai" va in questa direzione. Ma uno degli accorgimenti fondamentali nella traduzione di questo brano è il rifuggire facili sentimentalismi, vista la tragedia che si sta compiendo, la morte di un bambino. Quando James scrive *little heart* bisogna resistere alla tentazione di scrivere "cuoricino": sarebbe lezioso, e James non lo è mai. Così come bisogna evitare i tipici cliché della prosa letteraria: se James scrive che il piccolo cuore del bambino *had stopped*, anche in italiano bisogna scrivere che "si era fermato" e non che "aveva cessato di battere". James termina la sua novella in modo magistrale, con una parola molto semplice ma di grande suggestione, perché non solo è l'ultima parola del periodo, è anche l'ultima parola del capitolo e dell'intero libro. Come nel finale di *The Dead* di Joyce, l'ultima parola riverbera tutt'intorno la propria forza evocativa proprio grazie al grande spazio bianco dopo il punto. Scrivere "aveva cessato di battere" attenuerebbe questo effetto drammatico e toglierebbe incisività alla fine della storia raccontata da James. Si correrebbe lo stesso rischio di annacquare la pregnanza semantica del testo se si decidesse di trovare dei sinonimi per l'espressione *the quiet day*, che James ripete due volte in poche righe. Ciò che colgo nell'intenzione del testo, in questo punto, è il fatto di sottolineare come il dramma umano che si sta svolgendo sul prato di questa bellissima villa venga accolto con indifferenza dal nascer del giorno. Se nella seconda occorrenza si traducesse con un sinonimo, l'effetto di "natura matrigna" verrebbe smorzato.

In questo passo c'è una parola chiave della novella di James, *dispossessed*. *Giro di vite* è stato letto in vari modi al suo apparire: c'è chi ha visto tra le sue

pagine un semplice racconto di fantasmi e c'è chi ne ha dato una lettura profonda, secondo cui i fantasmi, in realtà, sarebbero tutti nella mente dell'istitutrice che si prende cura dei due bambini ed è lei che alla fine, terrorizzata da quanto crede di vedere, stringe a sé il bambino che vorrebbe proteggere dal demonio con tale forza da soffocarlo. Dato che la novella è raccontata in prima persona dall'istitutrice stessa, è dal suo punto di vista che seguiamo gli ultimi istanti di vita del piccolo Miles. Ed è dunque seguendo il suo punto di vista che James scrive *dispossessed*, sottolineando il fatto che il bambino non è più in preda a uno spirito maligno. Nella traduzione è perciò importante aderire il più possibile – alla lettera – a questo concetto, ed è la ragione per cui ho scelto di tradurre *dispossessed* con “non più posseduto”. Scavare nella lettera, come ricorda Berman, non significa tradurre letteralmente. Significa cercare dentro la parola ciò che permette di dare concretezza alla congettura che si sta profilando nella mente. La lettera – nella sua fermezza, nella sua consistenza, nella sua concretezza, nella sua materialità – ha una sua vita. La lettera è la carne della parola, ed è questa vita, questa carne, che ispira chi traduce. Con la sua iconicità, con la sua musicalità, con la sua capacità di evocare immagini, sensazioni, suoni, di dare un ritmo particolare a una narrazione – di farsi, in breve, stile. Per Schopenhauer “lo stile è la fisionomia dello spirito” (1993, p. 42). Di nuovo, la scelta della parola “fisionomia”, con il suo rimandare ai tratti del volto, rimanda anche alla materialità della carne, alla concretezza della lettera. È un attento e scrupoloso lavoro sulla lettera, dunque, che restaura il processo di significazione di un'opera e, così facendo, trasforma la lingua della traduzione. Perché scavare nella lettera consente di vincere i limiti del proprio lessico, di scoprire la ricchezza della propria lingua, quel grande serbatoio di parole che troppo spesso lasciamo inopero-

so per pigrizia. Un classico lancia una grande sfida a chi lo traduce o ritraduce: lo costringe a non ricondurre ogni cosa all'ovvio e alle sue anguste conoscenze.

Un'ultima osservazione riguarda l'inizio del brano. Per mostrare la reazione del piccolo Miles, James usa azioni rapide, scandite in quattro tempi, e raccontate al *past perfect*: *But he had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day*. I quattro verbi dipendono tutti dal verbo *had*, il che consente una formulazione molto sintetica. In traduzione, usare quattro verbi avrebbe comportato prima di tutto dover scegliere di volta in volta fra l'ausiliare “essere” e “avere”, dato che il racconto è al trapassato prossimo, e poi confrontarsi con la realtà di dover esprimere con più parole le sfumature che l'inglese riesce a convogliare con una parola sola (*stare, glare*). Ciò avrebbe comportato in italiano un allungamento consistente della frase e, di conseguenza, la perdita del suo ritmo incalzante. Poiché ritengo che in questo punto del testo la scansione in quattro tempi dell'azione sia importante, ho pensato di rispettarla scegliendo di tradurre in modo da conservare la stessa scansione anche in italiano: “Ma egli si era già voltato di scatto, e con lo sguardo fisso, torvo, aveva visto solo la quiete del giorno”. In questo punto ho optato quindi per la dominante sul piano espressivo, scegliendo consapevolmente di sacrificare qualcosa sul piano del contenuto (“...aveva sbarrato gli occhi, guardato nuovamente con espressione torva, e visto...”) per non allungare a dismisura la frase.

La tendenza a mitigare la scrittura ruvida, scabra, di certi autori ricorrendo all'esplicitazione, all'espansione o alla chiarificazione può essere molto marcata nei classici. Prendiamo l'incipit di un racconto di William Faulkner, *Adolescence* (*Adolescenza*):

A smallish woman with enormous dark eyes, who found in the physically crude courtship of Joe Bunden the false romance with which she had banked the fires of her Presbyterian inhibitions. The first ten months of her married life – a time of unprecedented manual labor – failed to destroy her illusions; her mental life, projected forward about her expected child, supported her. She had hoped for twins, to be called Romeo and Juliet, but she was forced to lavish her starved affections on Juliet alone (Faulkner 1979, p. 368).

E ora vediamo una possibile traduzione:

Una donna minuta con enormi occhi scuri, che aveva trovato nel corteggiamento fisico e brutale di Joe Bunden le romantiche fasulle con cui arginare i fuochi delle sue inibizioni presbiteriane. I primi dieci mesi di vita coniugale – un periodo di lavori pesanti senza precedenti – non erano riusciti a distruggere le sue illusioni; la sostenne la sua vita mentale, proiettata verso il figlio che aspettava. Aveva sperato che fossero due gemelli, da chiamare Romeo e Juliet, ma fu costretta a profondere la sua fame di affetti solo su Juliet.

Ciò che balza all'occhio nel brano di Faulkner è l'elissi del verbo nella prima frase. La tentazione di porvi rimedio – "Era una donna minuta con enormi occhi scuri" – è naturalmente molto forte, ma vale la pena di resistervi. Il lettore di Faulkner non si lascia spaventare per così poco, e si può ragionevolmente supporre che sia pronto a rileggere la frase e a non desistere. Non solo, se è un lettore assiduo, sarà anche felice di notare l'imperanza stilistica di un autore che certo facile non è. La comprensione non è impedita perché il personaggio femminile in questione è presentato nel capoverso precedente, e perciò chi legge ha tutti gli elementi per contestualizzare. Il secondo scoglio da superare è la traduzione di *false romance*. La parola *romance* è in genere difficile da tradurre, perché di volta in volta bisogna selezionare qual è la connotazione attivata dal contesto e "narcotizzare" gli altri signifi-

cati. Il contesto in cui è usata nel racconto di Faulkner lascia intendere che la donna trova nella corte di quello che poi diventerà suo marito il sentimentalismo che le permette di contenere le sue inibizioni. Il narratore esprime anche un giudizio secco sulle caratteristiche di questo tipo di sentimento perché lo definisce *false*. Credo che tradurre con "romantiche fasulle" possa esprimere la qualità scadente di un sentimentalismo sdolcinato e lezioso.

C'è poi nel brano di Faulkner una difficoltà di tipo culturale, e cioè l'allusione a *Giulietta e Romeo*. Se l'allusione fosse stata esplicita, e cioè se si fosse detto esplicitamente che l'idea di chiamare i figli in questo modo era venuta alla donna dopo la lettura del dramma di Shakespeare *Romeo and Juliet*, i nomi li avrei tradotti. Ma qui Romeo e Juliet sono semplicemente i nomi scelti dalla donna per i suoi figli; tradurre "da chiamare Romeo e Giulietta" avrebbe portato ad avere due personaggi con nomi italiani in un racconto ambientato negli Stati Uniti, con il conseguente disorientamento – non straniamento – del lettore italiano. Per questa ragione, avendo in mente il lettore di Faulkner, intraprendente e in grado di cogliere il riferimento culturale implicito nella scelta dei due nomi, ho optato per la strategia traduttiva straniante che permette di lasciare non tradotti i nomi, una tendenza che peraltro ormai si è imposta nell'editoria italiana. Infine un'osservazione va fatta sulla decisione di tradurre: *her mental life, projected forward about her expected child, supported her* con "la sostenne la sua vita mentale, proiettata verso il figlio che aspettava". Se avessi tradotto la frase senza ribaltarla, e avessi seguito la costruzione inglese ("la sua vita mentale, proiettata verso il figlio che aspettava, la sostenne"), la proposizione avrebbe avuto senz'altro lo stesso significato, ma il ritmo della prosa sarebbe stato meno incisivo, in calando; la scelta compiuta permette invece di lasciare in fondo alla frase l'informazione più importante, e cioè l'arrivo del figlio.

Oltre a scavare nella lettera, aderire alla sintassi più impervia permette di far sentire la fragranza dello stile originario, tanto più importante quanto più il testo è lontano da noi nei decenni o nei secoli. Far rinvenire l'effetto che il testo fonte voleva ottenere rievoca la "nostalgia per l'originale" (De Luca 1994, p. 6). E consente di ritrovare il sentimento del tempo.

Tradurre un classico "finto" – cioè un romanzo contemporaneo ambientato in un'epoca lontana – comporta altre difficoltà. L'autore spesso genera un pastiche linguistico che mescola più aspetti, non di rado in aperto conflitto tra loro. Scrive, cioè, nella lingua di oggi, ma qua e là affine a quella del periodo in cui è ambientato il romanzo. A volte può ricorrere a una vera e propria operazione di *anticato* e conferire al suo romanzo una patina d'antico più o meno evidente.

*Foe*, scritto nel 1986, riecheggia la prosa del Settecento inglese anche se J.M. Coetzee non imita dichiaratamente lo stile di Daniel Defoe. In questo romanzo Coetzee immagina che sull'isola di Robinson Crusoe oltre allo schiavo nero Venerdì ci fosse anche una donna, Susan Barton, il personaggio di un altro romanzo di Defoe meglio noto come Lady Roxana. Coetzee fa coesistere nel romanzo personaggi di romanzi diversi di Defoe, alcuni dei quali interagiscono con il loro inventore, dal momento che Defoe stesso diventa un personaggio nel romanzo postmoderno e postcoloniale dello scrittore sudafricano. Coetzee affronta nel suo libro una questione di fondo del narrare: il rapporto fra la Storia e le storie. Se sull'isola c'era anche una donna, perché in *Robinson Crusoe* non ne rimane traccia? Forse perché la presenza di una donna sarebbe stata troppo ingombrante e poco adatta a un *romance*, un romanzo d'avventure quale è quello di Defoe? E perché nel romanzo di Coetzee Venerdì non ha la lingua? Chi gliel'ha mozzata? L'unico che potrebbe dire cos'è successo, e dunque raccontare la sua

vera storia oltre che rievocare una pagina di Storia, è Venerdì stesso, ma lui non può farlo, ed è la ragione per cui Coetzee sceglie di non farlo al posto suo.

Quando *Foe* uscì in Sudafrica fu letto come una presa di posizione molto forte da parte del futuro premio Nobel nei confronti dell'apartheid e dell'impossibilità dei neri sudafricani di far sentire la propria voce. Nel suo romanzo, quindi, Coetzee contamina la storia di Robinson Crusoe con altre storie di Defoe e nello stesso tempo spoglia quest'ultimo del nobilitante prefisso "De" che Daniel Foe – questo il vero nome dello scrittore inglese, e questo il nome che Coetzee usa nel suo romanzo ogni volta che fa riferimento a lui – aveva scelto di mettere davanti al proprio cognome. Coetzee ne smaschera, così, la natura di "nemico", che è appunto il significato della parola inglese *foe*. Quella di Coetzee è dunque una denuncia su più piani, non ultimo anche quello dell'editoria, rea di sbarazzarsi della verità storica pur di rendere più appetibile il suo "prodotto". Leggiamo ora un brano di una lettera che Susan scrive a Daniel Foe, all'epoca in cui cerca di convincerlo a raccontare la storia sua, di Venerdì e di Robinson Crusoe (Susan scrive sempre il cognome senza la *e*):

When I reflect on my story I seem to exist only as the one who came, the one who witnessed, the one who longed to be gone: a being without substance, a ghost beside the true body of Crusoe. Is that the fate of all storytellers? Yet I was as much a body as Crusoe. I ate and drank, I woke and slept, I longed. The island was Crusoe's (yet by what right? by the law of islands? is there such a law?), but I lived there too, I was no bird of passage, no gannet or albatross, to circle the island once and dip a wing and then fly on over the boundless ocean. Return to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty (Coetzee 1986, p. 51).

Vediamone ora la traduzione:

Quando rifletto sulla mia storia, mi pare di esistere solo come

colei che è giunta, colei che è stata testimone, colei che anelava ad andarsene: un essere senza consistenza, un fantasma accanto al corpo vero di Cruso. È dunque questo il destino di chi narra storie? Eppure sono stata un corpo quanto lo è stato Cruso. Mangiavo e bevevo, mi svegliavo e dormivo, mi struggevo. L'isola era di Cruso (ma in virtù di quale diritto? in virtù della legge dell'isola? esiste una legge simile?), ma ci ho vissuto anch'io, non ero un uccello di passaggio, non una sula o un albatro che fa un giro intorno all'isola e immerge un'ala e poi prosegue il proprio volo sull'oceano sconfinato. Rendetemi la consistenza che ho perduto, signor Foe: è questa la mia supplica.

La difficoltà principale nel tradurre questo passaggio è trovare un equilibrio fra la trasparenza della sintassi tipica della prosa del Settecento inglese, cristallina anche quando si fa complessa e a cui lo scrittore sudafricano rende evidente omaggio (Coetzee 1992, p. 146), e certe scelte lessicali che il lettore di oggi possa avvertire come lontane nel tempo senza provare la sensazione di leggere un pastiche, poiché il testo originario inglese non si legge come un pastiche. Coetzee ha saputo dosare bene gli aspetti sintattici e lessicali per dare al lettore contemporaneo l'impressione di avere tra le mani un testo ambientato in un'epoca remota. È la ragione per cui ho scelto di conservare la stessa linearità della sintassi inglese e di alzare il registro scegliendo parole come "pare", "esistere", "giunta", "colei che", "anelava", "accanto", "struggevo", "in virtù", "simile", "compiuto", "proseguono", "sconfinato", "perduto", "supplica", anziché ricorrere a un lessico più comune. Fra le mie intenzioni, in questa prima versione, c'è quella di dare alla lettera di Susan un tono di fondo pacatamente formale. La scelta di parole più segnate dal tempo allontana il testo. Proviamo invece a vedere come verrebbe la traduzione se si ricorresse a parole di registro medio:

Quando ripenso alla mia storia, mi sembra di vivere solo come chi è arrivato, è stato testimone e non vedeva l'ora di andarsene:

un essere senza consistenza, un fantasma vicino al corpo vero di Cruso. È dunque questo il destino di chi racconta storie? Eppure sono stata un corpo come lo è stato Cruso. Mangiavo e bevevo, mi svegliavo e dormivo, mi tormentavo. L'isola era di Cruso (ma a causa di quale diritto? a causa della legge dell'isola? c'è una legge così?), ma ci ho vissuto anch'io, non ero un uccello di passaggio, non ero una sula o un albatro che, dopo aver fatto un giro intorno all'isola e immerso un'ala, continua il suo volo sull'oceano immenso. Mi ridia la consistenza che ho perso, signor Foe: questa è la mia preghiera.

Il risultato sarebbe una prosa moderna e più vicina al nostro orecchio, e la distanza spazio-temporale fra il libro e chi lo legge diminuirebbe. Il lettore avrebbe la sensazione di trovarsi fra le mani un libro contemporaneo, ricco di parole della lingua standard, come "sembra", "vivere", "arrivata", "quella che", "vedeva l'ora", "vicino", "tormentarsi", "a causa di", "così", "fatto", "continuano", "immenso", "perso", "preghiera". Non solo, il testo viene modernizzato anche perché la protagonista dà del lei e non del voi a Foe.

Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, in realtà, si dovrebbe ricordare che nel Seicento il modo più formale per rivolgersi a qualcuno consisteva proprio nel dargli del lei, mentre se si conosceva qualcuno da tempo si poteva cominciare a dargli del voi; gli si dava del tu, infine, se i rapporti erano decisamente informali. Il fatto è che il lettore contemporaneo percepisce come più lontano nel tempo, e dunque a un livello di formalità maggiore, il darsi del voi che non il darsi del lei. Ed è questo il motivo per cui nella prima delle due versioni ho deciso che Susan avrebbe dato del voi a Foe.

Un altro caso di riscrittura di un classico del canone inglese è quello di Peter Carey con *Jack Maggs*, un romanzo scritto nel 1997 ma ambientato nell'Australia dell'Ottocento, in cui ritroviamo i personaggi di *Great Expectations (Grandi speranze)* di Charles Dickens. Leggiamone l'incipit:

It was a Saturday night when the man with the red waistcoat arrived in London. It was, to be precise, six of the clock on the fifteenth of April in the year of 1837 that those hooded eyes looked out of the window of the Dover coach and beheld, in the bright aura of gas light, a golden bull and an overgrown mouth opening to devour him – the sign of his inn, the Golden Ox (Carey 1997, p. 1).

La sensazione immediata, potenziata dalla presenza della vettura di posta proveniente da Dover, è quella di immergersi nelle atmosfere dei romanzi più celebri di Dickens. Alcune espressioni usate da Carey, come *six of the clock on the fifteenth of April in the year of 1837*, contribuiscono a dare una patina d'antico al lungo periodo iniziale. Vediamone ora la traduzione:

Era un sabato sera quando l'uomo con il panciotto rosso giunse a Londra. Erano, per l'esattezza, le sei in punto del 15 aprile dell'anno 1837 allorché quegli occhi socchiusi, guardando dal finestrino della diligenza in arrivo da Dover, scossero nell'alone luminoso della luce a gas un toro dorato e una bocca smisurata pronta a divorarlo: l'insegna della sua locanda, il Bove d'oro.

È la presenza dell'espressione inglese sopra citata che mi ha portato a usare parole desuete come "allorché" invece di "quando", "panciotto" e non "gilet", "diligenza" al posto di "carrozza" e "bove" anziché "bue". In questi casi, quando cioè l'operazione di anticato da parte dell'autore è evidente, credo vada assecondata. Si può ricorrere a parole o a espressioni desuete, ma anche a forme grammaticali e sintattiche che ormai tendono a scomparire nella lingua contemporanea, come l'uso dei pronomi "egli"/"ella"/"essa" più corretto dei più comuni "lui"/"lei". Così come si può sfruttare l'ipercorrettismo nell'uso di congiuntivi e condizionali, anche là dove non sarebbero necessari perché non si sta esprimendo un dubbio bensì una certezza ("sono certo che non sia una cosa buona"), oppure l'ormai desueto accordo del participio passato ("la donna che io

ho conosciuta", "le monete, che hai trovate nel cassetto"). Si può pensare di usare sempre il pronome "vi" al posto di "ci" ("vi sono") o privilegiare le forme corrette "sia/sia" anziché "sia/che" o "assieme a" e "insieme con" invece di "insieme a". Anche nell'ortografia si può ricorrere alle forme più desuete ("a sé stesso", "buon giorno", "a posta", "da per tutto") e nella punteggiatura tornare a un uso massiccio della virgola ("Il giorno seguente, era il giorno tanto atteso", "Un bambino, che tremava come una foglia", "Si addormentava, e faceva un sonno unico") oppure tornare a usi estesi dell'apostrofo ("quest'altr'anno"). L'importante, però, è non calcare troppo la mano per evitare di smascherare una lingua artificiosa, costruita a tavolino.

I classici "autentici", invece, non andrebbero tradotti in un pastiche. Se si decide di ritradurre un classico oggi, bisognerebbe avere in mente il lettore contemporaneo, altrimenti tanto vale recuperare le traduzioni già esistenti, emendate magari degli errori più vistosi: cinquant'anni fa, infatti, non c'erano a disposizione tutti gli strumenti di lavoro, cartacei e on-line, di cui possiamo avvalerci oggi, né si era esposti alla lingua inglese come lo siamo noi. La traduzione di un classico dovrebbe comunicare al lettore di oggi le stesse sensazioni provate dal lettore contemporaneo del testo originario, o se non proprio le stesse, qualcosa di molto simile. Dovrebbe, cioè, comunicargli le difficoltà o l'agio incontrati dal lettore del testo fonte.

La distanza temporale che divide il testo originario dalla sua traduzione e un contesto dall'altro si misura con il metro dell'evoluzione culturale (Popovič 2006, p. 101). Se si tratta del romanzo di un autore contemporaneo le difficoltà sono minori perché la traduzione è sincronica e si usa la lingua di oggi. Ma se il romanzo non è contemporaneo, le cose si complicano. Di solito si attualizza il testo per renderlo accessibile ai contemporanei e si storicizza la lingua so-

lo se lo fa anche l'autore, come abbiamo visto nei casi del classico "finto". Credo che la storicizzazione sia giustificata solo se vi ricorre l'autore. Se un traduttore decide di storicizzare la lingua di un classico è una scelta stilistica precisa, molto simile a quella di un autore che oggi scrive un romanzo ambientato nell'Ottocento usando una lingua ottocentesca. Spetta dunque al singolo traduttore decidere come affrontare il fattore intertemporale della traduzione. Mentre il testo originario è irripetibile, la sua traduzione è solo una delle tante possibili, e la versione di quel singolo traduttore è contingente e ripetibile. È per questa ragione che le traduzioni sono soggette a invecchiamento e invecchiano più rapidamente del testo originario, in particolare se si è usata una lingua molto moderna, gergale, spesso destinata ad attraversare come una meteora l'atmosfera linguistica di un certo paese. Detto questo, le traduzioni non invecchiano mai in assoluto, e la prova ne è il fatto che quando leggiamo una traduzione di cinquant'anni fa, pur avvertendone l'atmosfera datata, la comprendiamo benissimo. Non solo, può succedere che sia proprio l'atmosfera datata a rendere assai piacevole la lettura.

Nella traduzione dei classici bisogna considerare che gli attori sulla scena sono molti: l'autore del testo fonte, il lettore della lingua originale di allora e di oggi, il traduttore italiano di oggi e il lettore italiano di allora e di oggi. È chiaro quindi che un classico è un oggetto delicato, da maneggiare con grande cura. Se da un lato la sciatteria è un rischio concreto, lo è pure un progetto traduttivo che si propone di scimmiettare una lingua della quale si ha una conoscenza unicamente libresco. Tradurre richiede un volo dell'immaginazione, ma anche abilità che si conquistano libro dopo libro nell'officina della traduzione. E perciò è necessario un requisito fondamentale: la sintonia con l'opera e con l'autore su cui si lavora. L'empatia con i personaggi e con lo scrittore da parte di chi traduce è qualcosa di cui il lettore attento e sensibile si accorge sempre.

Chi non ha esperienza di traduzione crede che per tradurre basti dotarsi di un buon dizionario bilingue.<sup>1</sup> Questo è vero solo in parte. Il dizionario più utile per un traduttore che non conosce o non ricorda il significato di una parola è il dizionario monolingue: quello della lingua originale prima e quello della lingua italiana poi. La comprensione e l'interpretazione avvengono infatti nella lingua straniera, nel corso della lettura attenta del brano sul quale si sta lavorando: la conoscenza dell'opera dell'autore, il contesto culturale e tutto ciò che c'è intorno alla parola o alla locuzione che non si conosce (*cotesto*) contribuiscono alla corretta interpretazione di ciò che ancora ci è oscuro. Il dizionario bilingue si consulta solo in un secondo tempo, dopo che ci si è fatti un'idea del significato, ma ancora non si riesce a trovare la parola che si sta cercando: il possibile significato si aggira nella nostra mente ma si ferma sulla punta della lingua. È in questo momento che si comincia a fare delle congetture. L'esempio seguente servirà a chiarire meglio il discorso:

<sup>1</sup> L'obiettivo di questo capitolo non è quello di fornire indicazioni sui dizionari monolingui e bilingui in commercio, né di trattare in modo esaustivo le risorse in rete, bensì quello di illustrare il processo che porta chi traduce a consultare ora l'uno ora l'altro degli strumenti a sua disposizione.

The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.  
"They look like white elephants," she said.  
"I've never seen one." The man drank his beer.  
"No, you wouldn't have."  
"I might have," the man said. "Just because you say I wouldn't have doesn't prove anything" (Hemingway 1993, p. 262).

In questo punto del racconto di Ernest Hemingway *Hills Like White Elephants* la tensione fra i due protagonisti, una giovane donna e un uomo, è molto alta. All'uomo la similitudine della ragazza non piace, così sembra di capire dalla sua reazione, e, anche se il discorso non viene approfondito – non lo sarà mai per tutto il racconto e la vera ragione della tensione non sarà mai svelata ma solo lasciata intuire al lettore –, il non detto tra i due, dovuto al loro coinvolgimento emotivo, imprime un'accelerazione al racconto. Il *white elephant* evocato dalla ragazza, oltre al piccolo elefante dalla pelle molto chiara talvolta venerato in India, Sri Lanka e Thailandia, cui a prima vista pare rimandare, ha anche un senso figurato nella lingua inglese. Il Merriam-Webster Dictionary dà questi tre significati:

- a property requiring much care and expense and yielding little profit;
- an object no longer of value to its owner but of value to others;
- something of little or no value.

L'apparentemente innocuo *white elephant* rimanda in realtà a qualcosa da maneggiare con cura, che necessita di spese ma non dà alcun profitto, qualcosa di ingombrante insomma; al tempo stesso rimanda a qualcosa che ha un valore per chi lo possiede ma nessun valore per gli altri; inoltre allude a qualcosa di poco o nessun valore. La ragione della tensione fra i due protagonisti, come abbiamo detto, non viene mai esplicitata dal narratore, si dice soltanto che la ragazza de-

ve subire un'operazione; ma gli indizi disseminati nel testo e la descrizione del tipo di operazione lasciano ragionevolmente supporre che si tratti di un aborto. Il *white elephant* sotteso ai *white elephants* delle colline lungo la valle dell'Ebro è la vera ragione della tensione fra i due protagonisti. Hemingway, però, sceglie un tipo di narrazione indiretta, obliqua, e si limita a buttarci lì il vero *white elephant* tra le righe, nascondendolo dietro una innocente similitudine.

In questo caso specifico, una volta che il dizionario monolingue ha permesso di comprendere qual è il senso profondo del *white elephant* evocato nel racconto di Hemingway, e una volta che si è deciso di tradurlo alla lettera – perché la giovane donna questo di fatto intende quando parla di *white elephants* tra gli alberi, e cioè i piccoli elefanti bianchi dell'India e di altri paesi asiatici – rimane il fatto che il lettore italiano non possiede un uso figurato di *white elephant*. Per ovviare al problema si può mettere una nota a piè di pagina oppure spiegare in una articolata nota in fondo al volume a cosa si riferisce il titolo del racconto. Altrimenti non resta che rassegnarsi a una condizione molto comune in traduzione: se i campi semantici non si sovrappongono – e questo come si è visto accade molto spesso – bisogna accettare che qualcosa vada perduto. L'abilità di Hemingway nel lavorare al non detto è in ogni caso così grande, che il lettore avverte che al di là del battibecco di superficie la ragione del disagio tra i due è molto più profonda.

Per chi traduca dall'inglese, il dizionario monolingue più autorevole è il Great Oxford English Dictionary, il grande OED, di cui esiste anche una eccellente edizione più contenuta, lo Shorter Oxford English Dictionary in due volumi. Un dizionario molto utile, inoltre, è il già citato Merriam-Webster. Sono tutti disponibili on-line e, se la consultazione non è libera, è possibile abbonarsi per somme ragionevoli e disporne a

piacimento per sei mesi o un anno. Assai interessante è anche il sito [www.onelook.com](http://www.onelook.com) che consente di accedere a molti dizionari monolingui inglesi, tra cui vari dizionari di slang e di inglese informale, e a varie enciclopedie. Inoltre la Oxford University Press pubblica preziosi dizionari sulle varietà di inglese che si parlano nel mondo, utili se si traducono autori australiani, neozelandesi, sudafricani, caraibici o canadesi. La puntuale consultazione dei vari *The Australian National Dictionary*, *New Zealand Oxford Dictionary*, *A Dictionary of South African English*, *Dictionary of Caribbean English Usage* e *Canadian Oxford Dictionary* consente di evitare errori e di interpretare nel modo corretto parole, termini e locuzioni che, in virtù della loro "traduzione" agli antipodi o in altri luoghi alla periferia dell'Impero britannico, hanno un significato diverso da quello comunemente inteso in Inghilterra o negli Stati Uniti. Se invece si traducono autori afroamericani, un dizionario assai ben fatto è *From Juba to Jive. A Dictionary of African-American Slang*.

Un aiuto fondamentale, dopo quello fornito dal dizionario monolingue, viene dal dizionario enciclopedico e dall'enciclopedia, sussidi basilari per approfondire il contesto culturale. Sono tutti testi da consultare prima del dizionario bilingue, che non fornisce alcun approfondimento di questo tipo. Ogni volta che si prende in considerazione il contesto extralinguistico la corrispondenza non è più solo lessicale, bensì culturale e quindi si passa dal piano lessicale a quello semiotico. La lettura parallela della voce inglese e della voce italiana consente di ricavare non solo le informazioni necessarie a chiarire il contesto culturale, bensì anche il lessico corretto per la traduzione italiana senza dover aprire il vocabolario bilingue un'infinità di volte. La *Encyclopaedia Britannica* è un punto di riferimento da cui non si può prescindere, mentre difido di *Wikipedia* perché, se è vero che ci sono voci au-

torevoli e ben documentate, è pure vero che ce ne sono altre lacunose e piene di errori. Anche l'enciclopedia Treccani ha una versione on-line, sebbene l'edizione cartacea (sia della Piccola sia della Grande Treccani) sia più approfondita.

Dopo aver consultato dizionari monolingui inglesi ed enciclopedie, il più delle volte si approda con naturalezza alla parola o alla locuzione che risultava oscura. Se così non fosse, il dizionario monolingue italiano potrà essere di grande aiuto per chiarire fino in fondo il significato di una parola di cui non si è certi. Per esempio, alla fine di *The Great Gatsby* Fitzgerald scrive:

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter – tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... (Fitzgerald 1990, pp. 171-172).

L'aggettivo *orgastic* non è di immediata comprensione. La prima congettura che si fa è che si tratti di un refuso e che in realtà si intenda *orgiastic* o *orgasmic*. La consultazione del dizionario monolingue conferma che l'aggettivo *orgastic* esiste come sinonimo di *orgasmic* e che deriva dal sostantivo *orgasm*, "orgasmo". Non solo possiamo escludere che il riferimento sia alle orge, possiamo anche escludere che l'autore avesse voluto scrivere *orgasmic*: Fitzgerald ha scritto *orgastic* e questo è l'aggettivo che ha consapevolmente scelto. A questo punto il dubbio è tutto italiano: nella nostra lingua si può dire "orgastico"? Se si apre il Devoto-Oli si legge: "Orgastico, attinente all'orgasmo", e il dizionario specifica che si tratta di un aggettivo non comune. L'enigma iniziale è stato risolto senza avere nemmeno aperto il dizionario bilingue. La conferma della bontà della scelta fatta, poi, viene anche dal carteggio tra Fitzgerald e Max Perkins, il suo edi-

tor. Nella lettera del 24 gennaio 1925 lo scrittore gli chiede di vigilare affinché uno zelante correttore di bozze non cambi *orgastic* in *orgiastic* poiché l'aggettivo da lui scelto è appunto quello attinente all'orgasmo e non alle orge. Quindi la conoscenza dell'enciclopedia di un autore consente di avere un ulteriore elemento con cui condurre verso la sua conclusione il circolo ermeneutico avviato con la congettura iniziale.

Il dizionario monolingue italiano è un punto di riferimento continuo e costante per il traduttore, sia quando si deve controllare l'esatto significato di una parola della propria lingua madre, sia quando si deve controllarne l'ortografia, la morfologia, le reggenze, i costrutti sintattici di base. In particolare, è uno strumento fondamentale per verificare il significato delle parole che il traduttore comunemente non usa, che non fanno parte del suo lessico abituale. Tradurre, come già si è detto, permette di confrontarsi in continuazione con parole, termini ed espressioni che si sono soltanto orecchiate o che nel proprio lessico familiare si conoscono solo in un'accezione e non in un'altra. Una verifica scrupolosa sul dizionario monolingue italiano non consente soltanto di fare un lavoro accurato, ma anche di ampliare la propria conoscenza della lingua madre e di conseguenza quella dei lettori. È per questa ragione che chi traduce non dovrebbe stancarsi mai di consultare più dizionari della lingua italiana.

Oltre al *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia e al *Vocabolario della lingua italiana* Treccani, preziosi per la ricchezza delle voci e degli esempi, si possono consultare vari dizionari con un numero inferiore di lemmi, dal Devoto-Oli, al Sabatini-Coletti, al De Mauro, allo Zingarelli. Lo Zingarelli è utile, in particolare, per l'attenzione rivolta alle novità della lingua, alla lingua d'uso e ai vari registri (familiare, colloquiale, popolare) e per vedere se una certa

parola straniera si può usare comunemente nella nostra lingua senza dover ricorrere alla traduzione. Se il termine *knickerbockers* compare sullo Zingarelli possiamo evitare di tradurre con "calzoni alla zuava"; non solo, possiamo anche evitare di scriverlo in corsivo. È probabile che questo termine specifico per indicare i larghi calzoni fermati al ginocchio compaia anche in altri dizionari della lingua italiana, dato che la parola è in uso da molto tempo. Il vantaggio dello Zingarelli è che ogni anno ne esce una nuova edizione, che contiene anche parole e termini molto recenti ("muffin", "scone"). A differenza del lessicografo, che si sente in dovere di trovare una traduzione nella propria lingua a tutti i costi, per chi traduce prevale la concretezza dell'uso della lingua, sancita dalla presenza sul dizionario di quella parola o di quel termine. Come già si è visto, poi, la traduzione degli elementi legati alla cultura di un paese rientra nella precisa strategia traduttiva adottata: se si sceglie quella addomesticante si scriverà "panino rotondo e soffice aromatizzato al cacao" e "focaccina dolce"; se si sceglie la strategia straniente si lascerà sia "muffin al cioccolato" sia "scone". Entrambe le parole, infatti, sono ormai comunemente usate nel nostro paese come altri forestierismi, quali "film" o "foulard", di cui quasi nessuno più ricorda l'origine inglese e francese.

Vi sono poi altri dizionari monolingui italiani assai utili per il traduttore, quali l'analogico, il nomenclatore, il dizionario dei sinonimi e dei contrari. Quest'ultimo non serve solo per cercare un sinonimo quando ci si accorge di aver introdotto una ripetizione che nel testo originario non c'è, ma corre in nostro soccorso soprattutto quando la parola ci ronza nella mente ma ancora non riusciamo a trovarla. Nel lungo elenco di sinonimi proposti da un buon dizionario, con tutta probabilità c'è anche la parola che stiamo cercando e che subito riconosciamo. Se non c'è, il catalogo di parole appena letto può consentire associazioni mentali e per-

metterci comunque di trovarla. Il *Dizionario dei sinonimi e dei contrari* di Aldo Gabrielli è di particolare interesse per il traduttore perché unisce le funzioni di un dizionario dei sinonimi e di un vocabolario nomenclatore. Se in un romanzo si trovasse la frase: "All right," she said in a thin voice, e si fosse incerti se in italiano si possa dire "con voce sottile", la consultazione del vocabolario nomenclatore permette di fugare il dubbio rapidamente. Sul Gabrielli, sotto la parola "voce" si trova prima di tutto un elenco di sinonimi e di contrari, seguito dalla dicitura "nomenclatore", a sua volta suddivisa in esempi, caratteristiche, verbi e aggettivi che comunemente si usano per indicare le qualità della parola "voce": "acuta", "argentina", "cavernosa", "roca", "sottile", e così via. La consultazione di un unico dizionario consente di dissipare subito il dubbio, e pazienza se in fase di revisione si deciderà poi di tradurre "con un fil di voce". Tra gli esempi di traduzione riportati, il vocabolario nomenclatore mi è stato prezioso nella traduzione del brano di Mansfield. Alla voce "rosa" del Gabrielli, sotto "Specie e varietà", si trova infatti un catalogo di rose ("borraccina", "canina", "centifoglia", "doppia", "muschiata", "muscosa", "scempia", ecc.) a cui ho potuto attingere a piene mani, via via che riconoscevo le rose citate da Mansfield nel suo racconto.

Un vocabolario nomenclatore che fornisce un aiuto impareggiabile per la traduzione dei testi letterari, in particolare dei classici, è quello curato da Palmiro Premoli nel 1909-1912. Ha come sottotitolo *Il tesoro della lingua italiana*, e non si poteva fare scelta migliore. Premoli non si limita a spiegare le parole, le suggerisce. L'obiettivo dichiarato, quando è stato pubblicato per la prima volta, era quello di duplicare i meccanismi della mente nell'analizzare le parole tramite analogie e associazioni verbali. Se lo si apre alla voce "seta", per esempio, si legge:

Sostanza filamentosa che si ottiene dai bozzoli del flugello o baco da seta: bava sottile del flugello, fibroina, marcellina, taffetà, zendado. Se ne fa il drappo (di raso, di velluto, ecc.), il tessuto, la stoffa per veste (per lo più muliebre) e sottoveste, nonché per cravatta, fazzoletto, fodera, nappa, nastro, ricamo, scialle, taffetà, trina, ecc. Seta algerina, della Cina, di Avignone, di Como, di Genova (sopraffina, non facile a trinciare), di Lione, d'Oriente, foglia, marcellina, terzanella o faloppa, ecc. [...].

Queste poche righe di una voce che si protrae per quasi due colonne sono sufficienti a mostrare come leggendo il "racconto" della parola, alla ricerca magari di un certo tipo di seta, ci si imbatta in lemmi come "sopraffina" o "trinciare" che magari possono tornare utili in un'altra parte del testo. L'unica controindicazione del Premoli è che, rapiti dalla bellezza del racconto di ciascuna parola e dalle parole stesse ("foglia", "marcellina", "trina"), si rischi di perdersi e di leggere per ore il vocabolario, voce dopo voce, dimenticando la ragione per la quale lo si era aperto.

Assai utili sono infine i glossari specifici: per la traduzione del brano di Ellroy e di Burroughs nella seconda parte del libro è stata importante la consultazione di *I pugni nel muro*, il glossario curato dai detenuti del carcere di San Vittore di Milano nel 2001. La scelta di alcune parole gergali la devo a loro.

Il traduttore, dunque, cerca in primo luogo nel dizionario monolingue inglese e nell'enciclopedia o nel dizionario enciclopedico e poi trova conferma o smentita ai suoi dubbi nel dizionario monolingue italiano. Solo se non approda a nulla apre il dizionario bilingue. Anche i dizionari bilingui migliori, infatti, si limitano a fornire traduzioni privi di contesto, che se presi così come vengono proposti possono, nel peggiore dei casi, indurre in errore oppure sortire effetti esilaranti. Se si cerca infatti in un dizionario bilingue come rendere in italiano *carving knife* si trova "coltel-

lo da scalco". Se nella traduzione di un romanzo americano, nel giorno del Ringraziamento, un personaggio dicesse: "Cara, passami il coltello da scalco", avremmo l'impressione di assistere non tanto a un Thanksgiving quanto a una messa nera. È chiaro che il dizionario bilingue più di tanto non può fare, ma, anche quando i lessicografi arrivano a un termine accettabile, i problemi di traduzione posti da un testo che attinge alla lingua quotidiana rimangono, mentre per un catalogo per il Salone internazionale della casa si può essere soddisfatti di "coltello da scalco" o di "trinciante". Nella traduzione di un romanzo forse si potrebbe dire semplicemente: "Cara, passami il coltello per trinciare la carne" o un ancora più generico: "Cara, passami il coltello per tagliare la carne".

Qualora la consultazione del dizionario bilingue fosse necessaria perché la ricerca sul monolingue non ha dato frutti, se il traduttore ha consultato prima il monolingue inglese o l'enciclopedia è ormai consapevole del contesto e ha circoscritto la porzione di testo che gli risulta poco chiara. In questo modo riesce a ovviare al problema della parola priva di contesto proposta dal dizionario bilingue. Comunque, anche dopo aver selezionato un traduttore proposto dal Picchi o dal Ragazzini, per citare due dizionari bilingui inglesi particolarmente accurati, se ci si trova davanti a una certa parola o a un termine che non rientrano nel nostro lessico abituale, è solo la consultazione del dizionario della lingua italiana che può confermare la bontà della scelta o sollecitare un'ulteriore ricerca.

Un dizionario apposito per i bisogni del traduttore letterario ancora non esiste.<sup>2</sup> Un dizionario, cioè, che riunisca in sé le funzioni del dizionario monolingue, bilingue ed enciclopedico. Esistono ottimi dizio-

<sup>2</sup> Per approfondire l'argomento si consiglia la lettura di R.R.K. Hartmann (2004), G. Iamartino (2006), M. Morini (2006), M. Snell-Hornby (1991/1996).

nari terminologici dei vari linguaggi settoriali, ma non un dizionario incentrato sul lessico della vita quotidiana e della prosa letteraria appositamente studiato per le esigenze di chi traduce narrativa. La sintesi di tutti i molti dizionari necessari per arrivare a un traduttore plausibile può avvenire solo nella mente del traduttore. Oggi il compito è agevolato naturalmente dall'uso di internet, come già si è accennato sopra. Oltre all'edizione on-line di molti dizionari, enciclopedie e glossari, la rete mette a disposizione tanto altro materiale a cui attingere. Ma uno dei problemi maggiori nasce proprio da quel far west che è internet, poiché non tutti i siti sono attendibili.

Un aiuto sicuro viene dalle immagini disponibili in rete: da questo punto di vista internet è il più grande dizionario visivo mai esistito. La puntuale verifica dell'immagine permette di capire subito riferimenti e dettagli della vita materiale, di sapere a quali prodotti si riferiscono certe marche o se il titolo di una pubblicazione periodica denota un quotidiano, una rivista, un settimanale, e così via. Grazie ai filmati disponibili in rete si può capire subito come è andato un certo avvenimento e che forma avevano gli idranti usati dalla polizia, per esempio, o ascoltare la voce di un certo cantante o di un certo attore per capire meglio quale sia l'aggettivo adatto a definirla. Prima dell'avvento di internet erano necessarie ore, se non intere giornate, di ricerche estenuanti in biblioteca e altrove. Internet ha indubbiamente aiutato il lavoro del traduttore, lo ha reso più semplice e meno faticoso.

Ma quando si tratta di verificare l'attendibilità delle informazioni, o anche solo di una parola o una locuzione, non sempre ci si può fidare. Bisogna esaminare le fonti con grande attenzione e concentrare la propria ricerca solo sulle pagine web attendibili. Per valutarne la serietà bisogna prima di tutto verificare se il titolo e l'URL della pagina contengano il nome di una persona, di un'istituzione o di un'università. Poi

è necessario controllare nell'indirizzo web chi pubblica la pagina (se una casa editrice, una persona, un ente) e valutarne l'affidabilità. Il dominio specifica di quale tipo di organizzazione si tratta e qual è la sua provenienza geografica (.edu è un'istituzione governativa statunitense; .gov è un ente governativo statunitense; .org è un'organizzazione no profit, ecc.). Una volta nel sito bisogna controllare se, grazie alla home page, sono riconoscibili l'autore della pagina o il responsabile dei contenuti e se essi sono autorevoli nel loro campo. È questo uno degli aspetti fondamentali della ricerca su internet: bisogna appurare che chi ha scritto la pagina web sia qualificato a farlo e non sia un dilettante. È opportuno anche riconoscere la funzione del sito, se cioè sia commerciale, informativa o scientifica, e cercare la data dell'ultimo aggiornamento in fondo alla pagina. Se la pagina contiene bibliografie, sitografie ed elenchi di link si può capire se la persona è davvero competente. Se si citano dei testi bisogna accertarsi che ne sia indicata la provenienza. Se la pagina non è in lingua originale ma tradotta, bisogna leggerla attentamente e verificare la bontà della traduzione: è proprio qui che spesso si annidano gli strafalcioni peggiori. Infine è opportuno individuare le relazioni con il resto del web usando la funzione "Traffic ranking" del motore di ricerca Alexa ([www.alexa.com](http://www.alexa.com)), che fornisce informazioni sul numero di accessi e di link che portano a quel sito, e controllare se il sito o la pagina sono riportati o recensiti in una web-directory generalista come Yahoo o in un portale tematico. Infine è utile lanciare in Google il nome del sito e dell'autore della pagina per sapere come altri ne parlano (Maneri e Riediger 2006, pp. 88-90).

Quando la traduzione è finita comincia un processo molto delicato, quello della revisione, che per essere fatta con cura necessita di tempo – da un terzo alla metà del tempo necessario per la traduzione – e una successione di tappe ben precise. Nella prima si mira a rivedere il testo in profondità e ci si concentra sul suo senso profondo. Qui la revisione va fatta con il testo originario a fronte in modo da verificare di non aver frainteso concetti, o anche soltanto singole parole. Se l'ortografia di una certa parola inglese è molto simile a quella di un'altra, ed entrambe le parole potrebbero avere un senso all'interno della frase, una svista può capitare a chiunque. In questa prima tappa della revisione, proprio perché si lavora con il testo a fronte, ci si accorge anche se si è saltata una riga, un intero periodo o addirittura un capoverso (può accadere se due capoversi consecutivi cominciano con la stessa parola e si è fatta una pausa dopo aver tradotto il primo). Ci si rende conto, inoltre, se si è diviso arbitrariamente un periodo o se, sempre arbitrariamente, se ne sono uniti due. Si può dunque riflettere se ciò è accaduto perché non si riusciva a gestire un periodo troppo complesso oppure c'era una ragione precisa: per esempio, se si è deciso che la dominante del testo è la leggibilità immediata da parte del lettore, può avere un senso dividere un periodo troppo lungo, come abbiamo visto nel capitolo dedicato alla nar-

rativa di evasione. In questa prima fase ci si rende anche conto se si è ecceduto nell'uso delle virgole – ci sono autori che le utilizzano in modo molto parco, e non meritano una traduzione italiana costellata di virgole – o se le si è messe in modo meccanico là dove compaiono nel testo originario. In inglese, per esempio, al termine di una proposizione la virgola c'è sempre, anche se è seguita dalla congiunzione *and*, mentre in italiano se c'è una "e" di solito non si aggiunge la virgola. Se la si mette, è per ragioni espressive: nella nostra lingua una virgola prima della congiunzione "e" è una scelta stilistica. In questi casi, quindi, bisogna chiedersi se c'è una ragione espressiva per farlo e sottrarsi al gesto meccanico.

È poi necessario controllare se nella traduzione sono stati conservati tutti i rimandi all'interno del testo, le parole chiave, le espressioni e i modi di dire che tratteggiano un certo personaggio. Ma l'uniformità va mantenuta anche per gli elementi funzionali: se un certo *porch* è stato tradotto per dieci capitoli con "veranda", di lì in poi non può diventare un "portico", altrimenti il lettore potrebbe pensare che la casa abbia sia una veranda sia un portico. Durante la revisione ci si dovrebbe accorgere, inoltre, se la nostra traduzione ha mantenuto le ripetizioni che hanno un preciso significato retorico, quelle cioè che abbiamo percepito come volute dall'autore perché nella sua narrazione hanno un senso. È difficile, invece, in questa fase, accorgersi di eventuali ripetizioni assenti nel testo fonte (per esempio, si ripete lo stesso aggettivo in italiano quando nel testo originario se ne usano due diversi): il fatto di essere concentrati sul senso profondo, in questo stadio della lavorazione, fa sì che non si colgano gli aspetti sulla superficie del testo. Ricordiamo ancora una volta che la pratica del trovare sinonimi a tutti i costi, se applicata in modo sistematico, finisce con l'attenuare il pensiero originale. La ricchezza del vocabolario non rappresenta un valore in sé, ma di-

pende dall'intenzione estetica dell'opera. Ci sono autori che hanno un vocabolario assai ricco, altri ne hanno uno ristretto.

Ciò di cui non ci si rende conto, in questa prima tappa del lavoro di revisione, è se ci sono calchi ben camuffati o falsi amici,<sup>1</sup> perché si lavora ancora sul crinale, per così dire: di là c'è il testo fonte e di qua c'è il testo tradotto e il traduttore/revisore sta nel mezzo. È un po' come se da un orecchio entrasse ancora l'inglese e dall'altro già uscisse l'italiano. Non si riesce ad avere la distanza necessaria dal proprio lavoro per essere veramente autocritici. Per esserlo bisogna passare alla seconda tappa, la revisione che si fa senza il testo a fronte (al quale si ricorre solo se persistono inciampi di varia natura). Questo stadio del lavoro si concentra sull'italiano e consente di verificare la presenza di calchi e falsi amici, che rivelano la loro infida presenza proprio perché non si ha più l'inglese nell'orecchio. Ecco che di colpo ci si rende conto che per noi italiani un minuto è un lasso di tempo lunghissimo, e dunque non amiamo aspettare un minuto bensì solo un attimo, un secondo, o tutt'al più un istante; oppure ci accorgiamo che un certo personaggio non si scioglie tra la folla bensì semplicemente scompare tra i passanti.

Questa tappa consente poi di controllare con accuratezza, se non lo si è già fatto al momento della traduzione, le eventuali citazioni da opere tradotte e di fare una ricerca ad ampio respiro per scegliere, di un certo verso, la traduzione di un poeta che ci sembra più adatta per il romanzo o il racconto al quale stiamo lavorando; permette di verificare se luoghi, fiumi o laghi non abbiano un comunissimo nome italiano: se tutti sanno che il fiume che attraversa Londra è il

<sup>1</sup> Sul tema si legga il ben articolato saggio di M. Arcangeli (2010).

Tamigi, non tutti sanno che in Canada c'è il San Lorenzo, e dunque perché lasciare "Saint Lawrence"? O che l'isola di Newfoundland sull'atlante Treccani figura come Terranova. Se si è deciso di convertirli, bisogna ricalcolare da quanti ettari è formato quel certo campo in acri, quanti centimetri sono quel certo numero di piedi, quanti chilometri quel certo numero di miglia, stando ben attenti a non confondere il miglio terrestre con il miglio marino. Qui bisogna esercitare l'arte del sospetto, dubitare di ogni cosa fino in fondo e verificare accuratamente che le opere citate (musica, pittura, letteratura) siano riportate con il titolo con cui sono note nella nostra lingua. Si può essere più o meno d'accordo sul fatto che *Delitto e castigo* sia la traduzione migliore per il titolo dell'opera di Dostoevskij, ma di fatto così è conosciuta in Italia, e nessuno considera Raskol'nikov il protagonista di "Crimine e punizione" solo perché in inglese il romanzo è noto come *Crime and Punishment*. Se invece nel testo si dovesse citare *Der Zauberberg* sta al traduttore decidere se riportarlo come *La montagna incantata* o *La montagna magica*, visto che del romanzo di Mann ci sono due autorevoli traduzioni. Qui il criterio di scelta potrebbe essere quello della tradizione – e allora si sceglierà il primo titolo – o quello dell'accoglienza dell'estraneo, di una grande aderenza alla lettera dello Straniero, e allora si sceglierà il secondo.

L'autorevisione, fin qui, deve mirare a un fine fondamentale: restituire al testo la sua coerenza e coesione. È un obiettivo che si raggiunge in due tappe: con il testo a fronte prima, per verificare il senso profondo dell'opera, e con una lettura senza il testo a fronte poi, per controllare gli altri aspetti che ne ricostruiscono l'integrità.

La terza tappa del lavoro di revisione dovrebbe avvenire dopo aver lasciato passare un certo periodo di tempo in modo da dimenticare, per così dire, ciò che

si è scritto e poter tornare sul proprio lavoro con un'attitudine veramente critica. Il tempo è ciò che spesso manca nell'editoria italiana, troppo malata di fretta. Ma se non si sta lavorando a un cosiddetto "libro caldo", che deve essere in libreria in tempi rapidi, ci si può organizzare in modo da dedicare alla terza tappa del lavoro di revisione il tempo necessario e condizioni ottimali. A questo punto della lavorazione è fondamentale concentrarsi esclusivamente sul testo italiano per trovare la giusta prospettiva nei confronti del proprio lavoro, adottando lo stesso atteggiamento che si avrebbe verso la traduzione di altri. Molte indicazioni per questo stadio dell'autorevisione, infatti, sono le stesse che gli editor danno per la revisione dei testi altrui (Marchi 2008, pp. 80-81).

È in questa fase, in questa lettura accurata a cui si sottopone il testo italiano, che si snidano le nostre ripetizioni, quelle che abbiamo inserito noi, spesso in modo del tutto arbitrario. E si snidano pure gli ultimi calchi e falsi amici, quelli più subdoli, e le frasi idiomatiche che nel corso della traduzione non si sono riconosciute come tali, o semplicemente le versioni più pigre, come la traduzione letterale dei verbi modali ("*Can you hear me?*" reso con "Puoi sentirmi?" anziché un più ovvio "Mi senti?"). Quando si legge solo la traduzione italiana, senza fare più alcun riferimento al testo inglese, è più facile accorgersi della legnosità di alcuni modi di dire oppure della loro sospetta singolarità. In questi casi, il più delle volte la ragione va ricercata in un'aderenza eccessiva al testo originario o al fatto di non aver riconosciuto un *idiom*.

Nella terza fase della revisione ci si può allora concentrare meglio sul corpo sonoro del testo. È qui che ci si rende conto se si sono catturati la voce, la musicalità, il ritmo della narrazione. Questo momento della lavorazione è il vero riscontro della lettura originaria, quella che precede l'inizio della traduzione; in quella fase si erano colti ritmo, voce e musica del testo ori-

ginario, e ora si può verificare se li si ritrova nel testo tradotto. Se questo non accade, ben difficilmente la traduzione sarà emendabile, da chi ha tradotto o da altri (Bricchi 2008, p. 66). Oltre a seguire il ritmo della prosa e accorgersi, per esempio, di eventuali effetti di calando là dove dovrebbe esserci un crescendo (pecca dovuta, per esempio, alla mancata inversione della principale e della subordinata), in questo momento è possibile sentire la presenza di allitterazioni e assonanze sgradevoli, di fastidiosi omoteleuti o di cacofonie in generale. Si possono inoltre ridurre gli accumuli di "che", di suoni che cominciano per *qu* ("questo", "quello", "quando", "qualunque") e di parole che terminano in suoni particolarmente sferzanti per l'orecchio, come "-zione", "-ato", "-mente"/"-mento". Se la prosa ha un corpo sonoro molto evidente può essere opportuna una lettura finale a voce alta, perché a volte l'orecchio vero e proprio sente cose che sfuggono a quello interiore.

Un aspetto cui prestare attenzione, in questa tappa del lavoro, è che gli stessi personaggi si diano sempre del voi oppure del lei, a seconda di come si è deciso, e non che qualche volta si diano del voi e qualche volta del lei. Se poi a un certo punto passano a darsi del tu perché i rapporti fra loro sono cambiati e si sono fatti più confidenziali o intimi, bisogna controllare che non tornino a darsi del lei o del voi più avanti nella narrazione. Questo succede spesso, purtroppo, quando la scelta è stata particolarmente tormentata o vissuta in modo conflittuale dal traduttore. Accade quando i personaggi passano a chiamarsi per nome ("*Call me Bob*") e smettono di rivolgersi l'uno all'altro mettendo Mr e Mrs davanti al cognome. Ciò nonostante, a volte ci si rende conto che i personaggi in questione non sono ancora in un rapporto di confidenza; è semplicemente diminuito il livello di formalità, come accade quando si chiama qualcuno con il nome di battesimo ma si continua a dargli del lei. In questo caso la prima versione, e spesso anche la pri-

ma revisione, può essere davvero incoerente ed è solo in questa tappa del lavoro, quando ci si concentra sul testo italiano, che si può con tranquillità verificare la coerenza della scelta fatta.

Infine, è in questa fase che si capisce se ci sono sbalzi di registro, in particolare nei dialoghi; che magari ci si accorge di aver fatto parlare una signora di settant'anni come un ragazzino di quindici o viceversa; o ci si rende conto che un nostro contemporaneo parla come un notaio dell'Ottocento. È qui che si può intervenire sulle inutili impennate del registro, sulle scelte nobilitanti che rendono la prosa inamidata, fastidiosamente formale e notarile. Sicché il testo è punteggiato di personaggi che "si recano" e "giungono" e non si limitano ad andare e venire, oppure di "anziani cui duole il capo" mentre magari sono semplicemente dei vecchi che hanno mal di testa, o ancora scolaretti che "eseguono i compiti" mentre li stanno soltanto facendo. È qui che si può togliere l'eventuale patina di "antilingua", per dirla con Calvino, lavorare sugli sconfinamenti nella lingua gergale e burocratica e restituire alla scrittura un'armoniosità che rispetti la norma della grammatica ma anche l'uso reale della lingua. È infine in questa fase della lavorazione che si può notare se il narratore, o uno o più personaggi, parlano in *tradiano*, secondo una felice definizione di Giuseppe Antonelli, e cioè nella "lingua corretta, scorrevole, pacatamente brillante o moderatamente letterata delle traduzioni" che finisce col far somigliare tra loro tutti gli scrittori (Carmignani 2008, pp. 66-67). In questo stadio, cioè, chi ha tradotto dovrebbe riuscire a mettere in gioco le proprie convinzioni profonde per combattere la battaglia forse più aspra, quella contro il censore interiore. La traduzione prima e la revisione poi dovrebbero costringere a fare i conti con la propria lingua in modo più puntuale. Quando si scrive, pensiero e parola sono più uniti: quando si scrive in italiano la parola d'altri, la responsabilità è così gran-

de che si dovrebbe soppesare ogni scelta con cura – questo vale per i traduttori, per i revisori, per gli editori, ma anche per i portavoce e i giornalisti –, in particolare se questo è stato lo spirito dell'autore. "Tagliar via sul testo", come si dice in gergo, oppure piallare un'invenzione linguistica in un luogo comune, in una frase trita, non è etico, nega l'Altro da sé.

Prendiamo ora uno dei passi commentati nella prima parte del libro, il finale di *The Dead* di James Joyce, e confrontiamone la versione dopo la seconda tappa del lavoro di revisione:

Alcuni colpetti sul vetro lo fecero voltare verso la finestra. Aveva ricominciato a nevicare. Guardò assonnato i fiocchi, argentei e cupi, cadere obliqui contro il lampione. Per lui era venuto il momento di intraprendere il suo viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: tutta l'Irlanda era sotto la neve. Cadeva ovunque sulla cupa piana centrale, sui colli spogli, cadeva lieve sul Bog of Allen e, ancora più a occidente, lieve cadeva nelle cupe onde tumultuose dello Shannon. Cadeva, pure, ovunque sul cimitero solitario in cima al colle dove Michael Fury giaceva sepolto. Giaceva fitta sulle croci storte e sulle pietre, sulle lance del piccolo cancello, sulle spine sterili. Si sentì venir meno l'anima mentre udiva la neve che cadeva fioca attraverso l'universo e fioca cadeva, come fosse la discesa della loro fine ultima, su tutti i vivi e i morti.

e dopo la terza:

Dei tocchi leggeri sul vetro lo fecero voltare verso la finestra. Aveva ricominciato a nevicare. Guardò assonnato i fiocchi, argentei e cupi, cadere obliqui contro il lampione. Era venuto il momento di intraprendere il suo viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: l'Irlanda intera era sotto la neve. Cadeva uniforme sulla cupa piana centrale, sui colli spogli, cadeva lieve sul Bog of Allen e, ancora più a occidente, lieve cadeva nelle cupe onde tumultuose dello Shannon. Cadeva pure, uniforme, sul cimitero solitario in cima al colle dove giaceva sepolto Michael Fury. Giaceva fitta sulle croci storte e

sulle pietre, sulle lance del piccolo cancello, sulle spine sterili. Si sentì venir meno l'anima all'udire la neve cadere fioca per l'universo e fioca cadere, come fosse la discesa della loro fine ultima, sopra tutti i vivi e i morti.

Il primo cambiamento si trova all'inizio del brano: all'inizio avevo pensato di tradurre "alcuni colpi leggeri", ma avevo scartato la scelta perché mi sembrava un ossimoro, assente nel testo fonte. Per definizione un colpo è forte, non leggero. Alla terza rilettura ho trovato la parola che cercavo: "tocchi" e non "colpi", e nemmeno "colpetti", e ho cambiato "alcuni" in "dei" perché più breve, il che bilancia l'aggiunta dell'aggettivo "leggeri". Dopo averci ripetutamente inciampato, ho deciso di togliere "per lui" all'inizio del terzo periodo: la prospettiva è chiaramente quella di Gabriel e non ci si può confondere. Il vantaggio di leggere più volte il testo italiano permette proprio questo: se una scelta non finisce di convincerci bisogna decidersi a cambiarla, ma su questo aspetto torneremo tra poco. Scrivere "l'Irlanda intera era sotto la neve" anziché "tutta l'Irlanda era sotto la neve" è il frutto di un altro po' di lavoro sul corpo sonoro: l'assonanza "intera"/"era" si aggiunge al suono *ir* di "Irlanda". La decisione di cambiare "ovunque" con "uniforme", invece, dipende da una riflessione sul piano semantico: "ovunque" è assoluto, conclusivo. La neve cadeva ovunque, punto. Invece qui il senso è che cade uniforme su ogni singola parte del paesaggio, ricopre completamente ogni cosa. Ho scartato l'espressione "su ogni singola parte" perché allungava troppo due periodi già abbastanza lunghi. L'inversione "giaceva sepolto Michael Fury" dipende da un'esigenza grammaticale, quella di far scivolare via meglio il cambio di soggetto: in questa frase il soggetto di "giaceva" è Michael Fury, mentre nella frase successiva è la neve. "All'udire" invece di "mentre udiva" accentua il corpo sonoro ("l'anima all'udire"); infine, la scelta della preposizione "per" an-

ziché "attraverso" e della preposizione "sopra" invece di "su" permette di definire meglio e di rendere più nette le due immagini legate alla neve che cade: "per l'universo" e "sopra tutti i vivi e i morti".

I cambiamenti apportati sono stati resi più facili dalla presa di distanza dal testo tradotto, dalla lettura a voce alta e dal parere altrui, un'altra risorsa preziosa per chi traduce. Quando non si riesce a prendere una decisione, ascoltare uno o più pareri consente spesso di uscire dall'impasse. L'importante è rivolgersi a lettori severi, non compiacenti.

A traduzione ultimata, e prima dell'autorevisione, il testo si colloca ancora su una soglia: non è più il testo originario e non è ancora il testo tradotto. Si trova cioè nella zona in cui due lingue e due culture si incontrano e si fondono e dove i loro tratti si sfocano, per così dire, e diventano confusi (Bartoloni 2003, p. 468). Chiunque abbia tradotto conosce la sensazione di smarrimento nel non ritrovarsi in quanto si è scritto, la vera e propria vergogna che a volte si prova per l'inadeguatezza, la goffaggine, la mancanza di coesione del testo che si è prodotto; a pensarci bene però, si prova lo stesso smarrimento e imbarazzo anche quando si cerca di "tradurre" in parole i pensieri che attraversano la nostra mente, a riprova del fatto che il problema sta a monte e non è limitato al transito da una lingua all'altra. Come si è detto, è utile lasciar passare un certo lasso di tempo per maturare uno sguardo obiettivo, disincantato, per riuscire a leggere il testo che si è tradotto come fosse il lavoro di un altro. Senza questa distanza si rischia di non vedere i difetti del proprio lavoro. Quando si riscrive un autore come Hemingway o Naipaul in chiave alta, per esempio, credo che succeda qualcosa del genere: i meccanismi di difesa intervengono a proteggere l'io, confuso di fronte alla banalità – la piattezza – di quanto è stato prodotto dal processo traduttivo. Confuso, il traduttore sbanda dalla parte opposta e durante la prima fase di au-

torevisione alza il registro. Solo una lettura successiva, a distanza di tempo, permette di riportare il registro al livello che ha nel testo fonte.

Questa interferenza di tipo psicologico è responsabile di una parte di ciò che non passa nella traduzione. La psicologia contemporanea postula l'esistenza di un linguaggio interno di cui non siamo consapevoli (Osimo 2002, p. 623): come in ogni processo di lettura la mente del traduttore partecipa così in modo attivo all'interpretazione del testo, e spesso in modo del tutto inconscio. Nel corso del processo interpretativo chi traduce si porta fatalmente dietro la propria storia personale, fatta di sensazioni, sentimenti, affetti, traumi, lapsus, ricordi, legati a una certa situazione descritta nel romanzo al quale sta lavorando, o a una certa parola. È quindi pressoché inevitabile che sottoponga il testo a una manipolazione inconsapevole.

Quando si traduce, poi, entrano in gioco non solo le lingue naturali, bensì anche i linguaggi narrativi dell'autore e del traduttore. A volte il traduttore è anche uno scrittore. Ma ogni traduttore è un potenziale scrittore: è uno scrittore che sceglie di scrivere nella propria lingua i libri degli altri. In questo non è molto diverso dallo scrittore che pubblica i propri libri e traduce libri di altri. Entrambi portano dentro di sé i libri che vorrebbero scrivere. L'interferenza del proprio mondo narrativo, del proprio immaginario, può essere molto irruente, e indubbiamente si corre il rischio di sovrapporre a quella dell'autore che si traduce la propria soggettività e la propria scrittura. Bisogna fare in modo che il proprio *linguaggio narrativo* non si sovrapponga a quello dell'autore: lo scrittore-traduttore deve porgere la penna all'altro. Deve cioè spostarsi, dentro di sé, nello spazio angusto tra il proprio immaginario e quello dell'autore che sta traducendo. Quello spazio è il luogo scomodo nel quale lavorare, nel quale accogliere una concezione della scrittura diversa dalla propria, interpretanti che possono differire ed entrare in conflitto.

Tradurre insegna a essere più consapevoli della lingua madre, a conoscerla più in profondità, a confrontarsi con parole ed espressioni che non si sono mai usate. Questo prezioso risultato non deve essere vanificato nelle fasi successive della filiera del libro. Se infatti chi traduce sceglie di rispettare gli aspetti stilistici del romanzo, comprese le eventuali deviazioni dalla norma e dalla lingua letteraria, se sceglie cioè di accogliere gli elementi di estraneità, chi lavora successivamente al libro – editor, revisori e redattori – non dovrebbe ricondurlo a forme più scontate e banali. I lettori hanno esigenze diverse, come si è visto nella prima parte del libro, e se ci sono senza dubbio lettori che amano farsi viziare, contenti se mondi culturalmente lontani vengono serviti loro sotto parvenze domestiche, ci sono anche lettori che non temono di fare un viaggio all'estero e di misurarsi con il nuovo e con l'estraneo. Chi rivede il testo consegnato dal traduttore dovrebbe inserirsi negli interstizi tra la voce dello scrittore e le scelte del traduttore: se quest'ultimo ha tradotto con coerenza e sensibilità, il revisore dovrebbe limitarsi a proporre e non imporre le scelte che lui avrebbe fatto se il libro lo avesse tradotto lui. Deve essere pronto a suggerire, ma anche a fare un passo indietro (Colorni 2008, p. 27). I libri migliori sono quelli in cui tutti – traduttore, editor, revisore, redattore – hanno lavorato insieme nella stessa direzione.

Nelle letture successive a cui si sottopone un libro tradotto prima della pubblicazione non bisogna quindi annullare l'alterità culturale né appiattare o addolcire il linguaggio rendendolo per forza scorrevole, soprattutto se nella lingua fonte non lo è affatto per una precisa scelta autoriale. Privilegiare a tutti i costi la funzione informativa rispetto agli elementi formali più sottili, puntare su una "facile leggibilità" anche per un'opera letteraria complessa, emendarla dei suoi elementi estranei per facilitarne la lettura, equivale a stravolgerne la fisionomia. Come si è visto nel capitolo de-

dicato alla scelta del lettore e della dominante del testo, la decisione di normalizzare il testo all'insegna di una maggiore fluidità è del tutto legittima nei romanzi di evasione. La scelta univoca di un processo di adomesticamento, che vuole ricondurre la diversità a un Sé riconoscibile, non è però opportuna in opere di narrativa che deviano dalla norma grammaticale o nelle quali c'è un lavoro intenso, sperimentale, sul piano espressivo (Pinotti 2009, p. 27). Per romanzi e racconti con queste caratteristiche vale la pena di usare criteri di traduzione inusuali e le scelte di chi traduce dovrebbero poter godere del pieno appoggio di chi rilegge il libro in casa editrice. Se anziché mirare ad assimilare lo Straniero e a rendere più omogenee le scelte traduttive si accettasse l'innovazione, il codice della letteratura tradotta di un certo paese potrebbe uscirne arricchito e diventare più flessibile (Even-Zohar 2002, p. 236). In queste circostanze, dunque, sia chi traduce sia chi rivede e pubblica il libro può andare oltre le scelte imposte dal codice stabilito e tra i due sentieri nel bosco – seguendo l'esempio dell'io poetico di una celebre poesia di Robert Frost – prendere quello meno battuto. Sottoporre il testo tradotto a letture successive significa cancellare, riscrivere, cancellare di nuovo, riscrivere. Per farlo sono necessari molta concentrazione e molto lavoro. E se il risultato non persuade, si ricomincia, con pazienza (Pontiggia 2002, p. 88).<sup>1</sup> Dandosi il tempo necessario può darsi che anziché perdere qualcosa, in traduzione, qualcosa si riesca a trovare. Un po' come accadde a Horace Walpole, che nel 1754 coniò una parola singolare, traendola da *The Three Princes of Serendip*, una fiaba ambientata in quella che allora era l'isola di Ceylon, il moderno Sri Lanka. Serendip era infatti l'antico no-

<sup>1</sup> Di G. Pontiggia si leggano i libri seguenti, ricchi di consigli preziosi per chi scrive e traduce: *Il giardino delle esperidi* (1984), *Le sabbie immobili* (1991), *Prima persona* (2002).

me della lussureggiante isola del tè, una goccia di terra nell'Oceano Indiano. La parola coniata da Walpole è *serendipity*, che sta a indicare la capacità, o la fortuna, di fare per caso scoperte inattese e felici mentre si sta cercando altro. Questo può essere talvolta la traduzione; un'occasione di serendipità per chi traduce e per chi legge.

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father (Salinger 1975, p. 5).

Se proprio volete stare a sentire, forse vorrete che cominci da dove sono nato, e com'è stata la mia infanzia del cavolo, e che lavoro facevano i miei e tutto, prima della mia nascita, e tutte quelle stronzate alla David Copperfield, ma a me non mi va per niente. Primo, è di una noia mortale e, secondo, ai miei gli verrebbero un paio di emorragie per uno se raccontassi qualcosa di personale su di loro. Sono molto permalosi, specie mio padre.

Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach (Woolf 1976, p. 5).

Mrs Dalloway disse che i fiori li avrebbe comprati lei.

Giacché Lucy aveva già il suo bel daffare. Bisognava sfilare le porte dai cardini; erano in arrivo gli uomini di Rumpelmayer's. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina – fresca come appena scaturita su una spiaggia per dei bambini.

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright (Woolf 1976, p. 5).

Si irrigidì appena sul bordo del marciapiede, in attesa del furgone di Durtnall. Una donna affascinante, pensò Scope Purvis (conoscendola come si può conoscere un vicino a Westminster); con qualcosa dell'uccello, della ghiandaia, verdazzurra, leggera, vivace, anche se aveva superato la cinquantina ed era molto bianca da quando era stata malata. Eccola appollaiata lì – lei non lo vedeva mai –, in attesa di attraversare la strada, bella dritta.

The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid (Hemingway 1993, p. 262).

Le colline oltre la valle dell'Ebro erano lunghe e bianche. Da questo lato non c'era né ombra, né alberi, e la stazione era in mezzo a due binari sotto il sole. Proprio accanto alla stazione c'era l'ombra tiepida dell'edificio e, nel vano della porta del bar, una tenda di palline di bambù teneva fuori le mosche. L'americano e la ragazza sedevano a un tavolino all'ombra, fuori dall'edificio. Faceva molto caldo e l'espresso da Barcellona sarebbe arrivato fra quaranta minuti. Si fermava qui per due minuti e proseguiva per Madrid.

You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*; but that ain't no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth,

mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly – Tom's Aunt Polly, she is – and Mary, and the Widow Douglas is all told about in that book, which is mostly a true book, with some stretchers, as I said before (Twain 1988, p. 49).

Voi non sapete chi sono, a meno che non avete letto un libro che si chiama *Le avventure di Tom Sawyer*, ma fa lo stesso. Quel libro l'ha scritto il signor Mark Twain, che ha detto la verità, in genere. Un po' di cose le ha pompate, ma in genere ha detto la verità. Fa niente. Non ho mai visto nessuno che non caccia palle, prima o poi, a parte zia Polly, o la vedova, o forse Mary. Zia Polly – sì, la zia Polly di Tom – e Mary e la vedova Douglas sono tutte in quel libro, che di solito è un libro vero, solo un po' pompato, come dicevo prima.

The widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant no harm by it (Twain 1988, p. 49).

La vedova s'è messa a frignare e a chiamarmi povero agnellino smarrito, e a chiamarmi pure con un sacco di altri nomi, ma mica voleva offendermi però.

At the other end of the veranda, on two deck-chairs planted side by side and looking away over the bush and the mealie fields, were Mr Quest and Mr Van Rensberg; and they were talking about crops and the weather and the native problem (Lessing 1989, p. 10).

Dall'altro capo della veranda, fianco a fianco su due sedie a sdraio, con lo sguardo sul *bush* e sui campi di granturco, c'erano Mr Quest e Mr Van Rensberg; parlavano del raccolto e del tempo e della questione indigena.

[The children] had little opportunity for play but had been engaged for the past hour in a game of the boy's devising: the paddock, all clay-packed stones and ant trails, was a forest in Russia – they were hunters on the track of wolves (Malouf 1993, p. 1).

[I bambini] avevano poche occasioni per divertirsi, ma si stavano intrattenendo da un'ora con un gioco inventato dal maschiotto: il campo recintato, tutto pietre incrostate di argilla e sentieri di formiche, era una foresta in Russia, e loro erano dei cacciatori sulle tracce dei lupi.

In the intense heat that made everything you looked at warp and glare, a fragment of ti-tree swamp, some bit of the land over there that was forbidden to them, had detached itself from the band of grey that made up the far side of the swamp, and in a shape more like a watery, heat-struck mirage than a thing of substance, elongated and airily indistinct, was bowling, leaping, flying towards them (Malouf 1993, p. 2).

Nell'intensa calura che rendeva distorto e abbacinante tutto ciò che guardavi, un frammento della palude di melaleuche, un pezzetto della terra laggiù a loro proibita, si era staccato dalla fascia grigia che cingeva il lato opposto della palude, e più simile a un miraggio acqueo, prodotto dal calore, che non a qualcosa di concreto, con una forma allungata e vagamente indistinta, rotolava, balzellava, volava verso di loro.

Fifth and Sixth Avenues, it seemed to Anthony, were the uprights of a gigantic ladder stretching from Washington Square to Central Park. Coming up-town on top of a bus toward Fifty-second Street invariably gave him the sensation of hoisting hand by hand on a series of treacherous rungs, and when the bus jolted to a stop at his own rung he found something akin to relief as he descended the reckless metal steps to the sidewalk (Fitzgerald 2001, p. 14).

La Quinta e la Sesta Avenue, così sembrava ad Anthony, erano i montanti di una scala gigantesca che saliva da Washington Square a Central Park. Raggiungere la Cinquantaduesima a bordo di un autobus gli dava sempre la sensazione di arrampicarsi su una serie di pioli malsicuri, e quando con un sobbalzo l'autobus si fermava al suo piolo, era con vero sollievo che scendeva i gradini di metallo sbilenchi fino al marciapiede.

It took me some time to find out that Boyee and Errol were really Hat's nephews. Their mother, who lived up in the bush near Sangre Grande, died soon after her husband died, and the boys came to live with Hat (Naipaul 1986, p. 154).

Ci misi un po' a scoprire che Boyee ed Errol erano i nipoti di Hat. La madre, che viveva nel bush vicino a Sangre Grande, era morta subito dopo il marito e i ragazzi erano venuti a vivere da Hat.

I looked at [Perpetua] wistfully, her vast, bulbous bottom swathed in a tight red skirt with a bizarre three-quarter-length striped waistcoat strapped across it. What a blessing to be born with such Sloaney arrogance. Perpetua could be the size of a Renault Espace and not give it a thought (Fielding 1996, p. 3).

Guardai malinconicamente Perpetua, col suo sedere bulboso stretto in una gonna rossa e un bizzarro gilè tre-quarti a righe anodato in vita. Che meraviglia nascere con quell'arroganza da figlia di papà. Perpetua potrebbe avere la stazza di una Renault Espace e non fare una piega.

"What have you got to eat?"

"I can give you any kind of sandwiches," George said. "You can have ham and eggs, bacon and eggs, liver and bacon, or a steak."

"Give me chicken croquettés with green peas and cream sauce and mashed potatoes" (Hemingway 1993, p. 267).

"Cosa c'è da mangiare?"

"Tutti i tipi di sandwich," disse George. "Uova e prosciutto, uova e bacon, fegato e bacon, oppure una bistecca."

"Dammi crocchette di pollo coi piselli, salsina e purè."

Mrs Baker said "we old people" quite kindly, but could not help knowing that while she herself was only sixty-three and might, with any luck, see many a summer (after many a summer dies the swan, as some man said), Miss Verney, certainly well over seventy, could hardly hope for anything of the sort. Mrs Baker gripped the arms

of her chair. "Many a summer, touch wood and please God," she thought (Rhys 1981, p. 159).

Mrs Baker aveva detto "noi vecchi" per cortesia, ma non ignorava che se lei aveva solo sessantatré anni e, con un po' di fortuna, avrebbe visto ancora molte estati (dopo molte estati muore il cigno, come ha detto qualcuno), Miss Verney, ben oltre la settantina, difficilmente poteva sperare in qualcosa di simile. Mrs Baker strinse i braccioli della sedia. "Molte estati, toccando legno e a Dio piacendo," pensò.

Everything was the same; intolerable that they should have been saying the same things ever since she could remember; and she looked away from them, over the veld (Lessing 1989, p. 10).

Era tutto uguale; intollerabile che quei due si dicessero sempre le stesse cose fin da quando era piccola; distolse gli occhi e guardò il veld.

## Bibliografia<sup>1</sup>

- AA.VV., 2001, *I pugni nel muro. Linguaggio e frammenti di vita dei detenuti del carcere di San Vittore*, supplemento al n. 85 di "Terre di mezzo", Editrice Berti, Piacenza.
- Antonelli, Giuseppe, 2006, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce.
- Arcangeli, Massimo, 2010, *L'osservatorio della lingua italiana Zanichelli puntato sulla traduzione: aspetti, problemi, soluzioni*, in *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani, Iacobelli, Roma.
- Arduini, Stefano e Carmignani, Ilide (a cura di), 2008, *Le giornate della traduzione letteraria*, Iacobelli, Roma.
- Arduini, Stefano e Carmignani, Ilide (a cura di), 2010, *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, Iacobelli, Roma.
- Arduini, Stefano e Stecconi, Ubaldo, 2007, *Manuale di traduzione: teorie e figure professionali*, Carocci, Roma.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth e Tiffin, Helen, 1989, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London-New York.
- Asimov, Isaac, 2004, *I, Robot (1950)*, Bantam Books, New York.
- Barnes, Julian, 2010, *Writer's Writer and Writer's Writer's Writer*, in "The London Review of Books", vol. 32, n. 22, pp. 7-11.
- Barrie, J.M., 1995, *Peter Pan (1911)*, Penguin Popular Classics, London.
- Bartoloni, Paolo, 2003, *Translating from the Interstices*, in *Translation Translation*, a cura di S. Petrilli, Rodopi, Amsterdam-New York.

<sup>1</sup> Oltre ad aver riunito i testi cui si fa riferimento nel libro, nella bibliografia ho inserito anche altri titoli, contrassegnati da un asterisco, che mi sembrano particolarmente utili per chi voglia accostarsi alla traduzione.

- Bassnett-McGuire, Susan, 1991, *Translation Studies*, Routledge, London-New York.
- Bassnett, Susan e Trivedi, Harish (a cura di), 1999, *Post-Colonial Translation*, Routledge, London-New York.\*
- Basso, Susanna, 2010, *Sul tradurre*, Bruno Mondadori, Milano.\*
- Baum, L. Frank, 1995, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), Penguin Popular Classics, London.
- Bazardi, Alessandra, 2010, *La traduzione del romanzo rosa (Harmony)*, in *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani, Iacobelli, Roma.
- Bazzanella, Carla, 1994, *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze.
- Beccaria, Gian Luigi, 2006, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Garzanti, Milano.
- Benjamin, Walter, 1982, *Il compito del traduttore* (1923), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- Berman, Antoine, 1997, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura e con una nota di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.\*
- Berman, Antoine, 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris.
- Berman, Antoine, 2003, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.\*
- Berman, Antoine, 2004, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, a cura di L. Venuti, Routledge, New York-London.
- Bernardelli, Andrea e Ceserani, Remo, 2005, *Il testo narrativo*, il Mulino, Bologna.
- Berruto, Gaetano, 1987, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, NIS, Roma.
- Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria e Di Giovanni, Elena, 2009, *Oltre l'occidente. Traduzione e alterità culturale*, Bompiani, Milano.\*
- Branford, Jean e Branford, William, 1991, *A Dictionary of South African English*, Oxford University Press, Oxford.
- Bricchi, Mariarosa, 2008, *Evadere dall'antilingua*, in *Gli autori invisibili*, a cura di I. Carmignani, Besa, Lecce.
- Brodskij, Joseph, 1987, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di G. Forti, Adelphi, Milano.
- Brooks, Terry, 1992, *The Elf Queen of Shannara*, Random House, New York.
- Buffoni, Franco (a cura di), 1989, *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano.\*

- Burroughs, William, 1991, *Naked Lunch* (1959), Grove Weidenfeld, New York.
- Calvino, Italo, 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- Carey, Peter, 1997, *Jack Maggs*, University of Queensland Press, St. Lucia (Queensland).
- Carmignani, Ilide, 2008, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, prefazione di E. Ferrero, Besa, Lecce.
- Cavagnoli, Franca, 2010, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza.
- Cavagnoli, Franca, 2011, *Il proprio e l'estraneo in traduzione*, in "Lo straniero", XV, n. 130, Contrasto, Roma.
- Coetzee, J.M., 1986, *Foe*, Penguin Books, London.
- Coetzee, J.M., 1992, *Doubling the point. Essays and Interviews*, a cura di D. Attwell, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Coetzee, J.M., 1997, *Boyhood. Scenes From Provincial Life*, Viking, London-New York.
- Coetzee, J.M., 2005, *Roads to Translation*, in "Meanjin", vol. 64, n. 2, Melbourne, pp. 141-151.
- Colorni, Renata, 2008, *Sulle spalle di un gigante*, in *Gli autori invisibili*, a cura di I. Carmignani, Besa, Lecce.
- Daniele, Serena, 2009, *Nota alla traduzione italiana*, in J.K. Rowling, *Harry Potter e il calice di fuoco*, traduzione di B. Masini, Salani Editore, Milano.
- De Luca, Erri, 1994, *Esodo/Nomi*, Feltrinelli, Milano.
- Derrida, Jacques, 2002, *Des Tours de Babel*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di A. Zinna, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.\*
- Eco, Umberto, 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.\*
- Eco, Umberto, 2002, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto, 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto, 2008, *Dire quasi la stessa cosa. Umberto Eco conversa con Siri Nergaard*, in *Le giornate della traduzione letteraria*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani, Iacobelli, Roma.
- Ellroy, James, 1992, *L.A. Confidential* (1990), Arrow Books, London.
- Even-Zohar, Itamar, 2002, *Letteratura e polisistema letterario* (1978), in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di S. Traini, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.

- Faini, Paola, 2004, *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Carocci, Roma.
- Faulkner, William, 1979, *Adolescence* (1922), in *Uncollected Stories*, a cura di J. Blotner, Vintage Books, New York.
- Fielding, Helen, 1996, *Bridget Jones's Diary*, Picador, London.
- Fitzgerald, F. Scott, 1990, *The Great Gatsby* (1925), Penguin, London.
- Fitzgerald, F. Scott, 2001, *The Beautiful and Damned* (1922), Penguin Classics, London.
- Follett, Ken, 2010, *Fall of Giants (Century Trilogy 1)*, Penguin Books, London.
- Frost, Robert, 2002, *The Road not Taken: A Selection of Robert Frost's Poems*, Owl Book, New York.
- Gadamer, Hans-Georg, 1983, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano.
- Gadamer, Hans-Georg, 2002, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di G. Vattimo, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.\*
- Gordimer, Nadine, 1991, *Jump*, Bloomsbury, London.
- Gorgani, Renata, 2010, *La traduzione dei libri per bambini e per ragazzi*, in *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani, Iacobelli, Roma.
- Hartmann, R.R.K., 2004, *Lexicography and Translation*, in *Translation and Bilingual Dictionaries*, a cura di C. Sin-Wai, Lexicographica Series Maior 119, Max Miemeyer Verlag, Tübingen, pp. 7-21.
- Hemingway, Ernest, 1993, *The Killers* (1927), in *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London.
- Hemingway, Ernest, 1993, *Hills Like White Elephants* (1928), in *The First Forty-Nine Stories*, Arrow Books, London.
- Hemingway, Ernest, 1963, *Green Hills of Africa* (1935), Scribner Classics, New York.
- Iamartino, Giovanni, 2006, *Dal lessicografo al traduttore: un sogno che si realizza?*, in *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti e approcci attuali*, a cura di F. San Vicente, Polimetrica, Monza.
- Jakobson, Roman, 1987, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di K. Pomorska e S. Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.
- Jakobson, Roman, 2002, *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di L. Heilmann e L. Grassi, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.
- James, Henry, 1982, *The Turn of the Screw* (1898), Penguin Books, London.
- Jervolino, Domenico, 2008, *Per una filosofia della traduzione*, Morcelliana, Brescia.\*
- Johnson, Pete, 2003, *How to Train Your Parents*, Corgi Books, London.
- Johnson, Pete, 2009, *Come addestrare i genitori*, traduzione di V. Gattei, Einaudi Ragazzi, Torino.
- Jones, Gayl, 1991, *Liberating Voices. Oral Tradition in African American Literature*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.
- Joyce, James, 1977, *Eveline* (1904), in *Dubliners* (1914), Panther Books, London.
- Joyce, James, 1977, *The Dead* (1907), in *Dubliners* (1914), Panther Books, London.
- Kincaid, Jamaica, 1997, *My Brother*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- King, Stephen, 2010, *Full Dark, No Stars*, Hodder & Stoughton, London.
- Kundera, Milan, 2000, *Una frase*, in *I testamenti traditi* (1993), traduzione di E. Marchi, Adelphi, Milano.
- Kundera, Milan, 2000, *Alla ricerca del presente perduto*, in *I testamenti traditi* (1993), traduzione di E. Marchi, Adelphi, Milano.
- Le Carré, John, 2008, *A Most Wanted Man*, Hodder & Stoughton, London.
- Lefevère, André, 1992, *Translating. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York.\*
- Lessing, Doris, 1989, *Martha Quest* (1964), Paladin Books, London-Glasgow.
- Lotman, Jurij Michajlovi, 1985, *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia.\*
- Malouf, David, 1993, *Remembering Babylon*, Chatto & Windus, London.
- Maneri, Gina e Riediger, Hellmut, 2006, *Internet nel lavoro editoriale*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Mann, Thomas, 2010, *La montagna magica* (1924), traduzione di R. Colorni, Mondadori, Milano.
- Mansfield, Katherine, 1945, *Prelude* (1918), in *Collected Stories*, Constable, London.
- Marchese, Angelo, 1990, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano.

- Marchi, Ena, 2008, *La traduzione in casa editrice*, in *Gli autori invisibili*, a cura di I. Carmignani, Besa, Lecce.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 1994, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 2008, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari.\*
- Morini, Massimiliano, 2006, *Il dizionario del traduttore. Un sogno che si realizza?*, in *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti e approcci attuali*, a cura di F. San Vicente, Polimetrica, Monza.
- Morrison, Toni, 1987, *Song of Solomon*, Plume, London-New York.
- Morrison, Toni, 1996, *Introduction*, in Twain, Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, a cura di S. Fisher Fishkin, Oxford University Press, London-New York.
- Mortara Garavelli, Bice, 2003, *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari.\*
- Munday, Jeremy, 2001, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London-New York.
- Nabokov, Vladimir, 1992, *Problems of Translation: Onegin in English*, in *Theories of Translation*, a cura di R. Schultze e J. Biguenet, The University of Chicago Press, Chicago.\*
- Naipaul, V.S., 1969, *A House for Mr Biswas* (1961), Penguin Books, London.
- Naipaul, V.S., 1986, *Miguel Street* (1959), Penguin, London.
- Nergaard, Siri (a cura di), 1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano.
- Nergaard, Siri (a cura di), 2002, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- Nida, Eugene, 1964, *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.\*
- Osimo, Bruno, 2001, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano.
- Osimo, Bruno, 2002, *On Psychological Aspects of Translation*, in "Sign System Studies", 30.2, pp. 607-627.
- Osimo, Bruno, 2004, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- Paduano, Guido, 2006, *Intervento*, in "Anglistica Pisana", III, 1, ETS, Pisa, pp. 22-30.
- Parks, Tim, 1998, *Translating Style: The English Modernists and their Italian Translations*, Cassell, London-Washington.
- Paz, Octavio, 2002, *Traduzione: letteratura e letteralità*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di V. Scorpioni, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.\*
- Peirce, Charles Sanders, 1982, *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, a cura di M. Fisch, E. Moore e C. Kloesel et al., Indiana University Press, Bloomington (IN).
- Petrilli, Susan (a cura di), 2003, *Translation Translation*, Rodopi, Amsterdam-New York.\*
- "Pimpa", 2010, 9, Franco Cosimo Panini, Modena.
- Pinotti, Giorgio, 2009, *Jean Echenoz "à l'épreuve de l'étranger"*, in "Carnets de Chaminadour", 9, pp. 17-38.
- Pontiggia, Giuseppe, 1984, *Il giardino delle esperidi*, Adelphi, Milano.
- Pontiggia, Giuseppe, 1991, *Le sabbie immobili*, il Mulino, Bologna.
- Pontiggia, Giuseppe, 2002, *Prima persona*, Mondadori, Milano.
- Popović, Anton, 2006, *La scienza della traduzione* (1975), a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano.
- Portelli, Alessandro, 1992, *Il testo e la voce*, manifestolibri, Roma.
- Ramson, W.S., 1988, *The Australian National Dictionary*, Oxford University Press, Melbourne.
- Ravano, Anna, 2008, *Tradurre: creatività e ascolto*, in *Gli autori invisibili*, a cura di I. Carmignani, Besa, Lecce.
- Rhys, Jean, 1981, *Sleep It Off Lady* (1976), Penguin Books, London.
- Ricoeur, Paul, 2001, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, Brescia.\*
- Ricoeur, Paul, 2008, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, a cura di M. Oliva, Urbaniana University Press, Città del Vaticano.
- Rowling, J.K., 2000, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Bloomsbury, London.
- Rowling, J.K., 2009, *Harry Potter e il calice di fuoco*, traduzione di B. Masini, a cura di S. Daniele, Salani, Milano.
- Rushdie, Salman, 1991, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, London.
- Salinger, J.D., 1975, *The Catcher in the Rye* (1951), Penguin Books, London.
- Saro-Wiwa, Ken, 2005, *Sozaboy* (1985), Longman, London.
- Schleiermacher, Friedrich, 2002, *Sui diversi metodi del tradurre* (1813), in *Teorie contemporanee della traduzione*, traduzione di G. Moretta, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano.
- Schopenhauer, Arthur, 1993, *Sul mestiere dello scrittore e sullo stile*, traduzione di E. Amendola Kuhn, con una nota di F. Volpi, Adelphi, Milano.
- Serianni, Luca, 2006, *Prima lezione di grammatica*, Laterza, Roma-Bari.\*
- Serianni, Luca, 2006, *Grammatica italiana*, Utet, Novara.\*
- Shayne, Maggie, 1995, *Twilight Illusions*, Silhouette Shadows, Toronto.
- Snell-Hornby, Mary, 1991/1996, *The Translator's Dictionary - An Academic Dream?*, in *Translation und Text. Ausgewählte Vor-*

- traege*, a cura di M. Kadric e K. Kaindl, Universitaetsverlag, Wien.
- Stead, Rebecca, 2009, *When you reach me*, Wendy Lamb Books, New York.
- Steel, Danielle, 2003, *Safe Harbour*, Delacorte Press, New York.
- Steiner, George, 1995, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, traduzione di R. Bianchi e C. Beguin, Garzanti, Milano.\*
- Tchernichova, Viktoria, 2010, "Tradursi all'altra riva": il viaggio verso le letterature postcoloniali, in *Gli studi postcoloniali*, a cura di S. Bassi e A. Sirotti, Le Lettere, Firenze.\*
- Tomlinson, Jill, 1977, *The Hen Who Wouldn't Give Up*, Egmont, London.
- Torop, Peeter, 2000, *La traduzione totale* (1995), a cura di B. Osimo, Guaraldi, Modena.
- Twain, Mark, 1988, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Penguin Classics, London.
- Venuti, Lawrence, 1999, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, traduzione di M. Guglielmi, introduzione di G. Puglisi, Armando Editore, Roma.
- Venuti, Lawrence, 2002, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London-New York.\*
- Williams, Polly, 2010, *How to be Married*, Headline Publishing Group, London.
- Williams, Polly, 2010, *La moglie peggiore del mondo*, traduzione di I. Annoni, Piemme, Milano.
- Wood, James, 2010, *Come funzionano i romanzi*, traduzione di M. Parizzi, Mondadori, Milano.
- Woolf, Virginia, 1976, *Mrs Dalloway* (1925), Triad-Panther Books, London.
- Zacchi, Romana e Morini, Massimiliano, 2002, *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori, Milano.\*

## Ringraziamenti

Ringrazio Albertine Cerutti e Fabio Di Pietro della casa editrice Feltrinelli per aver creduto in questo progetto fin dall'inizio e per l'aiuto che mi hanno dato nello svilupparlo.

E grazie di cuore a Francesca Erba, Paul Kroker, Andrew Tanzi, Alessio Torino e Barbara Travaglini per i suggerimenti puntuali e i preziosi consigli sul testo.