

Traduttori vs revisori: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo

Translators vs. revisers: what we are not, what we do not want

Daniele Petruccioli

Università di Roma "Tor Vergata", Italia
daniele.petruccioli@gmail.com

Artículo recibido el 30/04/2017, aceptado el 16/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: I confini dell'attività creativa nelle pratiche di traduzione, da sempre piuttosto dibattuti, si muovono su un crinale alquanto controverso e delicato. Questo intervento vorrebbe da un lato provare a indagarne il perché, dall'altro vedere se sia possibile fare chiarezza su alcuni momenti per così dire *di crisi* nella pratica traduttiva, partendo da esempi ed esperienze concrete di traduzione da diverse lingue verso l'italiano (che è la lingua madre e di lavoro di chi scrive), nella convinzione che sulla traduzione letteraria non convenga tentare alcuna riflessione *a priori*.

Parole chiave: traduzione; creatività; letteratura

]

ABSTRACT: *The long debated limits of creativity in translation look as quite a delicate and controversial matter. The purpose of this paper is to start asking why, while trying to clarify, if possible, some points that appear as effective crisis cases in translating literature. Each statement always moving from – or leading to – concrete examples of literary translations from various idioms into Italian (which is the author's native and target language), in the opinion that a certain lack of meaning lays behind any a priori study on translation practices.*

Keywords: *translation; creativity; literature*

1. PUNTO CRITICO. La controversia – secolare, direi – sui limiti della creatività in traduzione¹ si ripresenta immancabilmente ogni volta che in uno studio, dibattito, critica, recensione o revisione redazionale ci si trova a parlare o a lavorare intorno a un testo creativo in traduzione². La materia, anzi, le materie del contendere hanno assunto diversi nomi, i più noti fra i quali, rispettivamente e al di là di ogni giudizio, sono forse: lettera, corpo, straniamento, adeguatezza da un lato; senso, spirito, addomesticamento, accettabilità dall'altro – con la parola *ritmo* a fare da jolly, assumendo significato ancipite a seconda dello scrivente e del contesto³, quando non viene liquidata come sinonimo di paronomasia e relegata quindi nel limbo dell'intraducibilità (Jakobson 1966; Eco 2006, pp. 225-253).

Quest'ultimo punto, in particolare, vorremmo poterlo considerare superato. Al di là di una pur sempre utilissima classificazione, infatti, ci sembra sbagliato considerare la paronomasia come un fatto solo poetico, e per una semplice questione quantitativa. Ogni testo creativo, infatti, la contiene in una certa misura. E i testi che la contengono in misura maggiore non sono casi speciali, particolari, o che semplicemente ricadono fuori dal campo della *traduzione* propriamente detta. Al contrario. Possono casomai servire come cartine di tornasole per meglio leggere alcune caratteristiche di *ogni* testo tradotto. Lo vedremo meglio più avanti. Ma al di là di quello che ne pensiamo noi, mi sembra interessante l'opinione di chi la scrittura la pratica. Nel mio lavoro di traduttore chiedo sempre, agli scrittori con cui lavoro, o che semplicemente incontro e con cui ho la possibilità di scambiare anche solo due chiacchiere, che cosa, nella loro opinione, non va mandato in residuo (vulgo: cosa non deve andar perduto) quando si traduce, e nove volte su dieci la risposta è: “il ritmo” (*ritmo*, *rythme*, *rhythm* o addirittura *sound*⁴). Questo significa, al di là della vaghezza del termine nelle sue possibili declinazioni, che l'interesse principale di buona parte degli scrittori di prosa contemporanea (non di genere) riposa non tanto sulla semantica quanto sulla sintassi, e che le immagini create da questi scrittori vengono evocate – anche – dai rapporti fonologici fra i termini di cui si compongono. Di conseguenza, relegare questo tipo di rapporti all'intraducibilità, nel migliore dei casi significherebbe negare la possibilità di tradurre alcunché (il che è legittimo ma non ammissibile, se non come paradosso, ove a pensarla così sia chi traduce – vuoi per mestiere, ricerca, o anche solo per passione); nel peggiore, sottintenderebbe soltanto una scelta di comodo da parte di chi non vuole affaticarsi oltre la semantica (fatica non piccola e di per sé encomiabile, ma la cui preponderanza nella pratica traduttiva nessuna scusa rende ormai accettabile – neanche come paradosso – per chi fa questo mestiere).

Eppure, a tutt'oggi, nella pratica traduttiva, è difficilissimo avanzare considerazioni sintattiche, analogiche e fonologiche (che sono forse i luoghi del testo dove meglio si

1 Il dibattito si può far risalire a Cicerone (1973) e San Gerolamo (Gerolamo s.d.), e arrivare fino a Berman, Venuti e Nida (Berman, 2003; Venuti, 1999; Nida, 2007), con una serie di passaggi intermedi che si rispecchiano praticamente a ogni secolo (a partire dall'umanesimo possiamo fare almeno i nomi di Bruni, Lutero, Dryden, Schleiermacher e Benjamin – cfr. Nergaard 2007 e Steiner 2004, pp. 287-324).

2 Per testo creativo intendiamo qui qualsiasi testo – sia esso letterario o saggistico – comporti, per essere compreso o tradotto, un grado anche minimo di interpretazione.

3 Cfr. rispettivamente l'uso che ne fa da un lato Meschonnic (1999) e dall'altra per esempio Bonnefoy (2005).

4 Quest'ultima risposta mi è stata data da Elisabeth Strout durante una sua residenza in Italia. Ho cominciato da poco a raccogliere alcune di queste interviste. Una parte è in via di pubblicazione.

vede – se non meglio si esprime – la creatività di chi traduce rispetto al testo da cui prende le mosse) accanto a quelle semantiche. Quando un traduttore (o almeno: questo traduttore) cerca di farle valere nella sua opera o negli scritti che provano a spiegare quello che ha fatto, la risposta più comune, spogliata e semplificata da ogni ragione, glossa o ascendenza anche nobile, può grosso modo essere riassunta così: “Ma questa parola (frase, concetto, passaggio) in traduzione non significa (non è la stessa di, è troppo lontana da) quello che c’è scritto nell’originale”.

Ora, non voglio assolutamente sminuire la ricerca e il lavoro sulla semantica (che peraltro ha la sua importanza anche creativa, oltre che referenziale), ma semplicemente non possiamo più far finta di poter ridurre un testo a un mero fatto significativo. E nemmeno semiotico (a meno di non voler considerare segni discriminanti per la pratica traduttiva anche i suoni, i ritmi – nel senso proprio di *andamenti* – e le intertestualità – nell’accezione più ampia possibile, di *correspondances* baudelairiane – presenti all’interno di un testo creativo). E invece, non dico nella critica, che per quanto riguarda le traduzioni deve probabilmente ancora nascere, ma nemmeno nella pratica redazionale e negli studi sulla traduzione, salvo rare eccezioni, almeno nel nostro paese⁵, si prendono in considerazione quegli aspetti che invece, per gli scrittori – credo sia bene ripeterlo, perché alla fin fine si tratta dei diretti interessati – costituiscono il punto centrale della loro creazione.

Perché? Per quale motivo ci è così difficile ammettere che nella traduzione di un testo creativo si debbano (o quanto meno si possano) utilizzare elementi che, attenendo appunto alla creatività, non solo non saranno mai binari (nemmeno la semantica lo è) ma, per poter tradurre i loro elementi gemelli nel testo fonte (ripetiamolo: rapporti fonologici, sintattici, analogici – nel senso di associazioni evocative, ed è qui che entrano in gioco anche semantica e intertestualità), devono essere ricreati completamente all’interno del sistema cosiddetto di arrivo, e appariranno dunque – ma in realtà non è così, come vedremo – slegati dal testo originale da cui prendono le mosse?

Una delle ragioni è abbastanza evidente, ne abbiamo accennato più volte: lo strapotere del significato. Se una parola non è (almeno) sinonimo di quella che il nostro dizionario di riferimento ci dice essere il traduttore letterale del termine fonte, gridiamo al tradimento. La labilità di una simile pietra di paragone è così lampante che si stenta a credere alla sua longevità. Nessuno si sognerebbe più di sostenere che tra due nomi di cosa, anche concreti, il traduttore sia uno. E questo tanto per limitarci all’analisi grammaticale, perché se ci avventurassimo a parlare di sinonimia la nostra povera semantica asfissierebbe nelle sabbie mobili dell’uso e dei registri. Eppure il punto di vista semantico pare il massimo a cui siamo in grado di aggrapparci, quando parliamo di traduzione⁶.

Resta il fatto che la forza dialettica di questa argomentazione continua a dimostrarsi inversamente proporzionale alla sua solidità teorica. Credo che la spiegazione risieda non tanto nella nostra ignoranza, quanto su un fatto storico-culturale, ovvero su una mitografia della figura autoriale risalente al concetto di genio romantico ed evolutasi poi

5 Una è rappresentata da Franco Buffoni, che ne scrive e ne fa scrivere ma limitandosi all’ambito – secondo me troppo ristretto – della poesia (Cfr. Buffoni, 2002 e 2007); l’altra da Franco Nasi, che da sempre, nei suoi scritti, sornionamente ripropone il problema fingendo di occuparsi di casi molto particolari che finiscono per essere specchi della generalità o, (come in Nasi, 2010, pp. 65-84) ne fa una questione etica non solo per chi traduce, ma anche per chi legge in traduzione.

6 Soprattutto per criticare, sia detto per inciso: che un certo termine in traduzione non significhi quello che significa il termine originale è quanto si legge sui giornali quando l’estensore dell’articolo vuole farsi bello criticando con (apparente) cognizione di causa.

nel corso del Novecento degenerando infine in una vulgata stortignaccola ma tenace. Semplicemente, a quanto pare, non ce la facciamo a considerare chi traduce il coautore del testo (tradotto), e dunque, per evitare di lasciarci prendere dalla vertigine di dover suddividere fra più individui la sacralità dell'autore (come lettori ma *anche* come scrittori), siamo disposti a rinunciare alla traduzione proprio delle parti più creative del testo originale. Eppure, finché non smetteremo di guardare (e scegliere, e giudicare) una soluzione traduttiva soltanto dal punto di vista del significato (o al massimo del registro, che resta *troppo poco*), lasceremo fuori dal campo della traduzione proprio quelle parti lì.

Non voglio però dilungarmi su un argomento che travalicherebbe i limiti di questo articolo, e di cui comunque si è già parlato altrove (Petruccioli 2011 e 2014). Preferisco limitarmi qui a prendere in considerazione alcuni punti considerati critici nella pratica traduttiva, che si possono forse guardare sotto una nuova luce se affrontati dal punto di vista dell'uso creativo della lingua da parte del traduttore; e provare a vedere cosa ne resta una volta che la traduzione è passata sotto le forche caudine della revisione redazionale (che a volte, e dispiace molto dirlo, va nella direzione contraria a quella della traduzione).

2. PUNTI DI CRISI.

2.1. APPARTENENZA. Quando si parla di traduzione, si è abituati a considerare critici soprattutto quegli elementi che indicano la provenienza culturale (culturemi, realia, modismi, detti e proverbi), adducendo varie possibilità di resa (cfr. Eco, 2006, pp. 161-195; Osimo, 2011, pp. 104-108; Cavagnoli, 2010). In realtà credo rappresentino falsi problemi, perché le soluzioni sono relativamente facili da trovare, una volta scelta con chiarezza la strategia traduttiva cui fare riferimento.

Il vero punto di crisi, in questo caso, non è tanto lo specifico riferimento culturale, quanto ogni elemento di *appartenenza* (soprattutto linguistica ma non solo), che viene fuori ovviamente soprattutto nell'imitazione del linguaggio parlato (cfr. Basso, 2010, pp. 63-75; Bellos, 2011, pp. 325-338). Come scrive David Bellos:

Individual diction and forms of speech do not vary because they need to for any physical, intellectual, or practical reasons [...]. Individual speech varies because one of the fundamental and perhaps original purposes of speaking is to serve as a differentiating tool – [...] to say “I am not you but me”.

[...]

If you're looking for the ineffable, stop here. It's blindingly obvious. It's not poetry but community that is lost in translation (Bellos, 2011, pp. 336, 338).

Qui il *che fare* traduttivo inizia sul serio a vibrare in maniera eloquente. Se è vero, infatti, che l'appartenenza è uno dei punti critici dove ci si deve arrendere all'intraducibilità, allora la si potrà solo, al limite, spostare, e per di più in maniera del tutto surrettizia. Niente, infatti, autorizza a preferire questa o quella marca di appartenenza (romanesca, veneziana, valenciana o normanna) per tradurre – che so – la parlata di un personaggio di Chinua Achebe, Alain Mabanckou o Andrea Camilleri. E infatti nessun traduttore (o quasi) lo fa (almeno in questo periodo storico – il fatto che nessuna marca di appartenenza sia sovrapponibile a un'altra non significa che il suo uso

risulti per forza illegittimo; dipende sempre da cosa ci si propone di fare, senza apriorismi ideologici⁷).

Comunque, assodato che il traduttore professionista contemporaneo italiano tenderà a evitare – ben sapendo che la pratica non rientra nelle nostre attuali consuetudini editoriali – di tradurre una varietà linguistica (una parlata, un dialetto) con un'altra, di solito gli rimangono due strade: o far finta di niente, e tradurre i dialoghi di questo tipo come se fossero scritti in italiano standard, o scegliere di lavorare su registro e italiani regionali.

In generale, le redazioni editoriali propendono per la prima soluzione. Con la scusa che registri bassi (anche popolari) e soprattutto regionalismi (pure così ricchi e produttivi nella nostra lingua) potrebbero essere presi per errori o sciatterie da alcuni lettori diciamo così meno fantasiosi o forse più ossessivi, le case editrici tendono in media a spingere moltissimo verso lo standard, al limite con qualche scarto gergale in realtà del tutto letterario. Lo dico per esperienza diretta e ripetuta. L'enorme quantità di lavoro creativo dei traduttori che si perde a causa del terrore delle redazioni per (quasi) ogni tipo di creazione linguistica (massime se di registro cosiddetto *basso*) è spaventosa. La lotta è talmente aspra (e impari, a livello di potere decisionale), che spesso il traduttore semplicemente si rassegna alla cosiddetta *normalizzazione* del suo lavoro.

Vorrei portare, a mo' di esempio, per questa situazione ibrida, una traduzione di qualche anno fa. Si tratta di *Heartland*, di Anthony Cartwright, romanzo uscito nel 2013 per la casa editrice 66thand2nd. Il libro – che per inciso è bellissimo – affronta tematiche di disagio, con un'attenzione non comune per la situazione degli immigrati islamici di seconda generazione (soprattutto pachistani), ambientandole nella Black Country britannica.

D'accordo con la redazione, era stata scelta una strategia basata sull'italiano colloquiale e popolare, che ha poi scatenato l'ahimè troppo consueto tiro alla fune in fase di revisione redazionale, finendo come da copione per non accontentare nessuno. Il traduttore spingeva per rendere più connotative le sue scelte, la redazione spingeva a sua volta per edulcorarle, o comunque per far rientrare l'imitazione del parlato all'interno di un sistema di riferimenti letterari anziché sociolinguistici.

Il risultato è, appunto, una specie di ibrido. A fronte di un uso popolare di lessico e sintassi, si trovano nel romanzo elementi (soprattutto lessicali, forse perché elemento più immediatamente percepibile, rispetto alla sintassi) del tutto falsi, come *paglia* per *sigaretta* (che esiste solo nei dizionari), oppure *bello* e *vecchio* come vocativi, magari con il tentativo disperato del traduttore di limitare simili usi ad alcuni personaggi, così da farli sembrare almeno tratti distintivi, per quanto rétro, anziché il risultato di una generale censura e autocensura.

Qualche esempio:

Yer keep telling me that, she said. A lot of good iss doin him now.
 What dyer mean?
 It ay gonna put his face back together, is it?
 No, but his reading, iss important for him.
 Iss too late. Wait till he's thirteen befower yow teach him to read?

7 Segnalo per esempio l'interessantissimo caso della recente traduzione in versi di Giancarlo Peris del *Convitato di pietra* di Thomas Corneille, dove per rendere il registro di alcuni personaggi vengono usate varietà e parlate dell'alto Lazio, con risultati a volte brillanti: “[...] Aga quuen, sans feintise, / Je te vas tout fin draït conter par le menu, / Comme, en n’y pensant pas le hazard est venu” reso con “[...] Senza gnente ‘nguatta’ / Te racconto preciso quello che ch’adè successo, / Come, senza pensacce, er destino s’è espresso” (Corneille, 2015, pp. 54-55).

Rob was tempted to tell her she could have had a go herself, but bit his tongue and just said mildly, He's comin on though, honest.
Whatever.
(Cartwright, 2009, p. 3)

Me l'hai già detto mille volte, rispose lei. Ma sai quanto gli serve.
Perché?
Mica gli ricuce la faccia, no?
No, ma imparare a leggere è importante.
È tardi ormai. Vuoi aspettare che compie tredici anni per imparargli a leggere?
Stava per chiederle di provarci lei, ma si morse la lingua e disse con aria mite: Però ci sta riuscendo, giuro.
Vabbè.
(Cartwright, 2013, pp. 11-12)

Prima della revisione redazionale, la traduzione italiana di questo brano suonava così:

Me l'hai già detto un sacco di volte, rispose lei. Ma sai quanto gli serve.
Perché?
Non lo rimette in piedi, no?
No, ma imparare a leggere è importante.
È tardi ormai. Vuoi aspettare che compie tredici anni per imparargli a leggere?
Stava per chiederle di provarci lei, ma si morse la lingua e disse con aria mite: Però ci sta riuscendo, davvero.
Vabbè.

La revisione non ha eliminato, come si può notare, i tratti substandard più marchiani (come il mancato congiuntivo della terza presa di turno del primo parlante o il verbo *imparare* per *insegnare* – intervento quest'ultimo che comunque oggi mi sembra posticcio, troppo esagerato per risultare credibile fino in fondo). Interviene bensì su una serie di fatti lessicali, come volevasi dimostrare, in modo da riportare l'ago un po' più sullo standard (*mille volte* al posto di *un sacco*); e, soprattutto, per così dire *torna alla lettera* (*gli ricuce la faccia*, che in italiano non significa niente, per *lo rimette in piedi*).

Un secondo esempio:

What yer doing for yer dad's dinner today?
Gooin dahn the chip shop.
I thought yer had no money.
Me uncle gid me some.
Which uncle?
Me Uncle Ted. He came to visit.
Rob Frowned. She hadn't got al Uncle Ted. He sighed.
That'll be nice, any road. Yer dad'll enjoy some chips.
If he's up aht o bed. He day get up yesterday till after three.
Maybe he was tired.
Maybe he was pissed.
(Cartwright, 2009, p. 26)

Che prepari da mangiare a papà, oggi?
Prendo qualcosa al fish and chips.
E i soldi?
Me li ha dati zio.
Quale zio?
Mio zio Ted. È venuto a trovarmi.

Rob si scurì. Chelsey non aveva uno zio di nome Ted. Sospirò.
 Beh, bello però. A tuo padre farà piacere.
 Sempre se si sveglia. Ieri si è alzato alle tre.
 Magari era stanco.
 Magari era sbronzo.
 (Cartwright, 2013, p. 33)

In questo caso la redazione, intelligentemente, in fase di revisione è intervenuta solo per tagliare “negozio” prima di “fish and chips” e ripristinare una piccola lacuna. Questo forse perché, come si diceva prima, qui i segnali di registro substandard sono ritmico-sintattici più che lessicali (il mancato articolo o possessivo prima della prima occorrenza di “zio”, “bello però” per “that’ll be nice”...). Si può quindi ipotizzare che, almeno in casi come questo, in redazione si intervenga soprattutto a livello lessicale non tanto per scelta, quanto perché si tratta di una delle zone del testo dove gli interventi di scarto risultano più riconoscibili, almeno a una lettura superficiale; e non tanto per aiutare il traduttore a entrare meglio nella sua strategia, quanto per *correggerne il tiro*, per frenarne gli spunti linguisticamente creativi in favore di una serie di cliché letterari, da manuale di bella scrittura, appiattiti su una generica quanto ormai superata idea di *stile*.

2.2. DISTANZA. Ma l'appartenenza non riguarda solo l'oralità. Al contrario, essa può manifestarsi in modo molto potente anche su ciò che è forse il suo più ovvio contrario: la tradizione scritta. È quello che avviene ad esempio quando, a giocare con l'intertestualità, sono scrittori postcoloniali.

Tutti gli scrittori postcoloniali si devono confrontare con la tradizione del colono. Gli atteggiamenti in risposta a questo tipo di problematica sono diversi. Uno è distruggerne dall'interno la lingua e la cultura. Un altro è servirsene in maniera cannibalesca o pantagruelica. Un terzo può essere quello di parodiare. Nessuna di queste risposte esclude l'altra, e tutte prevedono un lavoro analogico, assonante, ritmico.

Mi sembra interessante provare a vedere come si può muovere un traduttore all'interno di quest'altro gioco di specchi, che stavolta riguarda non tanto l'appartenenza sonora, ma quella della memoria. Come ci si comporta di fronte a un'alterità (rispetto a quella del mondo tradotto) che si rapporta a se stessa in maniera critica, che usa il senso di appartenenza del lettore per metterlo in crisi?

Da questo punto di vista, qualsiasi atteggiamento aprioristico non soltanto non giova, ma rischia di dimostrarsi irrimediabilmente, ancora una volta, *troppo poco*. Inutile voler difendere una strategia per così dire straniante, far emergere nella traduzione qualcosa che non conosciamo e che può anche sedurci col suo sapore strano, quando per far questo verrà – giocoforza – irrimediabilmente perduto l'effetto centrale in romanzi di questo tipo: mettere in crisi qualcosa di profondamente già noto. Altrettanto inefficace ogni tentativo di ricreare un terreno conosciuto, dal punto di vista intertestuale, se poi non lo si usa per gli stessi scopi dell'originale. In parole povere, l'importante non è il *che cosa*, ma il *come*.

Anche qui bisogna dire che nella pratica editoriale del nostro paese un dibattito su questi temi è quasi del tutto assente. Gli atteggiamenti all'interno delle redazioni oscillano da una parte verso un *laissez faire* basato su una assoluta fiducia nei confronti del traduttore di volta in volta impegnato, dall'altra, di nuovo, verso una censura nei confronti di ogni tentativo di cambiare *le parole* dell'originale (disinteressandosi della loro *funzione* all'interno del testo), secondo la già descritta pratica del *correggere il tiro*, che si rivela più un *mordere il freno*. Ed è un peccato, perché invece ogni testo tradotto avrebbe solo da guadagnare da interventi redazionali che partano da premesse condivise volte al raggiungimento di una meta comune.

Per illustrare un cortocircuito di questo tipo, prendiamo l'esempio di uno scrittore angolano particolarmente dedito al gioco con (anzi contro) la lingua e la cultura coloniali: Luandino Vieira.

Tradurre Luandino è difficilissimo, perché a ogni passo il traduttore è costretto a confrontarsi con la messa in crisi di una lingua (quella portoghese) e una tradizione (quella lusitana) di cui nulla è destinato a rimanere in traduzione. Le strategie per rendere conto di questo stile possono essere varie (dal glossario anche storico, che permette di mantenere invariati molti termini dell'originale, al gioco parodistico con intertestualità tutte interne al sistema di arrivo – strategie che, è bene ripeterlo, possono anche venire usate *in concomitanza*).

Nel suo romanzo *O livro dos rios* (Vieira 2006), tradotto in italiano per la Albatros (Vieira 2010), a un certo punto si legge: “*Rio cego, rio lento depois, ambaquizado, cheio de cavalos-do-rio*” (Vieira 2006, p. 17). La frase comprende due termini che non si trovano nei dizionari. Il primo, *ambaquizado*, viene spiegato dall'autore stesso nel glossario che accompagna l'originale: si tratta di un regionalismo angolano derivato dalla lingua kimbundo, che vuol dire “*tornar gongórico, retórico*”. Il secondo, *cavalos-do-rio* (letteralmente “cavalli di fiume”) è un epiteto sempre angolano per indicare gli ippopotami. In questa frase abbiamo quindi: un neologismo preso da una lingua nazionale africana, repressa durante il periodo coloniale e usata qui con flessione portoghese (*ambaquizado*), incomprensibile per un madrelingua non angolano (anzi: per un non luandese) senza l'aiuto del glossario fornito dall'autore; un barocchismo in allitterazione (*cheio de cavalos-do-rio*), ottenuto con un'espressione regionale popolare di carattere metaforico.

Il traduttore ha scelto un'interpretazione che vede nel verbo *ambaquizar* un termine-chiave per tutto quanto il libro, e ha quindi optato non soltanto per rendere *ambaquizado* con un neologismo interno al sistema di arrivo, così da segnalarne l'importanza nella sua interpretazione (mentre per altri termini di derivazione kimbundo è stato adottato un glossario, come fa il testo originale), ma, sempre come segnale per così dire *armonico*, tutto interno alla traduzione, ha deciso di tradurre l'allitterazione attraverso un barocchismo: “Fiume cieco e poi lento, imbarocchito, potamo pieno d'ippi” (Vieira 2010, p. 34).

La redazione, in questo caso, non ha modificato la traduzione. Ci si sarebbe aspettati che potesse far rilevare – e con ragione – la mancata traduzione della ripetizione della parola *rio*, soprattutto visto che sta nel titolo. Ci si sarebbe soprattutto aspettati che il revisore contestasse il neologismo “imbarocchito” e ancor più il barocchismo (per l'uso di grecismi) “potamo pieno d'ippi”. Invece no. La revisione è stata estremamente leggera. Sicuramente con l'ottimo risultato di non produrre un ibrido, ma forse con il non proprio auspicabile effetto di lasciare il traduttore solo con la sua interpretazione, senza alcun meccanismo di controllo.

Prendendo in esame un brano un po' più articolato, possiamo forse apprezzare meglio l'importanza di un simile meccanismo:

Que as suas correntes entravam de rompente por meu rio acima, minha sombra de água doce se despedia comigo, arrastada nos grãos de areia para dentro do mar escurentado. O vento rondara de vez. Sopro cansado, um nor-noroeste do lado da terra estava chegar, morno e sujo dos cimos da cidade, mais calor que água – e que era a ilhota na minha frente e suas negras mulembeiras ou sombras dos muxitos trazidos na chuva, um zuido de marimondo dos fuzileiros do outro lado, no largo muíje da Kisama. E doía minha boca, doía minha nuca, meu coração doía, o formigar da areia nos pés ia me atirar no canal, vou deixar eu ir de costas, em cristo,

no calvário da tempestade – que eu sou também é canoa-da-terra, o longo ulungo, tirei a camisa (Vieira 2006, pp. 115-116).

Il brano si compone di una lingua quasi meticcia, piena di regionalismi, realia tipici del paese tropicale a cui si riferisce, calchi dal kimbundo. Secondo l'interpretazione del traduttore, la dominante è rappresentata qui da un andamento epico per ritmica (sintassi, metri, ripetizioni, allitterazioni e assonanze) ma con inserti lessicali (e in qualche caso grammaticali) di registro colloquiale, regionale e popolare.

Il risultato, in italiano, suona così:

E le loro correnti entravano d'irrompente su per il mio fiume, la mia ombra d'acqua dolce mi diceva ciao, strappata via dai granelli di sabbia verso il mare iscurito. Il vento girò completamente. Stava arrivando una brezza stanca, da terra, nord-nord-est, tiepida e sporca dei palazzi di città, più calda che umida a scoprire l'isolotto che mi stava davanti con le sue *mulembeira* nere, ombra di *muxito* portata dalla pioggia, e dall'altra parte, nell'ampio *muje* di Kisama, il ronzio da *marimbondo* dei *fuzileiro*. La bocca mi faceva male, la nuca mi faceva male, il cuore mi faceva male, il formicolio della sabbia sui piedi mi stava trascinando verso il canale, mi lasciò andare a morto, un cristo nel calvario della tempesta, perché so essere anche canoa di terra, *ulungo* lungo, e mi tolsi la camicia (Vieira, 2010, pp. 113-114).

L'eccesso di fiducia da parte del revisore è qui più manifesto. È vero, infatti, che vengono mantenuti scarti grammaticali e di registro come “d'irrompente”, “diceva ciao” e “iscurito”, oltre che scelte ritmico-alliteranti come “cristo nel calvario...” (per “em cristo, no calvario...”, letteralmente: “a braccia spalancate, nel calvario...”). Passano però inosservati da un lato errori di distrazione come “nord-est” per “noroeste” (“nordovest”), e dall'altro, soprattutto, eccessi di interpretazione come “palazzi di città” per “le zone alte della città” e soluzioni ritmicamente poco felici come “mi tolsi la camicia” per il più stretto “tirei a camisa” (brevità molto importante in quanto immediatamente successiva all'allitterazione “o longo ulungo” – peraltro mantenuta dal traduttore – andando così a comporre un raddoppiamento di fatti ritmici – uno di andamento, l'altro fonologico – che in traduzione risulta trascurato).

Certo, rispetto all'esempio precedente questa traduzione ha un aspetto tutto sommato più unitario, la dominante stilistico-interpretativa sembra tenere. Cionondimeno il revisore avrebbe forse potuto osare di più (e non necessariamente dal punto di vista quantitativo – il problema non è mai quanto, ma in che direzione si interviene). Soprattutto alla luce del fatto che la linea del traduttore appare nei fatti condivisa dalla redazione (come si evince dal mantenimento degli scarti linguistici, su cui non viene apportata correzione alcuna). Si direbbe una revisione un po' *pigra*. È come se, vista la quantità di scarti dalla norma accettati, la redazione *si rassegnasse* a sua volta anche ad altri scarti che però non vanno nella medesima direzione stilistica, configurandosi come semplici errori di maggiore o minor gravità. Alla *rassegnazione normativa* del traduttore continuamente raffrenato del primo caso preso in esame, fa da specchio una sorta di *rassegnazione denormativa* della redazione, forse sollecitata troppo oltre il semplice controllo grammaticale e *di bello scrivere*. Il risultato, bisogna ammetterlo, resta insoddisfacente.

2.3. EQUIDISTANZA. Diversi altri esempi si potrebbero portare a sostegno di questa situazione di sostanziale incomunicabilità fra traduzione e revisione redazionale, magari

prendendo come spunto altri punti di crisi spesso dibattuti, come ad esempio la resa del turpiloquio⁸.

Ma forse è più proficuo usare quanto resta dello spazio che abbiamo per provare a rendere conto di cosa succede quando invece traduzione e revisione editoriale si muovono nella stessa direzione. Diamo un'occhiata a un'altra traduzione, stavolta del brasiliano Cristóvão Tezza, uscita in Italia per Fazi (Tezza, 2016).

Il romanzo, stavolta da una prospettiva niente affatto postcoloniale (anzi forse addirittura intimista, tesa com'è all'imitazione di un flusso di pensiero personalistico e di stampo analogico, a volte quasi al limite dell'onirico), fa tuttavia largo uso del gioco fra la tradizione in questo caso più antica della letteratura portoghese e la modernità, anche politica, di un uomo della vecchia generazione alle prese con il bilancio degli ultimi quarant'anni di Storia brasiliana, in cui si inserisce e con cui si interseca la sua vita adulta e matura.

In questo caso la revisione è stata molto mirata, e tutta sul sistema cosiddetto di arrivo. Per prima cosa ci si è accordati su due punti. Il primo, come comportarsi con le svariate citazioni dei più antichi documenti volgari in portoghese (molto più recenti dei primi in italiano), e cioè rispettando metro e rime per le parti in versi e ritmica generale per quelle in prosa, ma soprattutto inventando un linguaggio inesistente nella realtà dell'italiano storico ma che, con mezzi invece presenti in quella stessa realtà (sintassi boccaccesca, ortografia a imitazione di quella del tardo latino medievale, lessico in oscillazione fra scuola siciliana e stilnovo), rendesse conto delle caratteristiche dei primi documenti in volgare portoghese (incertezza ortografica, varietà lessicale e sintassi latinizzante).

Questa unità di intenti viene rispecchiata dal titolo italiano (*“La caduta delle consonanti intervocaliche”* contro il più sobrio *“O professor”* dell'originale), trovato dalla redazione ma che segue e anzi illumina l'interpretazione del traduttore e le sue strategie, tanto da incontrarne subito il favore.

Il secondo punto su cui ci si è messi preliminarmente d'accordo riguardava il linguaggio moderno, che giocando analogicamente con associazioni d'immagini, situazioni, e anche semplicemente di parole, mette continuamente in crisi, più che il lessico, la sintassi e la punteggiatura, quindi le parti per così dire più profonde del discorso.

Il compito in fase di revisione era quindi molto delicato: mantenere il terreno da una parte parodistico dall'altra sdruciolevole della lingua creata dal traduttore (eventualmente anche forzando i limiti del lavoro di quest'ultimo), senza permettergli però di farlo in maniera surrettizia. Ovvero: senza distruggere il senso per il gusto di farlo (o anche solo per semplice distrazione).

Proviamo a esemplificare attraverso un brano non particolarmente evocativo ma piuttosto esemplificativo quanto a procedimenti e scelte in originale e in traduzione:

A primeira coisa que ele percebeu, antes mesmo de levantar os olhos de suas anotações naquele fim de aula e vê-la a um metro de distância, sentindo a bicada do perfume, patchuli, *Pogostemon heyneanus*, como ele foi conferir a primeira vez, anos e anos atrás, quando a Mônica pronunciou

8 Anche in questo caso, non sarebbe difficile mostrare come i problemi (e di conseguenza le – mancate – soluzioni) dipendano troppo spesso da preconcetti normativi (come si traduce una certa parolaccia, o un certo stile volutamente volgare e aggressivo, o sessista) che spingono revisione e traduzione a partire da punti di vista opposti o comunque a porsi domande diverse rispetto al testo.

o nome, *patchuli*, achegando-se a ele como uma ave travessa, nariz e lábios avançando no seu pescoço, em fungadas de cãozinho, *patchuli*, você gosta? (Tezza 2014, p. 73).

Saltano subito agli occhi gli anacoluti, i cambi di punto di vista, insomma la liquidità della pragmatica, aiutata da ambiguità sintattiche, salti temporali e mescolanza di referenti. I piani linguistici sono tutti rappresentati, e tutti vengono messi in crisi per creare un effetto per così dire *flou* nella narrazione. Ma non è una guerra fra culture e diacronie volta a nessun tipo di ricostruzione linguistica, mitologica, di senso (come nel caso del postcoloniale). Qui siamo in piena decostruzione (dei mezzi linguistici) alla ricerca di un senso altro (rispetto alla narrazione di stampo diciamo così classico). Siamo di fronte alla lingua usata consapevolmente come arma per distruggere la narratologia.

La traduzione consegnata in redazione recitava così:

La prima cosa che aveva avvertito, prima ancora di alzare gli occhi dagli appunti di quel finale di lezione per vedersela a un metro di distanza, mentre sentiva la stiletta del profumo, *patchouli*, *Pogostemon heyneanus*, come era andato a cercare la prima volta, anni e anni prima, che Mônica ne aveva pronunciato il nome, *patchouli*, avvicinandosi a lui come un volatile indocile, naso e labbra tese verso il collo, annusando come un cagnolino, *patchouli*, ti piace?

Dopo l'intervento redazionale, e la successiva discussione con il traduttore, invece, ecco cosa si legge:

Era stata la cosa che aveva avvertito fin da subito, prima ancora di alzare gli occhi dagli appunti di quel finale di lezione per vedersela a un metro di distanza, mentre sentiva la stiletta del profumo, *patchouli*, *Pogostemon heyneanus*, com'era andato a cercare la prima volta, anni e anni prima, quando Mônica ne aveva pronunciato il nome, *patchouli*, avvicinandosi a lui come un volatile indocile, e lui con naso e labbra tese verso il collo, annusando come un cagnolino, *patchouli*, ti piace? (Tezza, 2016, p. 73).

Interventi minimi. L'ampliamento in apertura, il ripristino dell'avverbio di tempo "quando" al posto del "che" e l'inserimento di "e lui". Interventi quasi infinitesimali, che a prima vista possono sembrare inutili. Che differenza c'è? C'è. C'è tutta la differenza che passa fra una mancanza di senso e, appunto, la costruzione di un senso altro, con elementi destrutturanti ma non distruttivi.

La prima modifica, infatti, ha un'importantissima funzione enfatica, che serve a dare importanza al referente centrale del brano, il profumo di *patchouli*, e ai relativi campi semantici di percezione sensoriale e parti del corpo. La seconda interviene non su un errore, ma sul rischio di far insorgere troppa confusione rispetto alla frammentazione sintattica. La terza, ancora più importante delle prime due, serve a chiarire il cambio di soggetto nell'azione, non tanto per spiegare quello che succede, quanto per non far sorgere ambiguità che non servono al fatto artistico. Ovvero, per meglio far apprezzare al lettore italiano la mescolanza di parti del corpo con la metafora animalesca in chiasmo. Non si glossa, non si corregge, non si normalizza. Si aiuta il traduttore nel suo scopo – che è quello anche di chi il libro lo pubblica – di lavorare perché il lettore della traduzione subisca lo stesso fascino di chi legge il libro in originale.

Sarà un caso, ma *La caduta delle consonanti intervocaliche* ha avuto un successo di critica e di pubblico che gli altri due romanzi (pure davvero bellissimi, vale la pena ripeterlo) non si sono nemmeno sognati.

Sono convinto che questo sia dovuto al fatto che non soltanto è stata data fiducia a una strategia traduttiva improntata alla creatività linguistica, anziché a una mera resa del senso e della catena di eventi narrati, ma che questa strategia è stata assunta anche a livello redazionale, modificando il ruolo del revisore da *cane da guardia del bello stile* (un bello stile peraltro, anche questo vale la pena ripeterlo, ormai esistente solo nei manuali) a elemento di spinta e di aiuto all'interpretazione del traduttore e di conseguenza alle sue strategie, rendendole non più oggetto di repressione ma soggetto anche degli interventi redazionali.

Forse, se traduttori e redazioni si parlassero di più, si ascoltassero di più e soprattutto uscissero dalla competizione sterile che troppo spesso caratterizza i loro rapporti, a guadagnarci sarebbero tutti: chi i libri li legge e chi i libri li fa.

Riferimenti bibliografici:

- Berman, A. (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Traduzione italiana di Gino Giometti. Roma: Quodlibet.
- Bonnefoy, Y. (2005). *La comunità dei traduttori*. Traduzione italiana a cura di Fabio Scotto. Palermo: Sellerio.
- Buffoni, F. (2002) (a cura di). *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- (2007). *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*. Novara: Interlinea.
- Cartwright, A. (2009). *Heartland*. Birmingham: Tindal Street Press.
- (2013). *Heartland*. Traduzione italiana di Daniele Petruccioli. Roma: 66thand2nd.
- Cavagnoli, F. (2010). *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*. Monza: Polimetrica.
- Cicerone, M.T. (1973). De optimo genere oratorum. Traduzione italiana a cura di Galeazzo Tissoni. In *Tutte le opere di Cicerone* (pp. 33-35). Milano: Mondadori.
- Corneille, T. (2015). *Il convitato di pietra*. A cura di Annamaria Laserra. Traduzione italiana di Giancarlo Peris. Leonforte: Euno.
- Eco, U. (2006). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani [2003].
- Gerolamo (s.d.). Epistola 57 a Pammachio. Traduzione italiana a cura di Umberto Morrica. In *San Gerolamo* (pp. 243-245). Milano: Società Editrice Vita e Pensiero.
- Jakobson, R. (1966). Aspetti linguistici della traduzione. Traduzione italiana di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. In *Saggi di linguistica generale* (pp. 56-64). Milano: Feltrinelli.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Nasi, F. (2010). *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*. Milano: Medusa.
- Nergaard, S. (a cura di) (2007). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani [1993].
- Nida, E.A. (2007). Principi di traduzione esemplificati alla traduzione della Bibbia. Traduzione italiana di Bruno Bassi. In Nergaard, N. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 149-180). Milano: Bompiani [1995].
- Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.
- Petruccioli, D. (2011). Le voci di dentro. Alla ricerca del lessico perduto. *tradurre. pratiche. teorie. Strumenti*, 1. Disponibile da <http://rivistatradurre.it/2011/11/le-voci-di-dentro/>
- Petruccioli, D. (2014). *Falsi d'autore. Guida pratica per orientarsi nel mondo dei libri tradotti*. Macerata: Quodlibet.
- Steiner, G. (2004). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Traduzione italiana di Ruggero Bianchi e Claude Béguin. Milano: Garzanti [1994].
- Tezza, C. (2014). *O professor*. São Paulo: Record.
- (2016). *La caduta delle consonanti intervocaliche*. Traduzione italiana di Daniele Petruccioli. Roma: Fazi.

- Venuti, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Traduzione italiana di Marina Guglielmi. Roma: Armando.
- Vieira, L. (2006). *De rios velhos e guerrilheiros. I. O livro dos rios*. Luanda: Editorial Nzila.
- (2010). *Di fiumi anziani e guerriglieri. I. Il libro dei fiumi*. Traduzione italiana a cura di Daniele Petruccioli. Roma: Gruppo Albatros Il Filo.