

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, CULTURE E COMUNICAZIONE
INTERCULTURALE

Ciclo XXIII

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-LIN/10

L'immobilità del traduttore: la traduzione dei classici moderni
inglesi in Italia

Presentata da: Paola Venturi

Coordinatore Dottorato

Prof. Marcello Soffritti

Relatore

Prof. Raffaella Baccolini

Esame finale anno 2011

Indice

Elenco dei testi primari e relative abbreviazioni

Introduzione		p. i
Parte I – Teoria		p. 1
1	<i>Words or syllables? Classici moderni e traduttori immobili</i>	p. 3
1.0	Osservazioni preliminari	p. 3
1.1	L'influenza del sistema d'arrivo: la traduzione del classico come traduzione nobilitante	p. 14
1.1.1	Polisistemi, norme e <i>habitus</i>	p. 15
1.1.2	Il Grande Libro e la traduzione "etnocentrica"	p. 26
1.2	Canone e traduzione: il classico come "testo sacro"	p. 30
1.2.1	Che cos'è un classico?	p. 31
1.2.2	La sacralità del Grande Libro e la traduzione immobile	p. 36
1.2.3	L'acquisizione della marca di classico: gli agenti consacranti	p. 46
1.2.4	L'esegesi del classico: i dati paratestuali nella canonizzazione del testo letterario	p. 54
1.2.5	Il classico come fonte di conoscenza: la funzione didattica del Grande Libro e la traduzione innalzante	p. 60
2	Italia-Inghilterra: due polisistemi a confronto	p. 67
2.0	Introduzione	p. 67
2.1	Lettura e scrittura nell'Inghilterra dell'età moderna: i lettori reali	p. 70
2.2	Lettura e scrittura in Italia: i lettori reali e la ricezione sacrale del libro	p. 81
2.2.1	L'italiano moderno: la formazione della lingua nazionale	p. 90
2.2.2	L'italiano moderno: lo sviluppo della lingua letteraria	p. 96
2.2.3	L' <i>antilingua del brigadiere</i> e l' <i>italiano delle maestre</i> : italiano burocratico e italiano scolastico	p. 116

2.2.4	L'italiano dell'uso medio	p. 125
Parte II – Analisi		p. 135
3	Il romanzo inglese dell'Ottocento: <i>Emma, Middlemarch, David Copperfield</i>	p. 137
3.0	Introduzione	p. 137
3.1	Le traduzioni italiane di <i>Emma</i> (1816)	p. 143
3.1.1	Le versioni italiane di <i>Emma</i> tra gli anni Quaranta e Cinquanta	p. 144
3.1.1.1	La versione Garzanti e la versione Rizzoli: dati paratestuali	p. 145
3.1.1.2	La versione Garzanti e la versione Rizzoli: le traduzioni di Mario Praz e Bruno Maffi	p. 146
3.1.2	<i>Emma</i> tra gli anni Novanta e il Duemila.	p. 156
3.1.2.1	La versione Newton & Compton e la versione Mondadori: dati paratestuali	p. 157
3.1.2.2	La versione Newton & Compton e la versione Mondadori: le traduzioni di Pietro Meneghelli e Anna Luisa Zazo	p. 159
3.2	<i>Middlemarch</i> (1871-72) in Italia	p. 171
3.2.1	La versione Mondadori: dati paratestuali	p. 172
3.2.2	La versione Mondadori: la traduzione di Michele Bottalico	p. 173
3.3	Il caso di Charles Dickens: <i>David Copperfield</i> (1849-50)	p. 185
3.3.1	Tre versioni italiane di <i>David Copperfield</i> tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta	p. 187
3.3.1.1	Le versioni Mondadori, Newton & Compton e Rizzoli: dati paratestuali	p. 188
3.3.1.2	Le versioni Mondadori, Newton & Compton e Rizzoli: le traduzioni di Enrico Piceni, Franco Pratico e Oriana Previtalli	p. 189
3.3.2	La traduzione d'autore: Cesare Pavese traduttore di <i>David Copperfield</i> per Einaudi. Conclusioni	p. 205
4	<i>The smashing and the crashing:</i> la scrittura modernista. <i>To the Lighthouse e Women in Love</i>	p. 217
4.0	Introduzione	p. 217

4.1	<i>To the Lighthouse</i> (1927) in Italia	p. 224
4.1.1	La traduzione canonizzata di Giulia Celenza	p. 225
4.1.2	<i>To the Lighthouse</i> negli anni Novanta: due ri-traduzioni	p. 235
4.1.2.1	La versione Newton & Compton e la versione Feltrinelli: dati paratestuali	p. 236
4.1.2.2	La versione Newton & Compton e la versione Feltrinelli: le traduzioni di Anna Laura Malagò e Nadia Fusini	p. 239
4.1.3	La traduzione di una “figlia d’arte”: la versione di Luciana Bianciardi	p. 245
4.2	Le versioni italiane di <i>Women in Love</i> (1921)	p. 250
4.2.1	La ricostruzione del Grande Libro in edizione economica: la traduzione di Adriana Dell’Orto	p. 251
4.2.2	La ricostruzione del Grande Libro in versione sacralizzata: i Meridiani Mondadori e la traduzione di Lidia Storoni Mazzolani	p. 262
5	Grandi Libri per giovani lettori. I classici per l’infanzia: <i>Alice in Wonderland</i> e <i>David Copperfield</i>.	p. 273
5.0	Introduzione	p. 273
5.1	Le avventure di Alice in Italia. Riscritture italiane di <i>Alice’s Adventures in Wonderland</i> (1865)	p. 282
5.1.1	<i>Alice</i> come testo sacro: la traduzione filologica	p. 284
5.1.2	<i>Alice</i> come libro di testo: la traduzione didattica	p. 290
5.1.3	<i>Alice</i> come riscrittura d’autore: la traduzione irriverente	p. 297
5.1.4	<i>Alice</i> per piccoli lettori: la traduzione confusa	p. 304
5.2	<i>David Copperfield</i> per giovani lettori: il libro che insegna	p. 309
5.2.1	<i>David Copperfield</i> come classico per ragazzi: l’edizione De Agostini	p. 310
5.2.2	<i>David Copperfield</i> per la scuola: l’edizione didattica di Loescher	p. 318
	Conclusione	p. 325
	Bibliografia	p. 331

ELENCO DEI TESTI PRIMARI E RELATIVE ABBREVIAZIONI

Si elencano di seguito i testi di partenza, le traduzioni italiane consultate e le relative abbreviazioni, indicate in grassetto tra parentesi. Per le edizioni utilizzate si rimanda alla bibliografia finale.

Jane Austen, <i>Emma</i> , 1816 (Emma)	<i>Emma</i> , trad. M. Praz, 1951 (Emma 1) <i>Emma</i> , trad. B. Maffi, 1945 (Emma 2) <i>Emma</i> , trad. P. Meneghelli, 1996 (Emma 3) <i>Emma</i> , trad. A.L. Zazo, 2002 (Emma 4)
George Eliot, <i>Middlemarch</i> , 1871-72 (Middlemarch)	<i>Middlemarch</i> , trad. M. Bottalico, 1983 (Middlemarch 1)
Charles Dickens, <i>David Copperfield</i> , 1849-50 (Copperfield)	<i>David Copperfield</i> , trad. E. Piceni, 1939 (Copperfield 1) <i>David Copperfield</i> , trad. F. Pratico, 1966 (Copperfield 2) <i>David Copperfield</i> , trad. O. Previtali, 1957 (Copperfield 3) <i>David Copperfield</i> , trad. C. Pavese, 1939 (Copperfield 4) <i>David Copperfield</i> , trad. L. Simonin, 2008 (Copperfield 5) <i>David Copperfield</i> , trad. P. Cataldo, 2007 (Copperfield 6)
Virginia Woolf, <i>To the Lighthouse</i> , 1927 (Lighthouse)	<i>Gita al faro</i> , trad. G. Celenza, 1934 (Lighthouse 1) <i>Gita al Faro</i> , trad. A. L. Malagò, 1993 (Lighthouse 2) <i>Al Faro</i> , trad. N. Fusini, 1992 (Lighthouse 3) <i>Gita al Faro</i> , trad. L. Bianciardi, 1994 (Lighthouse 4)
David Herbert Lawrence, <i>Women in Love</i> , 1921 (Women)	<i>Donne innamorate</i> , trad. L. Storoni, 1957 (Women 1) <i>Donne innamorate</i> , trad. A. Dell'Orto, 1989 (Women 2)
Lewis Carroll, <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> , 1865 (Alice)	<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i> , trad. M. Graffi, 1989 (Alice 1) <i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i> , trad. A. Ceni, 2003 (Alice 2) <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> , trad. A. Busi, 2006 (Alice 3) <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> , trad. P. Spizzottin? 1990 (Alice 4)

Introduzione

Again, Mr. Micawber had a relish in this formal piling up of words, which, however ludicrously displayed in his case, was, I must say, not at all peculiar to him. I have observed it, in the course of my life, in numbers of men. It seems to me to be a general rule. In the taking of legal oaths, for instance, deponents seem to enjoy themselves mightily when they come to several good words in succession, for the expression of one idea: as that they utterly detest, abominate, and abjure, or so forth; and the old anathemas were made relishing on the same principle. We talk about the tyranny of words, but we like to tyrannise over them too; we are fond of having a large superfluous establishment of words to wait upon us on great occasions; we think it looks important, and sounds well. As we are not particular about the meaning of our liveries on state occasions, if they be but fine and numerous enough, so, the meaning or necessity of our words is a secondary consideration, if there be but a great parade of them. And as individuals get into trouble by making too great a show of liveries, or as slaves when they are too numerous rise against their masters, so I think I could mention a nation that has got into many great difficulties, and will get into many greater, from maintaining too large a retinue of words. (Charles Dickens, *David Copperfield*, 1849-50)

Origine della ricerca e obiettivi generali

“Non si capisce cosa dice”; “È un po’ pesante”; “Sarà anche bello, ma è faticoso da seguire per come è scritto”: si può immaginare la perplessità (e il lieve sgomento) di una lettrice avida e appassionata di narrativa inglese di fronte ai commenti espressi da un’amica in seguito alla lettura di *Gita al faro*, lettura peraltro interrotta verso la metà del romanzo. La mia percezione della lingua fluida e cristallina usata da Virginia Woolf per raccontare di Mrs Ramsay e dei suoi ospiti era stata completamente diversa. Il complesso impianto narratologico, intessuto delle voci interiori dei personaggi, punteggiato da dialoghi brevi e in apparenza superficiali, orchestrato tramite un uso sottile del punto di vista, poteva forse risultare spiazzante, ma il rilievo sull’utilizzo oscuro del linguaggio sembrava fuori luogo. Al di là delle ovvie preferenze e inclinazioni personali, e della

varietà di interpretazioni che lettori diversi possono dare del medesimo testo, la discrepanza rispetto a quanto ricordavo del linguaggio chiaro e comprensibile dell'originale era piuttosto sorprendente. D'altro canto, mi pareva di capire, l'assunto più o meno dichiarato era che siccome si trattava di un classico, bisognava almeno una volta fare la fatica di leggerlo.

Dall'osservazione di questa discrepanza – e dal pensiero imbarazzante di aver consigliato nel tempo a più persone, e in modo entusiastico, la lettura di romanzi oscuri e incomprensibili – è nata la curiosità che ha acceso la scintilla di questa ricerca. Era sempre così? Cosa accadeva ai romanzi inglesi (o americani) moderni nel corso del passaggio dalla cultura anglosassone a quella italiana? E soprattutto, il fatto che alcuni di questi romanzi fossero ormai universalmente considerati dei classici poteva in qualche modo incidere sulle norme traduttive che ne regolavano la trasposizione sul piano linguistico e culturale?

Il ricordo scolastico delle minuziose analisi tematiche e stilistiche applicate ai “Grandi Libri” della letteratura italiana e straniera (spesso in traduzione) confermava innanzitutto l'idea che i classici della narrativa – i “classici moderni” – potessero essere assunti come una sorta di categoria a sé, che andava soggetta a una lettura più impegnativa e analitica di quella riservata ad altri testi. Si trattava dunque di vedere, nel caso dei classici stranieri entrati a far parte del canone letterario italiano, se questa specificità avesse dei riflessi anche sulla scrittura traduttiva. L'ipotesi immediata era che la reazione perplessa suscitata da una lettura individuale di *To the Lighthouse* in italiano potesse in qualche maniera segnalare una tendenza più generale tipica di questa categoria di libri tradotti. Occorreva quindi individuare se (e come) questa tendenza si manifestava sul piano linguistico e stilistico. Una veloce consultazione di qualche versione italiana in commercio di romanzi inglesi e americani riconosciuti come classici della letteratura mondiale sembrava in effetti evidenziare una serie di tratti comuni – una certa rigidità sintattica, l'utilizzo diffuso di un lessico elevato – che era forse possibile inquadrare in modo scientifico.

Per rendere ragione di questi tratti ricorrenti, si poteva in parte ipotizzare – e definire poi con più precisione – un influsso della marca di canonicità inscritta nel testo di partenza. Era possibile, in altre parole, che lo status di classico attribuito all'originale condizionasse l'atto traduttivo in termini di “riverenza” verso il Grande Libro – riverenza acuita nel caso italiano anche da un'asimmetria di potere fra la consolidata tradizione narrativa anglosassone e la meno blasonata tradizione autoctona. La deferenza verso un originale ormai canonizzato poteva cioè orientare la scrittura traduttiva verso uno stile alto ed elegante, sentito come più adeguato al prestigio dell'opera. A parziale conferma di questo tratto distintivo proprio dei classici inglesi in traduzione, era facile osservare che le versioni italiane di romanzi contemporanei di provenienza anglo-sassone non andavano necessariamente soggette a un linguaggio innalzante o storicizzante.

Tuttavia, un altro elemento da tenere in considerazione era che certi tratti ricorrenti nei testi tradotti sembravano invece trovare una precisa corrispondenza in molta prosa italiana scritta in lingua originale. Oltre ai condizionamenti generali imposti dal passaggio traduttivo, e all'influsso conservatore (e per certi versi immobilizzante) dovuto alla canonizzazione del testo, si profilava quindi la possibile azione di una spinta specifica, riconducibile alla civiltà letteraria della cultura d'arrivo. Alla luce di queste prime osservazioni, ha preso così forma l'obiettivo della ricerca: individuare e descrivere le macro-norme che guidano la traduzione dei classici moderni inglesi in Italia – e le conseguenti micro-norme operative – osservandone gli effetti sui bi-testi¹.

Quadro metodologico e teorico

Dalla necessità di estendere e organizzare queste osservazioni iniziali in modo più sistematico nasce il percorso che ha dato corpo a questo progetto. La raccolta dei dati è stata ampliata sul piano quantitativo, con l'individuazione di un corpus preciso di bi-testi, e lo studio si è inserito in una cornice metodologica che ne ha definito i fondamenti teorici e gli strumenti di lavoro. Il modello traduttologico generale che si è mostrato più consono agli obiettivi della ricerca è quello descrittivo e *target-oriented* dei *translation studies* (cfr. Holmes 1972/1988), con particolare riferimento alla prospettiva sistemica di Itamar Even-Zohar (1978/2004; 1979/1990) e alla nozione sociologica di “norme traduttive”, plasmate in prevalenza dal sistema d'arrivo, teorizzata da Gideon Toury (1995, 1998). L'osservazione delle norme traduttive che contraddistinguono i testi presi in esame muove dalla prospettiva culturale propria dei *translation studies* (cfr. Bassnett e Lefevere 1990, 1998), secondo la quale ogni traduzione è manipolazione e riscrittura dell'originale, leggibile come prodotto storico, sociale e ideologico della cultura che la ospita. In questo senso, la ricerca è stata guidata anche dagli studi di Antoine Berman sulla “traduzione etnocentrica”(1995, 1999) e sulle tendenze deformanti che possono segnalarla. Al fine di corroborare l'impianto teorico generale, si è dato infine spazio agli studi sui processi legati alla canonicità e alla consacrazione delle opere letterarie, per come questi si rifrangono in campo culturale, educativo, sociale e più specificamente traduttivo, anche in termini (bourdieusiani) di capitale simbolico “a circolazione ristretta” (cfr. Bourdieu 1985). A questo inquadramento teorico e metodologico è dedicato il primo capitolo della tesi e, in parte, il capitolo sui classici per l'infanzia.

¹ Il termine e la definizione di “bi-testo” (*bi-text*), inteso come combinazione di testo di partenza e testo d'arrivo, che il traduttore o la traduttrice percepiscono come una sorta di testo unico articolato su due dimensioni linguistiche, si devono a Brian Harris (1988: 8-10).

Il secondo capitolo, che chiude la parte teorica ma muove anche dalle osservazioni pratiche condotte sui bi-testi, dà invece spazio alle diversità che marcano la ricezione e la scrittura della prosa narrativa nel sistema letterario inglese e in quello italiano. Muovendo dall'assunto di Toury (1995) in base al quale le traduzioni sono sostanzialmente fatti della cultura d'arrivo, si è cercato di mettere a fuoco le ragioni storiche e linguistiche per le quali gli effetti generali della "sacralizzazione" del testo letterario sembrano trovare nella civiltà italiana un catalizzatore tutto particolare. La ricognizione ha così toccato inizialmente la differenza tra le comunità interpretanti (cfr. Fish 1980) dei due sistemi, in relazione al diverso pubblico di lettori reali e impliciti presupposti dai romanzi originali rispetto ai destinatari delle loro successive traduzioni e riscritture. In seconda battuta, per delineare meglio i contorni del repertorio linguistico a disposizione dei traduttori e delle traduttrici dei classici moderni in Italia, l'indagine si è concentrata sullo sviluppo storico della lingua nazionale a partire dal periodo post-unitario, sulla difficile formazione di una lingua della prosa, e sulle "infiltrazioni" scolastiche e burocratiche spesso subite dal linguaggio letterario italiano. Nell'osservazione dei tratti peculiari dell'italiano moderno e letterario si sono rivelati particolarmente utili gli strumenti teorici, pratici e descrittivi propri della linguistica italiana².

La scelta dei bi-testi

Per quanto meno estesa rispetto alla letteratura di consumo, originale o in traduzione, la categoria dei classici stranieri pubblicati a più riprese dalle maggiori case editrici italiane (di solito in collane specializzate) presenta una notevole ricchezza di scelta. Volendo sondare l'azione delle norme traduttive ancora in vigore presso il sistema d'arrivo, si è deciso innanzitutto di restringere il campo di studio alle edizioni dei classici tuttora reperibili in Italia nel circuito del mercato editoriale o nelle biblioteche pubbliche – indipendentemente dal fatto che alcune di queste edizioni sono di produzione molto recente, mentre altre versioni, a loro volta e per motivi diversi consacrate come canoniche, hanno una data di prima pubblicazione piuttosto lontana nel tempo. Inoltre, di fronte a un corpus potenzialmente molto imponente, l'indagine ha privilegiato testi letterari "puri", cioè finalizzati alla lettura, e utili a identificare gli elementi che conferiscono la marca di classicità. Sono state di conseguenza escluse dall'osservazione le opere teatrali – aperte a piani extratestuali in virtù della doppia dimensione di scrittura letteraria e rappresentazione scenica – e la poesia, campo regolato da norme specifiche che si presta a una possibile trattazione ampia e separata. L'analisi si è

² Cfr., tra gli altri, De Mauro 1963/1999; Berruto 1987; Sabatini 1985; Serianni 1986, 2004, 2006, 2009; Mengaldo 1991, 1994, 2008; Testa 1997; Coletti 1993.

così circoscritta ai classici della narrativa inglese prodotti tra Ottocento e Novecento e alle relative traduzioni italiane ancora in circolazione. Le prime edizioni dei testi tradotti coprono un arco di tempo che va dal 1934 al 2008. Le opere scelte, elencate insieme alle relative abbreviazioni nella lista che fa seguito all'indice, sono presentate brevemente anche all'inizio di ciascun capitolo pratico e riportate per esteso nella bibliografia finale. Il criterio generale che ha orientato la selezione dei testi d'arrivo è stato quello di dare spazio, dove possibile, a più versioni dello stesso originale (cfr. Tymoczko 2002). All'occorrenza, le traduzioni professionali, spesso "invisibili" (cfr. Venuti 1995), sono state confrontate con eventuali traduzioni autoriali del medesimo testo, usate anche come gruppo di controllo.

Il corpus complessivo dei bi-testi selezionati per la ricerca può essere suddiviso in tre principali raggruppamenti. Il primo gruppo comprende tre romanzi inglesi dell'Ottocento, periodo in cui il genere narrativo raggiunge la maturità e tocca il suo apice di diffusione in area anglosassone. I testi di partenza, scelti in base allo sviluppo cronologico, alla maturità e all'ampiezza della visione presentata, sono *Emma* (Jane Austen, 1816), *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Middlemarch* (George Eliot, 1871-72). L'ipotesi iniziale, confermata dall'analisi, è che opere vicine tra loro per appartenenza all'ampia categoria del *novel of manners* e del romanzo come affresco sociale, ma molto diverse per tecnica narrativa, stile, registro, ambienti e classi sociali rappresentate, vadano soggette in traduzione a norme comuni, e ricevano di conseguenza un trattamento analogo. Per *David Copperfield*, la scelta dei testi d'arrivo include anche la traduzione autoriale di Cesare Pavese.

L'indagine che fa capo al secondo gruppo di bi-testi ha per oggetto la scrittura modernista e rimanda a romanzi originali che risalgono ai primi decenni del Novecento. Si tratta in questo caso di classici moderni più recenti e sperimentali. La scelta è qui motivata anche dall'intreccio, per certi versi paradossale, tra il potenziale eversivo dei testi di partenza e la componente conservatrice e tradizionale inscritta nella marca di canonicità che li segna. Oltre a osservare come vengano rese (e spesso impresiosite) le diverse stratificazioni socio-linguistiche degli originali, l'attenzione si volge in modo specifico per questi romanzi al nodo centrale della prosa modernista, ovvero all'uso nuovo e consapevole delle tecniche narrative per dare voce credibile alla vita mentale dei personaggi. Si è cercato così di vedere in che modo queste tecniche vengono filtrate nel corso del passaggio traduttivo in base alle norme prevalenti nel sistema italiano. Speciale rilievo è stato accordato al punto di vista e alla mescolanza della voce narrante con quella dei personaggi, specie nella riproduzione del discorso diretto e indiretto libero. I testi selezionati sono *Women in Love* (D.H. Lawrence, 1921) e *To the Lighthouse* (Virginia Woolf, 1927).

L'ultimo gruppo di bi-testi raccoglie opere che stanno a metà strada tra il classico moderno e il classico per l'infanzia, rientrando in parte nel sottosistema della letteratura per ragazzi. Per certi versi è possibile considerare questi testi come casi-limite. Spesso caratterizzati da uno status marginale e di "non santità" (cfr. O'Sullivan 2006), apparentemente opposto a quello sacrale attribuito al classico, i libri per bambini in traduzione sono oggetto di svariate manipolazioni e sembrano lasciare a traduttori e traduttrici una maggiore libertà di movimento – fatti salvi, in linea di principio, i criteri di comprensibilità presso i destinatari e l'osservanza dei valori morali in vigore nella società d'arrivo (cfr. Shavit 1981, 1986, 2006). L'ipotesi che guida l'analisi è tuttavia che i due sottosistemi si sovrappongano nell'area comune rappresentata dall'istruzione e, in parte, dall'elevazione morale, due finalità che vengono più o meno esplicitamente ascritte sia ai classici per ragazzi sia ai classici *tout court*. Per entrambe le categorie, l'effetto principale è quello della nobilitazione stilistica in traduzione.

Più specificamente, la scelta di questo ultimo gruppo di testi si è appuntata su opere per così dire ambivalenti, opere cioè rivolte al pubblico generale e in seguito canonizzate anche come libri per ragazzi (come ad esempio *David Copperfield*, il cui studio consente un raffronto con le versioni destinate agli adulti), o libri che, seppure inizialmente pensati per un pubblico di bambini, hanno presto assunto lo status di classici universali, e in questa veste sono divenuti oggetto di una lettura adulta più sofisticata. Una delle conseguenze di questo pubblico duplice (cfr. Wall 1991) è la proliferazione di edizioni notevolmente diverse tra loro per scopi e strategie traduttive. Nella selezione dei testi d'arrivo, il confronto tra più versioni dello stesso originale – tra queste una versione autoriale di *Alice* a opera di Aldo Busi – è dunque funzionale anche al modo in cui le diverse edizioni e le scelte traduttive riflettono il diverso pubblico d'arrivo, o segnalano eventuali slittamenti dal lettore implicito dell'originale (cfr. Iser 1976/1987) a un diverso modello di lettore inscritto nel testo tradotto. Le opere selezionate sono *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Alice in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865).

A questi tre raggruppamenti di testi, che costituiscono il corpus complessivo sottoposto all'osservazione, corrispondono i capitoli costitutivi della parte pratica della tesi.

Struttura della tesi: parti e capitoli

Riassumendo, la tesi finale in cui ha preso forma il lavoro svolto comprende cinque capitoli e si suddivide in due parti, una teorica e una pratica, corredate da una lista dei bi-testi esaminati, da un'introduzione generale e da una nota conclusiva. La prima parte fornisce l'impianto teorico e metodologico dello studio e ne definisce l'ipotesi principale. La seconda parte offre una serie di

vi

analisi empiriche su tre gruppi di bi-testi, volte a verificare l'ipotesi iniziale nell'ambito del quadro teorico e degli strumenti metodologici delineati.

La parte teorica si articola in due capitoli. Nel primo capitolo vengono definiti e descritti i fondamenti teorico-metodologici della ricerca, con particolare riferimento alla traduttologia di matrice culturale e sociologica che rientra in larga misura nella sfera dei *descriptive translation studies*. Dopo una serie di osservazioni preliminari che introducono l'ipotesi principale, la parte iniziale del capitolo iscrive lo studio delle versioni italiane dei classici nell'ambito delle nozioni generali di polisistema, norme e *habitus* (cfr. Even-Zohar 1978; Toury 1995; Bourdieu 1985), collegandolo specificamente ai concetti bermaniani di traduzione "etnocentrica" e "nobilitante" (cfr. Berman 1995, 1999). La seconda parte del capitolo cerca di precisare in che cosa consista la marca di classicità, gettando luce sul processo di sacralizzazione di cui sono oggetto i testi canonizzati e illuminando in particolare gli agenti consacranti che contribuiscono a questo processo – dalle istituzioni culturali ai dati paratestuali. L'idea centrale è che la marca di canonicità attribuita all'opera letteraria, spesso associata a una funzione educativa più o meno esplicita, produca una sorta di "cristallizzazione" del testo e conduca in traduzione a una riscrittura innalzante, conservatrice e immobilizzante a un tempo.

Il secondo capitolo teorico analizza più dettagliatamente la ricezione e la scrittura della prosa narrativa nei due polisistemi, italiano e inglese. Una ricognizione storica del diverso sviluppo delle pratiche di lettura in Inghilterra e in Italia mette in evidenza anche la formazione travagliata (e forse ancora irrisolta) di una vera lingua narrativa, flessibile e mimetica, nel polisistema d'arrivo. Nell'ottica che vede la riscrittura traduttiva come sottosistema del più ampio polisistema letterario d'arrivo, e alla luce della forbice temporale che comprende i testi tradotti presi in esame, si è cercato di individuare il repertorio stilistico e linguistico all'interno del quale si muovono – con cautela – i traduttori e le traduttrici del classico in Italia. Uno sguardo al lento cammino verso un idioma nazionale comune (completato solo nella seconda metà del Novecento), e alla peculiare nascita dell'italiano letterario come lingua scritta ed elitaria, mette in risalto l'assenza prolungata nella prosa autoctona di una lingua modellata sull'uso reale, uso che pure si consolida e si estende alla maggioranza dei parlanti nel corso dei decenni che seguono l'unificazione. Il capitolo evidenzia così i tratti salienti della prosa italiana moderna, da Manzoni ai narratori di oggi, muovendo dall'ipotesi che questi tratti, in particolare quelli di matrice tradizionalistica e normativa, siano condivisi anche dalle traduzioni dei classici moderni. L'ultima parte del secondo capitolo esplora due sottocodici che sembrano permeare la lingua della prosa italiana in modo particolarmente radicato: il linguaggio scolastico e quello burocratico. A fronte della presenza ormai riconosciuta di un italiano dell'uso medio (cfr. Sabatini 1985), cui è dedicato un paragrafo specifico, è significativo

che le scelte dei traduttori e delle traduttrici del classico moderno si siano orientate – e continuino ad orientarsi, come certa parte della produzione originale – verso uno stile “ornato” piuttosto che verso uno stile semplice (cfr. Testa 1997), anche a fronte di varietà linguistiche medie o medio basse adottate dall’originale.

Servendosi degli strumenti teorici definiti nella prima parte, la seconda parte della tesi, costituita da tre capitoli, indaga sul piano pratico l’azione delle macro-norme individuate, raccogliendo e analizzando i dati provenienti dai bi-testi. Il capitolo 3 osserva i dati testuali e paratestuali relativi alle versioni italiane di tre grandi romanzi inglesi dell’Ottocento, *Emma* (Jane Austen, 1816), *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Middlemarch* (George Eliot, 1871-72). Il capitolo 4 esamina le principali traduzioni italiane di due romanzi modernisti, *Women in Love* (D.H. Lawrence, 1921) e *To the Lighthouse* (Virginia Woolf, 1927). Il capitolo 5 – corredato da un’introduzione a parziale carattere teorico su quel sottosistema speciale che è la letteratura per l’infanzia – è infine dedicato all’esame di alcune “rifrazioni” italiane (cfr. Lefevere 1982/2004) di *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Alice’s Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865), due testi ambivalenti, appartenenti sia al canone generale sia a quello specifico dei Grandi Libri per ragazzi.

Varietà linguistiche e registro

Uno studio sugli effetti innalzanti (e in parte immobilizzanti) che marcano la traduzione dei classici inglesi in Italia comporta l’osservazione di oscillazioni di registro e slittamenti tra varietà linguistiche diverse. Giacché una nozione di registro utile alla ricerca e un’idea di varietà linguistica saranno implicite in tutto quello che segue, occorre chiarire questi concetti in via preliminare, e precisarne i confini sul piano terminologico.

Nel *Dictionary of Linguistics and Phonetics* curato da David Crystal (1997: 408) il termine “variety” viene definito come “a term used in sociolinguistics and stylistics to refer to any system of linguistic expression whose use is governed by situational variables”, ovvero “un termine usato in sociolinguistica e stilistica riferito a qualunque sistema di espressione linguistica il cui uso è governato da variabili situazionali”. La varietà linguistica corrisponde dunque al diverso uso del linguaggio in base alla situazione. Per identificare le diverse varietà linguistiche relative alle condizioni in cui la lingua viene usata, il termine “varietà” è di norma accompagnato da una serie di aggettivi accomunati dal suffisso *dia-*, suffisso che rimanda a un’idea di eterogeneità. Nel

Routledge language dictionary of language and linguistics, Hadumod Bussmann (1996: 124) scrive: “*dia-* often denotes the idea of variety and heterogeneity as in *diaphasic*, *diasituative*, *diastratic*, *diatopic* which are terms for linguistic conditions differentiated by time, situation, social class, and space respectively”³.

Per evitare possibili fraintendimenti, è bene specificare che la tesi farà uso delle definizioni di varietà mutuata dalla linguistica italiana (cfr. Berruto 1987), che aggiunge ai concetti di varietà *diafasica*, *diastratica*, e *diatopica* quello di varietà *diamesica*, e usa l’aggettivo *diafasico* in modo diverso da quanto osservato in Bussmann (1996). Guardando all’italiano come gamma di varietà linguistiche, Gaetano Berruto (1987:21) distingue (ed esclude parzialmente dal campo di osservazione del suo studio) le varietà *diatopiche*, condizionate dalla situazione geografica, e individua poi tre diversi assi su cui si articola l’italiano contemporaneo: l’asse *diastratico*, l’asse *diafasico* e l’asse *diamesico*. L’asse diastratico è legato a componenti sociali come età, sesso, ceto e classe sociale dei parlanti. L’asse diafasico non è riferito al tempo ma al contesto situazionale, e comprende sottocodici e registri che possono andare da un italiano “gergale” o “informale trascurato”, a un italiano “neo-standard” (cioè medio), fino alle punte via via più formali dell’italiano burocratico, “tecnico-scientifico” e “formale aulico”. L’asse diamesico marca infine la forte opposizione tipica dell’italiano tra lingua “scritta” e lingua “parlata”, in base al mezzo selezionato per la comunicazione.

A questo proposito, nel suo *Dizionario di linguistica*, Gian Luigi Beccaria (1994) così definisce il termine “diamesico”:

Termine introdotto da Mioni (Mioni 1983). Sul modello di diatopico, diastratico e diafasico, designa il tipo di variazione condizionato dal mezzo (orale o scritto) impiegato nella comunicazione. L’assunto si basa, principalmente, sul fatto che specialmente nella tradizione linguistica italiana è sempre esistita una profonda separazione tra il livello della scrittura e il livello dell’oralità, tanto che in taluni momenti l’uso dell’uno o dell’altro mezzo era sufficiente a selezionare un codice linguistico diverso (per esempio, italiano letterario per la scrittura, dialetto locale per l’oralità), comportando pertanto non soltanto variazione, ma addirittura bilinguismo. (Beccaria 1994: 223).

Al di là della precisazione terminologica, la “profonda separazione tra il livello della scrittura e il livello dell’oralità” segnalata da Beccaria – come tratto che caratterizza in modo specifico la tradizione italiana – troverà più di un riverbero nella resa della multiforme lingua narrativa dei classici inglesi, specie quando la lingua originale si faccia mimetica dell’oralità.

³ “*dia-* spesso denota l’idea di varietà ed eterogeneità come in *diafasico*, *diasituativo*, *diastratico*, *diatopico* che sono termini relativi alle situazioni linguistiche differenziate da tempo, situazione, classe sociale e luogo rispettivamente”.

Quanto al termine “diafasico”, su cui, come si è visto, potrebbe appuntarsi qualche ambiguità, la definizione tratta dal dizionario curato da Beccaria ne chiarisce origine e significato:

Nella terminologia di Coseriu (1973) sono dette *diafasiche* le classi di varietà della lingua condizionate dalla situazione comunicativa, dalla funzione del messaggio e del contesto globale o particolare (socioculturale, comunicativo, ecc.) in cui si verifica l’interazione linguistica. Più in particolare, le varietà diafasiche sono soggette ai diversi domini della situazione comunicativa, al mezzo impiegato (principalmente oralità o scrittura [...]), agli interlocutori o ai partecipanti dell’interazione, all’intenzione comunicativa, all’argomento, alla scelta espressiva e stilistica, ecc. Mentre le varietà sociali o diastratiche appartengono al livello macrosociolinguistico, quelle diafasiche riguardano le singole interazioni tra individui, e sono perciò oggetto di analisi microsociolinguistica. Tale analisi procede all’individuazione delle sottoclassi di varietà funzionali e contestuali, le principali delle quali sono i registri, legati soprattutto al destinatario del messaggio, e i sottocodici, legati invece all’argomento del messaggio. (Beccaria 1994: 216)

Rispetto alle varietà diastratiche, appartenenti a un livello più generale (“macrosociolinguistico”), le varietà diafasiche appartengono a un livello “microsociolinguistico” e sono determinate da un insieme di fattori che comprendono, tra gli altri, la situazione comunicativa, il mezzo, l’argomento, i singoli interlocutori e il tipo di rapporto che li lega. In questo senso, nella distinzione introdotta da Beccaria, sul piano diafasico l’argomento determina di norma i vari sottocodici, mentre il destinatario del messaggio condiziona i diversi tipi di registro.

Interrelata al concetto di varietà linguistica, come si vede, è la nozione stessa di “registro”, che va a questo punto delimitata con maggior precisione. Occorre in altri termini chiarire che cosa si intende per registro, se e come è possibile misurarlo, e in particolare quale nozione di registro possa essere applicata in modo più proficuo a uno studio sulla traduzione dei classici moderni in cui si osservi un frequente innalzamento stilistico rispetto agli originali. Collegabile in linea generale alla situazione socio-comunicativa, agli interlocutori e alla loro reciproca posizione, l’idea di registro apre in realtà il campo a una notevole molteplicità di orientamenti, teorie e definizioni, a volte sovrapponibili, e a volte in aperto contrasto tra loro (anche sul piano terminologico). Un’esplorazione dello stato dell’arte ha consentito di scremare un’ampia quantità di dati, non sempre funzionali alla ricerca, e di individuare concettualizzazioni che potessero invece essere assunte come linee guida.

Nel dizionario di linguistica curato da Bussmann (1996: 402), il registro viene definito come “Manner of speaking or writing specific to a certain function, that is, characteristic of a certain domain of communication (or of an institution), for example, the language of religious sermons, of parents with their child, or of an employee with his/her supervisor”, cioè un modo di parlare o di scrivere collegabile in maniera specifica a una certa funzione e caratteristico di un determinato

ambito comunicativo o istituzionale (la lingua dei sermoni religiosi, quella dei genitori con i figli, quella usata da un dipendente con il suo superiore). In modo piuttosto discorsivo e sempre in un'ottica socio-linguistica, il registro e i suoi vari livelli vengono descritti da Eugene Nida (1996) in termini di circostanze sociali segnate da gradi diversi di formalità:

[W]ithin all languages there are different levels or registers representing different classes of speakers and audiences, as well as different types of circumstances in which languages are used [...]. Such distinct levels may be designated as ritual (the language of religious ceremony and solemn occasions), formal (used in speaking to unknown persons), informal (the language within an office or in a social setting), casual (language among friends in a completely informal setting, e.g. a picnic or a sports event), and intimate (the language of the home and family). (Nida 1996: 28)⁴

Ai vari livelli di formalità, determinati anche dal *setting* – quello più elevato e “rituale” delle cerimonie solenni, quello più intimo legato alla sfera domestica e familiare – corrispondono diversi livelli di registro nella lingua usata. In questo modo, il linguaggio impiegato nella comunicazione si modifica in base alla situazione e ai parlanti. Sempre mutuando esempi tratti da Nida (1996: 42), le parole usate da un maggiordomo che annuncia l'inizio di una cena ufficiale – “The guests may now enter the banquet hall.” (*Gli ospiti sono pregati di prendere posto nella sala da pranzo.*) – saranno diverse da quelle scelte per dare avvio a una cena casalinga – “soup's on.” (*È pronta la minestra.*)

Nella centralità del contesto socio-comunicativo e nella presenza di diversi livelli di formalità è riconoscibile una sorta di area condivisa che accomuna gli studi sul registro. Un rapido sguardo a qualche definizione lo conferma. In un volume che applica la lettura del registro al campo letterario, Lance St John Butler (1999: 6) definisce il registro come un modo di parlare o di scrivere adeguato a una certa situazione, con tratti identificabili che emergeranno con forza nel caso in cui la situazione sia sbagliata⁵. Nella formulazione che ne danno Jean Ure e Jeffrey Ellis in un articolo del 1972, il registro è descritto come “a certain kind of language patterning regularly used in a certain

⁴ “[I]n tutte le lingue ci sono diversi livelli o registri che rappresentano le differenti classi di parlanti e di pubblico, così come i vari tipi di circostanze in cui le lingue vengono usate [...]. Questi livelli distinti possono essere designati come rituale (la lingua delle cerimonie religiose e delle occasioni solenni), formale (usato quando si parla con persone che non si conoscono), informale (la lingua usata in ufficio o in un certo ambiente sociale), rilassato (la lingua usata tra amici in un ambiente completamente informale, come un pic-nic o un evento sportivo), e intimo (la lingua della casa e della famiglia)”.

⁵ Cfr. St John Butler (1999: 6): “A register is a way of speaking or writing that suits a given situation, that has identifiable features which will immediately stand out if the situation is wrong” (“Un registro è un modo di parlare o di scrivere che si adegua a una certa situazione, che ha caratteri identificabili immediatamente riconoscibili nel caso in cui la situazione sia sbagliata”).

kind of situation. It is a social convention” (cfr. St John Butler 1999: 8), cioè una convenzione sociale, e al tempo stesso un certo modello di lingua regolarmente usato in un certo tipo di situazione. Ancora, in un volume del 1997 a opera di Paul Simpson, il registro è indicato come un modello (*pattern*) ricorrente sul piano lessicale e grammaticale, convenzionalmente associato ad un certo contesto comunicativo (cfr. St John Butler 1999: 22). Risalendo a studi precedenti, si trova già in Halliday, MacIntosh e Strevens (1964) una teorizzazione che procede da basi analoghe, in cui il registro è identificato come manifestazione concreta della lingua nelle diverse situazioni in cui viene impiegata:

Language is not realised in the abstract: it is realised as the activity of people in situations, as linguistic events which are manifested in a particular dialect and register.

Language varies as its function varies; it differs in different situations. The name given to a variety of language distinguished according to its use is “register”.

The category of “register” is needed when we want to account for what people do with their language. (Halliday, MacIntosh e Strevens 1964: 89)⁶

Secondo la linea indicata da Halliday, MacIntosh e Strevens, “registro” è “una varietà di lingua distinta in base al suo uso”. Rientrano dunque sotto la definizione di “registro”⁷ le differenti varietà di lingua in base alla funzione che svolgono e all’uso reale che ne viene fatto nelle diverse situazioni. Partendo da una posizione metodologica di respiro ampio (in parte anti-hallidayana), che rigetta gli atteggiamenti eccessivamente rigidi o normativi e considera il registro come un territorio

⁶ “La lingua non si realizza in astratto: si realizza in quanto attività delle persone in varie situazioni, come eventi linguistici che si manifestano in un particolare dialetto o registro. La lingua varia in base a come varia la sua funzione; è diversa nelle diverse situazioni. Il nome dato a una varietà di lingua distinta in base al suo uso è ‘registro’. La categoria di ‘registro’ è necessaria quando si vuole rendere conto di quello che fanno le persone con la lingua”.

⁷ Sull’interrelazione tra registro e uso sociale del linguaggio, cfr. anche M.A.K. Halliday (1976: 7), che sussume nella nozione di “register” quella di “dyatypic varieties” (*varietà diatipiche*): “It is obvious that the social functioning of language determines the pattern of language *varieties*, in the sense of diatypic varieties, or registers; the register range, or verbal repertoire, of a community or an individual derives from the range of social uses of language in the context of the particular culture. But this dyatypic variety is itself a form of patterned selection within the language system, which must therefore be such as to accommodate it” (“Come è ovvio, il funzionamento sociale della lingua determina i modelli di *varietà* linguistiche, nel senso di varietà diatipiche, o registri; la gamma del registro, o repertorio verbale, di una comunità o di un individuo deriva dalla gamma degli usi sociali della lingua nel contesto di quella particolare cultura. Ma questa varietà diatipica è in se stessa una forma di selezione per modelli all’interno del sistema linguistico, che deve pertanto essere in grado di accoglierla”).

dai confini ancora incerti⁸, anche Robert de Beaugrande (1993: 18) definisce la categoria di registro in termini di adeguatezza alla situazione: “a register is essentially a set of beliefs, attitudes and expectations about what is or is not likely to seem appropriate and be selected in certain kinds of contexts”⁹.

In linea di massima, la nozione di registro incorpora quindi l’idea che il linguaggio debba essere selezionato e adeguato in relazione al contesto d’uso. In questo senso, è possibile individuare un riferimento culturale molto antico che rimanda ad Aristotele e alle teorie dei suoi esegeti rinascimentali. In queste teorie assume un rilievo centrale il concetto di “decoro”. La nozione classicista che ne consegue è che il decoro dello “stile” (dunque la scelta del linguaggio) debba essere conforme all’“argomento” trattato. Indagando le origini della categoria di registro, St John Butler osserva:

Following Aristotle there developed a classical tradition of “levels of language”, part of the notion of “decorum” whereby certain styles were deemed by classical authorities and their Renaissance followers to be suitable for certain subjects. Horace, Cicero, most Latin authors and, following them, Sidney, Boileau and other classicists simply assumed that there were, naturally, styles to suit subjects. (St John Butler 1999: 26)¹⁰

⁸ Nella sua analisi sullo sviluppo del concetto di registro, de Beaugrande (1993: 17) afferma ad esempio la necessità di integrare gli orientamenti puramente socio-linguistici di marca hallidayana con una prospettiva psicologica: “we should enrich the mainly sociological approach proposed by Halliday and his associates with a psychological one, which [...] he rejected. The compromise will be unavoidable because the social manifestations and situation types by themselves cannot provide all the criteria we need, and because the criteria they do provide require interpretation. This interpretation cannot be left up to the linguists or analysts alone, but must be traced in terms of the operations people in general carry out when processing discourse types” (“la prospettiva prevalentemente sociologica proposta da Halliday e dai suoi seguaci andrebbe arricchita con una prospettiva psicologica, da lui [...] rigettata. Il compromesso sarà inevitabile perché le manifestazioni sociali e i vari tipi di situazione in sé non possono fornire tutti i criteri che servono, e perché i criteri forniti richiedono comunque un’interpretazione. Questa interpretazione non può essere lasciata soltanto ai linguisti o agli analisti, ma va tracciata in relazione alle operazioni attuate dalle persone in generale quando elaborano tipi di discorso diversi”). Nell’ottica di de Beaugrande (1993: 21), il registro emerge per molti versi come un campo dai confini ancora indeterminati e soggetto a molte variabili: “‘register’ is [...] a fundamentally indeterminate domain, directly subject to the current motives and aspirations of both potential and actual users, of both outsiders and insiders” (“il ‘registro’ è un campo fondamentalmente indeterminato, che va direttamente soggetto ai motivi e alle aspirazioni contingenti degli utenti reali e potenziali, di chi lo possiede e di chi non lo possiede ancora”).

⁹ “un registro è essenzialmente un insieme di opinioni, atteggiamenti e attese riguardo a quello che ha maggiori o minori possibilità di risultare appropriato ed essere selezionato in certi tipi di contesti”.

¹⁰ “Sulla scia di Aristotele, si sviluppò la tradizione classica dei ‘livelli di lingua’, parte della nozione di ‘decoro’ in virtù della quale certi stili erano considerati dalle autorità classiche e dai loro seguaci rinascimentali come adatte a certi argomenti. Orazio, Cicerone, la maggior parte degli autori latini, e sulla loro scia, Sidney, Boileau e altri classicisti muovevano dal semplice assunto che ci fossero, naturalmente, stili adatti agli argomenti”.

Come avviene nel più esteso ambito comunicativo, anche in campo letterario la nozione di registro è applicabile ai possibili impieghi – e ai differenti livelli di “decoro” – della lingua in base alla situazione e all’argomento trattato. E, se si vuole, il registro rimanda in senso lato al fatto che esistano “stili” diversi per “argomenti” diversi. Per un’indagine sulla traduzione del classico (ancorché moderno), risultano particolarmente significativi sia il richiamo alla tradizione classica dei “livelli di lingua”, sia la prescrizione post-aristotelica che impone l’adeguamento dello “stile” al contenuto. Come si vedrà, nel caso delle opere canonizzate in traduzione, il prestigio acquisito dal testo fa sì che il contenuto dell’originale sia di norma sentito come elevato, e che l’adeguamento dello “stile” all’argomento trattato corrisponda molto spesso a un’elevazione del registro dell’originale.

Se nella sua concettualizzazione generale la nozione di registro è riconducibile a una certa uniformità di vedute, il modo in cui il registro si articola ed è riconoscibile sul piano lessicale, grammaticale, sintattico e testuale ha dato tuttavia origine a teorie molto complesse, a volte divergenti tra loro anche nella terminologia¹¹. Tra questi orientamenti, una posizione di primo piano è occupata dal modello hallidayano (cfr. M.A.K. Halliday 1978), che collega lo studio della lingua e delle sue funzioni al più ampio contesto socioculturale in cui queste si realizzano. All’interno della cornice sociale in cui si svolge la comunicazione, Halliday (1978) distingue il “genere” (*genre*), cioè il tipo testuale associato a una specifica funzione comunicativa, dal “registro” (*register*), tramite il quale il genere prende forma. Il registro è a sua volta determinato da tre variabili principali, *field*, *tenor* e *mode*, ovvero (riassumendo a grandi linee uno schema molto complicato) il campo generale cui fa riferimento la comunicazione, le relazioni tra i partecipanti e il canale di comunicazione adottato. Alle tre variabili corrispondono poi tre diverse “metafunzioni”,

¹¹ A livello terminologico, un’area piuttosto spinosa è la parziale sovrapposizione tra le categorie di “registro”, “genere” e “tipo testuale”. Un’analisi estesa e dettagliata di queste categorizzazioni e delle loro interconnessioni si trova in Anna Trosborg (1997: 3-23). Lo studio collega il genere alle categorie di testi usati in particolari situazioni, per scopi specifici (una guida, una poesia, una lettera commerciale): in questo senso, il genere si realizza in testi completi e specifica le condizioni per cominciarli, strutturarli e portarli a conclusione. Il registro sembra invece rimandare a un concetto più ampio e trasversale, che comprende più generi (il registro legale, ad esempio, include documenti legali, ma anche il linguaggio del tribunale, i manuali, o le comunicazioni professionali tra avvocati). Allo stesso modo i tipi testuali si intersecano con generi e registro, cosicché, ad esempio, testi informativi possono comprendere notiziari televisivi, testi scolastici, articoli di giornale, e così via. Cfr. a questo proposito anche le osservazioni di Helen Leckie-Tarry (1993), che identifica in “registro” un termine più neutro e generale, focalizzato sull’aspetto linguistico, su frammenti del discorso, sulle reti lessicali e sintattiche, piuttosto che sull’intero testo, sulla struttura discorsiva o sull’organizzazione testuale. Per contro, il “genere” suggerisce secondo Leckie-Tarry (1993: 40) la priorità del contesto sulle singole forme linguistiche, e guarda al testo come ad un evento completo, con schemi organizzativi formalizzati.

denominate rispettivamente *ideational*, *interpersonal* e *textual* (ideativa, interpersonale, testuale), e da queste procedono infine i diversi tipi di realizzazione linguistica sul piano delle scelte lessicali, grammaticali e sintattiche, che avvengono in base a modelli di transitività, modalità e coesione testuale. Senza entrare nel campo delle possibili obiezioni alle elaborate concettualizzazioni e designazioni terminologiche che fanno capo alla prospettiva di Halliday¹², è stato tuttavia possibile desumere da questo modello qualche indicazione utile per la ricerca.

Tra le varie filiazioni della teoria hallidayana in campo traduttivo, la posizione espressa da Basil Hatim (1997) mi è parsa indicare una direzione significativa per definire il registro in modo funzionale all'analisi dei bi-testi. Partendo dal *tenor*, Hatim ascrive a questo concetto un ruolo centrale, e lo assimila al "livello di formalità" che segna la comunicazione:

It is tenor, however, that is perhaps the more crucial factor in regulating the complex relationships between addresser and addressee. In its simplest form, this is the formal-informal stance which communicants adopt towards one another and which can range from casual to deferential, from the most intimate to the most impersonal. Different terms have been used by different writers for this "level of formality": "style", "status", "attitude", "relative social status" and so on. (Hatim 1997: 25-6)¹³

In quanto fattore cruciale che regola i complessi rapporti tra emittente e destinatario, il *tenor* appare nella sua forma più semplice come l'atteggiamento formale-informale che i parlanti adottano tra loro – dal confidenziale al deferente, dal più intimo al più impersonale. Queste possibili variazioni nel livello di formalità del *tenor* possono in qualche modo rendere conto dell'elevazione del registro che si riscontra nei classici stranieri in traduzione. Specie per quanto riguarda la resa dei dialoghi, l'analisi dei bi-testi è spesso partita dall'osservazione della distanza che separa i partecipanti negli originali (e dal conseguente livello di formalità del *tenor*), per verificarne poi eventuali spostamenti nei testi tradotti.

Sempre appartenente all'ampia famiglia hallidayana, uno studio più generale sul registro condotto da Helen Leckie-Tarry (1995) ha aperto una ulteriore prospettiva utile alla ricerca. Muovendo dai presupposti delineati da Halliday, Leckie-Tarry (1995: 39-40) elabora una distinzione relativa al *tenor* e ai livelli di formalità, associando la nozione di maggiore o minore

¹² Cfr. a questo riguardo le osservazioni di de Beaugrande (1993: 12-13).

¹³ "È il *tenor* tuttavia a rappresentare il fattore più importante nella regolazione dei complessi rapporti tra emittente e destinatario. Nella sua forma più semplice, è la posizione formale-informale che i comunicanti adottano reciprocamente e che può andare da rilassata a deferente, dalla più intima alla più impersonale. Per definire questo 'livello di formalità' sono stati usati termini diversi da autori diversi: 'stile', 'status'. 'atteggiamento'. 'atteggiamento sociale relativo' e così via".

formality al grado di maggiore o minore istituzionalizzazione dell'“arena” comunicativa. Quanto ai vari livelli di formalità, questi sono motivati e riconoscibili in base ai costumi culturali e al retroterra di conoscenze schematizzate condivise dai partecipanti. Partendo da una definizione data da Halliday e Hasan nel 1976, in cui il *tenor* è descritto come “the type of role interaction, the set of relevant social relations permanent and temporary among participants”¹⁴ (cfr. Leckie-Tarry 1995: 39), Leckie-Tarry mostra come il *tenor* possa alternativamente incentrarsi sulla metafunzione ideativa oppure sulla metafunzione interpersonale. Nel primo caso, la focalizzazione sarà in prevalenza sulle informazioni da trasmettere, e la comunicazione, in larga parte pianificata, tenderà di conseguenza a selezionare il mezzo scritto collocandosi nel campo della *literacy* (opposto a quello dell'oralità). Nel secondo caso, quando cioè predomini la funzione interpersonale, la comunicazione è prevalentemente incentrata sul coinvolgimento personale, non presuppone un alto grado di pianificazione e tende a realizzarsi nella sfera dell'oralità.

Cosa accade in campo letterario, dove il *medium* è già di per sé convenzionalmente quello scritto? Pur realizzandosi attraverso il mezzo scritto, anche la letteratura, osserva Leckie-Tarry (1995: 43), può fare uso della metafunzione interpersonale per abbattere le barriere e stabilire una relazione di vicinanza tra i partecipanti. I registri letterari sembrano in questo senso rappresentare un territorio di confine, dominato da una tensione tra il polo ideativo e il polo interpersonale:

Literary registers seem to represent a particular case where there is a tension between the Interpersonal and the Ideational. On the one hand, there is a focus on the Interpersonal, motivated particularly by an emphasis on solidarity, but on the other, there is a need for a permanent record of the interaction: in a literate society, literary texts have a capital value apart from their artistic value. This tension is resolved in different ways depending on the particular configuration of variables, that is, depending on the register. In some texts, particularly poetic texts, the written medium is selected for the production of the text, but the texts are actually presented in the spoken medium on some occasions. In other texts, the written medium is selected, but the linguistic structures parody the structures of speech rather than writing. (Leckie-Tarry 1995: 67)¹⁵

¹⁴ “Il tipo di interazione tra i ruoli, l'insieme dei rapporti sociali rilevanti, permanenti e temporanei, tra i partecipanti”

¹⁵ “I registri letterari sembrano rappresentare un caso particolare in cui si manifesta una tensione tra l'Interpersonale e l'Ideativo. Da un lato, c'è una focalizzazione sull'Interpersonale, motivata in particolare da un'enfasi sulla solidarietà, ma dall'altro c'è il bisogno di registrare l'interazione in modo permanente: in una società alfabetizzata, i testi letterari hanno un valore capitale che va al di là del loro valore artistico. Questa tensione è risolta in modi diversi a seconda della particolare configurazione delle variabili, cioè a seconda del registro. In certi testi, specie in quelli poetici, viene selezionato il mezzo scritto per la produzione del testo, ma i testi sono materialmente presentati in qualche occasione tramite il mezzo orale. In altri testi viene selezionato il mezzo scritto, ma le strutture linguistiche riproducono le strutture del discorso orale piuttosto che dello scritto”.

In un contesto fortemente istituzionalizzato e codificato come quello letterario, la tensione tra i due poli – “Ideational” e “Interpersonal” – può essere risolta in modi diversi in base al registro, con possibili spostamenti verso l’oralità o, in direzione opposta, verso la letterarietà.

La presenza di questo *continuum* tra “orality” e “literacy”, determinato non necessariamente dal mezzo in sé ma dal diverso intento ascrivito alla comunicazione, trova conferma in uno studio linguistico di Deborah Tannen (1982), cui fa riferimento la stessa Leckie-Tarry. Tannen (1982: 2-3) osserva come, in senso ampio, le strategie associate alla tradizione orale siano basate sulla condivisione di conoscenze comuni e sulle relazioni interpersonali tra chi comunica e chi ascolta, mentre la tradizione scritta (“literate tradition”, nelle parole usate da Tannen) si impernia sulla accurata trasmissione di informazioni e contenuti. La polarizzazione tra “orality” e “literacy” è quindi riconducibile a un’opposizione tra un tipo di comunicazione incentrata sul coinvolgimento interpersonale (“interpersonal involvement”), e una comunicazione incentrata sul contenuto del messaggio da trasmettere (“message content”; cfr. Tannen 1982: 5). La mia ipotesi è che nella traduzione dei Grandi Libri – non ultimi i classici per l’infanzia – il peso accordato alla trasmissione di contenuti “alti” o educativi porti a una predominanza della metafunzione ideativa, e produca uno slittamento generale del testo (e in special modo dei dialoghi) verso il modo scritto e verso la *literacy*. In altri termini, è possibile che nei testi canonizzati l’attenzione posta al trasferimento del contenuto e delle informazioni predomini sul coinvolgimento personale: di qui l’elevazione del registro e l’adozione di strutture più rigide e formali, anche nelle parti in cui nei testi di partenza è la dimensione orale e interpersonale a prevalere.

Prendendo le distanze dallo schema molto elaborato delle teorie hallidayane sul registro, St John Butler (1999: 32) scrive: “We do need register, but we may not need the entire apparatus with which it is currently weighed down”: abbiamo bisogno del registro, ma forse non di tutto l’apparato che lo appesantisce. Nelle categorizzazioni viste fin qui, parzialmente liberate da un certo sovraccarico teorico e terminologico, il registro si potrebbe definire, in senso per così dire “orizzontale”, in termini di spostamento all’interno di un *continuum*, di avvicinamento e allontanamento, di maggiore o minore distanza tra i partecipanti, con una conseguente variazione dei livelli di formalità. Tuttavia, poiché in questa indagine la variazione dei registri sarà spesso definita in termini di innalzamento e abbassamento, è possibile individuare anche due definizioni “verticali” di registro che risultano particolarmente adatte alla ricerca, e ne costituiscono in ultima analisi il più immediato punto di riferimento. La prima definizione, elaborata in area anglosassone e riportata dal *Dictionary of Stylistics* curato da Katie Wales (1989), riconduce il termine “registro” alle sue originarie connotazioni musicali. Il termine, introdotto negli studi musicali all’inizio dell’Ottocento, suggeriva una scelta all’interno di una scala di toni differenti – alti, medi, bassi –

prodotti dalla voce umana. Acquisito negli anni Cinquanta dalla stilistica e dalla sociolinguistica, “registro” passa a indicare una “scala” di gradi di formalità diversi, adeguati ai diversi usi sociali della lingua. Scrive Wales:

[T]he term retains some of the connotations of the musical sense [...] in that it suggests a scale of differences, of degrees of formality, appropriate to different social usages of language. It is part of the communicative competence of every speaker that he or she will constantly switch usages, select certain features of sound, grammar, lexis, etc., in the different situations of everyday life: a domestic chat, a business letter, a telephone conversation. (Wales 1989: 337)¹⁶

In base alla competenza comunicativa acquisita, i partecipanti sapranno muoversi all'interno di questa “scala di differenze”, passando dai registri più alti a quelli più bassi (o viceversa) in base alle diverse situazioni.

Il richiamo alle gradazioni musicali e allo spostamento sull'asse “alto/basso” associato alla nozione di registro torna anche in area italiana, e in particolare in Beccaria (1994), la cui definizione può egualmente essere assunta come base generale dell'analisi. Ecco come Beccaria definisce il termine “registro”:

Termine introdotto nella linguistica come metafora attinta dalla terminologia della musica. In linguistica si chiamano registri quelle varietà del codice che offrono la possibilità di scegliere tra i vari livelli del codice stesso. Si può parlare infatti dei seguenti livelli propri dell'uso linguistico, in successione nelle diverse situazioni, dall'alto verso il basso: *r aulico, colto, formale (o ufficiale), medio, colloquiale, informale, familiare, popolare*. Diversi registri esistono anche all'interno di uno stesso sottocodice settoriale [...]: infatti posso parlare il linguaggio sportivo o politico secondo diversi livelli. La differenza tra i registri non riguarda solo le opzioni lessicali, ma anche le scelte stilistiche: pronunce differenti, differenti possibilità morfologiche e sintattiche [...]. Mediante i registri si ottengono appunto diversi “stili di discorso”. È evidente che il *r* ha un impiego importantissimo anche nella letteratura, in cui può venir utilizzato in forma di mimesi della realtà, o in forme di mistiliguismo [...]. (Beccaria 1994: 607)

In una scala armonica che va dall'alto verso il basso, il registro può collocarsi su un livello aulico, colto, formale, oppure medio, colloquiale, informale, fino a spostarsi sui livelli meno elevati del registro familiare e popolare. Specie sul piano lessicale, queste specificazioni, di norma riportate nei

¹⁶ “[I]l termine mantiene alcune delle connotazioni del senso musicale [...] in quanto suggerisce una scala di differenze, di gradi di formalità, adeguati ai diversi usi sociali della lingua. È parte della competenza comunicativa di ogni parlante il fatto di passare costantemente da un uso all'altro, di selezionare certi tratti di suono, grammatica, lessico, ecc., a seconda delle diverse situazioni della vita di tutti i giorni: una chiacchierata domestica, una lettera commerciale, una conversazione telefonica.”

comuni dizionari, hanno costituito il primo e più semplice elemento di misurazione del registro, sia per i testi di partenza sia per i testi d'arrivo.

“When we select a register to investigate” osserva de Beaugrande (1993: 17), “we must not expect or demand that we should list *all* the aspects it *must* have, and still less all the aspects it *must not* have. Instead we must be content to postulate a register when a representative group of language users agrees that certain aspects are typical and predictable”¹⁷. Non è agevole, né forse realmente utile ai fini dell'analisi, indicare qui *tutti* i possibili tratti dei registri alti e dei registri bassi. Sarà tuttavia opportuno individuarne alcuni aspetti tipici e prevedibili, in modo da poterli poi ritenere acquisiti nel corso della ricerca. Per i tratti più ricorrenti del registro nelle sue varianti alte e basse, si è attinto in prevalenza alle indicazioni della linguistica italiana, con particolare riferimento a una possibile suddivisione elaborata da Berruto (1987). Secondo Berruto (1987: 150), la variazione di registro si declina sulla base di due parametri principali: il “controllo”, ovvero il monitoraggio messo in atto dai parlanti durante la comunicazione, e la “formalità relativa del contesto situazionale”, incentrata su “luogo, argomento, ruoli, partecipanti, scopi”. Questa formalità, precisa Berruto (1987: 150), “è in gran parte governata da regole sociali più o meno rigide, anche se vi è un margine di negoziabilità e adattamento reciproco da parte degli interlocutori”. Distinguendo i piani del lessico, della morfosintassi, della testualità e della fonologia, Berruto (1987: 150-51) delinea così i tratti linguistici dei registri bassi e, per opposizione, quelli dei registri alti. Senza entrare nel dettaglio di una suddivisione molto minuziosa, è sufficiente desumerne una serie di elementi applicabili all'indagine. Secondo lo studio di Berruto, i **registri bassi** presentano sul piano lessicale

- una scarsa gamma di variazione, con un insieme limitato di parole “*passepertout*” (*cosa*, ad esempio);
- la preferenza per termini generici e dal significato generale;
- l'uso di epiteti e imprecazioni;
- l'uso di termini “fortemente connotati, a volte paragergali”, con corrispondenti standard (*crepare* vs. *morire*).

A livello morfosintattico

- l'uso scarso o nullo di “connettivi semanticamente ‘ricchi’” per collegare le frasi;

¹⁷ “Quando selezioniamo un registro da analizzare non dobbiamo aspettarci o pretendere di elencare *tutti* gli aspetti che *deve* avere, e ancor meno tutti gli aspetti che *non deve* avere. Dobbiamo accontentarci di postulare un registro quando un gruppo rappresentativo di quelli che usano la lingua concorda sul fatto che certi aspetti sono tipici e prevedibili”.

- una sintassi “molto spezzettata”, con frasi brevi e spesso ellittiche;
- la prevalenza di verbi rispetto a sostantivi, aggettivi e avverbi.

I **registri alti** presentano per contro caratteri opposti, sia sul piano lessicale sia sul piano morfosintattico. A livello lessicale è possibile notare

- un’ampia variazione lessicale con uso di lessemi che non appartengono al vocabolario di base;
- la preferenza per espressioni e termini specifici;
- l’alta frequenza di significati astratti;
- scelte lessicali “auliche o lievemente arcaizzanti” (*ove, affinché, recarsi* vs. *andare, comprendere* vs. *capire, qualora* vs. *quando/se*);
- scelte di “moduli e varianti morfologiche arcaizzanti” (enclisi del *si* passivante, come in *dicesi; debbo* vs. *devo*);
- una certa tendenza alla “verbosità” e al “parlar difficile”.

A livello morfosintattico e testuale, i registri alti sono caratterizzati da

- una sintassi elaborata e complessa;
- un uso frequente della subordinazione frasale;
- un uso ricorrente di subordinate implicite (gerundi, nominalizzazioni);
- un impiego di connettivi specifici che esplicitano i rapporti tra le frasi.

Insieme alle varie definizioni indicate, e alle teorie linguistico-letterarie illustrate nel secondo capitolo, quando l’analisi pratica dei bi-testi farà riferimento a un’oscillazione tra registro medio o basso (spesso presente negli originali) e registro alto (spesso adottato dai testi d’arrivo), il rimando è anche ai caratteri appena elencati.

Infine, poiché la tesi metterà spesso in luce l’osservanza delle norme convenzionali e il rispetto di quanto viene sentito come “corretto”, anche la nozione di “correttezza” merita una precisazione in via preventiva. In senso generale, una definizione possibile può essere quella di Renate Bartsch (1987), che scrive:

“Linguistic correctness” has always been a basic notion in traditional grammar, which has been concerned with what the correct expressions in a language are (conditions of well-formedness of expression) and what the

correct use of these expressions is (conditions of use of expressions). Lexicons and grammar books have provided lists of correct basic expressions (words and idioms) and patterns and examples of correct complex expressions, plus examples and descriptions of their use. (Bartsch 1987: 1)¹⁸

Tradizionalmente, la “correttezza linguistica” si associa a espressioni ben costruite e al loro corretto uso, così come viene illustrato ed esemplificato dai manuali di lessico o di grammatica. In senso più ampio, le norme possono essere viste come la “realtà sociale” e oggettiva che dà corpo alla nozione “psichica” e individuale di correttezza, nozione che va poi soggetta a gradi diversi di formalizzazione e codificazione (cfr. Bartsch: 1988: 4)¹⁹.

Applicata all’ambito particolare della produzione letteraria, la “nozione di correttezza” (“correctness notion”) è descritta in maniera specifica da Tiina Puurtinen (1995: 184) come “the socially shared, i.e. intersubjective notion of what is correct, or rather, what is acceptable, suitable or good literature”²⁰, ovvero come la concezione socialmente acquisita e condivisa di ciò che viene in genere visto come “buona letteratura”. Come si vede, questa nozione rimanda con una certa immediatezza ai classici letterari, considerati “buona letteratura” per eccellenza. Non è casuale, per tornare alla categoria post-aristotelica dei “livelli di lingua”, che la “nozione di correttezza” si associ in campo traduttivo a quella che Puurtinen (1995: 184) definisce “accettabilità linguistica” (“linguistic acceptability”). Specie in considerazione della valenza educativa di cui il classico è spesso ammantato, è in sostanza ipotizzabile che anche dalla lingua usata nei Grandi Libri ci si

¹⁸ “La ‘correttezza linguistica’ è sempre stata una nozione di base nella grammatica tradizionale, il cui interesse ruota intorno alle espressioni corrette di una lingua (condizioni in base alle quali le espressioni sono ben articolate) e al corretto uso di queste espressioni (condizioni dell’uso delle espressioni). I libri di lessico e grammatica forniscono liste di espressioni di base corrette (parole e frasi idiomatiche) e modelli o esempi corretti di espressioni più complesse, unitamente a esempi e descrizioni del loro uso”.

¹⁹ “Roughly, we can say that the norms are the social reality of the correctness notions: the correctness notions exist in a community by being the contents of norms. In this way, correctness concepts, which as concepts in a sense are psychic entities, have a social reality and objectivity above or outside the individuals that grasp them by constructing a psychic representation of them. Their correctness is socially established in varying degrees of formality, from providing models of correctness to providing codifications of the norms” (“In linea di massima, possiamo dire che le norme sono la realtà sociale delle nozioni di correttezza: le nozioni di correttezza esistono in una comunità come contenuti delle norme. In questo modo, i concetti di correttezza, che in quanto concetti sono in un certo senso entità psichiche, hanno una realtà sociale e un’oggettività che vanno al di là o al di sopra degli individui che le comprendono costruendole come rappresentazioni psichiche. La loro correttezza viene stabilita socialmente con gradi diversi di formalità, dall’elaborazione di modelli di correttezza alle codificazioni delle norme”, Bartsch 1998: 4).

²⁰ “la nozione condivisa socialmente, cioè la nozione intersoggettiva, di ciò che è corretto, o meglio, di ciò che può essere considerato accettabile, adeguata o buona letteratura”.

aspetti che sia in qualche modo accettabile, adeguata allo status dell'opera, e dunque per quanto possibile elevata e "corretta".

Nota 1: se non diversamente indicato, le traduzioni in italiano che corredano la tesi (comprese quelle che compaiono in questa introduzione) sono mie.

Nota 2: a seconda dell'ampiezza, dello scopo a cui rispondono e della leggibilità, le citazioni tratte dai testi primari possono essere inserite nel corpo della trattazione, isolate ed evidenziate in sequenza, o raggruppate in parallelo all'interno di tabelle.

PARTE I

TEORIA

CAPITOLO 1

Words or syllables? Classici moderni e traduttori immobili

1.0 Osservazioni preliminari

Al di là della pluralità dei criteri che animano i singoli orientamenti critici e della diversa diffusione e ricezione presso il pubblico dei lettori, alcune opere letterarie acquistano e mantengono nel tempo lo status comunemente accettato di “classici”. Riconosciuti come paradigmi di eccellenza letteraria e come fonte di conoscenza, questi testi e le loro traduzioni sono spesso oggetto di singoli studi comparativi. Quello che sembra mancare, tuttavia, è una prospettiva di respiro più ampio su questa “costellazione” di letteratura tradotta nel suo complesso (cfr. Even-Zohar 1978/2004: 199-200), e uno sguardo specifico sul modo in cui l’idea di “classico” possa guidare (più o meno consapevolmente) i traduttori o le traduttrici nelle loro scelte, anche alla luce dei condizionamenti operanti nella cultura ricevente e del modello di lettore/destinatario che il testo presuppone. “It is not at all absurd”, scrivono José Lambert e Hendrik Van Gorp (Lambert & Van Gorp 1985/2006: 45) “to study a single text or a single translator, but it is absurd to disregard the fact that this translation or this translator has (positive or negative) connections with other translations and translators”: una volta adottata questa posizione, “we can hardly go on talking simply about the analysis of a ‘translated text’. Our object is translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems” (Lambert & Van Gorp 1985/2006: 45)¹. L’osservazione da cui muove lo studio rientra in questa prospettiva – descrittiva e sistemica – e fa riferimento in particolare all’azione di alcune norme traduttive (cfr. Toury 1995; Toury 1998)² che sembrano guidare le versioni italiane dei testi narrativi inglesi ormai canonizzati. Queste norme – fatta salva la varietà degli stili individuali – hanno carattere di regolarità e possono configurare una tassonomia comune.

¹ “Non è affatto assurdo studiare un singolo testo o un singolo traduttore, ma è assurdo non considerare che questa traduzione o questo traduttore possono essere collegati (in modo positivo o negativo) ad altre traduzioni o traduttori”; “non possiamo più parlare semplicemente dell’analisi di un ‘testo tradotto’. Il nostro oggetto è la letteratura tradotta, cioè le norme traduttive, i modelli, il comportamento e i sistemi”.

² Per una definizione terminologica più specifica del concetto di “norma” in Toury (1995, 1998) cfr. § 1.1.1.

Una ricerca sulla traduzione, osserva Maria Tymoczko (2002), si può intraprendere a partire da due prospettive: quella macroscopica, che guarda la cultura attraverso il telescopio, mettendone a fuoco il quadro generale (“the big picture”, Tymoczko 2002: 17), e quella microscopica, volta a osservare le particolarità linguistiche dei singoli testi. Non necessariamente opposte o inconciliabili, queste due direzioni possono convergere in un fruttuoso interscambio. Così, in una ricerca che assuma la letteratura tradotta come campo d’indagine, l’identificazione di possibili tendenze comuni che emergono dal quadro generale andrà a precisarsi tramite l’analisi dei testi, con una ulteriore messa a fuoco delle tendenze individuate e delle loro diverse declinazioni nei singoli eventi traduttivi (cfr. Toury 1998)³.

Se si getta uno sguardo panoramico alle versioni italiane tuttora in commercio dei classici della narrativa inglese scritti tra Ottocento e Novecento, l’attenzione è colpita da una serie di fenomeni ricorrenti, riassumibili in due impulsi sostanziali: una grande cura nella riproduzione dell’esatta cifra sintattica e lessicale del testo di partenza, e un generale innalzamento del registro. Ad illustrare questa duplice tendenza è sufficiente qui una breve selezione di bi-testi, tratti dalle versioni italiane di *Emma* di Jane Austen (1816), *David Copperfield* di Charles Dickens (1849-50), *Middlemarch* di George Eliot (1871-1872), *To the Lighthouse* di Virginia Woolf (1927) e *Women in Love* di D.H.Lawrence (1921), testi che saranno oggetto di un’analisi più dettagliata nella parte pratica di questo lavoro (cfr. capp. 3, 4, 5). *Emma* può fornire una prima, rapida indicazione del rigore con cui viene riprodotta la lettera morfo-sintattica dell’originale nel passaggio dall’inglese all’italiano⁴:

Even before Miss Taylor *had ceased* to hold the nominal office of governess [...] (Emma: 3)

Anche prima che Miss Taylor *avesse cessato* dall’impiego nominale di governante [...] (Emma 1. 1)

“I must *draw back from your great fire* (Emma.: 8)

“devo *ritirarmi dal vostro gran fuoco*” (Emma 1: 5)

“devo *ritirarmi dal vostro gran fuoco*” (Emma 3: 22)

[...] *highly esteeming* Miss Taylor’s judgement (Emma 1)

[...] *altamente apprezzando* il giudizio di Miss Taylor (Emma 2: 9)

³ Nella sua teorizzazione, Toury (1998: 19) distingue la nozione di “atto” traduttivo da quella di “evento” traduttivo: quest’ultimo si configura come prodotto concreto e analizzabile del primo, ed è propriamente sull’evento traduttivo, inscritto in un determinato contesto, che si concentra lo studio delle norme che regolano la traduzione (cfr. Toury 1995 e Toury 1998: 15).

⁴ Per un elenco completo dei testi primari e delle relative abbreviazioni si rimanda alla lista posta di seguito all’indice dei capitoli. Le parti evidenziate in corsivo mostrano i punti in cui è più marcata l’adesione alla lettera dell’originale.

“I know you *cannot have heard* from Jane” (Emma : 139)

“So che *non avete potuto avere* notizie recenti da Jane” (Emma 4: 155)

“So che *non potete avere avuto* notizie recenti da Jane” (Emma 3: 111)

“So che *non potete aver avuto* notizie recenti da Jane” (Emma 1: 114)

everybody was in good time [...] *everybody* had a burst of admiration (Emma: 331-32)

ognuno arrivò a tempo [...] *ognuno* scoppiò in esclamazioni di meraviglia (Emma 2: 352)

ognuno arrivò per tempo [...] *ognuno* ebbe un’esplosione di ammirazione (Emma 1: 274)

“She does seem *a charming young woman*” (Emma: 240)

“E lei sembra *un’incantevole donna*” (Emma 2: 260)

“So very good of them *to send her the whole way!*” (Emma: 141)

“Sono così buoni *a mandarla per tutta la strada!*” (Emma 3: 112)

“*Will it not be* a good plan?” (Emma: 249)

“*Non sarà* un ottimo progetto?” (Emma 4: 277)

Come si vede, le traduzioni si discostano pochissimo dal testo di partenza, e tendono a rispecchiarne moduli lessicali, strutture grammaticali e costrutti sintattici. Così, “great fire” e “send her the whole way” restano “gran fuoco” e “mandarla per tutta la strada”, mentre per “everybody” la scelta esclude il pronome *tutti* (pure possibile) a vantaggio di un più formale “ognuno”, che ricalca l’indefinito singolare del testo inglese. Con un effetto analogo, l’osservanza della lettera si riflette piuttosto rigidamente anche sul piano morfologico: nelle versioni italiane di *Emma*, a modale corrisponde modale, all’uso dell’ausiliare *will* corrisponde futuro semplice. Se nel romanzo della Austen Mrs Elton dice alla protagonista “Will it not be a good plan?” (“*Non è un bel progetto?*”), nel testo italiano si trova un più legnoso “Non sarà un bel progetto?”, modellato grammaticalmente sulla forma inglese. E ancora, per “you cannot have heard from Jane” – reso con “non avete potuto avere notizie recenti da Jane” o “non potete avere/aver avuto notizie recenti da Jane” – le traduzioni scartano le forme aggettivali o sostantivate spesso usate in italiano per rendere i gradi di certezza/incertezza (come ad esempio è *impossibile che abbiate avuto notizie da Jane*), e si mantengono aderenti al testo di partenza con un faticoso accumulo di forme verbali. Anche l’ordine delle parole sembra infine riecheggiare i costrutti inglesi: “highly esteeming” è speculare ad “altamente apprezzando”, e “a charming young woman” resta “un’incantevole donna”, anziché passare alla costruzione più comune *una donna incantevole* che manterrebbe nella lingua d’arrivo l’ordine non marcato dell’inglese.

Nelle traduzioni si presenta dunque con regolarità una particolare adesione alla cifra morfo-sintattica dell'originale. Questo fenomeno si estende in modo capillare, includendo singole voci e intere porzioni di testo. Ecco altri esempi, tratti da *David Copperfield* e *Middlemarch*:

<p>(1) I ran after him <i>as fast as I could</i>, but I had no breath to call out with, and should not have dared to call out, now, if I had. <i>I narrowly escaped being run over</i>, twenty times at least, in half a mile. [...] At length, confused by fright and heat, and doubting whether half London might not by this time be turning out for my apprehension, I left the young man to go where he would with my box and money; <i>and, panting and crying</i>, but never stopping, faced about for Greenwich, which I had understood was in the Dover road. (Copperfield: 156)</p> <p>(2) Dorothea's timidity was due to an indistinct consciousness that she was <i>in the strange situation of consulting a third person about the adequacy of Mr. Casaubon's learning</i>. (Middlemarch: 254)</p> <p>(3) "Letty, I am ashamed of you", said her mother, wringing out the caps from the tub. "When your brother began, <i>you ought to have waited to see if he could not tell the story</i>". (Middlemarch: 278)</p>	<p>(1a) Gli corsi dietro <i>quanto più velocemente potetti</i>, ma non avevo fiato per gridare, e anche avendolo non avrei osato farlo, adesso. <i>Scansai a stento dal venire arrotato</i> almeno venti volte in mezzo miglio. [...] Infine, vinto dalla paura e dal sudore, temendo che mezza Londra fosse ormai sulle mie tracce per afferrarmi, lasciai andare dove voleva il giovane col mio baule e i miei soldi, e <i>affannando e piangendo</i>, ma senza fermarmi, mi avviai verso Greenwich, che avevo sentito dire era sulla strada di Dover. (Copperfield 2: 186)</p> <p>(2a) La timidezza di Dorothea era dovuta alla vaga consapevolezza di trovarsi <i>nella strana situazione di consultare una terza persona sull'adeguatezza dell'erudizione di Mr. Casaubon</i>. (Middlemarch 1: 229)</p> <p>(3a) "Letty, mi vergogno di te" disse sua madre strizzando delle cuffie sopra la tinozza. "Quando tuo fratello ha cominciato <i>avresti dovuto aspettare per vedere se non sapeva raccontare la storia</i>". (Middlemarch 1:254)</p>
--	--

Nel primo esempio, la tensione a riversare nel testo d'arrivo l'intera "quantità" del testo di partenza ha come esito quella che si potrebbe definire una vera e propria traduzione specchio: con qualche impaccio, "as fast as I could" (*più forte/veloce che potevo*) è reso con "quanto più velocemente potetti", "I narrowly escaped being run over" (*per poco non mi investivano*) mantiene il passivo e diventa "Scansai a stento dal venire arrotato", e il gerundio "panting" (normalmente usato in modo impersonale e intransitivo in inglese) produce un insolito "affannando". La versione italiana di *Middlemarch* conferma l'impressione che alle traduzioni dei classici moderni inglesi in Italia siano concessi margini di movimento molto ridotti. Negli ultimi due esempi, l'aderenza al testo originale è pressoché totale, nel lessico come nella sintassi, e l'effetto generale che ne consegue è quello di un certo irrigidimento rispetto al testo di partenza. Quando poi l'ossequio alla lettera investe le parti dialogiche, l'impressione di legnosità si intensifica ulteriormente: nella conversazione informale in cui Mrs Garth rimprovera la figlia Letty di non avere aspettato il proprio turno per parlare, la riproduzione *verbo de verbo* della versione inglese ("avresti dovuto aspettare per vedere se non sapeva raccontare la storia") risulta in italiano più formale e meno mimetica della sua controparte.

Insieme alla stretta osservanza delle strutture morfo-sintattiche dell'originale, questa prima ricognizione dei classici moderni in traduzione rivela poi un altro impulso, in apparenza contrastante: la tendenza all'innalzamento dei testi originali. In altri termini, là dove i romanzi inglesi adottano varietà linguistiche medie, basse o vernacolari, le versioni italiane presentano uno slittamento verso l'alto. Questo spostamento può assumere contorni diversi, dall'alzo del registro lessicale di singoli termini, fino a una più ampia riscrittura che emenda l'originale in base ai dettami dell'ortodossia linguistica, modellandone una versione più "elegante". Ecco qualche esempio di elevazione del registro informale e familiare in due edizioni italiane di *David Copperfield* e *To the Lighthouse*:

<p>(1) I showed him over the establishment, <i>not omitting</i> the pantry, with no little pride, and <i>he</i> commented it highly. "I tell you what, old boy," he added, "<i>I shall make quite a town-house of this place, unless</i> you give me notice to quit." (Copperfield: 297)</p>	<p>(1a) Feci gli onori di casa – senza <i>trascurar</i> la cucina – con non poca fierezza; ed <i>egli</i> approvò altamente il tutto. "Sai che ti dico, vecchio mio?", soggiunse poi, "Di questa tua <i>casetta mi varrò</i> come d'un mio <i>recapito in città, sino a quando</i> tu non mi <i>darai</i> lo sfratto!" (Copperfield 1: 348-49)</p>
--	--

<p>(2)“Yes, of course, if it’s fine to-morrow,” said Mrs Ramsay. “But you’ll have to be up with the lark,” she added. [...] James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy. [...] though he appeared the image of stark and uncompromising severity, with his high forehead and his fierce blue eyes, [...] frowning slightly at the sight of human frailty. (Lighthouse: 9)</p>	<p>(2a) “Sì, di certo, se domani <i>farà</i> bel tempo,” disse la signora Ramsay. “Ma <i>bisognerà</i> che ti levi al canto del gallo,” soggiunse. [...] <i>Giacomo</i> Ramsay [...], mentre sedeva intento a <i>ritagliar</i> figurine da un catalogo illustrato dei Magazzini dell’Unione Militare, <i>udendo</i> le parole di sua madre, conferì alla figura d’un frigorifero incanti celestiali: e <i>ne raggìò di gaiezza</i>. [...] Tuttavia il suo volto dalla fronte spaziosa, dai fieri occhi azzurri [...] <i>corrugantesi</i> appena al cospetto dell’umana debolezza, appariva un’immagine di salda e inflessibile austerità. (Lighthouse 1: 3)</p>
--	---

Nel primo dei bi-testi, forme lessicali alte o dal sapore letterario (“egli”, “trascurar”) sostituiscono le espressioni più comuni usate da Dickens (“omitting”, “he”), mentre il tono amichevole con cui Steerforth si rivolge al protagonista nel testo originale cede il passo a un italiano libresco che rende “I shall make quite a town-house of this place” con “Di questa tua casetta mi varrò come d’un mio recapito in città”, e “unless” (*a meno che*) col più formale “sino a quando”. In modo non dissimile, l’innalzamento torna a manifestarsi anche nel secondo esempio. Segnalano questa predilezione i troncamenti e le forme enclitiche (“ritagliar”, “corrugantesi”), l’alzo lessicale (che rende il comune “joy” con “gaiezza”), e l’impiego di due futuri (“farà”, “bisognerà”) che risultano piuttosto formali in una conversazione familiare tra una madre e il proprio bambino. In quest’ultimo caso, l’effetto di maggiore formalità è dato anche dalla compresenza di adesione morfologica all’originale e innalzamento. In linea generale, la spinta a riformulare in “buon italiano” le parti inglesi che attingono alla lingua media o colloquiale finisce per accentuare nel testo d’arrivo l’appartenenza a una dimensione più alta, prevalentemente “scritta” e formale.

Nei punti in cui i romanzi originali riproducono vernacolo e socioletti, le manifestazioni della spinta innalzante si fanno molto evidenti. Quello che segue è un esempio tratto da *Middlemarch*:

“If you don’t *think well* of me, Tim, never mind; that’s neither here nor there now. *Things* may be bad for the poor man – bad they are; but *I want* the lads here *not to do* what will make things worse for themselves [...]”

“*We war on’y for a bit o’foon,*” said Hiram, who was beginning to see consequences. “*That war all we war arter.*”

“Well, promise me not to meddle again, and I’ll see that nobody informs against you.”

“*I’n ne’er meddled, an I’n no call to promise,*” said Timothy.

“No, but the rest. Come, I’m as hard at work as any of you to-day, and I can’t spare much time. Say you’ll be quiet without the constable.”

“*Aw, we wooant meddle – they may do as they loike for oos*”(Middlemarch: 605)

“Se non *avete una buona opinione* di me, Tim, non importa; non c’entra nulla adesso. *La situazione* può essere brutta per il povero – e brutta, certo, lo è; ma vorrei *impedire* a questi ragazzi di peggiorarla [...]”

“*Volevamo soltanto divertirci un po’*” disse Hiram che cominciava a rendersi conto delle conseguenze della loro condotta. “*Questo è tutto ciò che volevamo fare.*”

“Bene, promettetemi di non immischiarvi più, e io farò in modo che nessuno vi denunci.”

“*Io non mi sono mai immischiato e non ho bisogno di promettere niente*” disse Timothy.

“No, ma gli altri. Andiamo, sto lavorando sodo quanto tutti voi, oggi, e non ho molto tempo da perdere. Dite che ve ne starete tranquilli, senza bisogno della polizia.”

“*Sicuro, non ci immischeremo – possono fare quello che vogliono, per quanto ci riguarda*” (Middlemarch 1. 575)

In questo segmento di bi-testo, un generale livellamento verso l’alto assimila il parlato scorrevole e volutamente semplice di Caleb Garth (un amministratore di terreni che vuole farsi capire dai suoi interlocutori), a quello franto e dialettale dei due contadini, Timothy e Hiram. In questo modo, “think well of me” e “Things” si elevano a termini più eleganti o precisi come “avete una buona opinione di me” e “La situazione”, mentre tutte le espressioni devianti riconducibili all’oralità e alla lingua bassa scompaiono. Se l’appartenenza di Timothy e Hiram a uno strato sociale non elevato viene segnalata nel testo inglese sul piano fonetico e su quello grammaticale (“We war on’y for a bit o’foon [...]. That war all we war arter”; “Aw, we wooant meddle – they may do as they loike for oos”), la versione italiana opera una normalizzazione a tutti i livelli e riporta il testo nell’orbita della lingua formalmente corretta: “Volevamo soltanto divertirci un po’. [...] Questo è tutto ciò che volevamo fare.”, “Sicuro, non ci immischeremo – possono fare quello che vogliono, per quanto ci riguarda”.

Due scene tratte da *David Copperfield* e da *Women in Love* confermano la tendenza generale delle traduzioni italiane a epurare i classici moderni dalle forme medie o basse tramite, in una sorta di “pastorizzazione”⁵ del linguaggio che procede per innalzamento:

<p>(1) “I’ll tell you, Mas’r Davy,” he said, “<i>wheer all I’ve been, and what-all we’ve heerd. I’ve been fur, and we’ve heerd little</i>; but I’ll tell you [...] When <i>she</i> was a child [...] she used to talk to me a deal about the sea, and about them coasts where the sea got to be dark blue [...]. I <i>thowt, odd times</i>, as her father being <i>drownded</i> made her think on it so much. I doen’t know, you see, but maybe she believed – or hoped – <i>he</i> had drifted out to them parts, where the flowers is always a blowing, and the country bright. [...] <i>When we see his mother, I know’d quite well I was right</i>” (Copperfield: 478-79)</p> <p>(2) “<i>It’s all right to be some folks</i>,” said the city girl, turning to her own young man. [...]</p> <p>“<i>Cawsts something to chynge your mind</i>,” he said in an incredibly low accent.</p> <p>“Only ten shillings this time” said Birkin.</p>	<p>(1a) “Vi dirò, signorino Davy,” disse “<i>tutti i luoghi dove son stato e tutto quello che ho saputo. Ho fatto molta strada e ho saputo ben poco... Vi dirò tutto. [...] Quando ella era ancora una bimba [...] mi parlava sempre del mare, e delle spiagge dove il mare appariva così azzurro, e scintillava, scintillava al sole [...]. Io credevo certe volte, che ci pensasse tanto al mare, perché suo padre vi era annegato. Non so, ma forse...forse credeva, o sperava, ch’egli fosse stato portato alla deriva verso quei paesi dove le piante son sempre fiorite e il sole splendente. [...] Quando ci recammo da sua madre compresi subito di aver ragione</i>” (Copperfield 1: 570)</p> <p>(2a) “<i>Certa gente può permettersi tutto</i>” disse la ragazza di città, rivolta al suo giovanotto. [...]</p> <p>“<i>Costa caro cambiar idea</i>” disse con accento incredibilmente basso.</p> <p>“Solo dieci scellini questa volta” disse Birkin.</p> <p>[...] “<i>Per mezza corona è a buon</i></p>
--	---

⁵ Il termine è stato usato in questo senso da Paolo Nori in occasione dell’incontro dal titolo “Ma le anime non sono immortali?” che si è tenuto il 14 aprile 2010 presso la SSLMIT (Università di Bologna a Forlì).

<p>[...] “Cheap at ‘arf a quid, guv’nor,” he said. “Not like getting <i>divawced</i>.”</p> <p>“We’re not married yet,” said Birkin.</p> <p>“No, <i>no more aren’t we</i>,” said the young woman loudly. “But <i>we shall be a Saturday</i>.” (Women: 404-5)</p>	<p>mercato, capo” disse. “Non è come <i>divorziare</i>.”</p> <p>“Non siamo ancora sposati” disse Birkin.</p> <p>“No, <i>neppure noi due</i>” disse ad alta voce la ragazza. “<i>Ma ci sposeremo sabato</i>.” (Women 1: 517-19)</p>
---	--

Anche qui non resta traccia delle scelte stilistiche che marcano i testi di partenza, e alla diversità linguistica delle voci originali si sostituisce una resa omogenea che non devia mai dalle convenzioni grammaticali, fonologiche e sintattiche della lingua scritta. Così, il pescatore Peggotty parla un italiano impeccabile, a tratti impreziosito da voci letterarie (“vi era annegato” per “being drowned”), e i due giovani popolani londinesi creati da Lawrence – di cui la stessa voce narrante sottolinea l’accento basso e volgare – condividono in realtà nella versione italiana la lingua neutra e formalmente corretta dei protagonisti.

Benché appartenenti a periodi diversi, che vanno dagli anni Trenta ai giorni nostri, le versioni italiane dei romanzi inglesi pubblicate a più riprese nelle collane dedicate ai Grandi Libri sono dunque segnate da due spinte apparentemente contraddittorie. Per un verso, i testi d’arrivo tendono a modellarsi sull’originale, e sembrano rientrare in quella pratica “straniante” che Lawrence Venuti definisce prima come “foreignizing”, poi – in un’ottica per così dire politica e coloniale – come “minor translating” (cfr. Venuti 1995; Venuti 1998b: 139). A questo tipo di traduzione, che (come già affermava Schleiermacher nel 1816) si orienta sul testo originale “muovendogli incontro” il lettore (cfr. Schleiermacher 1816: 152), Venuti attribuisce la possibilità di coltivare soluzioni innovative e di destabilizzare il linguaggio dominante⁶. Quello che rende difficile applicare la lettura venutiana alle edizioni italiane dei classici moderni è il fatto che qui, più che prestarsi a pratiche altamente creative e spiazzanti, l’adesione al testo di partenza finisce spesso per immobilizzare l’originale in una dimensione più formale, accentuando l’effetto dell’impulso innalzante. Questo impulso, d’altra parte, spinge i testi italiani anche verso il polo opposto della

⁶ Scrive Venuti: “Minor translating [...] releases a ‘heteroglossia’. It destabilizes the major language by cultivating linguistic multiplicity and polychromy to receive the foreign text and culture. As a result, minor translating has always been distinguished by highly inventive practices. (“la traduzione minoritaria [...] rilascia una ‘eteroglossia’. Destabilizza la lingua dominante coltivando la molteplicità e la policromia linguistica per accogliere il testo straniero e la sua cultura. Di conseguenza, la traduzione minoritaria è sempre stata caratterizzata da pratiche altamente inventive”, Venuti 1998b: 139).

dicotomia di Venuti: ovvero, una traduzione “domesticating”, o “majoritarian”, che riscrive il testo straniero in base ai valori dominanti della società d’arrivo (cfr. anche Venuti 1998b: 139). Insieme ai procedimenti che riflettono la lettera dell’originale, sono infatti presenti e ben visibili nelle edizioni italiane dei classici moderni strategie addomesticanti in base alle quali l’originale viene “abbellito” secondo i dettami stilistici convenzionali della cultura ricevente. Nel caso di questo gruppo particolare di testi, l’adozione di criteri dicotomici non sembra chiarire il quadro di partenza. Come si conciliano dunque questi impulsi, e a quali macro-norme rimandano?

La spinta addomesticante è parzialmente ascrivibile al fatto che questa costellazione di letteratura tradotta rientra nella più ampia galassia della tradizione letteraria italiana, condividendone (e a volte accentuandone in modo epigonico) norme e condizionamenti (cfr. § 1.1 e cap. 2). Al tempo stesso, l’appartenenza al sistema italiano non basta a spiegare la forza con cui agisce nei testi l’ossequio alla lettera. La versione italiana di *The Road* (2006), un romanzo contemporaneo di Cormac McCarthy, tradotto da Martina Testa e pubblicato da Einaudi nel 2007, può servire in questo senso come cartina di tornasole:

With the first gray light he rose and left the boy sleeping and walked out to the road and squatted and studied the country to the south. Barren, silent, godless. He thought the month was October but he wasn’t sure. He hadn’t kept a calendar for years. They were moving south. There’d be no surviving another winter here. (McCarthy 2006: 2)

Con la prima luce grigiastra l’uomo si alzò, lasciò il bambino addormentato e uscì sulla strada, si accovacciò e studiò il territorio a sud. Arido, muto, senza dio. Gli pareva che fosse ottobre ma non ne era sicuro. Erano anni che non possedeva un calendario. Si stavano spostando verso sud. Lì non sarebbero sopravvissuti a un altro inverno. (McCarthy 2007: 4, trad. Martina Testa)

Ancorché attenuata rispetto a quanto osservato per i classici, anche l’edizione italiana di *The Road* mostra l’influsso del sistema d’arrivo in termini di parziale elevazione dell’originale (“hadn’t kept” passa a “non possedeva” anziché ad esempio a *non aveva*). Minore (benché non del tutto assente, come si evince dall’*incipit*⁷) è invece l’impatto della traduzione specchio: la traduttrice si muove con più libertà, cambia la punteggiatura sostituendo la congiunzione *and* con una serie di virgole, e

⁷ Nell’*incipit* l’impatto della traduzione specchio è in effetti abbastanza evidente, e la versione italiana riproduce quella inglese parola per parola: “When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he’d reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before.” (McCarthy 2006); “Quando si svegliava in mezzo ai boschi nel buio e nel freddo della notte allungava la mano per toccare il bambino che gli dormiva accanto. Notti più buie del buio e giorni uno più grigio di quello appena passato.” (McCarthy 2007, trad. Martina Testa)

non si immobilizza eccessivamente sulle strutture inglesi (così che l'ordine delle parole in "There'd be no surviving another winter here" diventa agevolmente "Lì non sarebbero sopravvissuti a un altro inverno").

Si può allora avanzare l'ipotesi che l'osservanza dell'originale nei classici tradotti abbia in parte a che fare proprio con il loro status di testi "sacralizzati", e (come si vedrà meglio più avanti, cfr. § 1.2) con la riverenza da sempre associata ai libri che appartengono al canone. D'altro canto, l'azione stessa dell'innalzamento viene rafforzata dal prestigio acquisito dal testo: la scelta che orienta le edizioni italiane verso uno stile alto riflette i valori letterari della cultura d'arrivo, ma al tempo stesso trae alimento anche dal prestigio di cui viene ammantato l'originale in quanto "Grande Libro"⁸. In modo analogo, si potrebbe ipotizzare che l'ossequio al testo inglese abbia a sua volta a che vedere con un'asimmetria fra la letteratura narrativa moderna di matrice anglosassone e quella italiana (cfr. cap. 2). L'estrema "cautela" con cui i traduttori e le traduttrici si accostano al classico potrebbe cioè collegarsi anche alla posizione di maggiore potere della tradizione narrativa inglese – che nasce nel Settecento, contando su una lingua nazionale ormai consolidata, e raggiunge la sua massima diffusione già nell'Ottocento – rispetto alla tradizione del romanzo italiano, marcata da uno sviluppo storico (linguistico e letterario) più recente e meno radicato.

Il quadro si fa allora più sfumato, e al tempo stesso meno contraddittorio. Nella traduzione del Grande Libro vale l'indicazione di san Gerolamo secondo la quale lo Spirito risiede anche nell'ordine delle parole, e la regola aristotelica – poi assolutizzata dagli esegeti cinquecenteschi e seicenteschi⁹ – che impone la corrispondenza di materia alta e stile nobile. In questo modo, le due

⁸ L'azione esercitata dal prestigio del classico si evidenzia in modo particolare nei regimi totalitari. Il fascismo italiano, di cui è nota la politica censoria nei confronti dei testi stranieri, istituisce nel 1938, in seguito alle leggi razziali, una "Commissione per la bonifica libraria" con lo scopo di esaminare e di fatto eliminare dal mercato tutti i libri scritti da autori ebrei a partire dal 1914. Eludono questa censura generalizzata solo i testi ritenuti "classici", che vengono però a quel punto istituzionalizzati come ufficialmente appartenenti alla cultura italiana e alla sua eredità culturale (cfr. Dunnett 2009: 112-13). Anche nella Germania orientale, i classici della narrativa straniera sono soggetti a minori restrizioni e a un iter burocratico meno farraginoso rispetto a quello cui vengono sottoposti i testi stranieri contemporanei (cfr. Thomson-Wohlgemuth 2006: 61). Uno studio di Sabeur Mdallel (2003), che non entra nel merito delle singole traduzioni, rileva come lo status dei classici (in questo caso per l'infanzia) sia di per sé sufficiente ad aggirare il filtro della censura nei paesi arabi. Ai testi etichettati come "classici internazionali" per ragazzi la cultura ricevente, di norma rigidamente selettiva riguardo l'ingresso di libri stranieri, sembra ascrivere "d'ufficio" forme e contenuti consoni ai canoni morali della società araba (cfr. Mdallel 2003: 304).

⁹ In *Reflexions sur la poetique D'Aristote, et sur les ouvrages des Poetes anciens & modernes*, René Rapin afferma che la lingua letteraria (più precisamente la lingua poetica) deve essere elevata, nobile e magniloquente, e che il poeta non deve usare parole che abbiano natura bassa e volgare (cfr. Rapin 1674: 41). Cfr. anche Schmitt 1983 per uno studio dei vari orientamenti che guidano le traduzioni dell'opera aristotelica nel Rinascimento italiano.

spinte individuate (quella che mira a elevare il testo di partenza e quella che tende a riprodurre rispettosamente la lettera) non appaiono più in opposizione, e possono confluire in un'unica, tautologica macro-norma:

TRADUCI IL CLASSICO IN MODO DA EVIDENZIARNE LA NATURA DI CLASSICO

Nella seconda parte dello studio saranno illustrati in dettaglio gli effetti pratici e osservabili di questa macro-norma. Quella che segue è la delineazione del quadro metodologico e teorico che meglio si presta a rendere ragione della duplicità che la informa.

1.1 L'influenza del sistema d'arrivo: la traduzione del classico come traduzione nobilitante

La prospettiva teorica e metodologica a cui lo studio fa riferimento è quella dei "Translation Studies", così definiti nel 1972 da James S. Holmes nel saggio che ne costituisce l'atto fondativo, "The Name and Nature of Translation Studies". In particolare, la ricerca si riconduce agli sviluppi di quelli che Holmes indica come "descriptive translation studies"¹⁰. In questo senso, l'asse portante è costituito dalla visione polisistemica di Itamar Even-Zohar (1978, 1979, 1990) e dalle teorie di

¹⁰ Nella sua proposta teorica, poi rielaborata da Toury (1995: 10), Holmes articola la disciplina dei "Translation Studies" in due grandi ramificazioni, "pure" e "applied". Gli obiettivi delle aree di ricerca "pura" sono la descrizione dei fenomeni traduttivi ("descriptive translation theory") e la delineazione dei principi generali che possano spiegare questi fenomeni ("translation theory"). Il ramo teorico è a sua volta suddiviso in teorie parziali e generali, mentre l'altra ramificazione dei "pure translation studies" è descrittiva e copre tre possibili aree di studio: "product", "process" e "function". Si potranno così avere "product-oriented DTS", studi singoli o di più ampio respiro che esaminano le traduzioni esistenti, "function-oriented DTS", che studiano il contesto in cui le traduzioni si calano e la funzione svolta nella cultura che le riceve (quest'area, che Holmes chiama anche "socio-translation studies", ha assunto nel tempo un ruolo sempre più rilevante nella disciplina), e "process-oriented DTS", che hanno come campo di osservazione la psicologia della traduzione, cioè quello che avviene nella mente del traduttore o della traduttrice (quest'ultima area resta a tutt'oggi quella meno analizzata, si esclude il lavoro svolto da Kussmaul sui "think-aloud protocols", basato sulle verbalizzazioni dei processi mentali dei traduttori, cfr. Kussmaul 1995). Alla cornice degli "applied translation studies" appartengono invece "translation training", "translation aids" e "translation criticism", ovvero tutto quello che ha a che fare con i metodi e le tecniche di insegnamento della traduzione (supporti compresi) e con la valutazione delle traduzioni, siano esse prodotte da studenti o da traduttori professionali (cfr. anche Munday 2001: 10-16 per una descrizione più approfondita della proposta delineata da Holmes). Le successive articolazioni della disciplina delineata da Holmes prendono forma nell'arco di tre convegni che si susseguono a breve distanza, e che si tengono Leuven (1976), Tel Aviv (1978) e Anversa (1980). Gli atti dei convegni (pubblicati tra il 1978 e il 1982) sono curati dai "padri fondatori" dell'orientamento: Holmes, Lambert, Van den Broeck, Even-Zohar, Toury, Lefevere (cfr. Hermans 1999 per un dettagliato quadro storico ed esplicativo della traduttologia sistemica e dei Translation Studies).

Gideon Toury sulla traduzione come atto storicamente e socialmente determinato, governato dalle norme più o meno esplicite della cultura d'arrivo (cfr. Toury: 1995, 1998). Rientrano in questo orientamento anche gli studi di André Lefevere e Susan Bassnett (1990, 1992a, 1998), che vedono la traduzione come “manipolazione” e riscrittura del testo di partenza in base all'ideologia della società ricevente. Si aggiunge infine a queste posizioni la traduttologia sociologica di Annie Brisset (1990), insieme a quella di matrice più propriamente bourdieusiana, che mutuata dal sociologo francese Pierre Bourdieu i concetti di *habitus* e *campo letterario* (cfr. Bourdieu 1971/1985). A quest'area appartengono gli studi di vari teorici di scuola canadese tra cui Daniel Simeoni (1998) e Jean-Marc Gouanvic (1999, 2007). Si collega da ultimo all'idea della traduzione come prodotto inscritto nell'orizzonte culturale e letterario della società d'arrivo la visione di Antoine Berman (1984, 1995, 1999), specie per la nozione di “traduction éthnocentrique” (Berman 1999:26) e per quella collegata di “système de la déformation” (Berman 1984: 18), concetti che trovano nella pratica traduttiva dei classici inglesi in Italia significative corrispondenze.

1.1.1 Polisistemi, norme e *habitus*

In una recente monografia critica, Mary Snell-Hornby (2006) riassume fondamenti e tappe evolutive dei “Translation Studies”, collegandone la nascita alla svolta pragmatica che investe la linguistica degli anni Settanta:

The pragmatic turn in linguistics as reflected in speech-act theory, the rise of text linguistics, the functional approach to language with the inclusion of its social and communicative aspects, clearly indicated the general trends of the 1970s. There was firstly the broadening of perspectives within linguistics (and other disciplines) and secondly the breakdown of barriers between the individual fields. The first led to the reorientation from the isolated concept of the linguistic sign and the abstract concept of the language system [...] to a holistic notion of the text as part of the world around, and the second trend led to an invaluable process of cross-fertilization, whereby the study of language was enriched by insights from anthropology, philosophy, sociology and psychology. (Snell-Hornby 2006: 40)

Il ri-orientamento degli studi sulla traduzione contrappone a una concezione isolata e astratta del segno linguistico una visione “olistica” del testo come parte di un più ampio contesto comunicativo. In questo quadro, lo studio del linguaggio si innesta su una dimensione extra-linguistica, incorporando aspetti antropologici, psicologici e sociali. È in questo clima, da cui traggono origine in area germanica le teorie funzionalistiche e la *Skopostheorie* di Katharina Reiss e Hans Vermeer

(cfr. Reiss e Vermeer 1985)¹¹, che Holmes lancia una “sociology of translation”, con l’obiettivo di mostrare “how a translated text functions in the society in which it comes” (“come funziona un testo tradotto nella società che lo riceve”, Holmes 1988: 95).

Il profilo dei “Translation Studies” (e in particolare quello dei “Descriptive Translation Studies”, o DTS, che ne rappresentano la ramificazione più produttiva) si precisa nell’arco dei decenni successivi, assumendo tra gli anni Ottanta e Novanta – con il cosiddetto “cultural turn” guidato da Susan Bassnett e André Lefevere – una fisionomia solida e ben definita. Ecco come si delinea l’atto traduttivo nell’interpretazione della Bassnett:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live (Bassnett: 1990: ix)¹²

Già prima della Bassnett peraltro, nel 1985, Theo Hermans aveva definito in modo sintetico la nuova prospettiva come “an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic”, attribuendole uno specifico interesse verso “the norms and constraints that govern the production and reception of translations” (Hermans 1985: 10-11).

Descrittiva, funzionale, sistemica, orientata alla cultura d’arrivo e governata da norme sociali: non a caso, come osserva Snell-Hornby, le parole chiave che definiscono la fisionomia dei DTS sono diametralmente opposte ai dogmi della traduttologia linguistica del tempo, le cui teorie si

¹¹ Nel modello di Vermeer la lingua è vista non come un sistema a se stante ma come appartenente a una determinata cultura. In questa ottica, è necessario che il traduttore non sia soltanto bilingue ma “bi-culturale”. Allo stesso modo, il testo non appare come un segmento linguistico isolato, ma come parte di un *continuum* che si intreccia con le aspettative dei riceventi e con il contesto extra-linguistico in cui si iscrive (cfr. Vermeer 1983: 48).

¹² “La traduzione è, ovviamente, una riscrittura di un testo originale. Tutte le riscritture, qualunque sia il loro intento, riflettono una certa ideologia e poetica e come tali manipolano la letteratura così da farla funzionare in una certa società in un certo modo. La riscrittura è manipolazione, intrapresa al servizio del potere, e i aspetti positivi possono contribuire allo sviluppo di una letteratura e di una società. Le riscritture possono introdurre concetti nuovi, nuovi generi e nuove tecniche e la storia della traduzione è anche la storia dell’innovazione letteraria, del potere che una cultura ha di modellarne un’altra. Ma la riscrittura può anche reprimere l’innovazione, distorcere e impedire, e in un’epoca di crescente manipolazione di ogni genere, lo studio dei processi di manipolazione della letteratura per come viene esemplificato dalla traduzione può aiutarci ad acquistare una maggiore consapevolezza del mondo in cui viviamo”

erano presentate, a partire dagli anni Cinquanta, come “*prescriptive, source-text oriented, linguistic and atomistic*” (“prescrittive, orientate al testo di partenza, linguistiche e atomistiche”, Snell-Hornby 2006: 49). Non più basata su un’astratta e scientifica ricerca di “equivalenza” rispetto al testo originale¹³, la nuova disciplina vede la traduzione – e in particolare la traduzione letteraria, che ne è il principale campo di studio – come prodotto storicamente e socialmente determinato, sottoposto alle norme della cultura ricevente.

“Translation”, afferma Toury, “is basically a sociocultural, and hence norm-governed activity” (Toury 1998:14): la traduzione è una pratica socio-culturale e, in quanto tale, è regolata da norme. Muovendo da una prospettiva sociologica, Toury definisce le norme come

the translation of general values or ideas shared by a group – as to what is conventionally right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to certain situations, specifying what is prescribed and forbidden, as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (Toury 1998: 15)¹⁴.

Le norme riflettono i modelli di comportamento ritenuti convenzionalmente giusti o sbagliati, adeguati o inadeguati, in certe situazioni, traducendo valori socialmente condivisi in “istruzioni operative” e determinando quello che è accettabile o inaccettabile in quelle situazioni.

¹³ Si profila a partire dagli anni Cinquanta una traduttologia linguistica che mira a fondarsi come “scienza della traduzione”, con l’obiettivo di circoscrivere e applicare all’atto traduttivo i concetti di equivalenza e di invarianza. L’orientamento – nato anche sulla scorta delle possibilità che la nuova scienza informatica sembrava aprire alla disciplina – si precisa nel corso degli anni Sessanta e Settanta, per poi declinare nell’arco dei decenni successivi a vantaggio delle posizioni teoriche di matrice socio-culturale. I principali esponenti di questa prospettiva appartengono alla scuola germanica della *Übersetzungswissenschaft* (cfr. Kade 1968, Wills 1977, Koller 1979), e annoverano in area anglosassone le teorie di Anthony Oettinger (1960), John C. Catford (1965) e Eugene Nida (1964, 1969). Alla base degli studi è un concetto lineare e quasi “matematico” del processo traduttivo, inteso come mera transcodificazione e sostituzione da una lingua all’altra, attuabile in base a norme codificate e per lo più indipendenti dal contesto extra-linguistico. La frequente esclusione dal campo d’indagine del linguaggio letterario, ritenuto deviante e troppo stratificato, è sufficiente a mostrare le difficoltà che la traduttologia linguistica incontra nel tentativo di ingabbiare la complessità del processo traduttivo in una griglia rigida e fissa. (Cfr. Morini 2007 per un excursus storico e critico delle teorie linguistiche sulla traduzione, e Pym 2010 per una presentazione delle diverse teorizzazioni, raggruppate sulla base del concetto di “paradigm” [paradigma]).

¹⁴ “la traduzione di valori e idee generali condivise da un gruppo – riguardo a ciò che è convenzionalmente giusto e sbagliato, adeguato e inadeguato – in istruzioni operative appropriate per e applicabili a certe situazioni, istruzioni che specificano quello che è precluso e vietato, così come quello che è tollerato e permesso in una certa dimensione di comportamento”

Nell'accezione di Toury¹⁵, le norme sono in sostanza condizionamenti socio-culturali che si collocano a metà strada tra le regole generali e assolute e le pure idiosincrasie individuali (cfr. Toury 1995: 54). Pur non avendo necessariamente carattere esplicito, le norme, che vengono acquisite dagli individui nel corso della loro crescita umana e sociale, prevedono sempre una qualche forma di sanzione, positiva o negativa (cfr. Toury 1998: 16-17). In questo modo, la loro azione sfocia in “regolarità di comportamento” che potranno diventare oggetto di studio (cfr. Toury 1998: 15), e a sua volta lo studio delle regolarità permetterà di risalire alla norma che le ha prodotte (cfr. Toury 1995: 54-5). Si potrà così pervenire a ipotesi esplicative e predittive, cioè alla formulazione di quelle che Toury definisce “translational laws”, ovvero “leggi traduttive” che non hanno natura prescrittiva o assoluta ma probabilistica e relazionale (Toury: 1995: 264). Le traduzioni vengono dunque studiate come prodotti socio-culturali volti a rispondere ai bisogni dell'ambiente a cui appartengono: “translation always comes into being within a certain cultural environment and is designed to meet certain needs of, and/or occupy certain ‘slots’ in it” (Toury 1995: 12)¹⁶. Resta comunque, anche in questo contesto collettivo, la dinamica che nasce dall'interazione tra le norme e l'individualità del traduttore o della traduttrice. Come osserva Morini (2007: 35), “le norme – meno prescrittive delle leggi e più forti delle convenzioni – sussurrano

¹⁵ Come mostrano studi recenti (cfr. Yves Gambier & Luc van Doorslaer 2009), la questione terminologica nella definizione dei fondamenti teorici dei Translation Studies resta di centrale importanza. In “‘What’s in a name?’: On metalinguistic confusion in Translation Studies”, Snell-Hornby (2009) discute il problema della possibile confusione terminologica nel discorso accademico sulla traduzione, osservando l'uso di neologismi e di casi in cui a parole comuni o mutate da lingue morte (come il termine “norma” in Toury, o *skopos* in Vermeer) venga attribuito un significato specifico. Il rischio è che il medesimo termine assuma significati diversi in lingue e contesti accademici diversi. Per il termine “norma”, Snell-Hornby mette in luce il rischio di una sovrapposizione tra l'accezione usata da Toury e quella più prescrittiva della scuola funzionalista tedesca di Reiss e Vermeer, dove la nozione sociale di “norma” per come la intende Toury sembra invece sovrapporsi a quella di *Konvention* (cfr. Snell-Hornby 2009: 126). Di fronte al rischio di una eccessiva *fuzziness* terminologica, o alla prospettiva opposta di una totale standardizzazione linguistica che finirebbe per fossilizzare lo scambio scientifico, Snell-Hornby indica una via intermedia che coltivi la consapevolezza della differenza linguistica, e miri a una chiarezza di definizione nell'ambito della specifiche lingue e delle diverse scuole di pensiero: “What is important, [...] particularly in Translation Studies, is a *compatible* discourse which cultivates an awareness of differences in usage and where terms are clearly defined within the language and the school of thought for which they apply” (“Quello che è importante, [...] in particolare nei Translation Studies, è un discorso *compatibile* che coltivi una consapevolezza della differenza nell'uso e in cui i termini siano definiti con chiarezza nell'ambito della lingua e della scuola di pensiero a cui fanno riferimento”, Snell-Hornby 2009: 132).

¹⁶ “la traduzione prende sempre origine da un certo ambiente culturale ed è finalizzata a rispondere a certi bisogni e occupare certe posizioni al suo interno”

all'orecchio del traduttore ciò che ci si aspetta da lui; sta poi al singolo decidere se piegarsi a questa sorta di potere diffuso o affrontare i rischi che l'autonomia di giudizio porta con sé"¹⁷.

Ed è precisamente sulla questione dell'autonomia e della centralità del traduttore che si concentrano alcune tra le teorizzazioni più recenti, dalla fine degli anni Novanta in poi. L'attenzione si sposta su quella che Daniel Simeoni (1998: 6) chiama "the question of agency behind norms in general and behind translational norms in particular"¹⁸. In "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", pubblicato nel 1998, Simeoni cerca di mediare e ampliare la visione normo-sistemica di Toury e di Even-Zohar mutuando da Bourdieu la nozione di *habitus*:

¹⁷ "To put it bluntly", scrive Toury a questo riguardo (1998: 15), "it is always the translator herself or himself, as an autonomous individual, who decides how to behave, be that decision conscious or not [...]. At the same time, [...] under normal conditions, a translator would tend to avoid negative sanctions or 'improper' behaviour as much as obtain the rewards which go with a 'proper' one" ("Per farla breve, è sempre il traduttore o la traduttrice, come individuo autonomo, a decidere come comportarsi, che la decisione sia consapevole o meno [...]. Al tempo stesso, [...] in condizioni normali, un traduttore tenderà a evitare le sanzioni negative o il comportamento 'scorretto' per ottenere le ricompense che vanno a chi si comporta in modo 'corretto'"). La medesima posizione era stata assunta da Toury (1992: 61) in un articolo precedente: "a translator always has more than one option at his disposal. However, it is not the case that all these options are equal in terms of availability, given the constraints issued by the literary-cultural situation he is in. Rather, they tend to be *hierarchically ordered*. The hierarchy itself is not only changeable in principle; it actually changes constantly, namely, as a function of the organization of the target literature, the one which will eventually host the output of the act initiated in and by it, and will host it in a certain 'slot' within it. In principle, a translator may also decide to work *against* the hierarchical order. However, any deviation from 'normative' modes of behaviour is likely to be negatively sanctioned, most notably by diminishing the product's acceptability; [...]. As it turns out, most translators are quite reluctant to pay such a price" ("un traduttore ha sempre a disposizione più di una scelta. Tuttavia, non tutte le scelte sono equivalenti in termini di disponibilità, dati i condizionamenti imposti dalla situazione letteraria e culturale in cui il traduttore si trova. Queste scelte tendono piuttosto a essere *ordinate gerarchicamente*. La gerarchia può cambiare, e non solo in linea di principio; in realtà, cambia costantemente, in particolare come funzione dell'organizzazione della letteratura d'arrivo che alla fine ospiterà il risultato dell'atto cui ha dato origine, e lo ospiterà in un certo spazio al suo interno. In teoria, un traduttore può anche decidere di operare *contro* l'ordine gerarchico. Tuttavia, ogni deviazione da modalità 'normative' di comportamento verrà con tutta probabilità sanzionata, specie perché diminuisce l'accettabilità del prodotto; [...] di fatto, la maggior parte dei traduttori è piuttosto restia a pagare questo prezzo"). In uno studio di matrice bourdieusiana, Rakefet Sela-Sheffy (2005) torna sulla tensione fra la versatilità e i condizionamenti insiti nell'azione dei traduttori e delle traduttrici (anche in relazione alla loro identificazione con un certo gruppo culturale e alla posizione ricoperta all'interno del "campo").

¹⁸ "la questione della *agency* che sta dietro alle norme e in particolare dietro alle norme traduttive".

It seems to me that Toury places the focus of the relevance on the preeminence of what *controls* the agents' behaviour – “translational norms”. A habitus-governed account, by contrast, emphasizes the extent to which translators themselves play a role in the maintenance and perhaps the creation of norms. (Simeoni 1998: 26)¹⁹

Riconducibile alla *hexis* di Aristotele – disposizione individuale legata a età, nascita, posizione sociale, carattere, che si riflette nel modo di esprimersi (cfr. Simeoni 1998: 15) – l'*habitus* del traduttore coincide sostanzialmente con il suo stile personale. Lo “stile”, afferma Simeoni, può essere visto in generale come un modo di essere e di comportarsi, ma lo si può anche circoscrivere al suo significato più comune, che ha a che fare con l'abilità della scrittura (“the art or skills of writing”, Simeoni 1998: 18). Nell'ottica della scrittura traduttiva, questo significherà che il traduttore o la traduttrice affineranno doti specifiche a partire dal proprio *habitus* sociale: “Translating being a form of writing, we ought to be able to say on this basis that becoming a translator is a matter of refining a social *habitus* into a special habitus” (Simeoni 1998: 19)²⁰. Acquisito nel corso della vita sociale, l'*habitus* si intreccia alle norme, inglobandole, ma anche contribuendo a strutturarle. Più semplicemente, per Jean-Marc Gouanvic l'*habitus* è quello che di solito chiamiamo “esperienza”, “capacità”, “facoltà”, “competenza” dei traduttori o delle traduttrici, valutabile in base alla relativa facilità con cui questi riescono a reperire, “comme en se jouant, sans délibérer”, agevolmente e senza pensare troppo, soluzioni traduttive appropriate alla situazione (cfr. Gouanvic: 2007: 83).

In studi più recenti, il ruolo dell'individualità viene ulteriormente accentuato, fino ad assumere contorni quasi eroici. In *Agents of Translation* (2009), John Milton e Paul Bandia sottolineano la centralità degli *agents* come portatori di cambiamento storico e culturale, come individui in grado di opporsi alle norme anche a costo di sacrificio personale. Di questo gruppo fanno parte a pieno titolo non solo i traduttori ma anche altri mediatori culturali: “These agents may be text producers, mediators who modify the text such as those whose produce abstracts, editors, revisors and translators, commissioners and publishers” (Milton & Bandia 2009: 1)²¹. Come la nozione di *habitus*, anche quella correlata di *agency* rivendica per chi “agisce” nella traduzione una

¹⁹ “Mi sembra che per Toury l'elemento centrale e più rilevante sia la preminenza di ciò che *esercita un controllo* sul comportamento degli agenti – le ‘norme traduttive’. Una prospettiva basata sull'*habitus*, per contro, dà rilievo alla misura in cui sono i traduttori stessi a svolgere un ruolo nel mantenimento delle norme, e forse anche nella loro creazione”.

²⁰ “Essendo la traduzione una forma di scrittura, possiamo affermare, sulla base di questo, che diventare un traduttore è questione di affinare un *habitus* di tipo sociale in un *habitus* speciale”.

²¹ “Questi agenti includono chi produce il testo, i mediatori che lo modificano come gli *editor*, quelli che lo riassumono o lo recensiscono, insieme ai traduttori, ai committenti e agli editori”.

posizione primaria e non subordinata rispetto alle norme. Una concettualizzazione delle norme e delle strutture collettive, scrive Reine Meylaerts (2008: 92), richiede una concettualizzazione del traduttore, “of the ‘agency’ behind the norms” (“della *agency* dietro le norme”), e dei rapporti che li collegano. In un saggio che esamina gli sviluppi più recenti dei DTS, Denise Merkle (2008) segnala un “sociological turn” nella disciplina e uno spostamento verso l’“agente umano” nell’oggetto di studio:

The object increasingly being studied by translation scholars is the human agent, the translator, as a member of a sociocultural community called upon to interact with and within the community’s structuring and structural dimensions, or Bourdieusian habitus, and as an agent of (inter-)cultural negotiation, rather than translations as cultural artefacts. This is, of course, not to say that translations are no longer being studied, rather that the emphasis has shifted. (Merkle 2008: 175)²²

Dalle traduzioni come artefatti culturali all’agente umano, dunque. In “Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator”, Outi Paloposki (2009: 190) cerca di conciliare le due prospettive, quella sociale e quella individuale: “Translation”, scrive Paloposki, “can be studied *both* from the point of view of individual translators’ choice and decision processes and the effects of these in the target culture, *and* from the point of view of the norms and constraints surrounding translators”²³. In sostanza, mentre il concetto di norme pone in rilievo le forze collettive che agiscono sulla traduzione, la combinazione individuale di talento, creatività, esperienza e iniziativa personale costituisce l’altra metà dell’ambiente in cui il traduttore o la traduttrice esercitano la loro azione (cfr. Paloposki 2009: 191).

Difficile essere in disaccordo con una visione conciliatoria, e nell’insieme equilibrata, come quella di Paloposki. E tuttavia, quanto gioca davvero la *agency* che sta dietro alle norme in un sottosistema dalle maglie piuttosto strette come quello dei classici in traduzione? Nel caso dei traduttori e delle traduttrici dei Grandi Libri, nonostante le differenze visibili e attribuibili al diverso *habitus* dei singoli agenti, l’autonomia e la forza della *intervenience* individuale (cfr. Meier 2007: 3) sembrano restringersi notevolmente (cfr. § 3.3.2). Le edizioni italiane continuano a rispondere

²² “L’oggetto sempre più studiato dai traduttologi è l’agente umano, il traduttore come appartenente a una comunità socioculturale a cui si chiede di interagire con e all’interno delle dimensioni strutturanti e strutturali della comunità, ovvero l’habitus bourdieusiano, e come agente di negoziazione (inter)culturale, piuttosto che le traduzioni come artefatti culturali. Questo naturalmente non significa che le traduzioni non vengano più studiate, ma piuttosto che l’accento si è spostato”.

²³ “La traduzione può essere studiata *sia* dal punto di vista dei processi di scelta o di decisione dei singoli traduttori e degli effetti che producono sulla cultura d’arrivo, *sia* dal punto di vista delle norme e dei condizionamenti che circondano i traduttori”.

piuttosto all'assunto centrale di Toury secondo il quale "translations are facts of target cultures; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event" (Toury 1995: 29)²⁴.

In area francofona, una posizione analoga a quella di Toury è adottata da Annie Brisset, Jane Koustas e dallo stesso Gouanvic. La prima vede la traduzione come "assujettie à l'ordre du discours' qui règne dans la société réceptrice" ("soggetta all'ordine del discorso' che regna nella società ricevente", Brisset 1990: 23). Di discorso – in modo specifico di *discours-cible* ("discorso d'arrivo", Brisset 1990: 237) – e non semplicemente di lingua o di testo parla la Brisset, per sottolineare come la traduzione sia radicata su un terreno che include (oltre alla lingua e al testo) le idee, il sistema di valori e i codici socio-culturali forgiati da chi fa uso di questo discorso:

Nous employons de préférence la notion de *discours-cible* pour souligner que la traduction est tributaire d'un discours préconstitué, c'est-à-dire d'un ensemble de systématicités réglées non seulement sur la plan de la langue, au sens quel les linguistes donnent à ce terme, mais aussi sur le plan des codes socio-culturels forgés par les usagers de ce discours et au nombre desquels il faut inscrire les systèmes d'idées et de valeurs. (Brisset 1990: 237-38)²⁵

²⁴ "Le traduzioni sono fatti delle culture d'arrivo, occasionalmente fatti con uno status speciale che a volte costituiscono persino (sotto)sistemi identificabili e autonomi, ma in ogni caso della cultura d'arrivo". Nel 1998, Anthony Pym assume una posizione critica verso la teoria delle norme e dei (poli)sistemi, verso la nozione stessa di singole culture d'arrivo e di partenza come entità separate e ben definite, e verso la 'scomparsa' dei traduttori come individui dalla scena dei "Translation Studies". Pym propone di ripensare la traduzione e la storia della traduzione in termini di "intercultures" (Pym 1998: 177), uno spazio mobile e intermedio tra cultura di partenza e cultura d'arrivo in cui agiscono i traduttori, e di sostituire il concetto di "regimes" (Pym 1998: 125), mutuato dagli studi di politica internazionale, a quello di norme. Mentre le norme inscrivono la traduzione nell'ambito della cultura d'arrivo, i regimi – regole etiche e pratiche, prescrizioni e proscrizioni che governano gli scambi tra i paesi in campi specifici – dovrebbero evidenziarne la natura "interculturale". Un'obiezione possibile a questa teoria nasce dall'aspetto di cooperazione da cui i regimi hanno origine, e dalla coloritura deliberatamente 'etica', volontaria e consapevole che assumono (in quanto pratiche che si *dovrebbero* adottare di comune accordo): sono ricostruibili a posteriori? In base a quali elementi? Come possono rendere conto di interi corpora traduttivi che sono effettivamente, in ultima analisi, parte integrante della cultura d'arrivo (e.g. testi tradotti in italiano, da traduttori italiani in Italia che scrivono per lettori italiani, tra l'altro in tempi diversi)? Risulta invece più produttiva la rivendicazione della centralità del traduttore, anzi dei traduttori e delle traduttrici, non come categoria astratta ma come persone in carne e ossa, di cui occorre considerare l'identità individuale e la vicenda personale: "when I talk about 'translators', plural, I refer to people with flesh-and-blood bodies" ("quando parlo di 'traduttori', al plurale, mi riferisco a persone in carne e ossa"; Pym 1998: 161). In questo, Pym anticipa i recenti studi sull'identità del traduttore e sul traduttore come *agency* (cfr. Munday 2007; Milton & Bandia 2009).

²⁵ "Usiamo preferibilmente la nozione di *discorso d'arrivo* per sottolineare che la traduzione è tributaria di un discorso preconstituito, e cioè di un insieme di sistematicità regolate non soltanto sul piano della lingua, nel senso che i linguisti

La forza con cui la società ricevente modella l'altro da sé, assoggettandolo e assimilandolo alle proprie attese, è evidenziata anche dallo studio di Jane Koustas (2008) sulle traduzioni francesi della letteratura anglo-canadese degli anni Settanta. Muovendo dalla teoria della ricezione di Robert Jauss (1982) e Wolfgang Iser (1976/1987), e dal concetto di comunità interpretante descritto da Fish (1980), Koustas mostra come, al di là della dichiarata volontà di conoscenza dell'Altro, il passaggio dalla cultura canadese a quella francese produca in realtà testi fortemente addomesticati, riconoscibili, e privi di ostacoli per il pubblico "esagonale". Il significato viene così in parte costruito secondo l'"horizon of expectation" ("orizzonte di attesa") dei lettori (Jauss 1982: 24), orizzonte forgiato dalla loro esperienza sociale e letteraria. Il linguaggio, a sua volta, viene modellato di conseguenza, in modo da sembrare il più possibile autoctono – in questo caso, tramite l'uso esteso dell'*argot* parigino (cfr. Koustas 2008: 2, 87). Il traduttore, non meno del lettore o dei critici, afferma Koustas, è in primo luogo parte della comunità interpretante della società d'arrivo, e con questa condivide l'orizzonte di attesa (Koustas 2008: 23). In modo non dissimile, Gouanvic (1999: 86-7) sottolinea la centralità della cultura d'arrivo nel processo di legittimazione e consacrazione delle opere letterarie. Adottando un'ottica e una terminologia bourdieusiana, Gouanvic (1999: 141) afferma: "La lutte pour le pouvoir symbolique ne passe jamais par des textes saisis individuellement, mais par des classes et des types régis par les intérêts des groupes sociaux qui prennent position dans le champ"²⁶. Anche lo sguardo di Gouanvic, che analizza nel suo studio il passaggio della letteratura fantascientifica americana in Francia, abbraccia non singoli testi ma una intera categoria di letteratura tradotta, un intero "campo" in cui meglio si evidenziano le forze messe in gioco dalla cultura d'arrivo nella consacrazione del capitale simbolico.

Inscritto nel discorso non solo linguistico ma socio-culturale del sistema ricevente, ogni atto traduttivo muove secondo Toury da una "initial norm" (Toury 1995: 56-7), una norma primaria che oscilla tra il polo dell'adeguatezza rispetto al testo di partenza ("adequacy") e l'accettabilità della traduzione in base ai criteri della cultura d'arrivo ("acceptability"). La tendenza dominante, al di là delle varie opzioni di cui il traduttore o la traduttrice dispongono, sarà tuttavia quella di aderire alle norme prevalenti (cfr. Toury: 1995:63). Come afferma anche Even-Zohar, "[t]he existence of a specific repertoire *per se* is not enough to ensure that a producer (or consumer) will make use of it. It must also be *available*, that is, being legitimately usable, not only *accessible*" (Even-Zohar 1990:

danno a questo termine, ma anche sul piano dei codici socio-culturali forgiati da chi fa uso di questo discorso, nel numero dei quali occorre inscrivere i sistemi di idee e di valori".

²⁶ "La lotta per il potere simbolico non passa mai attraverso testi presi individualmente, ma attraverso classi e tipologie guidate dagli interessi dei gruppi sociali che prendono posizione nel campo".

40): la presenza e l'accessibilità di un certo repertorio non bastano a renderlo "disponibile", cioè sentito come utilizzabile in modo legittimo dal sistema culturale ricevente. Ecco allora che, sempre secondo Even-Zohar, la letteratura in traduzione tende in prevalenza ad assumere "the character of epigonic writing" ("carattere di scrittura epigonica"; Even-Zohar 1978: 122).

Come si vedrà (cfr. cap. 2 e seguenti), le versioni italiane dei Grandi Libri non sono estranee a questo carattere di scrittura epigonica. Nel continuum tra "adequacy" e "acceptability", le traduzioni dei classici moderni in Italia sembrano più spesso orientarsi verso la seconda opzione. Si ha l'impressione che, per questi testi, la tendenza a operare sulla base del repertorio riconosciuto come legittimo e la spinta a normalizzare gli originali in base all'orizzonte culturale e stilistico del pubblico d'arrivo siano particolarmente forti. In particolare, l'ipotesi è che per questo sottosistema di letteratura tradotta rivestano un ruolo centrale le attese più tradizionalistiche e conservatrici della comunità interpretante (cfr. Fish 1980: 171), gruppo che Toury definisce come "people-in-the-culture" (Toury 1998: 31), e a cui viene attribuita la capacità non solo di riconoscere ma anche di attivare le norme traduttive²⁷. In altre parole, l'impulso della canonizzazione che spinge i testi tradotti verso uno stile alto e al tempo stesso ossequioso della lettera, sembra trovare nel sistema letterario italiano un humus particolarmente fertile (cfr. cap. 2). Le versioni tradotte dei classici inglesi si configurano allora a pieno titolo come un sottosistema del più ampio polisistema letterario italiano, e il loro studio può rientrare nell'ambito della teoria sistemica di Itamar Even-Zohar.

Even-Zohar sostiene che le opere letterarie in traduzione possono correlarsi in due modi: per il modo in cui i testi di partenza vengono scelti dalla letteratura ricevente, e per l'adozione di un repertorio letterario comune ("common literary repertoire"), fatto di norme, strategie e modelli condivisi, che nasce dall'interrelazione con gli altri co-sistemi autoctoni ("home co-systems"; cfr. Even-Zohar 1978/2004: 199-200). Lo sguardo è ancora una volta panoramico: la letteratura tradotta non è vista in modo atomistico, ma come parte di un tutto (il polisistema d'arrivo), con cui condivide un repertorio comune. A una visione sistemica di questo tipo sembra rispondere l'omogeneità dei tratti rilevati nelle traduzioni italiane dei classici moderni inglesi, che possono quindi essere considerate e studiate come sottosistema del polisistema italiano. Even-Zohar chiarisce poi la posizione che la letteratura tradotta può occupare all'interno del polisistema, con una distinzione che getta ulteriore luce su questa costellazione di bi-testi. Secondo Even-Zohar, la letteratura tradotta può assolvere due funzioni nella cultura d'arrivo: nelle letterature giovani o

²⁷ Toury (1998: 31) sottolinea come "not only are there norms associated with translation, but people-in-the-culture know how to, and actually do activate them; not only while producing translations themselves but while consuming them as well" ("non solo esistono norme associate alla traduzione, ma le persone-nella-cultura sanno come attivarle e lo fanno, non soltanto come produttori di traduzioni ma anche come consumatori").

periferiche, o nelle letterature centrali in cui si avverta la necessità del nuovo, le traduzioni possono indicare nuove direzioni e aprire strade sconosciute (nuovi generi, stilemi, nuove forme linguistiche), collocandosi in posizione centrale. Più spesso, tuttavia, le traduzioni si assestano in posizione secondaria: l'innovazione, se ha luogo, ha luogo altrove, e la letteratura tradotta serve soltanto a confermare la validità dei modelli esistenti:

To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces [...]. Contending that translated literature may maintain a peripheral position means that it constitutes a peripheral system within the polysystem, generally employing secondary models. In such a situation it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatism. While the contemporary original literature might go on developing new norms and models, translated literature adheres to norms which have been rejected either recently or long before by the newly established center [...]. Thus, a literature that may have emerged as a revolutionary type may go on existing as an ossified *systeme d'antan*, often fanatically guarded by the agents of secondary models against even minor changes. (Even-Zohar 1978/2004: 202)²⁸

Quando ricopre una posizione secondaria o periferica, la letteratura tradotta diventa fattore di conservazione dello *status quo ante*: non modifica il centro del polisistema, ma ne segue i modelli dominanti, aderendo a norme convenzionali e ormai “fossilizzate”. Qualunque sia la posizione della letteratura tradotta in generale nella cultura italiana odierna, la traduzione dei classici sembra occupare questo spazio “secondario”: l'immobilità e la sistematica preservazione di moduli letterari tradizionali che la caratterizzano ricordano da vicino l'“ossified *systeme d'antan*” menzionato da Even-Zohar, e fanno supporre per queste opere letterarie una posizione periferica all'interno del polisistema d'arrivo.

²⁸ “Dire che la letteratura tradotta occupa una posizione centrale nel polisistema letterario significa che partecipa in modo attivo a dare forma al centro del polisistema. In questa situazione si può dire sia parte integrante delle forze innovative [...]. Affermare che la letteratura tradotta può occupare una posizione periferica significa che costituisce un sistema periferico all'interno del polisistema, e che impiega di norma modelli secondari. In questa situazione non ha nessuna influenza sui processi più importanti e si modella secondo le norme convenzionalmente stabilite da un tipo dominante già presente nella letteratura d'arrivo. La letteratura tradotta diventa in questo caso un fattore primario di conservazione. Mentre la letteratura originale contemporanea può continuare a sviluppare nuove norme e nuovi modelli, la letteratura tradotta aderisce a norme che sono state respinte, o recentemente o molto prima della recente formazione del centro [...]. Così, è possibile che una letteratura emersa come rivoluzionaria continui a esistere come un *systeme d'antan* fossilizzato, spesso difeso in modo fanatico dagli agenti dei modelli secondari contro ogni minimo cambiamento”.

1.1.2 Il Grande Libro e la traduzione “etnocentrica”

La propensione delle traduttrici e dei traduttori italiani dei classici a non travalicare i confini dell'ortodossia linguistica e letteraria – mantenendo per quanto possibile le marche micro-linguistiche del testo di partenza, ma anche innalzandolo là dove venga meno al decoro stilistico – richiama infine quella “traduction éthnocentrique” in cui Antoine Berman individua una figura centrale del processo traduttivo in Occidente. A questa concezione Berman oppone un'idea di traduzione etica, poetica e “pensante”, che si faccia carico della “lettera” del testo – della sua “letteralità” – senza degenerare nella “littérisation” (cfr. Berman 1999: 25-35). Con riferimento al modello francese, Berman afferma: “Ethnocentrique signifiera ici: qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci [...] tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture” (Berman 1995: 29)²⁹. Benché si intraveda la posizione critica del traduttologo francese verso una cultura che da sempre rivendica (anche in campo traduttivo, come dimostra la tradizione delle *belles infidèles*) la propria grandezza e la propria superiorità³⁰, la nozione di traduzione etnocentrica è in parte sovrapponibile al concetto di traduzione come fatto della cultura d'arrivo delineato da Toury: etnocentrico è quello che riconduce l'altro a sé, in base alle proprie norme e ai propri valori. In questo senso, la nozione di Berman è applicabile anche al sottosistema italiano dei classici tradotti, particolarmente soggetti all'influsso della letterarizzazione.

Per certi versi, il modello imposto dalla traduzione etnocentrica ricorda l'addomesticamento di marca venutiana (cfr. Venuti 1995), o la “covert translation” descritta da Juliane House (1977/1981; cfr. Venuti 2004: 148). Osserva Berman:

[On] doit traduire l'oeuvre étrangère de façon que l'on ne “sente” pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante. [...] Ces deux principes ont une conséquence majeure: ils font de la traduction une opération où intervient massivement

²⁹ “Etnocentrico qui significa che riconduce tutto alla propria cultura, alle proprie norme e valori, e considera quel che si colloca al di fuori di questa [...] buono al massimo per essere annesso, adattato, per accrescere la ricchezza di questa cultura”.

³⁰ Interessante a questo riguardo lo studio di Marian Rothstein (2009) sulle traduzioni cinquecentesche del *Decameron* in Francia. Rothstein (2009: 17) coglie qui il momento di passaggio da una nozione “servile” della traduzione a un'idea di traduzione in vernacolo che esalta la lingua d'arrivo e si confronta senza timore con i classici della letteratura straniera, raggiungendo una statura persino più nobile di quella che segna l'originale.

la littérature, et même la “littérisation”, la sur-littérature. Pourquoi? pour qu’une traduction ne sente pas la traduction, il faut recourir à des procédés littéraires. Une oeuvre qui, en français ne sent pas la traduction, c’est une oeuvre écrite en “bon français”, c’est-à-dire en français classique. (Berman 1999: 35)³¹

Berman sembra inizialmente parlare di traduzione “invisibile” (cfr. Venuti 1995:1-17): l’opera tradotta deve saper nascondere la propria natura e farsi per così dire trasparente, in modo da essere letta come se si trattasse di un originale scritto in quella lingua. Ma se in Venuti alla trasparenza corrisponde una traduzione fluida, media, scorrevole e moderna (che è, evidentemente, quanto risulta familiare al pubblico anglosassone), nel sistema francese – come nel sistema italiano, si potrebbe aggiungere – quello che risulta familiare è un testo in cui interviene in modo massiccio la letteratura, o meglio la “sur-littérature”, con un innalzamento del testo originale³². Così, come un’opera che non “sappia” di traduzione è in Francia un’opera scritta in “buon francese”, la traduzione del Grande Libro in Italia sarà (anche se per motivi diversi) una traduzione che segue in prevalenza i dettami del “buon italiano”. Questo si identifica, nella fattispecie, con l’italiano letterario e narrativo costruito a partire dalla norma scritta tra l’Ottocento e il Novecento, in un paese scarsamente alfabetizzato e dominato dai dialetti, ancora privo di una vera lingua parlata comune e di un pubblico di lettori di massa (cfr. De Mauro 1963/1999: 28-93; cfr. § 2.2).

Questa lingua, che Tullio De Mauro definisce statica e “immobile” (De Mauro: 1963/1999: 28), si presta in modo peculiare all’impulso letterarizzante³³. La tendenza a “letterarizzare” il testo

³¹ “[L]’opera straniera va tradotta in modo che non ‘sappia’ di traduzione, bisogna tradurla in modo da dare l’impressione che sia quel che avrebbe scritto l’autore se avesse scritto nella lingua in cui l’opera è tradotta. [...] Questi due principi hanno una conseguenza rilevante: fanno della traduzione un’operazione in cui interviene massicciamente la letteratura, e persino la ‘letterarizzazione’, la sovraletteratura. Perché? Affinché una traduzione non sappia di traduzione, bisogna ricorrere a dei procedimenti letterari. Un’opera che in francese non sappia di traduzione è un’opera scritta in ‘buon francese’, cioè in francese classico”.

³² Berman porta come esempio di “letterarizzazione” una versione francese del *Processo* di Kafka in cui il traduttore innalza sistematicamente il testo di partenza: “la différence peut paraître mince, mais entre ‘armée d’un livre’ et ‘un livre à la main’, entre ‘détacha son regard’ et ‘leva les yeux’, il y a toute la distance entre la ‘littérisation’ et la ‘littéralité’. Appliquée à chaque phrase de l’oeuvre, la ‘légère’ touche de littérature de Vialatte finit par produire un ‘autre’ Kafka, et bien sûr par biffer sa langue” (“la differenza può sembrare sottile, ma tra ‘armata di un libro’ e ‘con un libro in mano’, tra ‘sollevò lo sguardo’ e ‘alzò gli occhi’, c’è tutta la distanza fra la ‘letterarizzazione’ e la ‘letteralità’. Applicato a ogni frase dell’opera il ‘leggero’ tocco letterario di Vialatte finisce per produrre un ‘altro’ Kafka e, come è ovvio, per cancellare la sua lingua”, Berman 1995: 39).

³³ Vari segnali lasciano supporre che la spinta alla nobilitazione dei tratti colloquiali sia piuttosto diffusa e si estenda a vari polisistemi. La cultura francese in particolare, come si visto, sembra condividere questa propensione all’innalzamento, quanto meno nella traduzione dei testi canonizzati (cfr. § 1.2.5).

d'arrivo in nome del bello scrivere si manifesta, secondo Berman (1995: 52), in una vera e propria rete di spinte deformanti che traduttori e traduttrici subiscono per lo più inconsapevolmente. E si tratta di un sistema di forze coeso e organico che irreggimenta la traduzione, mantenendola nei confini della “bella forma”³⁴. Ecco come Berman classifica le deformazioni che fanno parte di questo sistema:

Les tendances qui vont être analysées sont: la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langue. (Berman 1995: 53)³⁵

Tra le tendenze elencate nella tassonomia bermaniana e i procedimenti adottati con regolarità dalle versioni italiane dei classici emerge più di un punto di contatto: chiarificazione, allungamento e distruzione dei ritmi, ad esempio, sono presenti in molti dei bi-testi (cfr. § 3.2.2, § 4.1.1 e § 4.2.2). Tuttavia, la spinta più generale che percorre e modella in profondità l'intero gruppo è senz'altro identificabile in quell'abbellimento del testo di partenza che Berman definisce “ennoblissement”, nobilitazione. La nobilitazione fa sì che la traduzione sia “più bella”, formalmente, dell'originale da cui prende forma: “tout discours”, dice Berman (1995: 57), “doit être un *beau* discours” (“ogni discorso deve essere un *bel* discorso”). Se in poesia l'“ennoblissement” dà così luogo a una “poétisation” (“poetizzazione”) in prosa il rischio è quello di cadere nella “rhétorisation embellissante”, cioè in una “retorizzazione” nobilitante che consiste nel produrre un testo d'arrivo più elegante del testo di partenza. “L'ennoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un ‘exercice de style’ à partir (et aux dépens) de l'original” (Berman 1995: 57): la nobilitazione è quindi una riscrittura finalizzata all'abbellimento, un esercizio di stile di cui l'originale fa in qualche modo le spese.

E a fare le spese di questo abbellimento è una dimensione particolare, propria di tutta la grande letteratura, specie in prosa. Berman la descrive così:

³⁴ Berman parla di “un tout systématique, dont le fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du ‘sens’ et de la ‘belle forme’ ” (“un tutto sistematico, il cui fine è la distruzione, non meno sistematica, della lettera degli originali, al solo profitto del ‘senso’ e della ‘bella forma’”, Berman 1995: 52).

³⁵ “Le tendenze che saranno analizzate sono: la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione e la volgarizzazione, l'impovertimento qualitativo, l'impovertimento quantitativo, l'omogeneizzazione, la distruzione dei ritmi, la distruzione delle reti significanti soggiacenti, la distruzione dei sistematismi testuali, la distruzione (o l'esotizzazione) delle reti linguistiche vernacolari, la distruzione delle locuzioni e degli idiotismi, la cancellazione delle sovrapposizioni di lingua”.

Les grandes oeuvres en prose se caractérisent par un certain “mal écrire”, un certain “non-contrôle” de leur écriture. [...] Plus la visée de la prose est totale, plus ce non-contrôle est manifeste. [...] La prose, dans sa multiplicité, ne peut jamais être dominée. Mais son “mal écrire” est aussi sa richesse: il est la conséquence de son “polylinguisme”. (Berman 1995: 51)³⁶

I grandi romanzi, scrive Berman, sono caratterizzati da un certo “mal scrivere”, da uno stile non sempre controllato, ordinato o elegante, da una stratificazione di voci e di linguaggi. Ed è precisamente in questa pluralità di voci, in questo “polilinguismo”, che sta la loro ricchezza. Quella di Berman, naturalmente, non è altro che una riproposizione delle teorie sul romanzo di Mikhail Bakhtin. Il romanzo, afferma Bakhtin (1934-35/1981: 261-62), è un fenomeno multiforme nello stile, vario nel discorso e nella voce. Nel romanzo si stratificano livelli linguistici e stilistici diversi, e la sua lingua è l'insieme dei suoi vari “linguaggi”, dal discorso individualizzato del singolo personaggio alla voce del narratore. In breve, il romanzo può essere definito come “una varietà di tipi di discorso sociale [...] e voci individuali organizzata artisticamente” (Bakhtin 1934-35/1981: 262). Nel grande romanzo comico inglese (Bakhtin cita i classici del genere: Fielding, Smollett, Sterne, Dickens), l'uso e l'organizzazione di questa “eteroglossia” diventano cruciali (cfr. Bakhtin 1934-35/1981: 301): il romanzo comico inglese rielabora in modo parodico tutti i livelli del linguaggio letterario del tempo, scritto e orale, ed è sulla “diversità del discorso”, non sull’“uniformità di una lingua normativa condivisa”³⁷, che lo stile del romanzo trova fondamento (Bakhtin 1934-35/1981: 308).

Cosa ne è di questa eteroglossia nel corso del passaggio traduttivo? Non a caso, Berman individua proprio nella resa del polilinguismo uno dei nodi centrali della traduzione della prosa: se

³⁶ “Le grandi opere in prosa sono caratterizzate da un certo ‘mal scrivere’, da un certo ‘non-controllo’ della propria scrittura. [...] Quanto più ampia è la visione della prosa, tanto più si fa manifesto questo non-controllo. [...] La prosa, nella sua molteplicità, non può mai essere dominata. Ma il suo ‘mal scrivere’ è anche la sua ricchezza: è la conseguenza del suo ‘polilinguismo’”.

³⁷ In uno studio sulla lingua del doppiaggio in Italia, Delia Chiaro (2000: 28) definisce come “a fairly straightforward task” la traduzione di classici letterari stranieri per lo schermo (in considerazione del fatto che l'italiano usato può fare riferimento agli adattamenti di opere letterarie autoctone appartenenti al medesimo periodo). A questo tipo di trasposizione viene opposta la “challenging translation” dell'inglese di oggi e delle sue varietà linguistiche, spesso sacrificate “in favour of a flat, classless Standard Italian” (“a vantaggio di un piatto italiano standard privo di inflessioni”; Chiaro 2000: 28). In realtà, l'appiattimento della ricchezza e della diversità linguistica nella traduzione dei classici inglesi (per la pagina come per lo schermo, come dimostra la versione italiana di *David Copperfield* prodotta dalla Rai nel 1965; cfr. Venturi 2009b) non è dissimile nelle sue conseguenze rispetto a quello avvertito con maggior forza da Chiaro nella produzione contemporanea.

uno dei maggiori “problemi” della traduzione poetica è il rispetto della polisemia (per esempio nei *Sonetti* di Shakespeare), il principale problema nella traduzione della prosa è di rispettare la “*polylogie informelle*” (“polilogia informale”) del romanzo (cfr. Berman 1995: 52). Come si è visto, nelle versioni italiane dei grandi romanzi inglesi questa polilogia viene di norma appiattita a vantaggio di una lingua uniforme, spesso ricercata ed elegante. Si vedrà nei capitoli pratici come questa omogeneizzazione del linguaggio abbia consistenti ricadute su vari piani, inficiando ora gli effetti comici (o ironici) dei romanzi ottocenteschi (cfr. in particolare § 3.3.1.2), ora la resa delle tecniche narrative nel romanzo modernista (cfr. § 4.1.1). Intanto, basterà osservare come anche la nobilitazione del testo di partenza abbia a che fare con l’idea di classico. Nella sua prima monografia, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique* (1984), parlando dell’opera di Shakespeare, Cervantes e Boccaccio, Berman mette in luce di questi autori il loro radicamento nella cultura orale, insieme alla capacità di unire l’alto e il basso, il “nobile” e il “vile” (Berman 1984: 222-23). Berman mostra poi come la cultura romantica, pur accettando questa compresenza sul piano teorico, la rifiuti su quello pratico: nelle imitazioni degli autori canonizzati (anche in virtù del ruolo di guide didattiche e morali che viene loro attribuito), la preferenza va allo stile nobile, e il vile e il basso sono costantemente eclissati. In modo non diverso, anche perché soggette al medesimo impulso canonizzante, tendono a comportarsi le traduzioni italiane dei Grandi Romanzi.

1.2 Canone e traduzione: il classico come “testo sacro”

In maniera molto semplice, i classici si potrebbero definire, come scrive Frank Kermode (1975: 43), “old books which people still read”, vecchi libri che le persone continuano a leggere. Ma in cosa consiste più precisamente la marca di canonicità, e quali sono i meccanismi che contribuiscono ad assicurare la permanenza dei classici nel tempo? Per un verso, la traduzione può essere vista come uno di questi meccanismi. Insieme ad altre “rifrazioni” (cfr. Lefevere 1982/2004), le traduzioni svolgono un ruolo determinante nel mantenimento dei Grandi Libri all’interno delle diverse culture: la presenza stessa dei testi tradotti garantisce la trasmissione degli originali e ne rinsalda il prestigio.

Il rapporto che lega canone e traduzione è tuttavia biunivoco. Se è vero che i testi tradotti possono contribuire alla canonizzazione dell’originale, la status canonico acquisito dal testo non manca di incidere a sua volta sul processo traduttivo che ne segna il passaggio a un’altra cultura. In questo senso, l’aspetto più rilevante si collega al contegno di riverenza che la Grande Opera tende a ispirare nelle comunità interpretanti – ivi compresi i mediatori culturali responsabili del suo

trasferimento nella società d'arrivo³⁸. Al classico, ricettacolo di conoscenza e depositario di verità, ci si accosta con riguardo e deferenza, e altrettanta cautela guiderà la sua trasposizione nel tempo e nello spazio. Nel caso del sistema italiano, si può ipotizzare che l'aura di sacralità che accompagna il testo canonico rafforzi da una parte le norme innalzanti in vigore nella cultura ricevente, vincolando al tempo stesso i traduttori e le traduttrici dei grandi romanzi inglesi a uno stato di reverente immobilità. Per comprendere come agisca sulla traduzione la marca di canonicità acquisita da un testo, occorrerà dunque vedere quali siano i tratti incorporati alle nozioni di "canone" e di "classico", e quale sia la radice storica e culturale della dimensione sacrale che le investe.

1.2.1 Che cos'è un classico?

L'idea di "classico" affonda le proprie origini nell'epoca latina: *classicus* era secondo la costituzione serviana il cittadino che pagava le tasse, e dunque di buona estrazione sociale. Storicamente riconducibile ad Aulo Gellio (cfr. Kermode 1975: 15), che nel secondo secolo dopo Cristo lo usa in modo metaforico (in opposizione a *proletarius*) per designare lo scrittore ideale, il termine scompare nel Medioevo, torna in uso nel latino del periodo rinascimentale e passa poi ai volgari nazionali. Nell'arco dei secoli, la parola "classico" si arricchisce di nuovi significati. Tra il Seicento e il Settecento, la *querelle des anciens et des modernes* contrappone alla nozione di classico universale quella di classico "relativo", opera la cui perfezione doveva essere valutata in base ai parametri della propria epoca e non a quelli dell'antichità (cfr. Lianeri & Zajko 2008: 2-11). Quella che si mantiene nel tempo, tuttavia, è l'idea di eccellenza e distinzione che la designazione di classico ingloba fin dalle origini.

Insieme all'eccellenza, un tratto prominente associato al concetto di classico sembra essere l'a-temporalità, la capacità di attraversare indenne la prova del tempo. "The proof of classical status, the timeless character of a work, is attained by means of survival in time"³⁹, scrivono Alexandra Lianeri e Vanda Zajko nella prefazione a uno studio sulla funzione dei testi tradotti nella trasmissione delle opere classiche (Lianeri & Zajko 2008: 1). Nella definizione fornita da Samuel

³⁸ Berman ascrive a questo processo, cui dà il nome di "translation" (Berman 1995: 17), non solo le traduzioni, ma anche la critica traduttiva e tutte quelle trasformazioni testuali ed extratestuali che svolgono un ruolo nel radicamento dell'opera straniera all'interno della cultura ricevente (cfr. § 1.2.3 per come il processo di *translation* possa contribuire alla canonizzazione dell'opera letteraria).

³⁹ "La prova dello status di classico, il carattere atemporale di un'opera, si raggiunge attraverso la sopravvivenza nel tempo".

Johnson in *Preface to Shakespeare* (1765), il classico è descritto come un'opera di genio caratterizzata da “length of duration and continuance of esteem” (“lunga durata e continuità di apprezzamento”) (cfr. Smith 1951: 444). Una definizione più recente, tratta dal *New Oxford Dictionary of English* (1998), conferma l'idea che la nozione di classico abbia a che fare con il suo perdurare nel tempo: classico, in funzione di aggettivo, è quanto viene giudicato di altissima qualità (“of the highest quality”) ed eccezionale nel suo genere (“outstanding of its kind”) “*over a period of time*” (corsivo mio), nell'arco di un certo periodo di tempo. In modo analogo, usato come sostantivo, il termine “classico” designa “a work of art of recognized and established value”, “*long-lasting*” e “*not greatly subject to changes*”(corsivo mio): un'opera d'arte di valore riconosciuto, eccellente nel suo genere, che resiste pressoché immutata nel tempo. In altre parole, il classico sembra possedere qualità intrinseche che gli consentono di adattarsi a periodi diversi e culture lontane tra loro. Kermode (1975: 44) collega questa specie di immortalità ad una “openness to accommodation” (“apertura all'accomodamento”) che mantiene in vita il testo canonizzato “under endless varying dispositions” (“in disposizioni infinite e variabili”), e la associa alla pluralità di significati (e di letture) che è propria della grande opera (cfr. Kermode 1975: 133).

La permanenza del classico nel tempo si precisa allora anche e soprattutto come tensione tra passato e presente. A questo proposito, Lianeri e Zajko affermano:

It can be argued [...] that the idea of the classic is invested in a particular model of history, one that allows for a perpetual tension between the enduring and the transient and for the survival of the past in ways that are comprehensible even to a radically different present. This comprehensibility is not immediate or unmediated but involves acts of translation by successive generations of readers. (Lianeri e Zajko 2008: 4)⁴⁰

Nella sua a-temporalità – conseguita anche grazie alle diverse letture che la traduzione rende possibili – il classico sembra conciliare storicità e presente, ciò che perdura e ciò che passa. Lo stesso Kermode (1975: 42) afferma: “at the root of the matter, for all of us, is the relation of permanence and change” (“alla radice della questione, per tutti noi, sta il rapporto tra permanenza e cambiamento”). In quella che chiamano “untimeliness” (“non-temporalità”), Lianeri e Zajko (2008: 15) individuano lo spazio in cui si manifesta la centralità delle traduzioni. E non solo i testi tradotti rendono possibile la preservazione delle grandi opere nel tempo, ma possono diventare campo di studio privilegiato per una riflessione storica e critica su come avviene questo passaggio.

⁴⁰ “È possibile sostenere [...] che l'idea di classico si innesti in un particolare modello storico, un modello che accoglie una continua tensione fra il durevole e il transeunte e la sopravvivenza del passato in modi che sono comprensibili anche a un presente radicalmente diverso. Questa comprensibilità non è immediata o diretta ma comporta atti di traduzione da parte di successive generazioni di lettori”.

Su un piano prettamente poetico e letterario, l'idea della grande opera come capace di trascendere il tempo ricorre anche in T.S. Eliot, che in "Tradition and the Individual Talent" (1919) scrive:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense [...] and the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal together, is what makes a writer traditional. (Eliot 1975: 38)⁴¹

Tradizionale – e dunque classico – è al tempo stesso "timeless" e "temporal", senza tempo e legato al tempo. Presente e passato formano nella tradizione un tutto coerente: l'artista scrive con interesse generazioni di autori presenti e passati "nelle ossa", e l'opera del singolo scrittore si innesta in una fitta rete di relazioni con i grandi del passato, in cui il nuovo e l'antico si mescolano e interagiscono. Inscritto nella storia, permeato dalla coscienza del passato, il talento individuale prende posto accanto ai monumenti della tradizione e trascende la temporalità. Eliot dà così forma a un pantheon di scrittori, a un "bosco sacro" in cui gli artisti del presente convivono con i classici che hanno contribuito a fondare le basi della cultura moderna.

Con un taglio più sociale e generale, nel suo studio "Canon formation revisited: canon and cultural production", anche Rakefet Sela-Sheffy (2002) evidenzia la permanenza nel tempo come tratto essenziale delle opere canonizzate:

"Central to the popular conception of the canon is the conviction that it can always be rejected and displaced. [In actual fact] canonized items maintain their position as orientation points in the cultural market regardless of its vicissitudes [...].

In other words, we cannot ignore the fact that there is always a more solid body of artifacts and patterns of action which enjoy larger consensus across society, and which persist for longer periods, even in cases where specific contemporary ideologies tend to reject them. Regardless of the specific historical

⁴¹ "La tradizione è una questione di significato molto più ampio. Non può essere ereditata, e se la vuoi la devi ottenere con grande sforzo. Comporta, in primo luogo, il senso storico [...] e il senso storico comporta una percezione non solo della 'passatezza' del passato, ma della sua presenza; il senso storico impone a un uomo di scrivere non soltanto con la sua generazione nelle ossa, ma con il senso che l'intera letteratura a partire da Omero e al suo interno l'intera letteratura del proprio paese abbia un'esistenza simultanea e componga un ordine simultaneo. Il senso storico, che è il senso di quello che è a-temporale e temporale insieme, è quanto rende tradizionale uno scrittore".

conditions of its canonization, this canonized repertoire is [...] *widely shared, accumulative, and durable*" (Sela-Sheffy 2002: 144-45)⁴²

Sela-Sheffy individua in sostanza un repertorio durevole e condiviso di artefatti in grado di sopravvivere alle mode passeggere e alle lotte che le varie sottoculture ingaggiano per ottenere potere e visibilità. Si tratta di un serbatoio i cui tratti principali sono la longevità e la persistenza, creato per accumulo dalle società fino a configurarsi come una serie di "unshakably sanctioned cultural *reservoirs*, which reservoirs we call canons" (Sela-Sheffy 2002: 145)⁴³.

Ma quale posizione occupa – e quale funzione svolge – il classico all'interno del sistema culturale che lo riconosce come tale e lo preserva nel tempo? Se Kermode propone una visione vitale della grande opera, densa di significato e dunque in continuo movimento e aperta a diverse letture, Sela-Sheffy ne sottolinea invece la sospensione dal mercato culturale, mostrando come lo status elevato del classico ne inaridisca paradossalmente il potere generativo e lo escluda di fatto dall'uso comune (Sela-Sheffy 2002: 147). Estendendo la riflessione dalle grandi opere letterarie ai vari prodotti socio-culturali che rientrano nella categoria di "classico", Dan Hooley (2008) esprime una posizione simile:

Thinking through literary classics back to [...] many other classics, one might notice a not entirely inconsistent implication of timelessness or durability through time. Classic style in general, as it applies to cars, music, clothing and much else, may have this consistency. Yet there is implication, too, of the retro in all this. A classic dress, or suit, or auto may be acceptable, even prized in certain contexts (posh soirées, law firms, auto rallies), but is still a niche currency, apart from the norm, the *really* contemporary. Hence, a suggestion of the quaint: decorous, restrained, polished, perhaps even (discreetly) beautiful, a little normative but harmlessly so because no longer really with us. (Hooley 2008: 243)⁴⁴

⁴² "È centrale nella concezione popolare del canone l'idea che questo possa sempre essere rigettato e spostato. [In realtà] gli oggetti canonizzati mantengono la loro posizione come punti di riferimento nel mercato culturale indipendentemente dalle loro vicissitudini [...]. In altre parole, non si può ignorare il fatto che c'è sempre un corpo più solido di prodotti e modelli d'azione che godono di un più ampio consenso nella società, e che persistono per periodi più lunghi, anche in casi in cui specifiche ideologie contemporanee tendano a rigettarli. Al di là delle specifiche condizioni storiche della sua canonizzazione, questo repertorio canonizzato è [...] *ampiamente condiviso, cumulativo, e durevole*".

⁴³ "*Depositi* culturali ratificati in modo irremovibile, a cui diamo il nome di canoni"

⁴⁴ "Risalendo dai classici letterari a [...] molti altri classici, si potrebbe notare una implicazione non del tutto incoerente di a-temporalità o permanenza attraverso il tempo. È possibile che lo stile classico in generale, applicato alle macchine, alla musica, ai vestiti e a molto altro, abbia questa coerenza. Eppure, tutto questo implica anche qualcosa di rétro. Un vestito, un'automobile o un abito classico possono essere accettabili, persino apprezzati in certi contesti (serate di gala, rally automobilistici, studi legali), ma sono valuta di nicchia, lontana dalla norma, da quello che è *davvero*

Il classico è sì durevole e senza tempo, ma a ben guardare ha qualcosa di *rétro*, è una “niche currency”, non è più moneta corrente, non è più davvero con noi. Nella considerazione, pure entusiastica, che Cesare Pavese riserva a *David Copperfield* in veste di traduttore si legge, sottotraccia, il medesimo senso di sospensione e di distanza: “Traducendo questo libro ci è accaduto di pensare più volte che di ‘commedie umane’ il nostro secolo non ne scriverà più” (Copperfield 4: vii). Agli occhi di Pavese (del Pavese scrittore più ancora che del Pavese lettore) il romanzo di Dickens appare immortale, ma anche lontanissimo nel tempo, e in qualche modo “ingenuo” nella sensibilità che esprime (cfr. Copperfield 4: vii). E questa distanza segna in un certo senso, come vedremo, anche la sua traduzione del romanzo dickensiano per Einaudi (cfr. § 3.3.2).

Indipendentemente dagli intenti che l’hanno originata e dalle lotte attraverso le quali si è imposta, l’opera che acquista la marca di classico subisce dunque una sorta di cristallizzazione e diventa meno soggetta al consumo. Secondo Sela-Sheffy (2002: 148), “the more strongly an item is sanctioned, the lesser its availability”: più forte è la ratificazione culturale che investe un oggetto, più l’opera diventa “inviolabile”, e minore è la sua reale disponibilità per il pubblico. Per descrivere questo processo Sela-Sheffy usa due nozioni e un’immagine. L’immagine è quella della cassaforte: “as a collective source of authority [...] the canon functions rather like a safe, into which, once an item is accepted, its value is almost irreversibly secured” (Sela-Sheffy 2002: 146-47)⁴⁵. Fonte di autorità collettiva, il canone assicura longevità e prestigio a certe opere, sottraendole però al cambiamento – “pietrificandole”, come dice Even-Zohar (1979/1990: 17)⁴⁶. I due meccanismi interrelati su cui poggia questa tesaurizzazione sono, secondo Sela-Sheffy quello della “*objectification*”⁴⁷ e quello della “*sanctification*” (Sela-Sheffy 2002: 146-47). L’ingresso di un’opera nel canone ne preserva lo status, ma al tempo stesso la “oggettifica”, privandola della sua forza vitale e rendendola inattingibile. Questa idea di inattingibilità è a sua volta collegata alla

contemporaneo. Di qui, l’idea di qualcosa di eccentrico e d’altri tempi: decoroso, contenuto, raffinato, forse anche bello (in modo discreto), un po’ normativo, ma innocuo perché non è più veramente con noi”.

⁴⁵ “in quanto fonte collettiva di autorità [...] il canone funziona un po’ come una cassaforte, in cui, una volta accettato, un oggetto vede assicurato il proprio valore in modo pressoché irreversibile”.

⁴⁶ Scrive Even-Zohar (1990: 17): “Without the stimulation of a strong ‘sub-culture’, any canonized activity tends to gradually become petrified. The first steps towards petrification manifest themselves in a high degree of boundness and growing stereotypization of the various repertoires” (“Senza lo stimolo di una ‘sub-cultura’ forte, tutte le attività canonizzate tendono gradualmente a pietrificarsi. I primi passi verso la pietrificazione si manifestano con un alto grado di confinamento e una crescente stereotipizzazione dei vari repertori”).

⁴⁷ Il meccanismo dell’oggettificazione viene osservato anche da Bourdieu (1971/1985), che lo vede come centrale nell’organizzazione della società.

santificazione dell'opera canonizzata. Una volta acquisita la marca di classicità, l'opera diventa non solo oggetto, ma oggetto "sacro", e dunque in qualche modo intoccabile. Non a caso, anche per Sela-Sheffy, l'archetipo del classico come testo sacro è il Testo Sacro per eccellenza, cioè la Bibbia:

There are well known cases where canonized items are pronounced sacred to the extent that making use of their models is utterly unthinkable. An outstanding example for this is the status of the Scriptures at various historical points. Especially intriguing in this connection are cases where the sanctification of artifacts [sic] causes the transformation of their status [...] into [...] *physical* sacred objects. (Sela-Sheffy 2002: 149)⁴⁸

Difficile non pensare alle implicazioni di questa visione nel polisistema italiano, dove non solo l'accesso diretto ai testi sacri è stato per secoli attivamente scoraggiato dalla Chiesa cattolica, ma il libro stesso ha costituito fino a tempi non lontani (anche per ragioni storiche) un oggetto distante e sacrale, cui accostarsi con spirito di sacrificio e riverenza – specie se appartenente alla Grande Letteratura (cfr. cap. 2).

1.2.2 La sacralità del Grande Libro e la traduzione immobile

Come si è osservato, nell'opera che assurge allo status di classico i tratti della persistenza nel tempo e dell'autorevolezza si intrecciano saldamente a un'idea di sacralità, peraltro insita nel concetto stesso di canone. Uno dei significati che il *New Oxford Dictionary of English* (1998) attribuisce alla voce "canone" recita: "a collection or list of sacred books accepted as genuine", citando come esempio "*the formation of the biblical canon*" ("una raccolta o lista di libri sacri accettati come autentici: *la formazione del canone biblico*"). Per estensione, canone indica anche "a list of literary works considered to be permanently established as being of the highest quality", una lista di opere letterarie riconosciute in modo permanente come di elevatissima qualità. L'origine sacra del canone permea così anche la sua accezione letteraria: la sacralità propria della Scrittura si riflette su quei testi che possiedono qualità di eccellenza largamente attestate, e la letteratura si fa scrittura secolare. Lefevere (1992b) identifica un punto cruciale di questo passaggio nel periodo romantico, e in particolare nell'azione di critici e artisti che si fanno assertori dell'originalità dell'opera:

⁴⁸ "Ci sono casi molto noti in cui gli elementi canonizzati vengono dichiarati sacri al punto tale che fare uso dei loro modelli è totalmente impensabile. Ne è un esempio eminente lo status della Scrittura nei diversi momenti storici. Particolarmente interessanti in questa connessione sono i casi in cui la santificazione dei prodotti artistici produce una trasformazione del loro status [...] in [...] oggetti *fisicamente* sacri".

Romantic critics [...] began to emphasize the originality of works of literature. That originality was valued all the more since literature came increasingly to be looked on as a kind of secular scripture on a par with Holy Scripture, and was considered ready to replace the latter as time went on. If literature was supposed to replace religion as a spiritual force, works of literature capable of performing that task could not be written just by anyone who had a way with words. Rather, they could only be written by men and women of genius and were therefore by definition unique, “original” in the fullest sense of the word. (Lefevere 1992b: 135)⁴⁹

La forza spirituale che l’epoca romantica ascrive al testo letterario, nella sua autenticità e originalità, lo assimila al testo sacro. È in parte anche in questa visione sacrale che si radica il mito dell’intraducibilità della lingua letteraria: nell’estetica romantica, l’originale possiede qualcosa della forma organica e – malgrado l’evidente necessità di continuare a tradurre libri – la sua forza spirituale non sarebbe comunicabile in parole diverse da quelle che lo hanno plasmato.

Le implicazioni per chi traspone il testo letterario in un’altra lingua e in un’altra cultura sono evidenti: assumendo lo stesso valore di un testo sacro, la grande letteratura ispirerà la medesima soggezione e andrà tradotta con cura estrema. L’analogia con l’atteggiamento ossequioso riservato da san Gerolamo alla resa delle sacre scritture è immediata. Nell’epistola *De optimo genere interpretandi*, scritta al senatore romano Pammachio intorno al 395 dopo Cristo, Gerolamo rigetta l’accusa di avere tradotto l’Epistola di Epifanio dal greco in modo “scorretto” richiamandosi alla storica bi-partizione ciceroniana fra una traduzione *ut orator* – più libera e volta a rendere eloquente il testo d’arrivo – e una più letterale traduzione *ut interpres*. Tra le due possibilità, l’autore della *vulgata* accorda il proprio favore alla prima, difendendo un’interpretazione non “verbum e verbo” ma che sappia esprimere “sensum [...] de sensu” (Gerolamo 395 AD/1565: 287), ovvero non parola per parola ma “a senso”. Da questo procedere, tuttavia, Gerolamo esclude la traduzione dei testi sacri, dove “et verborum ordo mysterium est”: nella Bibbia, anche l’ordine delle parole cela il mistero divino, e la sintassi dell’originale va religiosamente preservata. “Se, dunque, nelle traduzioni secolari è meglio farsi ‘oratore’ che ligio ‘interprete’”, scrive Laura Salmon (2003), “questo non vale per la Bibbia, di fronte alla quale, evidentemente, venivano meno i criteri della retorica e della filologia” (Salmon 2003: 65). Per la traduzione della Scrittura saranno quindi da preferire una resa letterale e un rigoroso rispetto dell’originale.

⁴⁹ “I critici romantici [...] cominciarono a sottolineare l’importanza dell’originalità delle opere letterarie. Il valore attribuito a quell’originalità era tanto più importante quanto più la letteratura veniva considerata come una sorta di scrittura secolare al pari della Sacra Scrittura, e la si riteneva in grado di sostituire quest’ultima nel corso del tempo. Se il ruolo attribuito alla letteratura era quello di sostituire la religione come forza spirituale, le opere letterarie in grado di assolvere a questo compito non potevano semplicemente essere scritte da qualcuno che ci sapeva fare con le parole. Piuttosto, potevano essere scritte solo da uomini e donne di genio ed erano uniche per definizione, ‘originali’ nel pieno senso della parola”.

Nel tempo, un'analogia "santificazione" va ad investire anche il testo secolare. Questo legame tra il testo sacro e il testo letterario è esplicitato anche da Lefevre:

Even though the Bible has often been translated, it has been translated in a special way for a long time. [...]

Such faithful even literal, translation is reserved for books that are repositories of a culture's central authority. Yet, by analogy this kind of work can be extended to works considered classics of world literature. It happens not infrequently that a certain translation, the first translation of such a classic to be made into a certain language, remains an authoritative text [...].(Lefevre 1992b: 121)⁵⁰

L'atteggiamento sacrale che investe la traduzione biblica si estende ai testi secolari considerati classici, e a volte anche alla prima traduzione di quei testi, che acquista un'aura di autorevolezza pari a quella dell'originale. "È interessante", scrive ancora la Salmon a questo proposito, "vedere quali analogie vi siano tra la concezione sacrale della traduzione biblica e l'atteggiamento di devozione nei confronti di testi che non erano affatto 'parola di Dio', ma venivano egualmente recepiti come 'voce dello spirito'. A fianco di alcune differenze, le analogie tra i problemi ideologici connessi ai testi religiosi e quelli connessi alla traduzione dell'arte letteraria sono davvero notevoli" (Salmon 2003: 70). I segnali di un atteggiamento di devozione analogo a quello descritto dalla Salmon, si ritrovano nelle traduzioni italiane dei romanzi inglesi entrati a fare parte del canone, dove l'ossequio all'originale può addirittura condurre a scelte di non-traduzione (cfr. § 3.1.2.2).

In realtà, sul piano storico, i segni della sacralizzazione del testo letterario (tradotto e non) si manifestano ben prima del periodo romantico. Già in epoca precristiana, come mostrano gli ammodernamenti greci di Omero studiati da Franco Montanari (1991), emerge nella cultura occidentale il problema della deferenza rispetto alla "superiorità" dell'originale e alla sua esattezza. La medesima tensione percorre le teorie traduttive che si sviluppano a cavallo tra Seicento e Settecento. Nel suo studio sulla traduzione in Inghilterra tra il 1650 e il 1800, T.R. Steiner (1975) rileva lo straordinario talento e la "statura quasi olimpica" che vengono richiesti a chi traduce i classici dell'antichità: il traduttore dei grandi scrittori del passato non sarà soltanto abile critico, grammatico e poeta, ma dovrà possedere un "genio" paragonabile a quello dell'autore, così da identificarsi completamente con la sua opera (Steiner 1975: 53). Tuttavia, è forse nell'Umanesimo e nel Rinascimento, con il rigore filologico riservato ai grandi autori dell'antichità, che la progressiva

⁵⁰ "Benché la Bibbia sia stata tradotta spesso, è stata tradotta a lungo in modo speciale [...] Una traduzione così fedele, letterale persino, è riservata ai libri che sono depositari dell'autorità centrale di una cultura. Eppure, per analogia, questo tipo di lavoro può essere esteso ad opere considerate classici della letteratura mondiale. Non è infrequente che una certa traduzione, la prima traduzione di un classico fatta in una certa lingua, permanga come testo autorevole".

consacrazione del testo letterario conosce il suo apice. Di fronte all'accuratezza estrema con cui gli Umanisti si sforzano di rendere la lettera dei testi antichi, Theo Hermans (1992: 104) parla di una "philological translation" ("traduzione filologica"), di una traduzione ancillare (per dirla con le parole di Erasmo) che preserva, o addirittura aumenta, lo status dell'originale, sentito come autorevole e inviolabile⁵¹. Osserva la Salmon riguardo a questo periodo, mettendo peraltro in discussione il concetto stesso di "originale":

[L]a diffusione della pratica filologica e il processo di rivalutazione dell'antichità si basavano su una ricezione sacrale dei testi "classici": oggetto di studio erano degli "originali" dotati, secondo la cultura di arrivo, di un'intrinseca superiorità rispetto ai riferimenti culturali del presente. Per non compromettere il prestigio di questi originali, il traduttore doveva disporre di doti che rispondevano a categorie astratte e indefinibili. (Salmon 2003: 71)

Al pari di chi si accosti alla Sacra Scrittura, il traduttore rinascimentale che si cimenti con le opere più rappresentative della classicità subisce una sorta di "prescrizione ontologica" che assimila "l'atteggiamento dogmatico della fede a quello dell'estetica laica" (Salmon 2003: 70). Al traduttore, scrive la Salmon, non si chiede di "fare" bensì di "essere" (Salmon 2003: 70), ed è significativo che questa prescrizione ontologica entri in vigore esattamente nel momento in cui la traduzione stessa della Bibbia comincia ad affrancarsi – almeno in area anglosassone – dalla rigorosa immobilità geronimiana⁵². Così, mentre da un lato, nella celebre *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530), Martin Lutero sostiene di aver tradotto i testi sacri usando il tedesco del popolo (quello realmente parlato in

⁵¹ Scrive Hermans riguardo allo scrupolo con cui si traducono i testi classici in epoca umanistica: "The Humanists' painstaking, scrupulous interest in collating, reconstructing and interpreting the texts that lie at the basis of western culture confer on these (Latin, Greek, Hebrew) writings an aura and a primacy that no translation can contest. [...] When Erasmus translates secular texts from Greek into Latin, he prefers, as he says, to err on the side of caution, i.e. to translate as literally as possible, so as to allow the original to shine undiminished. In one case, when he realised that a literal rendering was not feasible, he abandoned the translation altogether; he also talks about the 'manifestly ancillary status' of translations with respect to a 'culturally superior, inviolate source text'" ("L'interesse meticoloso e scrupoloso nella collazione, ricostruzione e interpretazione dei testi che sono alla base della cultura occidentale conferiscono a questi scritti (latini, greci, ebraici) un'aura e un primato che nessuna traduzione può mettere in dubbio. Quando Erasmo traduce testi secolari dal greco al latino, preferisce, come lui stesso afferma, errare per eccesso di attenzione, ovvero tradurre il più letteralmente possibile, così da consentire all'originale di brillare nella sua interezza. In un caso, quando si accorse che non era possibile una resa letterale, abbandonò l'intera traduzione; Erasmo parla anche dell' 'evidente status ancillare' delle traduzioni rispetto a un 'testo originale inviolabile e culturalmente superiore'"; Hermans 1992: 104).

⁵² Hermans (1992: 106) individua a questo proposito, per lo studio e la traduzione della Bibbia, un "inspirational approach" [approccio ispirazionale] che si affianca alla tradizione filologica.

casa dalla madre, dai bambini per strada, dall'uomo al mercato), e il vescovo inglese Miles Smith scrive nella prefazione alla King James's Bible (1611/1997: lviii; lxxviii) che la vera traduzione del testo sacro è quella che "openeth the window, to let in the light" ("apre la finestra per lasciare entrare la luce", e che il Regno di Dio non può essere ridotto a un insieme di "words or syllables" ("parole o sillabe"), dall'altro la religiosa osservanza della lettera si trasferisce alla sfera secolare.

Questo passaggio, favorito durante il periodo rinascimentale dalla straordinaria attività di traduzione e ri-traduzione di testi antichi e moderni, contribuisce anche a ridefinire le linee teoriche alla base del processo traduttivo. Nel 1426, Leonardo Bruni (1426/1996), traduttore di Aristotele dal greco al latino, scrive *De interpretatione recta*, un trattatello che costituisce la prima riflessione critica e consapevole sull'atto traduttivo nella cultura occidentale. Le regole indicate da Bruni per tradurre Aristotele lasciano trasparire un riguardo per l'originale sconosciuto alla tradizione precedente⁵³. Superando la distinzione tra parola e "senso", tra resa letterale e traduzione libera, il traduttore dei classici non si limiterà a riprodurre *inventio* e *dispositio*, ma dovrà sforzarsi di ricreare nel testo tradotto anche l'*elocutio* dell'originale, così che il testo finale possa incorporarne l'intera struttura retorica, fin nelle componenti ritmiche e fonologiche. Per l'ottenimento di questo risultato, requisiti essenziali di chi traduce saranno, secondo Bruni, un buon orecchio unito a una profonda e particolareggiata conoscenza delle due lingue in cui opera (cfr. Morini 2007: 37-41). "Nessuno, fino a quel momento", osserva Morini (2003: 38) nella sua presentazione dell'opera di Bruni, "aveva chiesto tanto al traduttore". L'impegno è, come si vede, commisurato alla grandezza e alla sacralità dell'opera tradotta: "Bruni, per la prima volta nella storia dell'Occidente, esige dal traduttore di testi secolari la stessa attenzione tradizionalmente riservata al testo biblico" (Morini 2007: 38).

In quanto paradigmi della cultura classica, nella sua forma più alta e prestigiosa, le opere di Aristotele⁵⁴ sono tra le prime ad ispirare una deferenza analoga a quella accordata al testo sacro. Lo

⁵³ Cfr. Gianfranco Folena (1991) sulla concezione medievale di traduzione come libera trasposizione dei contenuti, volta a ricreare del testo in base al "senso" più che alla stretta osservanza dell'originale.

⁵⁴ Lo straordinario rilievo assunto da Aristotele durante il Rinascimento è attestato anche dall'acceso e prolungato dibattito critico sul modo migliore di tradurlo. In *Aristotle and the Renaissance*, Charles B. Schmitt (1983) fa risalire all'inizio del Quattrocento i prodromi di questo dibattito, che sarebbe poi proseguito per altri due secoli. Anche Schmitt (1983: 68) individua nell'opera di Bruni uno spartiacque nella teoria e nella pratica traduttiva che ruotano attorno al testo antico, nonché una spinta fondamentale alla ri-traduzione dell'intero corpus aristotelico: "Bruni's work merely opened the gates to a whole new enterprise. As Garin showed some years ago, the fifteenth century Italy saw a renewed interest in translating and retranslating Aristotle, so that by the end of the century nearly the whole *corpus* had been freshly rendered into Latin" ("L'opera di Bruni non fece che aprire le porte a un'impresa completamente nuova. Come osservato da Garin qualche anno fa, l'Italia del Quattrocento mostrò un rinnovato interesse per la traduzione e ri-traduzione di Aristotele, tanto che per la fine del secolo la quasi totalità del *corpus* era stata ri-tradotta in latino").

stesso processo di sacralizzazione coinvolge però anche gli autori della latinità, e in particolare Virgilio, poeta peraltro già canonizzato in epoca romana a pochi decenni dalla morte. Come mostrano le varie traduzioni rinascimentali prodotte in Inghilterra, l'*Eneide* è il primo testo letterario a ricevere un trattamento quasi religioso. A cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, l'opera di Virgilio è oggetto di un crescente rigore traduttivo. Gavin Douglas si mostra ad esempio molto severo nei confronti dell'*Eneide* di William Caxton, tradotta dal francese nel 1490, e fornisce nel 1515 una sua versione del poema virgiliano più aderente alla fonte latina. Nel testo di Douglas è possibile leggere tutta l'accuratezza e l'attenzione imposte dal prestigio dell'originale.

L'opera di Virgilio, d'altro canto, sembra davvero assumere un valore paradigmatico nel processo di canonizzazione del testo letterario, e la dimensione sacrale di cui viene ammantata è evidente anche in epoca tardo-medievale. Nel frontespizio al manoscritto petrarchesco delle *Opera* di Virgilio, ideato Simone Martini in collaborazione con lo stesso Petrarca, il poeta latino è rappresentato in una posa simile a quella dei profeti e degli evangelisti: Virgilio, scrive Margaret Tudeau (1998: 28), che riporta e commenta l'immagine, è un vate i cui testi hanno ispirazione divina (come mostra lo strumento usato per scrivere, volto verso il cielo), e la sua autorità discende da un luogo "altro", assoluto e trascendente. In qualità di commentatore, Servio, ritratto più in basso, è rappresentato come un "priest-like mediator, who stands between the divinely inspired text and those the text both addresses and represents" (Tudeau 1998: 28)⁵⁵, cioè come una sorta di sacerdote che si pone fra il testo di ispirazione divina e i suoi destinatari. Nella sua veste di "priest-like mediator", Servio si fa carico di proteggere e trasmettere con rigore la Parola. Nella loro veste di mediatori del Grande Libro, i traduttori e le traduttrici dei classici (antichi e moderni) mantengono un riflesso di questa funzione sacerdotale.

Venature non dissimili si ritrovano in due recenti categorizzazioni incentrate sulla percezione che il traduttore ha di sé e del suo ruolo. In uno studio sulle strategie di "image-making" e sull'avanzamento dello status di traduttori e interpreti, Rakefet Sela-Sheffy e Miriam Shlesinger (2008: 85-6) distinguono in tre categorie la funzione e le qualità personali in cui si riconoscono normalmente i traduttori: quella di "guardiano della lingua e della cultura" d'arrivo, che ha il compito di preservarne l'ortodossia, quella di agente innovativo ("agency of cultural updating"), con una forte propensione a privilegiare la lingua e la cultura di partenza, e quella dell'"artista", che riversa nell'atto traduttivo il suo talento individuale e la sua anticonvenzionalità. Benché quest'ultimo ruolo sia facilmente associabile alla traduzione letteraria, la traduzione dei classici evoca piuttosto la figura del guardiano. Come in parte dimostrano le versioni autoriali dei classici

⁵⁵ "mediatore simile a un prete, che sta fra il testo di ispirazione divina e coloro a cui il testo si rivolge e allo stesso tempo rappresenta".

moderni inglesi (cfr. § 3.3.2), più che al ruolo di liberi artisti, la sacralità e il valore di insegnamento dei grandi romanzi vincolano i traduttori dei classici alla funzione sacerdotale di “gatekeepers”, unita a quella di educatori “engaged in a national mission” (“guardiani”, “impegnati in una missione nazionale”, Sela-Sheffy e Shlesinger 2008: 85-6). In modo analogo, in “Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation”, a fronte della figura marginalizzata e invisibile del traduttore “paria”, Erich Prunč (2007) individua quella del “traduttore prete”, la cui opera contribuisce alla costruzione di repertori canonizzati:

The translator-priests see themselves as the guardians of the word and as the gate keepers and constructors of culture. They know that they have the power to select, to transform and to define, which also provides them with the key to socially accepted values and truths. The *habitus* of the translator-priest first emerged in Mesopotamia where the priests guarded and interpreted the interlinear translations of the Akkadian texts [...]. It was later adopted by the great Bible translators St Jerome and Luther and also by literary translators whose creations have become an integral part of national literary canons. (Prunč 2007: 48-9)⁵⁶

Ricorre anche in Prunč l’immagine del traduttore come guardiano che regola l’accesso a ciò che è socialmente accettato, e come costruttore del canone, sia esso religioso o secolare.

Nell’arco del Cinquecento, l’idea del traduttore come guardiano della Parola e il rigore riservato agli antichi si estendono anche ai testi contemporanei, specie se riconosciuti come capolavori del pensiero moderno, cioè testi di importanza universale capaci di incarnare i valori fondamentali di quello che verrà poi definito come Rinascimento. Tra tutti, il *Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione sembra occupare un posto centrale, come si desume dal trattamento che gli viene riservato in Inghilterra:

The epitome of all these enterprises is Hoby’s translation of Castiglione’s *Cortegiano* (1561), close to the original even to a fault – to the point of becoming impervious, at times, for anybody not acquainted with Italian. Hoby’s reverent intention to “follow the very meaning and words of the Author” [...] finely sums up the

⁵⁶ “I traduttori-preti vedono se stessi come guardiani della parola e come custodi e costruttori della cultura. Sono consapevoli di ciò che hanno il potere di selezionare, di trasformare e definire, il che li fornisce anche della chiave che dà accesso ai valori e alle verità socialmente accettate. L’*habitus* del traduttore-prete emerge per la prima volta in Mesopotamia dove i preti custodivano e interpretavano le traduzioni interlineari dei testi accadici [...]. Più tardi questo *habitus* venne adottato dai grandi traduttori della Bibbia, san Gerolamo e Lutero, e anche dai traduttori letterari le cui creazioni sono divenute parte integrante dei canoni letterari nazionali”.

awe these early translators felt towards their originals, particularly when they were translating texts of such universal importance as the *Cortegiano* [...]. (Morini 2006: 20)⁵⁷

Nella versione inglese del *Cortegiano* che Sir Thomas Hoby pubblica nel 1561, il traduttore non solo aderisce al testo di partenza sul piano macro-testuale, ma dell'originale preserva scrupolosamente i tratti micro-testuali, fino a recuperare il significato etimologico delle parole italiane, rasentando l'incomprensibilità⁵⁸. Nel corso del Rinascimento dunque, nonostante il permanere di strategie traduttive meno vincolanti, l'immobilità e la stretta osservanza della lettera che avevano segnato la traduzione del testo sacro passano ai testi secolari, e in particolare a quelle opere comunemente viste come "classici".

La speciale vigilanza cui vengono sottoposte le opere riconosciute come centrali in una cultura è rimarcata anche da Lefevere:

Cultures that derive their ultimate authority from a text [...] are likely to guard that text with special vigilance, since the power of those in power can be said to rest on it. Accordingly, translators of such texts are allowed little leeway, as certain medieval and Renaissance European Bible translators who ended their days at the stake learned to their dismay. (Lefevere 1992b: 120)⁵⁹

Il testo canonico è fonte di autorità e di potere, e se il potere risiede nel testo, ogni deviazione dall'ortodossia sarà fortemente scoraggiata. Sul piano traduttivo, una ridotta libertà di movimento per il traduttore e una resa il più possibile letterale sono le conseguenze di questo atteggiamento. Come osserva ancora Lefevere (1990: 16), "the central text of a culture should not be tampered with – no graven image should be made of it – precisely because the text guarantees, to a great extent, the very authority of those in authority": in quanto depositari di autorità, i testi centrali di una cultura non devono essere "manomessi" o riprodotti in modo sconsiderato, e richiederanno in

⁵⁷ "L'epitome di tutte queste imprese è la traduzione del *Cortegiano* (1561) di Castiglione prodotta da Hoby, vicina all'originale fino all'eccesso – fino al punto di risultare impervia, a volte, per chi non avesse una conoscenza dell'italiano. L'intento riverente di Hoby di 'seguire l'esatto significato e le parole dell'Autore' [...] ben riassume il timore di questi primi traduttori verso i loro originali, in particolare quando traducevano testi di universale importanza come il *Cortegiano* [...]".

⁵⁸ Cfr. Morini (2006: 77-83) per l'analisi comparativa dei testi e per uno studio dettagliato della traduzione in epoca Tudor.

⁵⁹ "Le culture che derivano la loro autorità ultima da un testo [...] tenderanno a sorvegliare quel testo con speciale vigilanza, poiché si può dire che su quel testo si fonda il potere di quelli che sono al potere. Di conseguenza, ai traduttori di questi testi è concesso poco spazio d'azione, come impararono a proprie spese certi traduttori medievali e rinascimentali della Bibbia in Europa che finirono i loro giorni sul patibolo".

traduzione una resa il più possibile aderente all'originale. Le recenti osservazioni di Venuti (2008) su traduzione e formazione del canone mostrano come questo criterio sia ancora presente e attivo nel sistema anglosassone. Nelle varie traduzioni e ri-traduzioni inglesi dei classici letterari stranieri che si sono susseguite nel corso del Novecento, Venuti (2008: 38) mette in luce una “increasingly close adherence to the foreign texts, avoiding substantial variation or rewriting precisely because the texts are canonized”⁶⁰. Il particolare prestigio esercitato dalla canonicità del testo sembra spingere traduttori e traduttrici a evitare eccessive variazioni, e li orienta verso una traduzione specchio che ricorda quanto osservato nelle versioni italiane dei grandi romanzi inglesi scritti tra Ottocento e Novecento. In questo processo, sottolinea Venuti (2008: 48), un ruolo non secondario è ricoperto anche dalle attese della comunità ricevente: “elite readers may be more likely to resist the use of innovative translation strategies with canonical texts”⁶¹ (cfr. § 4.2.2). In altre parole, lo status elevato del classico incontra – e al tempo stesso innesca – le aspettative elitarie dei lettori, rafforzando la ricezione sacrale del bi-testo e la resistenza all'innovazione nel passaggio traduttivo.

Le traduzioni, come affermano Bassnett e Lefevere (1990: 7), sono oggetto di varie richieste da parte delle culture. Se il testo da tradurre è un “testo centrale” che della cultura incorpora i fondamenti, è probabile che la cultura stessa richieda “the most literal translation possible” (“la traduzione più letterale possibile”, Bassnett & Lefevere 1990: 7). La tendenza alla letteralità e insieme all'innalzamento stilistico dell'originale nella traduzione del classico viene riscontrata anche da uno studio di matrice sistemico-funzionale condotto da Josep Marco (2004). Lo studio prende in esame le traduzioni catalane di classici inglesi e americani prodotte nei primi decenni del Novecento sotto l'egida del movimento *noucentista*. Nelle traduzioni in catalano dei classici stranieri, il cui scopo era anche quello di affinare gli strumenti espressivi di una letteratura ancora “giovane” e collocarla al livello delle altre letterature nazionali, Marco rileva “the tendency to calque, to mirror (perhaps too) closely the form and structure of the original text” (“la tendenza al calco, al rispecchiamento (forse troppo) stretto della forma e della struttura del testo originale”, Marco 2004:82). Lo stile traduttivo di Carver, uno dei maggiori esponenti del *noucentisme* e traduttore di Charles Dickens e Marc Twain, denota secondo Marco (2004: 82), insieme all'uso di dialettismi, arcaismi e prestiti da altre lingue, “a high degree of formality in lexical choice, and [...]”

⁶⁰ “Aderenza sempre più stretta ai testi stranieri, evitando variazioni sostanziali o riscritture proprio perché i testi sono canonizzati”.

⁶¹ “È probabile che i lettori *d'élite* oppongano resistenza all'uso di strategie di traduzione innovative con i testi canonici”.

a closeness to the grammatical structure of the ST which borders on servitude”⁶². Nonostante l’intento sperimentale e innovativo, le traduzioni prodotte dal *noucentismo* catalano si volgono ai classici letterari, e finiscono così per vincolarsi a una resa più rigida e formale, specie sul piano dell’ordine delle parole.

Più un’opera assume i contorni di testo fondativo, più le verrà imposta una traduzione immobile, ossequiosa della lettera, e guidata al tempo stesso da criteri di “eccellenza”. In uno studio del 2007, James D. Price detta le linee guida per una traduzione computerizzata della Bibbia in base ai principi teorici della *optimal equivalence*. Nella prefazione scritta da David L. Brooks, docente di ebraico e Antico Testamento al Criswell College di Dallas, si legge: “Since the Bible is God’s Word, it is essential to have a methodology for excellence in translating the Bible into the heart languages of [...] people” (Price 2007: vii)⁶³. Partendo dall’assunto ontologico che la Bibbia è Parola di Dio, la resa di questa Parola non potrà non seguire il principio di “eccellenza”, principio che sembra qui corrispondere al criterio letterale di una *optimal equivalence*, basata a sua volta sulla distinzione di Nida (1964) tra equivalenza formale e dinamica. L’assunto indiscusso è che nel testo sacro risuoni direttamente la voce divina; il corollario è che ogni traduzione di quel testo dovrà essere condotta secondo criteri molto severi. Nel testo canonizzato, come nel testo sacro, quello che la Bassnett (1997: 87) definisce “power of the source” si eleva a potenza:

It is often said that literary translation causes more problems than technical translation. But this commonly held myth is only true in one sense – the power and authority of the source text is more likely to be threatening to the translator where literary texts are involved, particularly if they are regarded as canonical [...]. [T]he literary translator is constrained by the source text in a different way, and if it is a famous text or a canonical text then problems arise for the translator if he or she feels bound by the place that source text occupies in its native system. (Bassnett 1997: 87)⁶⁴

L’opera letteraria – ancor più se cristallizzata nella sfera alta del Grande Libro – incute soggezione ed esige speciale cautela, sia per la posizione che occupa nella cultura di partenza, sia per quella che

⁶² “Un elevato grado di formalità nella scelta lessicale, e [...] una vicinanza quasi servile alla struttura grammaticale del testo di partenza”.

⁶³ “Poiché la Bibbia è la Parola di Dio [...] è essenziale avere una metodologia improntata all’eccellenza nel tradurre la Bibbia nelle lingue più vicine alle [...] persone”.

⁶⁴ “Si dice spesso che la traduzione letteraria causi più problemi della traduzione tecnica. Ma questo mito sostenuto da molti è vero solo in un senso – il potere e l’autorità del testo di partenza saranno probabilmente più minacciosi per il traduttore nel caso dei testi letterari, specie se considerati canonici [...]. [I]l traduttore letterario è vincolato dal testo in modo diverso, e se si tratta di un testo famoso o canonico allora potranno nascere dei problemi per i traduttori o le traduttrici nel caso in cui si sentano condizionati dalla posizione che il testo di partenza occupa nel sistema d’origine”.

andrà ad occupare in quella d'arrivo, dove il suo ingresso nel pantheon dei classici della società ricevente si rivela altrettanto cruciale.

1.2.3 L'acquisizione della marca di classico: gli agenti consacranti

Immortale e autorevole, “sacro” e inviolabile, il classico gode di uno status che sembra originare dalle sue caratteristiche intrinseche. In realtà, al di là del valore delle singole opere, l'attribuzione della marca di canonicità fa affidamento su molteplici agenti esterni. Di fronte alla scelta tra “canonical” (“canonico”) e “canonized” (“canonizzato”), “the former suggesting the presence of inherent features in certain works, a ‘primordial nature’, the latter emphasizing the process through which canonization is achieved as the result of some activity,” Even-Zohar (1979/1990: 15-6)⁶⁵ accorda la preferenza al secondo termine, a sottolineare come la canonicità non abbia a che fare con la “natura primordiale” di un'opera, ma sia invece frutto di un processo e di una serie di attività. A questa visione non sfugge neppure il testo biblico, la cui marca di sacralità dipende in larga parte dalla percezione di chi lo riconosce – e lo riceve – come “voce dello Spirito”. Come afferma la Salmon:

Tradurre la Bibbia evidentemente non è la stessa cosa che tradurre un articolo di giornale: ma non perché la Bibbia è la “parola di Dio”, bensì perché *verrà recepita* come tale dalla maggior parte dei destinatari della traduzione. Le due cose sono profondamente diverse. (Salmon 2003: 69)

Ovvero, niente che sia inerente al testo è davvero sacro *di per sé*: la canonicità è per molti versi una marca acquisita, conferita e mantenuta nel tempo dalle istituzioni socio-culturali, e consolidata dalla ricezione sacrale che viene riservata all'opera canonizzata.

Prendendo come punto di riferimento la ricezione di Nathaniel Hawthorne presso il pubblico americano, Jane Tompkins (2001) contesta l'idea diffusa in base alla quale il Grande Libro trascende immutato tempo e circostanze, e sostiene l'assunto opposto: “a literary classic is a product of all those circumstances of which it has traditionally been supposed to be independent” (Tompkins 2001: 133): il classico letterario sarebbe proprio il risultato di tutte quelle circostanze da cui viene tradizionalmente ritenuto indipendente. Se la percezione del classico come opera di eccellenza non muta nel tempo, quello che cambia è il terreno su cui poggia quella percezione:

⁶⁵ “Il primo a suggerire la presenza di caratteristiche inerenti a certe opere, una ‘natura primordiale’, il secondo a sottolineare il processo tramite il quale si consegue la canonizzazione come risultato di qualche attività”.

The *Scarlet Letter* is a great novel in 1850, in 1876, in 1904, in 1942, and in 1966, but each time it is great for different reasons. In the light of this evidence, it begins to appear that what we have been accustomed to think of as the most enduring work of American literature is not a stable object possessing features of enduring value, but an object that – because of its place within institutional and cultural history – has come to embody successive concepts of literary excellence. (Tompkins 2001: 149)⁶⁶

In altre parole, secondo Tompkins, la permanenza del classico nelle varie culture discende in prevalenza dai valori di cui le istituzioni sociali e culturali lo investono, usandolo come una sorta di “contenitore”, e ratificandone di volta in volta l’eccellenza in base a criteri diversi. La durevolezza del testo canonizzato viene così assicurata dai continui processi di lettura e rilettura, pubblicazione e ri-pubblicazione, dalla produzione di testi critici e commenti, e dal mantenimento del testo canonizzato nei programmi di insegnamento (cfr. Tompkins 2001: 151). Andrebbe aggiunta, a questo panorama, l’opera di traduzione e ri-traduzione di cui è oggetto il classico. Nella visione della Tompkins, la “durability” del classico non è dunque una funzione della sua straordinaria capacità di resistere all’obsolescenza intellettuale. Quello che perdura è l’idea stessa di classico nella tradizione letteraria, cosicché i Grandi Libri sono, in ultima analisi, “mirrors of culture as culture is interpreted by those who control the literary establishment” (Tompkins 2001: 151)⁶⁷, specchi della cultura e del sistema letterario dominante che hanno il potere di confermare lo status di questo o di quel testo, e se ne servono per confermare quel potere. Si può quindi ipotizzare che l’incidenza dei fattori esterni sulla ratifica del Grande Libro sia riscontrabile nel polisistema d’arrivo anche per i classici stranieri in traduzione.

Sul piano sociale, la persistenza dei testi canonici e la creazione di repertori riconosciuti come fonte autorevole di verità possono essere ricondotte al bisogno delle culture di darsi dei testi di riferimento su cui fondare la propria identità. La Salmon individua a questo riguardo

una propensione antropologica (psicosociale) dei gruppi culturali a “eleggersi” dei *cult texts* il cui prestigio raggiunga forme di vera e propria deferenza. Si tratta di una deferenza non più connessa a una dottrina, ma a un bisogno di riferimenti mitici (si può supporre sostenuto da qualche propensione innata). Questo anelito a rafforzare l’identità mediante miti e oggetti mitizzati è una costante culturale. Di fatto, non c’è nulla in un testo che lo renda *oggettivamente* migliore di un altro: la sua supposta superiorità è contingente, è la risultante di un

⁶⁶ “La *Lettera Scarlatta* è un grande romanzo nel 1850, nel 1876, nel 1904, nel 1942, e nel 1966, ma ogni volta è grande per motivi diversi. Alla luce di questa evidenza, comincia ad apparire chiaro che quella che siamo stati abituati considerare l’opera più duratura della letteratura americana non è un oggetto stabile che possiede caratteristiche di valore trascendente, ma un oggetto che – per la sua posizione nella storia culturale e istituzionale – ha finito per incorporare concetti successivi di eccellenza letteraria”.

⁶⁷ “specchi della cultura per come la cultura viene interpretata da quelli che controllano il sistema letterario”.

numero altissimo di *variabili* storico-culturali che agiscono nella mente dei destinatari (lettori) come unità di misura, come riferimenti tarati da alcune autorevoli “guide” (da critici, esegeti, censori e, come si direbbe oggi genericamente, *opinion makers*). (Salmon 2003: 71)

La propensione delle culture a identificare in alcuni testi dei “testi di culto”, e la conseguente necessità di segnalarne lo status, rimandano dunque all’azione di guide “autorevoli”. Rientrano in questa azione, come si è visto, il commento di critici ed esegeti, la ratifica accademica e didattica, ma anche i dati paratestuali e tutte quelle forme di “rifrazione” (Lefevere 1982/2004) che rendono possibile il passaggio di testo da una cultura all’altra e la sua conseguente accettazione nel sistema ospite. Sull’azione di questi agenti canonizzanti gettano luce gli studi di Bourdieu (1971/1985), e – con uno sguardo più specifico volto alla traduzione – quelli di Lefevere (1982/2004, 1992a) e di Berman (1995).

In “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, Lefevere (1982/2004: 240) scrive: “A writer’s work gains exposure and achieves influence mainly through ‘misunderstandings and misconceptions’, or, to use a more neutral term, refractions”⁶⁸. Le traduzioni sono una prima, ovvia, forma di “rifrazione”. Ma tra le varie rifrazioni che permettono all’opera letteraria di acquisire peso e influenza nel sistema d’arrivo, Lefevere include anche gli adattamenti, comprese le “trasmutazioni” per lo schermo o il teatro (cfr. Jakobson 1959: 233), e le diverse forme di produzione critica e didattica:

First of all, let us accept that refractions – the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work – have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious form of criticism [...], commentary, historiography [...], teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays. (Lefevere 1982/2004: 241)⁶⁹

Come si vede, le rifrazioni accompagnano e rendono possibile il trasferimento del testo straniero dal sistema di partenza a quello d’arrivo, e al tempo stesso influenzano il modo in cui il testo verrà recepito in base ai dettami della società ricevente. In un certo senso, afferma Lefevere, le rifrazioni

⁶⁸ “L’opera di uno scrittore ottiene visibilità per lo più tramite ‘malintesi e fraintendimenti’, o, per usare un termine più neutro, rifrazioni”.

⁶⁹ “Innanzitutto, bisogna accettare che le rifrazioni – l’adattamento di un’opera letteraria per un pubblico diverso, con l’intenzione di influenzare il modo in cui quel pubblico legge l’opera – hanno sempre fatto parte della letteratura. Le rifrazioni si possono trovare nella forma ovvia della traduzione, o nella forma meno ovvia della critica [...], del commento, della storiografia [...], dell’insegnamento, della raccolta di opere nelle antologie, della produzione di drammi”.

rappresenterebbero una sorta di compromesso tra i condizionamenti imposti da entrambi i sistemi (cfr. Lefevere 1982/2004: 243). Un concetto in parte sovrapponibile a quello di rifrazione è la nozione bermaniana di “translation” (Berman 1995: 17). Lo spazio in cui si muovono le traduzioni (e la critica delle traduzioni), sostiene Berman, è di necessità più ampio rispetto ai singoli bi-testi: il passaggio – la “traslazione” – di un’opera in un’altra lingua e in un’altra cultura avviene anche attraverso la critica e tutte quelle trasformazioni testuali (o persino non testuali) che non sono strettamente traduttive. È l’“insieme” di tutte queste attività, scrive Berman, che costituisce la *translation* di un’opera (cfr. Berman 1995: 17)

Nella canonizzazione dei testi letterari, e nella loro *translation* all’interno della cultura d’arrivo, le rifrazioni descritte da Lefevere hanno un ruolo cruciale. È tramite le rifrazioni che un testo può conseguire e mantenere lo status di classico, ed è tramite le rifrazioni che lo status di un testo già riconosciuto come canonico viene preservato nel sistema (cfr. Lefevere 1982/2004: 252). Le antologie letterarie sono un esempio di questo meccanismo:

[A]nthologies [...] determine which authors are to be canonized. The student entering the field, or the educated layman, will tend to accept the selections, offered in these anthologies as “classics”, without questioning the ideological, economic and aesthetic constraints which have influenced the selection [...]. Thus, formal education perpetuates the canonization of certain works of literature, and school and college anthologies play an immensely important part in this essentially conservative movement within the literary system. (Lefevere 1982/2004: 244)⁷⁰

Se per un verso l’istruzione formale, incarnata dalle selezioni antologiche delle grandi opere, contribuisce a perpetuare lo status dei classici, dall’altro li confina all’interno di un sistema estremamente conservatore, soggetto a un basso grado di cambiamento. In questa cornice, le rifrazioni non solo contribuiscono a ratificare la canonizzazione di un testo, ma possono essere funzionali all’introduzione di un’opera straniera nel canone letterario di una nuova cultura.

Significativa a questo proposito una particolare rifrazione americana delle poesie di Giuseppe Ungaretti, analizzata da Venuti in “Translation, Community, Utopia” (2004). Nel 1958, Mandelbaum traduce per il pubblico americano le poesie di Ungaretti, sottolineandone il potenziale

⁷⁰ “[L]e antologie [...] determinano quali autori devono essere canonizzati. Lo studente che faccia il suo ingresso in questo campo, o la persona mediamente colta, tenderanno ad accettare le selezioni (offerte in queste antologie come ‘classici’) senza mettere in discussione i condizionamenti ideologici, economici ed estetici che hanno influenzato la selezione [...]. Così, l’istruzione formale perpetua la canonizzazione di certe opere letterarie, e le antologie scolastiche e accademiche hanno un ruolo importantissimo in questo movimento essenzialmente conservatore all’interno del sistema letterario”.

dirompente e innovativo: nel commento critico che accompagna il bi-testo, il traduttore dichiara di aver seguito le orme del poeta italiano nell'intento di "sotterrare il cadavere" della lingua letteraria, dando forma a un linguaggio economico, preciso e privo di "tutto quello che è soltanto ornamento" (cfr. Venuti 2004: 492). E tuttavia, osserva Venuti, se Mandelbaum aderisce sul piano sintattico alla tersa frammentazione ungarettiana, le sue versioni mostrano anche un'elevazione del testo di partenza che devia dai fini esplicitati nel commento critico. Più che alla sovversione inscritta nell'originale, la scelta poetizzante di tradurre "morire" con "perish" (*perire*) e non con "die", o la resa di "sonno" con "slumber" (più elegante di "sleep") rispondono all'appello implicito (e alle norme) di una "domestic readership" dalle attese piuttosto conservatrici (Venuti 2004: 492):

Mandelbaum's translation not only positioned Ungaretti in English-language poetic traditions, but affiliated him with the dominant trends in contemporary poetry translation. [...] Mandelbaum's version bridged the cultural gap between Ungaretti's actual Italian readership and his potential American audience. Translating a modern Italian poet into the discourse that dominated American poetry translation was effectively a canonizing gesture, a poetic way of linking him – for American readers – to canonical poets like Homer and Dante (not to mention the echoes of Tennyson, Shakespeare, Marlowe). Yet this domestic inscription deviated from Ungaretti's significance in the Italian poetic tradition [...]. The ornate English version was addressing another audience, distinctly American, poetry readers familiar with British and American poetic traditions as well as recent translations that were immensely popular. (Venuti 2004: 494)⁷¹

Per entrare nel canone poetico anglosassone, l'opera di Ungaretti subisce una "domestic inscription" che da un lato la riallaccia alla tradizione della cultura ricevente, e dall'altro la modella in base a un genere di traduzione poetica particolarmente popolare in area anglosassone. Così, le traduzioni americane di Mandelbaum riescono effettivamente a canonizzare Ungaretti negli Stati Uniti (cfr. Venuti 2004: 492), ma per garantirgli l'accesso al pantheon dei classici stranieri il traduttore finisce per affiliarlo a un sistema tradizionale tanto riconoscibile e ratificato dalla comunità d'arrivo quanto lontano dagli intenti dell'originale. Con una mescolanza di innalzamento

⁷¹ "La traduzione di Mandelbaum non solo collocava Ungaretti all'interno delle tradizioni poetiche di lingua inglese, ma lo affiliava alle tendenze che dominavano la traduzione poetica del tempo. [...] La versione di Mandelbaum colmava la distanza culturale tra i reali lettori italiani di Ungaretti e il suo potenziale pubblico americano. Tradurre un poeta moderno italiano nel discorso che dominava la traduzione poetica americana era effettivamente un gesto canonizzante, un modo poetico di collegarlo – per i lettori americani – a poeti canonici come Omero e Dante (per non parlare degli echi di Tennyson, Shakespeare, Marlowe). Eppure, questa iscrizione domestica deviava dal significato di Ungaretti nella tradizione poetica italiana [...]. L'ornata versione inglese si indirizzava a un altro pubblico, chiaramente americano, a lettori di poesia che avevano familiarità con la tradizione poetica inglese e americana e anche con traduzioni recenti che erano divenute immensamente popolari".

e ossequio al testo di partenza che le rende simili alle versioni italiane dei grandi romanzi inglesi, le rifrazioni americane delle poesie di Ungaretti confermano l'interazione tra la forza delle norme che agiscono nel sistema d'arrivo e la spinta imposta dal prestigio del classico.

Per i testi letterari tradotti come per quelli non tradotti, l'acquisizione e il mantenimento della marca di canonicità dipendono dunque in larga parte dall'azione molteplice che fa capo alla comunità interpretante. Nel campo della produzione culturale a circolazione "ristretta", cui si può ascrivere quel bene simbolico che è il classico letterario, Bourdieu (1971/1985: 28) individua una serie di "istituzioni consacratrici" che hanno potere canonizzante sui prodotti culturali. Tra gli agenti autorizzati che possono garantire la consacrazione di un bene simbolico, Bourdieu sottolinea il ruolo dei critici e del sistema educativo (cfr. Bourdieu 1971/1985: 32). In questo senso, la nozione bourdieusiana si interseca con il concetto di "institution" elaborato da Even-Zohar (1990):

The "institution" consists in the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also remunerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time. (Even-Zohar 1990: 37)⁷²

L'istituzione, nell'interpretazione di Even-Zohar, coincide con l'insieme dei fattori che concorrono al mantenimento della letteratura come attività socio-culturale. È l'istituzione che determina le norme in base alle quali un prodotto viene accettato in via permanente dalla cultura dominante o, al contrario, sanzionato e rigettato dai circuiti ufficiali. È facile desumere che questo potere di consacrazione (o esclusione) di un testo nell'ambito del polisistema letterario valga anche per la letteratura tradotta e, a maggior ragione, per la traduzione dei classici. Tra le varie forme assunte dall'istituzione, Even-Zohar, come Bourdieu, cita i critici e tutti gli ordini di scuola, accademia compresa, insieme a "publishing houses, periodicals, clubs, groups of writers, government bodies (like ministerial offices and academies), [...] the mass media in all its facets, and more" (Even-Zohar 1990: 37)⁷³. Si può allora ipotizzare che il sottosistema italiano dei classici in traduzione

⁷² "L'istituzione' consiste nell'insieme di fattori interessati al mantenimento della letteratura come attività socio-culturale. È l'istituzione che governa le norme prevalenti in questa attività, ratificandone alcune e rigettandone altre. Rafforzata da altre istituzioni sociali dominanti, e parte di queste, l'istituzione remunera e punisce produttori e agenti. Facendo parte della cultura ufficiale, determina anche chi e quali prodotti saranno ricordati da una comunità per un periodo di tempo più lungo".

⁷³ "case editrici, periodici, circoli, gruppi di scrittori, corpi governativi (come gli uffici ministeriali e le accademie), [...] i mezzi di comunicazione di massa in tutti i loro aspetti, e altro ancora".

risenta fortemente dei condizionamenti imposti dall'istituzione nelle sue varie forme, e che questi condizionamenti abbiano carattere più di conservazione che di innovazione.

Un'ulteriore, articolata rielaborazione del concetto di agente canonizzante si trova in Lefevere (1992a). In *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* viene sottolineata la centralità delle istituzioni consacratorie nel processo di canonizzazione di un'opera. "It is my contention" afferma Lefevere, "that the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but by very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decides to look for them" (Lefevere 1992a: 2)⁷⁴. Quali sono allora i fattori concreti che assicurano l'accettazione di un'opera nel canone letterario? Per spiegarlo, Lefevere adotta una visione di matrice sistemica e culturale: la letteratura è un sistema integrato in cui operano testi e agenti umani, e anche quando i testi sembrano appartenere a una dimensione sospesa e inviolabile – come nel caso dei classici – la loro permanenza nel sistema discende da tutti gli agenti che leggono, rileggono, commentano e in qualche maniera riscrivono quei testi. La consacrazione delle opere, il mantenimento stesso del sistema letterario, e il suo allineamento con gli altri sistemi culturali della società, dipendono secondo Lefevere da due fattori di controllo, uno interno e uno esterno (cfr. Lefevere 1992a: 14-5):

In concrete terms, the first factor is represented by the "professional" [...]. Inside the literary system, the professionals are the critics, reviewers, teachers, translators. They will occasionally repress certain works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant concept of what literature should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology.

The second control factor, which operates mostly outside the literary system as such, will be called "patronage" here, and it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature. (Lefevere 1992a: 14-5)⁷⁵

⁷⁴ "È possibile affermare che il processo risultante nell'accettazione o nel rifiuto, nella canonizzazione o non-canonizzazione delle opere letterarie è dominato da fattori non vaghi ma molto concreti che sono relativamente facili da individuare, una volta che si decida di cercarli".

⁷⁵ "In termini concreti, il primo fattore è rappresentato dai 'professionisti'. [...] Nell'ambito del sistema letterario, i professionisti sono i critici, i recensori, gli insegnanti, i traduttori. All'occasione, i professionisti reprimeranno certe opere letterarie troppo apertamente in contrasto al concetto dominante di come deve essere la letteratura (o le viene concesso di essere) – la sua poetica – e di quello che deve essere la società (o le viene concesso di essere) – l'ideologia. Il secondo fattore di controllo, che opera per lo più fuori dal sistema letterario in quanto tale, sarà chiamato qui 'patrocinio', e si intenderà nel significato di poteri (persone, istituzioni) che possono favorire o ostacolare la lettura, scrittura e ri-scrittura della letteratura".

Quello che fa di un testo letterario un'opera sospesa e "senza tempo" si rivela invece profondamente radicato nel tempo e nell'azione di controllo esercitata dal duplice fattore descritto da Lefevere. Del fattore esterno – il "patrocinio", in cui possono rientrare singole persone, case editrici, gruppi politici o religiosi, intere classi sociali, e anche i media – e dei "professionisti" che operano all'interno del sistema letterario, Lefevere mette in luce il potere sanzionatorio. Se il *patronage* può condizionare la produzione letteraria in termini economici, ideologici o di status, i *professionals*, costituiti da critici, recensori, e – significativamente – insegnanti e traduttori⁷⁶, possono contribuire in misura diretta alla ratifica di un'opera, oppure decretarne l'esclusione dal sistema qualora l'opera risulti completamente incompatibile con l'ideologia dominante.

Per un verso, ritorna qui in Lefevere (con una sfumatura più politica) l'assunto centrale di Toury, secondo il quale le traduzioni sono in sostanza fatti della cultura d'arrivo. Al tempo stesso, appare più evidente il ruolo specifico che la traduzione riveste nell'attribuire e preservare la marca di canonicità: come altre rifrazioni, la traduzione del classico tenderà a incorporare e a codificare le nozioni prevalenti nella cultura d'arrivo riguardo a quello che è ritenuto accettabile (o inaccettabile), in letteratura e nella società⁷⁷. Laddove la letteratura si intrecci in modo più evidente con la funzione educativa ascritta al Grande Libro – come ad esempio nel caso limite dei classici per l'infanzia – il criterio dell'accettabilità presso la cultura ospite si farà ancora più pressante (cfr. cap. 5). È in questo modo che la traduzione tende a immobilizzarsi, e la figura del traduttore assume, come si è visto, contorni quasi sacerdotali: i traduttori e le traduttrici della grande letteratura si fanno guardiani della Parola – all'occorrenza censori – e in parte anche insegnanti (cfr. § 5.2.1, § 5.2.2. e § 3.2). Prima di analizzare più in dettaglio la funzione educativa implicitamente o esplicitamente ascritta al testo sacralizzato (e i possibili effetti che ne conseguono in traduzione), occorre però osservare un ultimo, rilevante agente di sacralizzazione del testo letterario: il paratesto,

⁷⁶ Cfr. a proposito dell'azione canonizzante esercitata dai traduttori lo studio di Pascale Casanova (2002/2010), che mette in diretta correlazione la posizione del testo tradotto e la sua legittimità con la posizione del "traduttore-consacratore" e il suo prestigio nel sistema d'arrivo. Maggiore il prestigio del mediatore, più "nobile" la traduzione e più elevato il suo potere consacrante (cfr. Casanova 2002/2010: 299).

⁷⁷ Lefevere introduce qui il concetto di "codification" (cfr. Lefevere 1992a: 28-30): il sistema letterario di una cultura tende a codificare una poetica dominante, e a canonizzare la produzione di quegli scrittori che più si conformano alla poetica codificata. L'opera di questi scrittori verrà così propagata come esempio da seguire per gli scrittori futuri, e occuperà una posizione centrale nell'insegnamento della letteratura. Una volta avvenuta, sostiene Lefevere, la codificazione tende ad assumere "vita propria", e può risultare separata e lontana dagli sviluppi più recenti che hanno luogo nel sistema letterario. È esattamente in questa situazione di scollamento rispetto alle tendenze letterarie più recenti che sembra porsi la traduzione della grande letteratura straniera in Italia.

fattore a sua volta non disgiunto dal valore pedagogico che la cultura tende ad accordare all'opera canonizzata.

1.2.4 L'esegesi del classico: i dati paratestuali nella canonizzazione del testo letterario

I testi canonizzati, sostiene Umberto Eco (1992: 52-3), diventano inevitabilmente oggetto di una "lettura sospettosa" ("suspicious reading"), e vengono spesso sottoposti a un eccesso di interpretazione. Insieme alle molteplici riletture e riscritture e ai diversi agenti consacranti (esterni e interni) che concorrono a canonizzare un testo letterario, il conferimento della marca di classico sembra andare di pari passo anche con la qualità e la quantità dei dati paratestuali che lo accompagnano. Richiamandosi alla prima definizione che ne dà Genette (1987), Şehnaz Tahir-Gürçağlar (2002) sottolinea il rilievo del paratesto nella ricerca sulle traduzioni:

Researchers involved in a historical project study different types of material. Such material may consist of actual translations, or of such external data as reviews, letters, advertisements, interviews, diaries and public addresses, to name but a few. In between these, there is a third type of material, largely liminal in nature, which often goes unmentioned. This is the terrain of "paratexts": prefaces, postfaces, titles, dedications, illustrations and a number of other in-between phenomena that mediate between the text and the reader and serve to "present" the work [...]. (Tahir-Gürçağlar 2002: 44)⁷⁸

Il paratesto è costituito da tutto quel materiale apparentemente marginale che fa da cornice al testo tradotto e lo presenta al lettore: titoli, prefazioni e postfazioni, commenti, note e liste bibliografiche, dediche e illustrazioni. Diversamente dall'"extratesto", ovvero il meta-discorso più generale che ha per oggetto le traduzioni e circola in modo indipendente dai singoli bi-testi, il paratesto si riferisce al materiale che accompagna la traduzione in senso stretto, formando parte integrante della versione tradotta dell'opera (cfr. Gürçağlar 2002: 44). Al pari delle traduzioni vere e proprie e delle altre possibili rifrazioni del testo, anche il paratesto può servire a delineare le norme e i condizionamenti che guidano l'atto traduttivo. Le norme traduttive, come afferma Gisèle Sapiro (2008: 200), non si manifestano soltanto tramite le scelte linguistiche, ma anche attraverso i dati paratestuali, nei quali Sapiro include commenti critici, note a piè di pagina e quarta di copertina.

⁷⁸ "I ricercatori interessati a un progetto storico studiano diversi tipi di materiale. Questo materiale può essere costituito da traduzioni vere e proprie, oppure da dati esterni come recensioni, lettere, annunci pubblicitari, interviste, diari e pubblici discorsi, solo per citare qualche esempio. Fra questi, esiste un terzo tipo di materiale, dalla natura prevalentemente liminare, che viene spesso ignorato. È il territorio del 'paratesto': prefazioni, postfazioni, titoli, dediche, illustrazioni e altri fenomeni intermedi che fanno da tramite fra testo e lettore, e servono a 'presentare' l'opera".

L'osservazione delle macro-norme che regolano la traduzione italiana dei grandi romanzi inglesi muoverà dunque anche dai dati paratestuali. Come si vedrà più dettagliatamente nella parte pratica, l'analisi dell'apparato critico e iconografico a commento del testo servirà a determinare quella che viene definita da Berman la "posizione" di chi traduce l'opera, ovvero il senso che il traduttore ha delle proprie finalità e del proprio ruolo, il suo "progetto di traduzione", nonché a circoscrivere l'"orizzonte traduttivo" (esterno e culturalmente determinato) in cui l'opera si proietta (cfr. Berman 1995: 16). Nel suo esame di due versioni inglesi di *Pinocchio*, Iain Halliday (2009) mostra come la distanza rispetto all'originale e la progressiva canonizzazione del testo di partenza producano effetti evidenti sul piano paratestuale, condizionando per certi versi la traduzione stessa:

It is indeed worth remembering that (almost) every text that forms part of a canon "sanctified by custom and tradition" once had a life in which it was simply a newly published book. [...] For Ann Lawson Lucas on the other hand, working in 1995, *Pinocchio* certainly did already constitute part of the canon, not only in her own field of specialization, Italian literature, but also in world literature, as her translation's publication in the Oxford University Press World's Classics series suggests. (Indeed, the prestige of this imprint and the scholarly apparatus used in its editions have conditioned the translation in some respects). (Halliday 2009: 50)

79

Il fatto che nel 1995, al momento della traduzione di Ann Lawson Lucas, *Pinocchio* fosse parte del canone universale lo rende oggetto di un trattamento speciale sul piano del paratesto, e, secondo Halliday (2009: 56), di tutta una serie di note e commenti al testo che ne inficiano la scorrevolezza. Nel polisistema italiano, in alcuni casi-limite come la traduzione del classico a scopi dichiaratamente didattici, l'uniformità degli intenti che guidano testo e paratesto è tale da produrre, come si vedrà (cfr. § 5.2.2), una sovrapposizione quasi totale fra la lingua del commento e quella della traduzione vera e propria.

Ma al di là della sua legittimità come materiale di studio collegato alle traduzioni, l'apparato paratestuale svolge, come si è detto, un ruolo centrale e specifico nella consacrazione del classico. Quali sono, specie per il romanzo, i tratti salienti di questa azione consacrate, e quale ne è l'origine? Nella scala gerarchica che pone solitamente la poesia al vertice della produzione letteraria, il romanzo, di nascita più recente e meno "nobile", occupa una posizione intermedia. Uno

⁷⁹ "È importante ricordare che (quasi) tutti i testi che fanno parte di un canone 'santificato dal costume e dalla tradizione' sono un tempo esistiti semplicemente come libri appena pubblicati. [...] per Ann Lawson invece, all'opera nel 1995, *Pinocchio* faceva già sicuramente parte del canone, non solo nel suo campo di specializzazione, la letteratura italiana, ma anche nella letteratura mondiale, come suggerisce la pubblicazione della sua traduzione nella collana Oxford University Press World's Classics. (E infatti, il prestigio di questa serie e l'apparato accademico usato nelle sue edizioni hanno in qualche modo condizionato la traduzione)".

degli elementi di discriminazione tra la fascia alta della produzione narrativa e quella più popolare è proprio la presenza del paratesto. Secondo lo studio di Sapiro (2008), che colloca poesia e romanzi rosa ai due estremi della gerarchia in campo letterario, le norme che regolano la traduzione del romanzo dipendono dal grado di consacrazione raggiunto dal testo e dalla sua distanza nel tempo. Nel quadro della progressiva canonizzazione del testo narrativo, la presenza di un commento paratestuale rappresenta spesso una marca di legittimità⁸⁰:

Les normes de traduction des romans se différencient en fonction des autres critères évoqués: leur ancienneté et leur degré de consécration. On peut opposer selon ce critère les œuvres classiques à la littérature contemporaine, les premières étant moins soumises aux pressions commerciales relevant de la seconde catégorie. En outre, les classiques sont souvent accompagnés d'un paratexte, commentaire qui constitue un marqueur de sa légitimité. Les moindres contraintes commerciales s'expliquent en partie par le fait que, d'une part, ces œuvres sont souvent libres de droits, de l'autre, elles enferment déjà un capital symbolique qui, même s'il ne procure pas un rendement économique immédiat, confère à ses importateurs et au catalogue dans lequel il s'inscrit une légitimité symbolique, tout en garantissant des profits matériels également sur le long terme. (Sapiro 2008: 204)⁸¹

L'apparato critico dunque segnala e rafforza la canonicità del testo e la sua appartenenza alla letteratura alta⁸². In questo modo, alcune opere narrative assurgono allo status di classici e, in

⁸⁰ Cfr. Thomson-Wohlgemuth (2006: 61) per come l'apparato paratestuale legittimava la traduzione dei classici stranieri nella Germania dell'Est. Diversamente dalle altre opere letterarie, i classici stranieri in traduzione, ritenuti di alto valore educativo per il popolo, non subivano di per sé un controllo particolarmente stretto. L'azione censoria o legittimante del regime si appuntava invece sulle postfazioni, che dovevano obbligatoriamente presentare (e giustificare) la traduzione. Era in base alle postfazioni, lette dai censori con particolare meticolosità, che un libro poteva essere accettato come parte dell'eredità culturale socialista.

⁸¹ "Le norme traduttive dei romanzi si differenziano in funzione degli altri criteri evocati: la loro antichità e il loro grado di consacrazione. In base a questo criterio, è possibile distinguere le opere classiche dalla letteratura contemporanea, le prime meno soggette alle pressioni commerciali che incidono sulla seconda categoria. I classici inoltre sono spesso accompagnati da un paratesto, commento che costituisce una marca di legittimità. I minori condizionamenti commerciali si spiegano in parte con il fatto che queste opere sono spesso libere da diritti d'autore, dall'altra, racchiudono già un capitale simbolico che, anche se non procura un rendimento economico immediato, conferisce ai suoi importatori e al catalogo nel quale si iscrive una legittimità simbolica, garantendo comunque dei profitti materiali sul lungo periodo".

⁸² In alcuni casi, l'apparato paratestuale può anche legittimare o mascherare interventi censori su parti di testo ritenute "indecorose" per un classico. Nel suo studio sulle traduzioni canonizzate di Catullo in inglese, usate da intere generazioni di lettori, e in particolare sulla versione di C.J. Fordyce (*Catullus: a Commentary*, 1961), Carol O'Sullivan (2009: 76-7) mostra come il paratesto abbia un ruolo fondamentale nella presentazione e nell'inquadramento del testo censurato per il pubblico consumo. La voce autorevole del traduttore-filologo ratifica infatti la selezione delle poesie di

quanto capitale simbolico universalmente riconosciuto, si sottraggono alle logiche di mercato che regolano la produzione di massa, rientrando nel processo di sospensione e *objectification* descritto da Sela-Sheffy (2002; cfr. § 1.2.1).

A volte, come nel caso osservato da Tahir-Gürçağlar (2002), il paratesto non solo conferma la canonicità di un libro, ma può fornire indicazioni immediate riguardo agli scopi della traduzione. L'uso di precisi elementi paratestuali nelle versioni dei classici stranieri pubblicate in Turchia intorno agli Quaranta, e commissionate dal Ministero dell'Istruzione al Dipartimento Statale per la Traduzione (*Tercüme Bürosu*)⁸³, costituisce un esempio di questa strategia:

The paratextual elements of the classics translated by the Translation Bureau made the educational function of these books clear. Or rather, they expressed the intention, the hope, that the books would be received as educational material. This can be deduced from a number of sites, starting with the Ministry of Education's logo on the front cover, including the introductions of teacher-translators and extending to the prefaces. By contrast, the paratexts of popular dime novels did not claim to have any function other than to "tempt" the reader (Genette 1997: 93). They contained no preface that could guide the reading of the texts and made no effort to assert their cultural and literary merit. (Tahir-Gürçağlar 2002: 57)⁸⁴

Nella collana di classici stranieri sovvenzionata dallo stato turco, tutti i dati paratestuali – dalla sobrietà della veste grafica al logo ministeriale in copertina, fino all'avallo autorevole di insegnanti-traduttori – risultano coerenti e funzionali a un duplice obiettivo: ratificare il testo nel suo status di classico, e sottolinearne al tempo stesso la serietà e il rilievo educativo per i lettori. L'apparato critico e iconografico che accompagna il testo ne sancisce l'autorevolezza e ne indica la funzione: è

Catullo come rappresentativa dell'intera opera, e conduce alla sospensione della curiosità nei lettori riguardo all'originale. Di fatto, il commento riportato sul risvolto dell'edizione inglese – in cui si legge che "a few poems which for good reason are rarely read have been omitted" ("alcune poesie che per buoni motivi vengono lette di rado sono state omesse") – cela la censura completa di una trentina di componimenti.

⁸³ L'Ufficio per la Traduzione, attivo dal 1940 al 1966, era parte del progetto di occidentalizzazione della Turchia repubblicana. I libri commissionati dall'Ufficio e pubblicati dal Ministero dell'Istruzione avevano principalmente funzione pedagogica, e dovevano servire a trasferire i contenuti della grande letteratura occidentale alle nuove generazioni turche (cfr. Tahir-Gürçağlar 2002: 48).

⁸⁴ "Gli elementi paratestuali dei classici tradotti per conto del Dipartimento per la Traduzione rendeva chiara la funzione educativa di questi libri. O meglio, il paratesto esprimeva l'intenzione, la speranza, che i libri sarebbero stati ricevuti come materiale educativo. Questo può essere desunto da un certo numero di dati, a partire dal logo del Ministero dell'Istruzione sulla copertina, fino a includere le introduzioni di insegnanti-traduttori e le prefazioni. I paratesti delle collane economiche più diffuse, al contrario, non pretendevano di avere nessuna funzione se non quella di 'tentare' il lettore (Genette 1997: 93), non contenevano prefazioni che potessero guidare la lettura dei testi e non facevano alcuno sforzo per asserire il loro merito culturale e letterario".

anche e soprattutto tramite il paratesto che il libro canonizzato viene presentato come opera di elevato valore educativo e culturale, volta ad aumentare le conoscenze delle giovani generazioni turche. Il classico è dunque innanzitutto libro che insegna, e nel caso delle traduzioni turche i traduttori stessi sono spesso insegnanti o accademici, il che mostra “how closely the translation of classics was related to education” (“quanto la traduzione dei classici fosse strettamente correlata all’istruzione”, Tahir-Gürçağlar 2002: 53). Il materiale paratestuale avvalorava inoltre l’idea che il Grande Libro sia, per sua stessa natura, complesso e difficile da capire, estendendo al lettore l’atteggiamento di riverenza già proprio del traduttore. Se il classico custodisce sapienza e conoscenza, non soltanto andrà tradotto con cura, ma dovrà essere opportunamente dotato di glosse per accompagnare il lettore nel faticoso cammino della comprensione.

Alla funzione consacrante del paratesto Julie Candler Hayes (2009) collega sul piano storico la nascita della nozione stessa di “classico moderno”. Nel suo studio monografico sulla traduzione in Francia e Inghilterra tra 1600 e 1800, Candler Hayes osserva come gli elementi paratestuali associati alle versioni tradotte del *Don Chisciotte* attribuissero di fatto all’opera moderna in lingua volgare la stessa autorevolezza dei testi antichi:

During the first 150 years of translations of the *Quixote*, we also see the rise of a new phenomenon, the “modern classic”, which is concurrent with the emergence of the modern use of the word “literature” in both French and English over the course of the eighteenth century. [...] Prior to 1700, it would have been unheard of to consider [...] translations worthy of critical analysis or to see them accorded the sort of scholarly treatment reserved for the Greek and Latin classics or scripture: critical preface, author’s biography, explanatory notes. Just as in earlier centuries the advent of moveable type consolidated vernacular culture and conferred an air of historicity and truthfulness on the printed word, so the production of elegant editions in the eighteenth century, with illustrations and editorial apparatus, lent to works from the living languages a kind of cultural authority that had previously belonged only to the ancients. The translator’s footnote marks a small but telling step in this process, by denoting that the text cannot be instantly seized in the entirety of its meaning but instead requires – and merits – gloss and commentary. (Candler Hayes 2009: 221)⁸⁵

⁸⁵ “Durante i primi centocinquanta anni di traduzioni del *Don Chisciotte* assistiamo anche alla nascita di un nuovo fenomeno, il ‘classico moderno’, che è parallelo all’emergere dell’uso moderno della parola ‘letteratura’ in inglese e in francese nel corso del Settecento. [...] Prima del 1700, sarebbe stato impensabile considerare [...] le traduzioni degne di analisi critiche o di veder loro accordato quel genere di trattamento accademico riservato ai classici greci e latini o alla Scrittura: prefazione critica, biografia dell’autore, note esplicative. Così come nei secoli precedenti l’avvento dei caratteri mobili aveva consolidato la cultura vernacolare e conferito un’aura di storicità e veridicità alla parola stampata, allo stesso modo la produzione di edizioni eleganti nel diciottesimo secolo, con illustrazioni e apparato editoriale, conferiva a opere scritte in lingue vive quella autorità culturale che era appartenuta fino ad allora soltanto agli antichi. La nota a piè pagina del traduttore segna un passo piccolo quanto rivelatore in questo processo, denotando che il testo

Benché l'ossequio traduttivo verso certi testi-cardine della cultura moderna sia già presente in epoca rinascimentale (cfr. § 1.2.2), a partire dal Settecento il concetto di classicità si applica in modo ormai consolidato alle opere scritte nelle lingue vive, così che la traduzione e l'interpretazione del "classico moderno" vengono condotte con la stessa attenzione filologica che era stata fino ad allora riservata alle scritture e ai classici dell'antichità. La presenza di corposi apparati paratestuali a commento del testo sancisce questo processo: edizioni eleganti, biografie dell'autore, immagini, e note esplicative riflettono l'autorità culturale del testo, e rimandano all'idea che, per la sua complessità, l'opera canonizzata richieda e meriti di essere accuratamente spiegata. Non solo. Nel caso di più traduzioni di uno stesso testo, il commento critico può anche essere usato per affermare la bontà di un certo orientamento interpretativo: "among the distinguishing features of a 'classic' work", scrive Candler Hayes (2009: 221), "is the appearance of competing translations, accompanied by important theoretical prefaces"⁸⁶.

A ben guardare, d'altro canto, il processo di legittimazione del testo in virtù dell'apparato critico paratestuale affonda le proprie radici nel periodo umanistico, crocevia storico fondamentale intorno al quale ruotano le nozioni di canone e di classico. Scrive Anthony Grafton (1995) nel suo saggio "L'umanista come lettore":

Il lettore umanista nell'età della stampa [...] non si attendeva che i classici giungessero intatti sulla sua scrivania. Quanto più autore e argomento erano importanti, tanto più profondamente dovevano essere immersi in blocchi di commento. Infine, editori e lettori umanisti decisero che anche i testi letterari latini di argomento non classico abbisognavano di glosse; non c'era altro modo per legittimarne le pretese letterarie. [...] Paradossalmente dunque, il testo umanistico era tornato nella posizione dell'*auctoritas* medievale. [...] Ma il nuovo commentario imprigionava e modellava il testo con altrettanto vigore di quelli antichi. Incoronato dall'esegesi umanistica, il testo appariva importante non solo per se stesso, ma anche in quanto legato, una volta ancora, ad un sistema di istruzione e di interpretazione. (Grafton 1995: 232)

È significativa, per uno studio sulla traduzione del classico, l'immagine del testo imprigionato in "blocchi di commento". L'apparato critico paratestuale contribuisce a conferire la marca di canonicità all'opera letteraria, ma finisce anche per chiuderla in una gabbia esegetica in cui il testo è al tempo stesso "incoronato" e immobilizzato. Questa immobilità sembra essere direttamente

non può essere immediatamente afferrato nell'inezienza del suo significato ma richiede – e merita – invece di essere glossato e commentato".

⁸⁶ "la comparsa di traduzioni rivali, accompagnate da cospicue prefazioni teoriche rientra fra i tratti distintivi di un'opera 'classica'".

correlata anche alla funzione educativa e didattica incorporata dal Grande Libro, a sua volta materialmente sancita dalla quantità e dall'autorevolezza di glosse e commentari paratestuali.

1.2.5 Il classico come fonte di conoscenza: la funzione didattica del Grande Libro e la traduzione innalzante

Libro che trascende il tempo, che custodisce la “voce dello spirito” (e dunque santificato e preservato dal cambiamento), libro complesso e quindi debitamente chiosato, il classico è anche, esplicitamente o implicitamente, un libro che insegna. La presenza e il rilievo dei dati paratestuali sottolineano in modo più o meno diretto la dimensione educativa assunta dal testo canonizzato: il paratesto è indispensabile perché il Grande Libro contiene sapienza e sarebbe di ardua lettura senza un opportuno commento critico. Più che per il piacere della lettura, al classico ci si avvicina dunque per imparare, e spesso con spirito di sacrificio. La ricezione del Grande Libro finisce così per richiamare in qualche modo le pratiche di lettura del *codex* romano, ponderoso supporto che raccoglieva in epoca tardo antica i testi del canone religioso e giurisprudenziale. Il *codex*, che si sostituisce verso la fine del terzo secolo dopo Cristo al più agevole *volumen*, è descritto da Guglielmo Cavallo (1995) come

un libro dalle dimensioni talora imponenti, nel quale venivano talora raccolti e rinchiusi i libri della Bibbia e i commentari a questa, i *corpora* legislativi e giurisprudenziali, i classici adottati dai canoni della scuola [...]. Alla lettura dell'*otium* letterario [...] succedeva una lettura concentrata e attenta, a voce sempre più bassa, dal senso imposto da dispositivi precisi, atta ad una ricezione autoritaria del testo [...]. Da una lettura libera e ricreativa si passava a una lettura orientata e normativa. Al “piacere del testo” si sostituiva un lavoro lento di interpretazione e di meditazione. (Cavallo 1995: 67-8)

Il testo che contiene il canone (o ne fa parte) è fonte di autorità e prevede quindi una ricezione “autoritaria” e “normativa”: il testo canonizzato non presuppone un utilizzo libero, ricreativo e volto all'*otium*, ma un severo e faticoso lavoro di comprensione. Nella ricezione moderna del testo letterario che abbia assunto la marca di canonicità (specie in Italia; cfr. cap. 2) è possibile percepire il riflesso di questo atteggiamento culturale. L'ipotesi è che, per il classico letterario, a lettura sacrale corrisponda traduzione sacrale, e cioè a un tempo ossequiosa e innalzante.

In *The Reader, the Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*, Louise M. Rosenblatt (1995: 22-35) distingue due possibili modalità di lettura in base alla “disposizione mentale” che il lettore può adottare di fronte a un testo: una lettura “estetica” e una lettura “non estetica” o “efferente”. Nel primo caso, scrive Rosenblatt (1995: 24), “the reader’s primary concern

is what happens during the actual reading event”⁸⁷: nella lettura estetica il lettore è coinvolto in modo diretto e personale, e la sua attenzione si concentra su quello che accade nel testo. La lettura efferente (dal latino *efferre*, “portare via”) è invece incentrata su quello che il lettore può “portare con sé” dopo aver letto il testo, in termini di conoscenze e informazioni acquisite. Nel continuum tra questi due poli, che prevede una serie di possibili gradazioni tra gli estremi e anche l’eventualità che il medesimo testo venga letto ora in modo estetico ora in modo efferente, lo status elitario del classico e la sua valenza educativa tendono a mettere in ombra la fruizione estetica, e orientano il lettore verso una lettura per lo più efferente. La differenza tra lettura estetica e lettura efferente descritta da Rosenblatt riecheggia in questo senso la distinzione ciceroniana tra *voluptas* e *utilitas* (cfr. Cavallo 1995: 41), ovvero tra una lettura di intrattenimento finalizzata al piacere, e una lettura “alta” mirata a elevare la propria istruzione. Anche nel caso di opere molto popolari nate come letteratura di intrattenimento (i romanzi di Charles Dickens, ad esempio), la canonizzazione sembra produrre una progressiva accentuazione della *utilitas* rispetto alla *voluptas*. Questo slittamento non manca di riflettersi sul piano traduttivo. Sentito come fonte di nutrimento morale e intellettuale, il classico, in nome della sua funzione educativa, difficilmente potrà derogare dai valori convenzionali della correttezza e dell’accettabilità linguistica (a volte anche morale; cfr. § 5.2.1 e § 5.2.2) che sono in vigore presso la cultura d’arrivo. Si profila così, nel caso delle versioni italiane dei grandi romanzi inglesi, una duplice spinta innalzante, dovuta in parte alle norme del polisistema d’arrivo e in parte al prestigio connaturato alla marca di classico.

Se l’Italia presenta un campo di ricerca particolarmente favorevole all’osservazione di questa macro-norma, l’impulso innalzante nella traduzione dei classici sembra essere peraltro un fenomeno piuttosto ricorrente e generalizzato. Nelle prime traduzioni in ebraico dei sonetti di Shakespeare prodotte da Schwartz tra il 1916 e il 1923, Toury (1995: 108) rileva una tendenza ad aderire alle norme più tradizionali del polisistema ebraico e un innalzamento del testo di partenza. Questa “stylistic elevation” (“elevazione stilistica”), osserva Toury (1995: 121)⁸⁸, può essere parzialmente ricondotta allo status di classico assegnato all’originale. Anche nel caso del polisistema ebraico, il prestigio del classico si combina con la forza delle norme conservatrici che regolano la cultura ricevente:

Trying to sum up Schwartz’s approach to the sonnets, it turns out that he chose to place his translations at a point where the innovation they represent through the reflection of the source-text features will be tempered by

⁸⁷ “Il lettore si concentra in primo luogo su quello che avviene durante l’atto della lettura vero e proprio”

⁸⁸ Cfr. Venturi (2009a: 343) per l’interazione tra lo status di classico e le norme del polisistema d’arrivo nelle versioni ebraiche dei sonetti shakespeariani osservate da Toury.

habitual and established practices sufficient to ensure that the text as a whole will not deviate unduly from the prevalent norms. (Toury 1995: 122)⁸⁹

Il classico è dunque accettato e confermato come tale nella misura in cui non devia in modo indebito dalle norme prevalenti, e in particolare dall'eccellenza dello stile. Nel caso in cui l'originale si allontani dal "bello scrivere", sarà eventualmente la traduzione a ripristinare l'ortodossia linguistica.

Può essere utile a questo proposito gettare uno sguardo anche sui polisistemi francese e canadese. Nel corso di una recente conferenza presso il SITLEC (Università di Bologna a Forlì, 4 Maggio 2009), presentando i risultati di un progetto curato dal gruppo GRETI che aveva per obiettivo la ri-traduzione in francese del romanzo di William Faulkner *The Hamlet* (1940), la studiosa canadese Annick Chapdelaine⁹⁰ ha messo in luce una dicotomia fra la traduzione prodotta in area canadese e le versioni francesi ufficiali di Faulkner. L'elemento centrale di questa dicotomia è la resa dei tratti bassi o vernacolari del romanzo: muovendosi in un territorio meno vincolato e non centrale, la versione GRETI ne dà un trattamento mimetico, attingendo ai socioletti del repertorio del Québec, mentre nelle traduzioni francesi i tratti sub-standard vengono di norma innalzati in ossequio al "bien écrire hexagonal". Ancora più interessante è il passaggio dalla traduzione francese parzialmente "ripulita" di Hilleret, pubblicata da Gallimard nel 1959 nell'edizione economica "folio", e la versione del 2000, rivista da Coupaye e Gresset sempre per i tipi di Gallimard, ma questa volta edita nella più prestigiosa collana della "Pléiade". In quest'ultima edizione, dai tratti fortemente canonizzanti, osserva Chapdelaine, scompaiono virtualmente tutte le forme vernacolari sentite come troppo basse o illegittime. Se ne potrebbe desumere una macro-norma analoga a quella in vigore in Italia: entrato ormai di diritto nel bosco sacro dei classici, il romanzo di Faulkner subisce un'azione innalzante che sfocia in una rispettabile "version nettoyée" ("versione ripulita") dell'originale in cui il registro basso è sacrificato allo stile elegante e formale.

Analoghe strategie innalzanti nella traduzione dei Grandi Libri si riscontrano nelle versioni rumene di *Robinson Crusoe* studiate da Rodica Dimitriu (2006). Prototipo del romanzo moderno, parzialmente inglobato anche dal sottosistema della letteratura per l'infanzia, *Robinson Crusoe* acquista molto presto lo status di classico universale e conta innumerevoli traduzioni e adattamenti. Nel 1835 il romanzo di Daniel Defoe entra nel polisistema rumeno come testo per ragazzi, con

⁸⁹ "Cercando di riassumere l'approccio di Schwartz ai sonetti, emerge che il traduttore ha scelto di collocare le sue traduzioni in un punto in cui l'innovazione che rappresentano attraverso il riflesso delle caratteristiche del testo di partenza verrà attenuata da pratiche abituali e consolidate, sufficienti ad assicurare che il testo nel suo insieme non debba deviare indebitamente dalle norme prevalenti".

⁹⁰ Cfr. Chapdelaine e Lane-Mercier (2001) per un resoconto più completo del progetto.

finalità marcatamente didattiche: nella prefazione epistolare a questa prima versione, il Ministro degli Interni viene rassicurato dal traduttore Vasile Drăghici sui grandi benefici morali che i giovani potranno derivare dalla lettura del romanzo (cfr. Dimitriu 2006: 74). Due delle versioni successive, pubblicate nel 1900 e nel 1943, segnano l'ingresso di *Robinson Crusoe* nel canone per gli adulti. Alla valenza educativa si unisce così quella estetica e letteraria, istanza cui i critici e i lettori colti si mostrano particolarmente sensibili:

The twentieth century and more specifically the inter-war and post-war years saw aesthetic criteria become increasingly part of the (educated) reader's expectations. Literary critics repeatedly sought aesthetic values in literary works in general and translations in particular. [...] The critics' norms required that translations have the same literary value as their originals, that translators make use of their creative powers, and that they have spiritual affinities with their authors. (Dimitriu 2006: 77)⁹¹

A fronte della prescrizione ontologica che richiede al traduttore di essere spiritualmente affine all'autore, e di usare il suo potere creativo per plasmare un testo tradotto con lo stesso valore letterario dell'originale, le traduzioni del classico letterario introducono in realtà anche un elemento di elevazione del testo di partenza. Nella versione rumena di *Robinson Crusoe* edita nel 1943, scrive Dimitriu, "at the level of register, the general style is more formal than that of the English text". "This", conclude, "has to do with Romanian norms when translating classics" (Dimitriu 2006: 78). Nelle traduzioni rumene dei classici stranieri, come in quelle italiane, il registro subisce una generale elevazione, e questo procedimento è in buona parte collegabile allo status elitario assunto del testo di partenza.

Un aumento del livello di formalità, unito a un'epurazione delle forme basse e vernacolari sentite come devianti, si riscontra anche nelle edizioni economiche dei classici stranieri pubblicate in Brasile dal Clube do Livro tra il 1943 e il 1976 (cfr. Milton 2001). Qui, in un caso "ibrido" di grande letteratura specificamente volta al mercato di massa, torna in primo piano il valore pedagogico del classico. Nel suo esame di questa produzione, John Milton scrive che "the paternalistic and educational aspect of the book club [...] often resulted in bland translations that

⁹¹ "Nel Novecento e in modo più specifico nel dopoguerra e negli anni tra le due guerre i criteri estetici cominciarono a diventare parte delle attese del lettore (istruito) in misura sempre maggiore. I critici letterari sondavano ripetutamente i criteri estetici delle opere letterarie in generale e delle traduzioni in particolare. [...] Le norme dei critici richiedevano che le traduzioni avessero lo stesso valore letterario degli originali, che i traduttori facessero uso dei loro poteri creativi, e che avessero affinità spirituali con i loro autori".

‘corrected’ any non-standard language in the original” (Milton 2001: 43)⁹². La finalità educativa ascritta al testo non solo spinge i traduttori a censurare⁹³ i riferimenti legati alla sfera sessuale, scatologica o religiosa (come spesso avviene anche nella letteratura per l’infanzia, cfr. Milton 2001: 49 e cap. 5), ma incide fortemente anche sulla resa delle varietà linguistiche sub-standard. Così, l’ingenua semplicità di Stephen Blackpool, che in *Hard Times* si esprime in un dialetto del nord, viene resa con un “somewhat highbrow Portuguese”, ovvero con un portoghese piuttosto raffinato (Milton 2001: 51). Il dialetto non viene tradotto perché quello che il personaggio dice è evidentemente ritenuto più importante di *come* lo dice. Ma, osserva Milton, c’è anche una seconda ragione connessa alla prima:

The second reason [...] is that slang is somehow “wrong”, that it shouldn’t be allowed to soil the pages of a classic novel. [...] The less slang an author uses then, the better he or she is considered to be. Here we can point to specifically Brazilian reasons, such as a hangover from the French cultural dominance of Brazilian culture right up to the Second World War. Literature is *belles lettres*; the translator must preserve *le bon goût* and should cut and alter translations *aux belles infidèles*. (Milton 2001: 52)⁹⁴

Nella traduzione del Grande Libro lo slang è sentito come “sbagliato”, come non legittimo, e viene epurato in nome del “buon gusto”. Per il polisistema brasiliano, Milton associa (non a caso) questa

⁹² “l’aspetto educativo e paternalistico del club del libro [...] spesso risultava in traduzioni blande che ‘correggevano’ qualunque uso non standard della lingua nell’originale”.

⁹³ In uno dei suoi studi, Bourdieu introduce il concetto di “censura strutturale” (cfr. Bourdieu 1991: 138, 87) che richiama in parte la nozione touryiana di norma. Non esplicitamente messa in atto tramite proibizioni, la “censura strutturale” è insita nel sistema stesso e si esercita attraverso le sanzioni messe in atto dal campo in caso di deviazione dal comportamento accettato. Questo tipo di censura agisce su tutti i produttori di beni simbolici, ma con più forza sui rappresentanti ufficiali della cultura, più soggetti alle norme del decoro. In questo senso, Bourdieu definisce l’uso di una lingua “addomesticata” (che sanziona ad esempio il linguaggio basso o volgare) come “censura resa naturale”. Applicando le osservazioni di Bourdieu al campo traduttivo, Elisabeth Gibbels (2009: 74) scrive: “Translators as tacit censors do not simply replace words that may cause offence or omit passages that could draw the attention of censorious institutions. They tinge the tone of texts and make them readable and acceptable. This is no conscious choice but an effect of their position in the system of symbolic production” (“I traduttori come censori taciti non si limitano a sostituire le parole che potrebbero risultare offensive o ad omettere le parti che potrebbero attirare l’attenzione delle istituzioni censorie. I traduttori modificano il tono dei testi per renderli leggibili e accettabili. Non si tratta di una scelta consapevole ma di un effetto della loro posizione nel sistema della produzione simbolica”).

⁹⁴ “La seconda ragione [...] è che lo slang è in qualche modo ‘sbagliato’, che non gli si dovrebbe permettere di sporcare le pagine di un romanzo classico. [...] Così, meno un autore usa lo slang, maggiore è la considerazione che si ha di lui o di lei. Qui si potrebbero individuare motivazioni specificamente brasiliane, come ad esempio un residuo del dominio culturale francese sulla cultura brasiliana almeno fino alla seconda guerra mondiale. La letteratura è *belles lettres*; il traduttore deve preservare *le bon goût* e tagliare o alterare le traduzioni sul modello delle *belles infidèles*”.

difesa del decoro stilistico al dominio culturale che la Francia delle *belles lettres* e delle *belles infidèles* esercita sul Brasile fino al dopoguerra. Ancora una volta, anche se diretta a un pubblico di massa, alla grande letteratura non viene consentito di deviare da un certo perbenismo linguistico.

Traduzione del classico e linguaggio elevato vanno dunque di pari passo. E lo stile alto che quasi invariabilmente si accompagna alla traduzione del classico rimanda al concetto di eloquenza che informa in epoca rinascimentale la riscoperta degli antichi. Scrive a questo proposito Michael Cronin (2007):

Civility was an essential concept for the revival of learning in fourteenth and fifteenth century Europe. In looking back to classical models, a primary source of inspiration were conceptions of civility deemed to have been formulated and to have existed in antiquity [...]. For the writers and philosophers of the Renaissance, the idea of civility, of how one should think and behave in a civilized polity, was bound up with the notion of *communicatio*. Language was to be the hallmark of the educated citizen but language of a particular kind, language as eloquence. It is eloquence which in a sense allows speakers to transcend themselves and their point of origin. (Cronin 2007: 254)⁹⁵

La nozione di classico, specie nella sua veste di guida morale e intellettuale, incorpora nel corso del Rinascimento quella di “civiltà”; la civiltà si esprime e si comunica attraverso un linguaggio adeguato, e il linguaggio adeguato sarà dunque, di necessità, un linguaggio colto ed eloquente.

A questa nozione sembra ancorarsi in modo saldo e durevole anche la pratica traduttiva, come dimostra il fatto che non solo i classici moderni ma anche gli archetipi della letteratura antica possono essere sottoposti al medesimo trattamento nobilitante. Deborah H. Roberts (2009) osserva come nelle traduzioni delle opere greche e latine pubblicate in Inghilterra tra il 1800 e il 1950, l’aura del classico renda inaccettabile l’uso del linguaggio basso e a volte osceno degli originali (cfr. Roberts 2009). Lo stile viene allora per così dire “ripulito”:

The association of obscenity with the lower-class diction of their own time [...] may lead translators to obscure the presence of such language in classical literature not only because it might be shocking to a middle- or

⁹⁵ “Quello di civiltà è stato un concetto essenziale per la rinascita degli studi nell’Europa del quattordicesimo e quindicesimo secolo. Guardando ai modelli classici, una fonte primaria di ispirazione erano i concetti di civiltà che si riteneva fossero stati formulati e fossero esistiti nell’antichità [...]. Per gli scrittori e i filosofi del Rinascimento, l’idea di civiltà, di come si dovrebbe pensare e di come ci si dovrebbe comportare in una società ordinata, era collegata alla nozione di *communicatio*. La lingua doveva essere il segno distintivo del cittadino colto, ma una lingua particolare, una lingua come eloquenza. È l’eloquenza che permette in qualche modo ai parlanti di trascendere se stessi e la loro origine”.

upper-class audience but because it would seem inappropriate to the status of the characters who speak it – and perhaps to the status of the classical text as well. (Roberts 2009: 290)⁹⁶

Le attese di un pubblico colto (o da istruire ed “educare”), unite alla riverenza verso il prestigio attribuito al classico e ai personaggi che si muovono al suo interno, fanno sì che il “vile” venga oscurato, e che le varietà linguistiche basse, vernacolari o scurrili presenti nell’originale vengano purificate a vantaggio di una lingua alta, sentita come più adeguata alla posizione dell’opera nel polisistema letterario.

Nel capitolo che segue si cercherà di vedere come, nel caso delle versioni dei grandi romanzi inglesi pubblicate in Italia, questa spinta innalzante determinata dallo status elevato e dalla valenza istruttiva del classico venga alimentata anche dai tratti specifici che caratterizzano la tradizione letteraria autoctona – e come la cultura italiana in particolare orienti traduttori e traduttrici verso una resa conservatrice, nobilitante, e per molti versi immobile del testo canonizzato. Si cercherà, in altre parole, di contestualizzare le versioni italiane dei classici inglesi osservando il quadro degli elementi che Toury (1995: 30) definisce “historically significant” (“storicamente significativi”) nel polisistema d’arrivo, ponendoli a confronto con i tratti che segnano il polisistema di partenza. Lo scopo di questa osservazione è quello di identificare in modo più preciso le radici storiche e socio-culturali delle macro-norme che presiedono alla traduzione del classico moderno in Italia.

⁹⁶ “È possibile che l’associazione tra oscenità e lingua usata dalle classi basse del proprio tempo [...] abbia spinto i traduttori a oscurare la presenza di questa lingua nella letteratura classica, non solo perché poteva risultare scioccante per un pubblico di classe media o alta, ma perché sarebbe sembrata inadeguata allo status dei personaggi che la parlavano – e probabilmente anche allo status del testo classico”.

CAPITOLO 2

Italia-Inghilterra: due polisistemi a confronto

2.0 Introduzione

Abbiamo visto nel capitolo precedente come la traduzione del classico vada soggetta a un intreccio di impulsi, dettati sia dal prestigio del bi-testo sia dalle norme traduttive imposte dal sistema d'arrivo. Si tratta di spinte – immobilizzanti e nobilitanti a un tempo – proprie di una costellazione di letteratura tradotta che tende ad assumere una posizione periferica nel polisistema, e che appare piuttosto refrattaria al cambiamento. La resistenza al cambiamento è a volte quella materiale delle istituzioni (dalle case editrici al sistema educativo), che tendono a canonizzare certi bi-testi, e a preservarli immutati nel tempo sul mercato dei beni simbolici. Il risultato può essere in alcuni casi una serie di traduzioni immobili anche nel senso di inamovibili, e a loro volta canonizzate (cfr. § 3.1.1.2, § 3.3.2, § 4.1.1 e § 4.2.2). Ma la tendenza alla conservazione, in parte per effetto dello status elevato del testo, e in parte come conseguenza della traduzione etnocentrica, è visibile anche in bi-testi più recenti, dove talvolta addirittura si intensifica (cfr. § 1.2.5 e § 3.1.2.2). Di fronte alla “Scrittura secolare” rappresentata dal testo canonizzato, il traduttore o la traduttrice tenderà a vestire i panni curiali del *translator-priest*, guardiano della parola che custodisce la lettera, tanto più se questa è distante sul piano temporale, difendendo al tempo stesso anche l'ortodossia linguistica del testo d'arrivo. Periferici, per i modelli secondari e convenzionali di cui fanno uso (cfr. Even-Zohar 1978/2004 e § 1.1.1), ma appartenenti anche alla sfera della letteratura alta o educativa, i classici tradotti vengono così spesso emendati dai moduli bassi o vernacolari¹. Ne deriva una traduzione innalzante che censura quello che appare inappropriato, o lo eleva con scelte che attingono alla lingua *culta*.

Se la traduzione, come osserva Toury (1995: 174) può essere considerata in senso generale un “comportamento condizionato” (“a **conditioned** type of behaviour”), la traduzione del testo canonizzato sembra prestare il fianco a condizionamenti e restrizioni ancora maggiori rispetto ad altre aree del sistema letterario. Il caso liminare di Cormac Mc Carthy, autore popolare e contemporaneo ma non esattamente *mainstream*, innovativo e moderno ma anche celebrato dalla

¹ Si veda a questo riguardo il caso particolare dei classici per l'infanzia (cfr. § 5.0), dove agiscono con maggior forza la nozione di correttezza sociale e quella correlata di accettabilità linguistica (cfr. Puurtinen 1995).

critica e in via di canonizzazione, in parte lo dimostra. Nella versione italiana di *The Road* (2006), come si è visto (cfr. § 1.0), l'uso di moduli linguistici dell'italiano medio (o medio basso) e una certa disinvoltura nella costruzione sintattica si alternano a moduli innalzanti, e a inserti di traduzione specchio più aderenti alla struttura dell'originale. Nel caso dei testi entrati ormai pienamente a far parte del canone, testi in cui la marca di classico si unisce a quella di Grande Libro come fonte di elevazione, i condizionamenti si intensificano, e derogare dalle norme prevalenti riguardo a quello che è sentito come "corretto" o linguisticamente accettabile (cfr. § 5.0) si fa più arduo. Non solo. Come si è visto per la ricezione dell'opera poetica di Ungaretti negli Stati Uniti (cfr. § 1.2.3), inscrivere le traduzioni nell'ambito delle norme letterarie conservatrici in vigore presso la cultura d'arrivo può in realtà essere funzionale alla classicizzazione stessa del testo letterario, così da garantirne sia l'ingresso sia la permanenza nel canone del polisistema d'arrivo.

Nel caso del polisistema italiano, l'intreccio tra il potere esercitato dalla fonte e l'influenza delle norme autoctone tradizionali sembra affiorare con particolare evidenza². In Italia, la scrittura traduttiva che ha per oggetto il classico letterario emerge più di altre come scrittura epigonica, e sembra porsi al crocevia di tutto un insieme di attese e condizionamenti che regolano storicamente sia la produzione sia la ricezione della letteratura. Così, dopo aver osservato come agisce in campo traduttivo l'impulso generale dettato dalla canonizzazione, sarà necessario delineare con più precisione i tratti specifici che segnano il polisistema d'arrivo, e vedere in che modo il quadro culturale italiano – da cui le norme domestiche traggono origine e alimento – agisca da catalizzatore rispetto alla spinta impressa dal classico. Occorrerà dunque tracciare lo sviluppo della scrittura narrativa e della lettura in Italia, risalendo alle origini storiche, culturali e socio-linguistiche della lingua letteraria. Sarà inoltre necessario mettere a fuoco, di pari passo, anche le linee portanti che segnano il polisistema inglese, così da evidenziare il diverso *humus* linguistico e socio-culturale in cui vengono plasmati e letti i testi originali. Come viene concepita – e recepita – la lingua che dà forma al romanzo moderno nei due sistemi? Quali sono le differenze nella nascita e nello sviluppo di questo particolare linguaggio in Inghilterra e in Italia, e quali i possibili riflessi sulla lingua usata dai traduttori?

² Il già citato studio di due versioni inglesi di *Pinocchio* condotto da Iain Halliday (2009; cfr. § 1.2.4) conferma indirettamente la specificità del polisistema letterario italiano a questo riguardo. Mentre nel testo inglese più recente (pubblicato nel 2002) la canonicità dell'originale incide sul progetto traduttivo in termini paratestuali, con una proliferazione di annotazioni e commenti al testo, la resa del linguaggio di Collodi non risulta innalzante, ma è in linea generale fluida, naturale e congeniale alla sensibilità moderna ("its language [...] is fluent, more natural sounding", "more congenial to the contemporary eye and ear", Halliday 2009: 56). Diverso è invece il caso parallelo delle traduzioni italiane di *Huckleberry Finn*, sempre analizzate da Halliday (2009), in cui l'opera di normalizzazione (o eliminazione) del vernacolo è sistematica (cfr. § 5.0 per una trattazione più dettagliata).

Nella delineazione di questo duplice quadro la ricezione del testo riveste un ruolo centrale. Se si accetta l'assunto in base al quale le traduzioni sono essenzialmente fatti della cultura d'arrivo (Toury 1995: 29), ne consegue che le traduzioni siano anche fatti della comunità di lettori a cui si rivolgono, e delle *people-in-the-culture* in grado di attivare le norme non solo quando le traduzioni vengono prodotte, ma anche quando vengono consumate (cfr. Toury 1998: 31). Quanto incide allora sulle versioni tradotte dei classici inglesi l'orizzonte di attese del lettore reale che appartiene alla comunità interpretante italiana (cfr. Fish 1980: 171)? E in che modo questo orizzonte di attese contribuisce a modellare il lettore "implicito" (cfr. Iser 1976/1987: 73) inscritto nel testo, e il possibile modello di lettore che chi traduce assume come punto di riferimento? Scrive Umberto Eco (1979) a proposito del "Lettore Modello":

Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente. I mezzi sono molti: la scelta di una lingua (che esclude ovviamente chi non la parla), la scelta di un tipo di enciclopedia [...], la scelta di un dato patrimonio lessicale e stilistico [...]. (Eco 1979: 55)

L'atto della scrittura – anche traduttiva – implica un "informed reader", attivo e interpretante (Fish 1980: 48), che abbia maturato competenza linguistica, semantica e letteraria adeguate. Nella visione di Eco, la scrittura poggia su un patrimonio di strategie che accomunano l'autore e il proprio lettore, e prevede il rimando a un "insieme di competenze" condivise tramite le quali il Lettore Modello attualizzerà sul piano interpretativo quello che lo scrittore ha prodotto sul piano generativo. Di questo terreno comune fanno parte, sempre secondo Eco, non solo, come è ovvio, il codice linguistico, ma anche la "scelta di un tipo di enciclopedia" e "di un dato patrimonio lessicale e stilistico".

Ci si può chiedere, a questo punto, quali siano l'enciclopedia, il patrimonio lessicale e le norme stilistiche che uniscono i traduttori e i lettori dei classici in Italia, cercando anche di mettere a fuoco il modo in cui gli *informed readers* (o i Lettori Modello) dei bi-testi si intersechino sia con i lettori storici e reali nei due polisistemi, sia con quelli impliciti presupposti dal testo. Quello che segue è quindi uno sguardo più ravvicinato alle radici diverse – storiche, culturali, socio-linguistiche, letterarie – che sono alla base della lettura e della scrittura narrativa nella cultura d'arrivo e in quella di partenza, allo scopo di individuare se (e come) questa diversità si riverberi sulla pratica traduttiva.

2.1 Lettura e scrittura nell'Inghilterra dell'età moderna: i lettori reali

Lo sviluppo della scrittura narrativa, e quello parallelo della lettura, seguono in Inghilterra e in Italia due percorsi storicamente molto diversi, con una diffusione più rapida ed estesa in area anglosassone, più lenta e faticosa in area italiana. Una prima, significativa differenza che marca il confine tra il polisistema inglese e a quello italiano nel radicamento dell'abitudine alla lettura ha matrice religiosa. L'età moderna si apre in Europa all'insegna di due eventi centrali: la Riforma Protestante e la Controriforma. L'opposizione che a partire dal Cinquecento separa i paesi di confessione protestante da quelli cattolici avrà effetti profondi e duraturi non solo sul piano politico e religioso, ma anche – e in primo luogo – sulla pratica della lettura. “È stata da tempo accolta”, scrive Jean-François Gilmont (1995: 274), “l'idea che la frontiera che divide il mondo occidentale nel suo rapporto con la stampa e con la lettura affonda le proprie radici nelle divisioni confessionali del secolo XVI: da un canto i protestanti, grandi consumatori della lettura, dall'altro i cattolici, più attaccati alle tradizioni orali”. Mentre la cultura cattolica scoraggia attivamente la lettura personale del testo sacro a vantaggio della trasmissione orale e mediata della fede (cfr. Julia 1995, e § 2.2), il Protestantismo diventa, per usare le parole di Élie Halévy, una vera e propria “book religion”³.

Diversamente dalla cristianità medievale, la nuova confessione favorisce l'accesso alle scritture come mezzo di salvezza e di edificazione, incoraggiando i fedeli ad appropriarsi della parola divina tramite una lettura diretta, privata e individuale. “Anche se solidamente inquadrati” osserva ancora Gilmont (1995: 274), “i protestanti sono invitati a leggere”, e sono invitati a leggere nella loro lingua, giacché è anche dai precetti della religione protestante che trae origine l'intensa attività di ri-traduzione della Bibbia nei vernacoli nazionali dell'Europa del Nord (cfr. § 1.2.2). In Inghilterra, la familiarità con la lettura, legata a una conoscenza del testo sacro che i Puritani caldeggiavano con particolare fervore, viene alimentata anche dalle aspre lotte religiose che culminano nella Guerra Civile del 1642. In questo frangente, lettura e scrittura sono sì mezzi di elevazione spirituale, ma anche strumenti polemici molto diffusi. Come osserva Richard Altick (1957), autore di un ampio studio su lettori e lettura in Inghilterra tra il XVII e il XX secolo:

It was not, however, only the Protestant, and especially the Puritan, emphasis upon private Bible-reading as a way to religious truth and thus to personal salvation which stimulated the spread of reading. The religious struggles that reached a climax in the Civil War played their part as well. [...] And the controversies were

³ In Altick 1957: 24.

carried on by floods of tracts and pamphlets, arguments and replies and rejoinders and counterrejoinders – printed matter which found a seemingly limitless market among all classes that could read. (Altick 1957: 25)⁴

Trattati religiosi, pamphlet, risposte polemiche e contro-risposte: grazie all'impulso propulsivo delle contese religiose, la pratica della lettura – favorita anche dall'invenzione dei caratteri a stampa – si diffonde e si consolida in Inghilterra già a partire dal Seicento.

Certo, la precisazione di Altick – “fra tutte le classi che sapevano leggere” – non è secondaria. Se nel corso dell'età moderna, e nonostante le condizioni di estrema povertà, la Scozia dà un apporto fondamentale alla democratizzazione della lettura (cui contribuiscono sia la forte tradizione calvinista, incentrata sulla studio delle scritture, sia l'azione del sistema educativo nazionale), l'Inghilterra tra Seicento e Settecento presenta una rigida divisione in classi che si riflette anche sul livello di alfabetizzazione generale. Con l'eccezione dei seguaci di Wesley – 56.000 nel 1789 – a cui è richiesto di dedicare alla lettura tutto il tempo disponibile, negli strati sociali più bassi si registra in questo periodo un livello di *literacy* ancora piuttosto limitato⁵. Anche nei ceti più bassi, tuttavia, la pratica della lettura doveva essere già abbastanza radicata se, nel suo studio su una possibile ‘rivoluzione della lettura’ alla fine del XVIII, secolo Rinhrad Wittman (1995) riporta che “Viaggiatori tedeschi riferivano, già dalla metà del secolo XVII, di un'immensa trasformazione delle abitudini di lettura: in Inghilterra gli operai che lavoravano alla copertura dei tetti si facevano portare il giornale sul posto durante le pause pranzo” (Wittman 1995: 337).

Nell'ambito della circolazione dei beni culturali, il solco che separa i paesi protestanti da quelli cattolici si fa sempre più evidente, intrecciandosi nel tempo anche con il diverso sviluppo economico e sociale che segna le due aree. Scrivono a questo riguardo Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (1995):

Tra i secoli XVI e XIX la geografia delle pratiche di lettura nel mondo occidentale dipende, in primo luogo, dalle evoluzioni storiche che iscrivono i rapporti con la cultura scritta entro determinate congiunture di alfabetizzazione, scelte religiose, ritmi di industrializzazione radicalmente diversi. Queste differenze tracciano frontiere salde e durevoli: fra un'Europa presto alfabetizzata e un'Europa che lo è solo più tardi, tra i paesi rimasti cattolici e quelli guadagnati alla Riforma, tra le aree segnate da uno sviluppo precoce e quelle che

⁴ “Tuttavia, a stimolare la diffusione della lettura non era solo il peso accordato dai Protestanti, e soprattutto dai Puritani, alla lettura privata della Bibbia come via verso la verità religiosa e quindi verso la salvezza personale. Anche le lotte religiose che raggiunsero l'apice durante la Guerra Civile svolsero un ruolo importante. [...] E le controversie avanzavano a colpi di trattati e pamphlets, argomentazioni e risposte, repliche e contro-repliche – materiale stampato che sembrava trovare un mercato illimitato fra tutte le classi che sapevano leggere”.

⁵ Cfr. Altick 1957: 9-10; 30-1.

restano a lungo dominate da un'economia tradizionale. Questi scarti si riflettono sui regimi di censura, sull'attività di edizione, sul commercio librario, sul mercato del libro. (Cavallo e Chartier 1995: XXVII)

In altri termini, come mostrano l'istituzione e il successo delle prime *circulating libraries*⁶, che fornivano testi "elevati" e letteratura più leggera a prezzi contenuti, il Nord dell'Europa presenta già nel XVIII secolo i prodromi di un mercato e di un pubblico librario di massa. A questo tipo di pubblico, che toccherà il suo apice nell'Inghilterra vittoriana, l'Italia perverrà solo a partire dal secondo dopoguerra.

In questa diffusione della lettura in area nordeuropea, l'impulso dettato dalla pratica religiosa si mescola molto presto ad altre due forze, una manifesta e per così dire socialmente accettabile, una più oscura e sanzionata ma non per questo meno potente. La prima di queste due forze è quella che presiede alla lettura "utilitaristica": insieme a una pratica dichiaratamente volta all'edificazione morale e religiosa, la lettura è vista anche come strumento per aumentare le proprie conoscenze e migliorare la propria istruzione. Il secondo impulso, frequentemente censurato, è invece quello che ispira una lettura di intrattenimento e di piacere. Questa duplice spinta – già rilevabile nell'antichità greca e latina, come si evince dalla bipartizione ciceroniana tra *utilitas* e *voluptas* (cfr. § 1.2.5) – trova un terreno particolarmente fertile nell'Europa moderna, e lo trova in particolare nella crescente classe borghese. Tra Settecento e Ottocento, come scrive Wittman,

L'identità borghese si formava [...] in una nuova dimensione pubblica non cortigiana, che [...] metteva in discussione il monopolio dell'informazione e dell'interpretazione da parte delle autorità statali ed ecclesiastiche [...]. La cultura scritta e la letteratura divennero banchi di prova della razionalità e dell'armonia con se stessi. Libro e lettura acquistarono una nuova collocazione nella gerarchia di valori della coscienza pubblica: la lettura, per la quale soltanto adesso la borghesia possedeva sufficiente tempo libero e potere d'acquisto, assunse una funzione emancipatoria [...]. La parola stampata divenne il veicolo privilegiato della cultura borghese. (Wittman 1995: 341)

La lettura e la scrittura diventano così fonte di emancipazione e "veicolo privilegiato" della classe media, che se ne appropria come mezzo di crescita personale e come forma di intrattenimento. Un processo simile, come osserva ancora Wittman, investe anche la Germania, dove alla lettura

⁶ Cfr. anche Wittman (1995: 363): "Il nuovo modo di lettura trovò anche nuove maniere per organizzarsi. [...] Questa organizzazione, tipica della borghesia [...], avveniva parallelamente attraverso due vie: a mezzo delle *biblioteche circolanti* con intenti commerciali e delle *società di lettura* senza fini di lucro. Entrambe queste istituzioni furono contemporaneamente in Germania, come in Inghilterra e in Francia, le portatrici della rivoluzione della lettura". La prima *circulating library* in area anglosassone nasce a Edimburgo nel 1725. È del 1740 la prima biblioteca circolante londinese e del 1761 quella francese (cfr. Wittman 1995: 364).

intensiva di “un ristretto canone di testi fidati e normativi [...] – per lo più di argomento religioso, in primo luogo la Bibbia” si sostituisce nel corso del Settecento “una modalità di lettura estensiva, che aspirava a consumare in maniera moderna, secolarizzata, individuale materiali di lettura nuovi e svariati, a scopo di informazione e soprattutto di intrattenimento privato” (Wittman 1995: 338-39).

La lettura utilitaria a fini informativi ha in Inghilterra radici antiche. Fin dall’epoca che precede i caratteri a stampa, le persone imparano a leggere e a scrivere per gestire gli affari o la salute, per capire il senso dei testi legali e per istruirsi. Nei secoli successivi l’importanza della lettura come fonte di miglioramento personale emerge costantemente: “Reading”, scrive Altick (1957: 26) “was inextricably associated with ‘improvement’, with cultivation of the prudential virtues and the more easily acquired amenities of conduct”⁷. Nel corso del diciottesimo secolo, continua Altick, si intensifica, soprattutto da parte della borghesia, la richiesta di “books of improvement, lessons in diligence and thrift, instructions in domestic relations, guides to godliness, popularized histories (always with useful lessons), translations, travel books, and books on science”⁸. Diversamente dal perseguimento della *voluptas*, la lettura come *utilitas* viene apertamente sostenuta e incoraggiata. Osserva Wittman:

Una lettura socialmente utile, che incoraggiasse al tempo stesso la morale individuale, era per il commerciante agiato come per lo studente diligente, per la donnetta ammodo come per l’impiegato onesto non un passatempo ozioso, ma addirittura un dovere morale. [...] Questa strategia aveva un successo particolare presso il pubblico femminile. [...] L’educazione alla lettura della gioventù era oggetto di altrettanto impegno: poiché per la prima volta si riconosceva l’infanzia come un territorio di lettura specificamente definito, si dedicò alle letture di bambini e ragazzi un’attenzione accresciuta. (Wittman 1995: 347)

La morale borghese individua nel pubblico maschile, in quello femminile e, per la prima volta, specificamente anche nei giovani, i destinatari di una lettura finalizzata al miglioramento di se stessi. Nel 1778, Joseph Priestley, un teorico dell’educazione, suggerisce di leggere buoni libri (sia classici sia moderni) non per il piacere di farlo, ma allo scopo di rafforzare la moralità dei lettori e ampliare il loro sapere. Pur in assenza di qualunque accenno alla possibilità di trarre dai libri un godimento di tipo estetico, anche l’impulso utilitaristico sotteso alla visione dei teorici del tempo contribuisce a rafforzare in Inghilterra l’abitudine al leggere. “However unsatisfactory its quasi-

⁷ “La lettura era associata in modo inscindibile al ‘miglioramento’, al perseguimento delle virtù prudenziali e alla più semplice acquisizione di un comportamento socialmente accettabile”.

⁸ “libri per migliorarsi, lezioni di diligenza e parsimonia, istruzioni sui rapporti domestici, guide al divino, storie popolari (sempre dotate di lezioni utili), traduzioni, libri di viaggio, e libri di argomento scientifico”.

utilitarian bias seems to us”, commenta Altick, “the later eighteenth century academy unquestionably helped spread the reading habit among the class it served” (Altick 1957: 44)⁹.

Nell’ampio bacino di lettori medio e piccolo borghesi che prende forma tra Settecento e Ottocento, il pubblico femminile in particolare ha un ruolo di primo piano. Se i lettori preferiscono giornali e riviste, le lettrici leggono e richiedono soprattutto romanzi. E se i saggi di Addison e Steele sullo *Spectator* o sul *Tatler* forniscono al nuovo pubblico materiale di lettura agevole (non troppo profano e non troppo moralistico), l’amore per la letteratura narrativa si diffonde con particolare forza tra le donne, educate nelle *boarding schools* nate all’inizio del Settecento:

Boarding schools for girls of the upper and upper-middle classes had sprung up early in the seventeenth century [...]. When prospering and socially ambitious tradesmen began sending their daughters to them the educational value of these schools declined. [...] But by spreading literacy among the women of a class which had previously been indifferent to female education, even these schools helped increase the eighteenth century reading public. As more women were relieved of domestic chores, they had time on their hands; and as certain other customary means of occupying it, needlework for example, were no longer regarded as quite genteel, they were forced to fight ennui with books. [...] The time was ripe for a Richardson, and when *Pamela* appeared (1740-41) its success and that of the novels that followed it revealed the extent of the female audience which for several decades had been waiting for something to read. (Altick 1957: 45)¹⁰

Dotate di tempo libero, restie a svolgere lavori manuali ritenuti non del tutto decorosi, le donne borghesi combattono la noia con i libri, e in particolare con quei libri che raccontano storie vicine alla loro realtà sociale. Per imitazione e per contatto, la lettura si diffonde in questo periodo anche nei ceti più bassi, specie nelle zone urbane. “Nell’imitare i padroni”, scrive Wittman (1995: 345-46), “il personale di servizio ne fece propri gli atteggiamenti alla moda riguardo la lettura, specialmente il consumo estensivo di romanzi. In città la parola stampata era una componente

⁹ “Per quanto insoddisfacente possa sembrarci il preconetto utilitaristico che le contraddistingue, le istituzioni accademiche del tardo Settecento hanno senza dubbio contribuito a diffondere l’abitudine alla lettura presso la classe di cui erano al servizio”.

¹⁰ “Già all’inizio del Seicento erano sorti i primi collegi femminili destinati alle ragazze delle classi più elevate [...]. Quando anche i commercianti ricchi e con qualche ambizione sociale iniziarono a mandarci le loro figlie, il valore educativo di queste scuole subì un declino. [...] Eppure, diffondendo la scolarizzazione tra le donne di una classe che era rimasta a lungo indifferente all’istruzione femminile, persino queste scuole contribuirono a incrementare il pubblico di lettori del Settecento. Sollevate in numero sempre maggiore dai lavori domestici, le donne si ritrovavano con del tempo da occupare; e siccome certi modi usuali di occuparlo, il cucito per esempio, non erano più considerati abbastanza decorosi, le donne erano costrette a combattere la noia con i libri [...]. I tempi erano maturi per un Richardson, e quando venne pubblicato *Pamela* (1740-41), il suo successo e quello dei romanzi che lo seguirono rivelarono l’ampiezza di un pubblico femminile che da decenni era in attesa di qualcosa da leggere”.

naturale della vita quotidiana urbana: manifesti sulle case, affissi murali, banditori e ciarlatani con i loro avvisi, giornali onnipresenti in mescite e tabaccherie”.

La nascita del romanzo inglese moderno, e la forma mimetica adottata dalla scrittura narrativa che lo contraddistingue (cfr. Watt 1957), scaturiscono anche da qui, dal contatto continuo della popolazione con la parola scritta, dal desiderio dei lettori di conoscere e migliorarsi, e – non ultimo – dall’impulso primario verso la *voluptas*. A partire dal Settecento, nel polisistema inglese, il consumo di letteratura come forma di piacere estetico – ancorché formalmente giustificato da fini istruttivi o edificanti – guida un pubblico sempre più ampio (femminile, ma non solo) verso la pratica della lettura, e in particolare verso la lettura del romanzo. Questa compresenza di impulsi evidenzia una dicotomia che percorre in modo più o meno evidente tutto il Settecento e in parte anche l’età vittoriana. Prestandosi a una fruizione sia efferente sia estetica (cfr. § 1.2.5), l’accesso alla parola scritta assume per le autorità istituzionali i contorni di un’arma a doppio taglio: assecondata e promossa come mezzo insostituibile per accedere alla salvezza dell’anima, la lettura viene invece apertamente deprecata e ostacolata – specie se i destinatari appartengono alle classi meno elevate – quando si allontanano dai precetti della morale comune, quando si riveli cioè potenziale strumento di sedizione o “perdizione”. Accade così che nel Settecento le classi popolari vengano poste al centro di progetti educativi mirati alla conoscenza della Bibbia¹¹ o di pubblicazioni edificanti, ma al tempo stesso deliberatamente ostacolate nell’accesso alla produzione scritta ritenuta “pericolosa” e censurabile sul piano politico o morale.

L’età vittoriana, dominata dall’influenza degli utilitaristi sul piano sociale e dalla confessione evangelica su quello religioso, porta ancora i segni di questa opposizione. Se gli utilitaristi favoriscono la diffusione dell’istruzione e delle biblioteche pubbliche allo scopo di migliorare il livello educativo della popolazione e di perseguire l’“utile conoscenza” (cioè quella economica, politica e tecnologica), gli evangelici si dedicano al rafforzamento della coscienza religiosa, rigettando il consumo di letteratura popolare e contrastandolo con gli adattamenti di Hannah Moore¹², che riscrive in prospettiva strettamente moralistica i testi di maggiore successo presso i lettori del tempo. Con uno sguardo riassuntivo a questo panorama culturale, Altick scrive:

¹¹ È del 1699 l’istituzione della Society for Promoting Christian Knowledge, che aveva lo scopo di promuovere “piety, morality, industry, and unquestioning loyalty to the Protestant faith” (“pietà, moralità, industria, e fede incondizionata nella fede protestante”, cfr. Altick 1957: 32), e risale alla prima metà del Settecento la fondazione di *charity schools* che dovevano fornire ai bambini gli strumenti essenziali per leggere la Bibbia, i testi del catechismo e materiale religioso di vario tipo.

¹² Si tratta dei “Cheap Repository Tracts”; cfr. Altick 1957: 73-4.

The two most potent influences upon the social and cultural tone of nineteenth century England were Evangelical religion and utilitarianism. [...] At one and the same time, the evangelicals on the religious side and the utilitarians on the secular did much to popularize reading (for certain purposes) and equally much to discourage it. [...] The cultivation of the reading habit was [...] as indispensable as a daily program of prayer and observance of a strict moral code. With the Bible always at the center, there grew up a huge literature of admonition, guidance and assurance. (Altick 1957: 99)¹³

Nell’Inghilterra ottocentesca la lettura è ormai uno strumento irrinunciabile, sia sul piano religioso sia su quello secolare. Seppure in modi diversi e in parte restrittivi, le forze religiose, culturali e sociali che dominano la società vittoriana contribuiscono in buona parte a consolidare l’abitudine alla lettura in Inghilterra.

Questo non toglie, come si è visto, che la letteratura di consumo (specie se narrativa) suscitò almeno fino alla prima parte del XIX secolo diffidenza e riprovazione. Le opere di Richardson, *La nouvelle Héloïse* di Rousseau, e persino i romanzi di Goethe, sono stigmatizzati dalle persone colte e dal potere politico ed ecclesiastico come passatempi oziosi, forieri di pericolosi coinvolgimenti emotivi non in linea con la morale protestante. “In quanto socialmente dannosa”, scrive Wittman (1995: 356), “questa maniera di leggere era portatrice di vizi che contraddicevano l’etica borghese-protestante del lavoro e appartenevano all’ambito nobile-cortese” basato su “oziosità, lusso, noia”. Anche Altick (1957: 132) non manca di sottolineare come in Inghilterra utilitaristi ed evangelici “both mistrusted random reading for pleasure, opposing free libraries and cheap periodicals and literature, as they had no evident practical aims and encouraged emotions, thus clouding the light of rationality”¹⁴. A dispetto – ma si potrebbe dire a causa – della sua crescente popolarità, il romanzo è considerato nell’Inghilterra del primo Ottocento come “the most dangerous of literary forms” (“la più pericolosa delle forme letterarie” Altick 1957: 110). L’ostilità verso la letteratura di immaginazione, ostilità che raggiunge l’apice all’inizio del secolo per poi declinare nei decenni successivi, ha come primo obiettivo i romanzi “leggeri” distribuiti dalle *circulating libraries*, intrisi secondo la morale comune di “sensationalism, sentimentality, and (in the evangelical view)

¹³ “I due influssi più potenti che agirono sul tessuto culturale e sociale dell’Inghilterra ottocentesca furono la religione evangelica e l’utilitarismo. [...] Allo stesso tempo, gli evangelici sul versante religioso e gli utilitaristi su quello secolare fecero moltissimo per rendere popolare la lettura (finalizzata a scopi precisi), e altrettanto per scoraggiarla. [...] Coltivare l’abitudine alla lettura era [...] indispensabile tanto quanto la sequenza delle preghiere quotidiane e l’osservanza di un rigido codice morale. Sempre incentrata sulla Bibbia, nacque così un’ampia letteratura di ammonizione, guida e rassicurazione.

¹⁴ “entrambi guardavano con sospetto la lettura libera e di piacere, e si opponevano alle biblioteche pubbliche così come alla letteratura e ai giornali di consumo perché non avevano evidenti scopi pratici e incoraggiavano le emozioni, offuscando così la luce della razionalità”.

salaciousness” (“sensazionalismo, sentimentalismo, e (agli occhi degli evangelici) dissolutezza”, Altick 1957: 123).

Riassumendo, nel polisistema inglese, l’abitudine alla lettura – che prende le mosse dalle contese religiose del XVI secolo e si consolida nei secoli seguenti – poggia principalmente su tre spinte interrelate: quella della religione, quella dell’istruzione, ma anche quella del piacere estetico. Ribaltando l’osservazione di Wittman, secondo la quale al polo opposto della lettura “selvaggia” da sempre si pone quello della lettura “erudita” (Wittman 1995: 346), si potrebbe affermare che da sempre alla lettura elitaria e volta a nobili fini corre parallelo quello che Wittman (1995: 350) chiama il “furore di leggere”. Dal 1580 alla “Root and Branch petition” del 1640, che condanna la diffusione di “lascivious, idle and unprofitable Books and Pamphlets, Play-Books and Ballads”¹⁵, il vigore con cui i puritani attaccano letteratura e lettura di puro intrattenimento conferma quanto queste fossero in realtà presenti e ben radicate tra la popolazione inglese. Come osserva Altick (1957: 29), “The popular printed literature ran as a continuous thread, however seldom seen in the formal historical records, from Elizabeth’s times to Victoria’s”¹⁶. Per quanto stigmatizzata e a lungo oscurata, la *voluptas* si pone dunque come una componente essenziale e di lunga data nella pratica di lettura in area anglosassone. A ben guardare, la Bibbia stessa poteva fornire – persino ai puritani di stretta osservanza – notevoli occasioni di lettura estetica: “Even among the strictest of Puritans”, osserva Altick (1957: 28), “imaginative stimulation and satisfaction were by no means lacking. The Bible is unequalled, among all the books of the world, for the variety and splendour of its imaginative appeal”¹⁷. Grazie alla familiarità e al contatto quotidiano col testo sacro, anche l’elevazione spirituale finisce così per intrecciarsi saldamente al piacere del leggere¹⁸. Quanto più combattuta dai poteri ufficiali, tanto più questo tipo di lettura si diffonde in Inghilterra trasversalmente in pressoché tutte le classi sociali, fino all’esplosione del mercato librario che segna l’età vittoriana.

Nel diciannovesimo secolo il numero dei lettori e la quantità di testi dati alle stampe si moltiplicano in modo straordinario, soprattutto sul versante della lettura di intrattenimento, utile a sollevare l’animo dalle fatiche imposte dalla nuova civiltà industriale:

¹⁵ “Libri e Opuscoli, Ballate e Libretti Teatrali lascivi, oziosi e improduttivi”. Cfr. Altick 1957: 26-7.

¹⁶ “Per quanto raramente visibile nelle cronache storiche ufficiali, la letteratura popolare è un filo continuo che collega l’epoca della regina Elisabetta a quella della regina Vittoria”.

¹⁷ “Persino i più severi tra i Puritani non mancavano di stimoli soddisfacenti per nutrire la fantasia. La Bibbia resta senza uguali, fra tutti i libri del mondo, per la varietà e lo splendore del suo fascino immaginativo”.

¹⁸ Anche Gilmont (1995: 274) osserva come “L’invito lanciato a tutti i cristiani a leggere la Bibbia per se stessi” contribuisca a intaccare “una certa concezione sacrale della ‘Scrittura Santa’”.

The long hours and the monotony of work in factory and shop, the dismal surroundings in which people were condemned to spend such leisure as they had, the regimentation of industrial society with its consequent crushing of individuality, made it imperative that the English millions should have some new way of escape and relaxation, some new and plentiful means of engaging their minds and imaginations. Books and periodicals were the obvious answer. (Altick 1957: 4)¹⁹

Pur con qualche apprensione da parte dei poteri costituiti, i mezzi resi disponibili dalle nuove tecnologie industriali e il graduale estendersi dell'alfabetismo rendono la lettura sempre più accessibile – sul piano sociale e su quello economico. Se nelle case borghesi il *reading circle* serale che riunisce l'intera famiglia, lo scaffale con i libri o la pila di periodici sono ormai da tempo piccole e immancabili istituzioni domestiche, nell'Ottocento libri e riviste cominciano a essere diretti anche alle masse: “it was the ill-educated mass audience with its pennies in its pocket that called the tune to which writers and editors danced” (Altick 1957:5)²⁰. L'ampliarsi del pubblico e del mercato librario è rilevato anche da Martin Lyons (1995), che lo pone in rapporto con il discreto livello di alfabetizzazione raggiunto dalle maggiori nazioni europee nel corso dell'Ottocento. In uno studio che non comprende l'Italia, Lyons afferma che nel “secolo XIX, il pubblico lettore del mondo occidentale raggiunse l'alfabetismo di massa” e prosegue con qualche significativo dato statistico: nella “Francia rivoluzionaria, la metà circa della popolazione maschile era in grado di leggere, e così il 30% delle donne. In Gran Bretagna, ove i tassi di alfabetismo erano più alti, l'alfabetismo maschile raggiungeva all'incirca il 70%, e il 55% delle donne era in grado di leggere”, mentre l'impero germanico “tocca nel 1871 un livello dell'88%” (Lyons 1995: 371). All'ampliarsi del pubblico dei lettori corrisponde anche il loro stratificarsi sul piano sociale: tra la classe borghese vera e propria e la classe operaia si registra una variegata fascia intermedia di lettori costituita da medici, insegnanti, impiegati, commercianti, operai specializzati e domestici di alto livello che attinge al crescente mercato del libro e ne rafforza i numeri.

I fattori economici e sociali che favoriscono la lettura di massa in Inghilterra sono molti e collegati tra loro. Sul piano commerciale, la vendita di libri nuovi e usati conosce un formidabile incremento. Altick (1957: 54-9) descrive come quasi leggendario il favore accordato dai lettori

¹⁹ “Le lunghe ore e la monotonia del lavoro in fabbrica e nei negozi, lo squallore dell'ambiente in cui le persone erano costrette a passare il poco tempo libero che avevano, l'irregimentazione della società industriale e il conseguente appiattimento dell'individualità, imponevano la necessità di fornire a milioni di inglesi qualche nuova via di fuga per rilassarsi, qualche mezzo ricco e nuovo che potesse impegnare la mente e la fantasia. I libri e i periodici erano la risposta più ovvia”.

²⁰ “Era un pubblico di massa di scarsa istruzione e con pochi centesimi in tasca a decidere su quale musica dovevano ballare scrittori ed editori”.

inglesi del tardo Settecento alle ristampe economiche dei grandi poeti inglesi (che una legge dello stato aveva sottratto al *copyright* nel 1774), e richiama l'imponenza del Temple of the Muses, il primo, popolarissimo negozio di *remainders* a Londra. Tra il 1827 e il 1832, l'Inghilterra conosce la prima grande ondata di entusiasmo per la letteratura a basso costo²¹. Questa comprendeva libri, ma anche periodici come la *Constable's Miscellany*, le *Libraries of Useful and Entertaining Knowledge*, o il *Penny Magazine* di Charles Knight, cui si aggiunge (più tardi e a livello più elevato) anche la rivista edita da Charles Dickens, *Household Words* (1850). Nell'Inghilterra vittoriana persino lo sviluppo della ferrovia aiuta a diffondere la pratica di lettura, come mostra l'affermarsi di una vera e propria *railway literature* di consumo venduta nei pressi dei binari. E all'incremento del consumo di libri contribuisce anche la produzione seriale di romanzi sensazionalistici, venduta dagli *slum publishers* al prezzo di uno o due *penny* a puntata (cfr. Altick 1957: 289-91). Il caso di *Black Bess*, uno tra i romanzi a puntate più popolari nella serie dei cosiddetti "penny dreadful", rende l'idea dell'estensione di questo mercato: dopo aver raggiunto le 2067 pagine nell'arco di cinque anni di pubblicazione – e in assenza di segni di saturazione da parte del mercato – gli editori si videro costretti ad avviare il seguito del romanzo²². Grazie alla comunanza della lingua, infine, un altro fattore che favorisce le crescenti richieste del mercato librario è la relativa facilità di accesso alla produzione letteraria americana, produzione a basso costo e spesso libera da diritti di copyright. Un esempio che può valere per tutti è quello di *Uncle Tom's Cabin* (1852), che raggiunge le 150.000 copie vendute a soli sei mesi dalla pubblicazione.

Insieme all'impulso commerciale, anche quello educativo continua a svolgere un'azione di rilievo nello sviluppo della lettura. Percorre tutta l'età vittoriana l'azione della *National Home Reading Union* a favore delle perone scarsamente istruite, e risale all'inizio del secolo la fondazione dei *mechanics' institutes*, istituzioni tese a rafforzare il sapere della popolazione adulta esclusa dai circuiti educativi e sociali più elevati. All'organizzazione di corsi e pubbliche conferenze, queste istituzioni uniscono soprattutto l'accesso a "biblioteche di istituto" piuttosto fornite. Istituite a fini utilitaristici, le biblioteche di istituto finiscono di fatto per incorporare ogni tipo di testi, compresi quelli narrativi: nel 1850 i 610 istituti possedevano almeno 700.000 volumi, e la loro circolazione ammontava a 1.820.000 volumi all'anno²³. Le cifre, indicative di un forte interesse per la lettura, sono come si vedrà molto lontane da quelle che segnano la situazione italiana (cfr. § 2.2).

Nell'epoca vittoriana, la lettura si può dunque considerare in Inghilterra un fenomeno di massa ormai consolidato. È del 1858 il riconoscimento della presenza (e delle enormi potenzialità)

²¹ Cfr. Altick 1957: 332, 347.

²² Cfr. Altick 1957: 292.

²³ Cfr. Altick 1957: 198.

di quello che Wilkie Collins definisce “il Pubblico Ignoto”, un pubblico sempre più ampio e desideroso di leggere a cui insegnare come distinguere un “buon” libro da un “cattivo” libro:

The Unknown Public is, in a literary sense, hardly beginning, as yet, to learn to read. The members of it are evidently, in the mass, from no fault of theirs, still ignorant of almost everything which is generally known and understood among readers whom circumstances have placed, socially and intellectually, in the rank above them [...]. The future of English fiction may rest with this Unknown Public, which is now waiting to be taught the difference between a good book and a bad. It is probably a question of time only. [...] When that period comes, the readers who rank by millions, will be the readers who give the widest reputations, who return the richest rewards, and who will, therefore, command the service of the best writers of their time”.²⁴

Le parole di Wilkie Collins sottolineano non solo l'enorme bacino di lettori reali di cui può disporre l'industria libraria inglese, ma anche il fatto che la lettura di consumo è ormai stata accettata come passatempo ammissibile, e anzi auspicabile. Nella sua autobiografia, pubblicata nel 1876, Anthony Trollope rileva il progressivo mutare dell'atteggiamento verso la lettura, e in particolare il cadere della prescrizione verso i romanzi, ormai diffusi a ogni livello: “Novels are read right and left, above stairs and below, in town houses and in country parsonages, by young countesses and by farmers' daughters, by old lawyers and by young students” (Trollope 1883/1947: 182-83)²⁵. Le voci autorevoli che si levano a favore della pratica della lettura sono varie e numerose. Tra queste, quella di Charles Dickens, che in un'accurata lettera a Charles Knight difende con forza la legittimità della lettura come forma di intrattenimento: “The English”, scrive Dickens, “are, so far as I know, the hardest-worked people on whom the sun shines. Be content if, in their wretched intervals of pleasure, they read for amusement and do no worse” (cfr. Altick 1957: 379)²⁶. Su un piano più educativo e istituzionale, una posizione analoga trapela dalle parole del Dr. Johnson, che esorta gli

²⁴ “Da un punto di vista letterario, il Pubblico Ignoto sta incominciando ad imparare a leggere solo adesso. Quelli che ne fanno parte sono chiaramente una massa che, senza colpa, non sa ancora quasi niente di quanto è in generale conosciuto e compreso da parte dei lettori che le circostanze hanno collocato in posizioni socialmente e intellettualmente più elevate [...]. Il futuro della narrativa inglese potrebbe essere nelle mani di questo Pubblico Ignoto, che è ora in attesa di qualcuno che gli insegni la differenza tra un libro buono e uno cattivo. Con tutta probabilità è una questione di tempo. [...] Quando arriverà quel momento, i lettori, che sono milioni, saranno lettori che conferiranno un'alta reputazione, che daranno le più ricche ricompense, e che in questo modo richiederanno il servizio degli scrittori migliori del loro tempo” (Wilkie Collins, “The Unknown Public”, 1863; <http://www.digitalpixels.org/jr/wc/misc/curiosities1.html>, consultato il 1/9/2010).

²⁵ “I romanzi vengono letti a destra e a sinistra, nei piani alti e in quelli bassi, nelle case di città e nelle canoniche di campagna, da giovani contesse e dalle figlie dei contadini, da vecchi avvocati e da giovani studenti”.

²⁶ “Gli inglesi sono, per quel che ne so, il popolo più affaticato dal lavoro che si sia visto sulla faccia della terra. Bisogna accontentarsi che, nei loro miseri intervalli di piacere, leggano per divertirsi e non facciano di peggio”.

adulti a lasciar leggere ai ragazzi in modo estensivo e indiscriminato “*qualunque* libro inglese” attragga la loro attenzione, nella certezza che, una volta acquisita l’abitudine alla lettura, sapranno discernere i libri di buona qualità da quelli di minor pregio²⁷.

Tra il 1860 e il 1890, quando l’Italia è ancora impegnata in un faticoso processo di unificazione nazionale, la maggioranza dei lettori inglesi è già in possesso dei tre requisiti del pubblico di massa: “literacy, leisure and a little pocket money” (“alfabetismo, tempo libero e un po’ di soldi da spendere”, Altick 1957: 306). L’*humus* socio-culturale in cui nasce il grande romanzo ottocentesco – base su cui si articoleranno a loro volta, per filiazione o per opposizione, le successive espressioni narrative del Novecento – è quello di una nazione largamente alfabetizzata, dotata da tempo di una lingua comune (parlata e scritta), nonché di un ampio numero di lettori che si avvale abitualmente di libri e periodici come fonte di intrattenimento e di conoscenza. Nelle sue versioni più basse e sensazionalistiche, così come nelle espressioni letterarie più alte che entreranno a far parte del canone, la produzione narrativa ottocentesca presenta vicende e personaggi riconoscibili, in grado di rispecchiare la cultura e la società del pubblico a cui questa produzione è destinata. Allo stesso modo, la lingua usata dai romanzieri riproduce, nelle sue diverse stratificazioni, quella dei lettori, facendosi volutamente realistica e mimetica. Nel caso dei classici inglesi in traduzione, sarà interessante osservare quali effetti abbia sul piano stilistico – soprattutto nella resa di questa *mimesis* – la differenza fra la comunità interpretante cui erano rivolti i testi di partenza e gli “informed readers” dei classici (Fish 1980: 48) a cui sono indirizzati i testi d’arrivo.

2.2 Lettura e scrittura in Italia: i lettori reali e la ricezione sacrale del libro

Quali sono dunque i tratti salienti della comunità interpretante e del Lettore Modello a cui si rivolgono le riscritture traduttive dei classici moderni in Italia? E qual è il tipo di lettura e di scrittura presupposto dal Grande Libro (forse, per certi versi, dal libro *tout court*) nella cultura italiana? Come già per il polisistema inglese (cfr. § 2.1), la ricerca conduce qui a una ricognizione storica e socio-culturale della pratica e della concezione del leggere nel polisistema d’arrivo. I quesiti su cui si può articolare questa ricognizione sono molteplici. Come per l’Inghilterra, ci si può domandare quali siano in Italia le funzioni prevalenti ascritte alla lettura, e quale l’idea generale che la informa. Come si vedrà, insieme alla già menzionata appartenenza a un’area di cultura cattolica che non favorisce l’accesso silenzioso e individuale al testo scritto (in primo luogo al testo sacro, cfr. § 2.1), la particolare situazione di frammentazione politica e linguistica che segna il panorama italiano almeno fino al primo dopoguerra ha conseguenze dirette sulla diffusione della lettura e, in parte, della scrittura narrativa. Si cercherà allora di vedere, anche alla luce delle sue radici storiche,

²⁷ Cfr. Altick 1957:371.

come si sviluppi il concetto moderno del leggere nel sistema ricevente, e quali nozioni siano comunemente associate alla pratica di lettura in Italia.

Nel polisistema italiano, il quadro evocato da questa pratica non è esattamente entusiasmante. Nell'introduzione a un saggio sulle abitudini di lettura dei ragazzi italiani, la cui prima edizione risale al 1987, lo scrittore e giornalista Ermanno Detti afferma – in modo sconfortato quanto reciso – che in Italia “la scuola insegna a leggere ma non si preoccupa del piacere del leggere, per cui non si formano lettori stabili, tant’è che gli adulti di fatto, pur avendo imparato a leggere, non ne fanno uso nella vita e nel tempo libero” (Detti 2002: XI). Nell’edizione del 2002, Detti rileva una lieve inversione di tendenza: il pubblico femminile, le persone “con un’istruzione solida”, e anche i ragazzi, chiedono più libri. Tuttavia, osserva Detti, “i lettori adulti di libri sono rimasti stabili, anzi dalle ultime indagini Istat risultano addirittura scesi di qualche punto al di sotto del 40%” e “per quanto riguarda i lettori forti, cioè quelli che leggono più di dieci libri all’anno”, continua Detti, “sembra che essi siano una percentuale che sta tutta nelle dita di una mano, né vi sono segnali di sviluppo” (Detti: 2002: XII). Se, come l’Inghilterra vittoriana, anche l’Italia del secondo dopoguerra viene investita da un’ondata di lettura “selvaggia”, soprattutto volta a romanzi rosa o d’avventura, dagli anni Cinquanta in poi all’estendersi della scolarizzazione non corrisponde un incremento equivalente nel numero dei lettori. Le cifre presentate da Detti segnalano una sostanziale stagnazione, e confermano l’idea corrente che l’Italia sia una nazione in cui si legge poco e malvolentieri: nell’Italia contemporanea, specie tra le fasce meno alfabetizzate della popolazione, a fronte di una minoranza di lettori “forti” e di un numero crescente di lettori molto giovani, l’abitudine alla lettura individuale (non necessariamente imposta dall’istituzione scolastica) e l’idea di lettura come intrattenimento non sembrano essere molto diffuse.

Alla base di questa situazione Detti individua, come si è visto, lo scarso peso accordato al “piacere del leggere”. Questo vale in primo luogo per la letteratura rivolta ai ragazzi, da sempre “intrisa di morale e di principi pedagogici”, ma anche per la pratica di lettura degli adulti, orientata fin dalla scuola a fini essenzialmente utilitaristici:

il leggere o lo scrivere viene insegnato *non* per godere della letteratura, ma come strumento funzionale a una società che sappia leggere e che legga solo quando ha bisogno, cioè per motivi pratici. Le conseguenze sono devastanti. L’analfabeta [...] viene addestrato fin da bambino a una lettura vuota, fatta di esercizi di decifrazione e di stimoli esterni. (Detti 2002: 9).

La visione drastica di Detti contiene qualche verità. Rispetto al polisistema inglese, dove pure l’impulso verso la lettura come *utilitas* è presente e molto attivo (cfr. Cavallo 1995 e § 1.2.5), quello che sembra mancare in Italia è un impulso radicato ed esteso verso la *voluptas*, spinta che segna

invece fortemente (e fin dal Settecento) il consumo librario nei paesi anglossassoni. Nella cultura italiana, osserva ancora Detti, la diffidenza verso la lettura di intrattenimento ha radici profonde, e continua a manifestarsi, in modo più o meno scoperto, soprattutto sul piano pedagogico. Se nel 1883 una commissione ministeriale proibisce persino *Pinocchio*, pure dotato di un solido impianto moraleggiante, perchè scritto in stile così “gaio” e “umoristicamente frivolo” da inficiare l’insegnamento, si comprende come l’idea primaria che la cultura italiana moderna associa alla lettura sia quella della severità pedagogica, con il corollario che “il divertimento” e “tutto ciò che dà allegria distolga dalla serietà degli studi” (Detti 2002: 5).

Certo, come auspica Detti (2002: 106), l’“impegno e il piacere possono tranquillamente convivere”, e certo l’esperienza della lettura come *voluptas* non è estranea al panorama culturale italiano, come mostra la descrizione appassionata che ne dà in una sua lettera Niccolò Machiavelli:

Partitomi dal bosco, io me ne vo a una fonte; e di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio e simili: leggo quelle loro amoroze passioni, e quelli loro amori ricòrdonmi de’ mia: godomi un pezzo di questo pensiero. [...] Venuta la sera, mi ritorno in casa, ed entro nel mio scrittoio; e in sull’uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali et curiali; e rivesto condecientemente, entro nelle antique corti delli antiqui uomini; dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che *solum* è mio e che io nacqui per lui. Dove io non mi vergogno parlar con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento, per quattro ore di tempo, alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro”. (Machiavelli 1984: 425-426)

In Machiavelli, lettura alta e bassa, estetica ed efferente, si mescolano in modo inscindibile: durante la giornata, nella sua veste più dimessa e “cotidiana”, lo scrittore si dedica alla lettura rilassata di Dante e Petrarca (o di quelli che definisce “poeti minori”, come Ovidio o Tibullo); la sera veste invece i panni “reali et curiali” che si addicono alla lettura istruttiva dei grandi autori dell’antichità²⁸. Ed è significativo che persino questa lettura acquisti i contorni dello sperdimento amoroso: la passione con cui Machiavelli si accosta alla sapienza degli “antiqui uomini”, per trarne nutrimento e conoscenza, gli fa dimenticare “ogni affanno”, sconfigge la noia e cancella la paura della morte. Così, la *voluptas* si intreccia all’*utilitas*. Tuttavia, la fruizione estetica, prolungata e

²⁸ Cfr. anche Grafton 1995: 200-01 per la determinazione di quali fossero i grandi autori a cui si riferisce Machiavelli: “Dal contesto del *Principe* e da altri scritti, tuttavia, riusciamo ad identificare questi libri come le opere di statisti e generali greci e romani, nelle cui imprese Machiavelli vedeva le fonti e i principali modelli di saggezza pratica per il proprio tempo. Gli autori in questione comprendevano filosofi come Cicerone e forse altri, ma specialmente gli storici; Plutarco, Livio, Tacito. [...] A loro non domandava distrazione ma istruzione”.

sensuale del libro descritta da Machiavelli ha in Italia carattere di eccezionalità e di eccellenza, e risulta in ultima analisi molto lontana dall'atteggiamento e dalle abitudini del lettore empirico.

Più forte dell'idea di lettura come intrattenimento e come passatempo rilassante, ben lontana dal "furore" del leggere che investiva già nell'Ottocento i paesi dell'Europa settentrionale (cfr. § 2.1), la concezione italiana della lettura sembra in realtà ancorarsi saldamente più all'idea del sacrificio che a quella della sensualità. Nonostante sia convinto assertore del "piacere di leggere", lo stesso Detti lamenta come la cultura italiana si mostri particolarmente refrattaria a questa idea:

[L]a proposta della lettura sensuale, in apparenza scontata, non è facilmente accettabile dalla nostra mentalità, ove per lungo tempo ha albergato il concetto di sacrificio inteso come valore assoluto, fondamentale anche sotto il profilo formativo, e il piacere è stato considerato la negazione di quel valore". (Detti 2002: 106)

E se l'idea di fondo che informa il concetto di lettura in Italia è quella del sacrificio, si può immaginare che questo valga a maggior ragione per la grande letteratura. "I libri", scrive Luigi Sampietro in un articolo pubblicato sull'inserito letterario de *Il Sole 24 Ore*²⁹, "per dirla un tanto alla grossa, sono di due categorie. Quelli che si leggono e quelli che si studiano. Tra i primi", continua Sampietro, "ciascuno può mettere quel che gli pare (perché gli piace); tra quelli che invece bisogna leggere e rileggere, cioè studiare, perché aiutano a crescere ci sono certi classici che, per digerirli, ci vuole l'aiuto di un esperto". La vena ironica che percorre l'intervento di Sampietro non muta la sostanza: il testo che abbia acquisito la marca di "classico" non è tanto letto quanto studiato, perché formativo, e verrà in linea di massima escluso dalla categoria dei libri che procurano diletto.

La felice mescolanza machiavelliana di lettura, conoscenza e voluttà, non sembra dunque rappresentare la norma per il lettore italiano – ancor meno per il lettore italiano dei classici, in traduzione e non. Nel panorama della cultura ricevente, il libro ha valore – è un "buon libro" – se è "serio", e se insegna qualcosa a chi lo legge (o lo studia)³⁰. Tutto questo ha ovvie conseguenze sul piano stilistico. Per il classico letterario, non solo il piacere della lettura sarà spesso relegato in posizione secondaria (partendo dal presupposto che il contenuto del Grande Libro vada attentamente analizzato, e "digerito" con opportuna applicazione), ma, in misura ancora maggiore rispetto ad altre aree del polisistema, si presupporrà che il testo faccia uso di uno stile decoroso e ortodosso. La cultura italiana sembra quindi particolarmente orientata a un tipo di lettura utilitaria e formativa del classico letterario, una lettura severa, analitica e pedagogica, improntata alla fatica più che al piacere.

²⁹ Luigi Sampietro, "Aiuto, ho perso la moglie", *Il Domenicale (Il Sole 24 Ore)*, 4 Luglio 2010, n. 182.

³⁰ Cfr. § 1.2.5 per il ruolo pedagogico di norma associato al Grande Libro.

La fatica del leggere ha d'altronde in Italia radici storiche precise. Come in Inghilterra, benché con effetti opposti, anche nel sistema italiano l'abitudine alla lettura è in parte riconducibile alle contese religiose e teologiche tra Cinquecento e Seicento. Scrive Dominique Julia in "Letture e Controriforma":

Rispetto alle Riforme che fissano la Scrittura come sola regola di fede (*sola Scriptura*), il Concilio di Trento ha affermato l'importanza, a fianco della Bibbia, della *tradizione*, trasmissione orale del lascito della fede [...]. Per intraprendere la via della santità non è necessario un accesso diretto ai testi sacri: le riserve di parte cattolica contro una lettura solitaria del testo stampato hanno dunque un fondamento teologico ed ecclesiologico ben argomentato [...].(Julia 1995: 277)

Se in area protestante l'accesso ai testi sacri è cruciale per il cammino che porta alla salvezza, e la lettura della Bibbia diventa nel tempo lettura familiare e domestica, in area cattolica questo accesso è mediato e ostacolato in modo più o meno aperto. Pure in assenza di un divieto specifico che impedisca ai laici di leggere la Bibbia, non è ad esempio casuale che nei testi tridentini manchi ogni accenno a una possibile traduzione della Scrittura nel vernacolo nazionale. Dall'*Indice* dei libri proibiti, istituito nel 1564, emerge un controllo intransigente sulla possibilità di accedere direttamente ai testi sacri: una delle regole dell'*Indice* prescrive che la lettura individuale della Bibbia sia consentita "unicamente a quanti avranno ottenuto un permesso scritto del vescovo o dell'Inquisitore, 'accordato con il consiglio del curato o del confessore'" (Julia 1995: 283-84). Nel tempo, gli ordini provenienti dalla curia romana si fanno anche più restrittivi. Gli ostacoli che si frappongono al possesso del testo sacro, e l'implicita condanna delle traduzioni in vernacolo, fanno sì che l'accesso alle Scritture venga di fatto interdetto ai laici fino alla metà del Settecento. Solo nel 1778, e con la debita approvazione di Pio VI, l'Italia conosce la prima traduzione integrale della *Vulgata*. Per quasi due secoli, conclude Julia (1995: 286), la lettura diretta della Bibbia – per di più in latino – è ad uso esclusivo degli ecclesiastici. Come può mostrare anche una piccola finestra aperta sullo sviluppo delle biblioteche pubbliche in Italia, qualcosa di questa ricezione faticosa e sacrale del testo scritto si radica e si ripercuote nell'idea generale di lettura che segna la cultura ricevente.

L'ampio studio che Paolo Traniello (2002) dedica alla storia delle biblioteche pubbliche in Italia si apre su un'immagine sacralizzata e monumentale: in un paese che sta riorganizzando il proprio assetto sulla base dell'appena raggiunta unificazione nazionale del 1861, la biblioteca pubblica è per lo più vista come "tesoro della nazione", come una sorta di museo ricco di testimonianze, preziose ma al tempo stesso inaccessibili e non destinate all'uso comune:

Che le biblioteche italiane al momento dell'unificazione fossero quasi istintivamente inquadrare nella categoria dei tesori della nazione non può destare meraviglia. [...] Tra i monumenti illustri o comunque significativi della storia della nazione e delle sue articolazioni regionali e locali erano certamente da comprendere le biblioteche, il cui insieme numerico e la cui ricchezza storico-documentaria poteva reggere tranquillamente il confronto con quella dei maggiori paesi stranieri. (Traniello 2002: 13-4)

Preziose e imponenti, più che luoghi in cui circolano libri, le biblioteche in Italia sono dunque “monumenti illustri” della storia patria in cui la “ricchezza storico-documentaria” dei testi non si accompagna a una reale fruizione. D'altro canto, come si evince dalle *Osservazioni* a corredo della *Statistica del Regno d'Italia*, riportate da Traniello (2002: 26), “Le librerie italiane [...] sono celebri per la ricchezza d'autori antichi, ma sono scarse d'opere moderne; vi abbondano le collezioni ecclesiastiche e poco le scientifiche. In molte non avvi quasi traccia delle letterature straniere”. Molti gli autori della classicità, molta la letteratura di matrice ecclesiastica, poca la letteratura scientifica, apparentemente scarsissima o inesistente la presenza di letteratura moderna e straniera: non stupisce il basso rapporto tra il numero complessivo di volumi che le biblioteche italiane dichiarano di possedere (4 milioni) e il numero di libri dati in lettura nell'arco del 1863, cioè virtualmente nessuno. Il fatto che l'Italia dell'Ottocento sia un paese di biblioteche non implica che sia anche un paese di lettori. Il profilo culturale dei frequentatori delle biblioteche pubbliche italiane intorno agli anni dell'unificazione corrisponde a quello di “studiosi di vario livello, specialmente nel campo giuridico, storico e filosofico, ma anche filologico, letterario e scientifico”, include “qualche rappresentante delle professioni liberali, per lo più di quelle giuridiche”, e comprende comunque persone “per lo più dotate di formazione universitaria e appartenenti allo stesso campo dell'università o a quello della libera professione” (Traniello 2002: 59). Si tratta, come si vede, non di lettori comuni, ma di una cerchia molto ristretta di utenti dotati di un elevato grado di istruzione, che usano la biblioteca prevalentemente a fini di studio o di approfondimento professionale.

Il confronto con il quadro anglo-sassone, in cui il consumo di libri è favorito dalle biblioteche di istituto e dalle *circulating libraries*, risulta schiacciante (cfr. § 2.1). Tuttavia, anche qui le biblioteche pubbliche nascono (e restano per un certo periodo di tempo) sotto l'egida della produzione alta, e per così dire museale. Fino al 1897, come quelle italiane, le *public libraries* inglesi ospitano per lo più libri antichi e preziosi, e inizialmente non consentono l'accesso ai lettori comuni³¹. Dal 1897 al 1913, però, con le 225 nuove biblioteche istituite da Andrew Carnegie, la situazione muta radicalmente: nonostante permanga il richiamo alla serietà dei testi (specie se la biblioteca è sostenuta da fondi statali), anche la *public library* diventa centro di diffusione della

³¹ Cfr. Altick 1957: 214-31.

lettura moderna e della letteratura di intrattenimento – tanto che la critica che le viene mossa più di frequente è proprio quella di dare alimento alla passione popolare per i libri leggeri, e soprattutto per i romanzi³². Tra la metà dell'Ottocento e il volgere del secolo, come si vedrà, le biblioteche pubbliche anglo-sassoni verranno spesso assunte come modello dagli amministratori italiani, almeno sulla carta. Nella realtà dei fatti, in Italia il pregiudizio contro la letteratura di piacere rimane fortissimo, e si protrae in buona parte fino al secondo dopoguerra, a vantaggio di una lettura in prevalenza volta a scopi utilitari e formativi.

Nell'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento manca d'altronde anche una vera e propria produzione letteraria destinata al consumo popolare. In una lettera allo *Spettatore* di Firenze scritta nel giugno del 1855, Ruggero Bonghi rileva nella società italiana la necessità di dotarsi di una letteratura popolare degna di questo nome. Dalle osservazioni di Bonghi si deduce tuttavia che la sua concezione di letteratura popolare è in primo luogo collegata a finalità istruttive:

Una letteratura popolare [...] si compone, credo, di tutti quei libri che si dirigono alla educazione ed istruzione delle classi inferiori o meno colte [...]. Una letteratura invece non è popolare, quando que' vari libri che la compongono sono vecchi di concetto, non ritraggono della società per cui sono scritti, mancano di attrattive nella forma, riescono difficili a essere intesi per difetto d'analisi, di naturalezza, di stile, di lingua: di maniera che i lettori del paese, per cui que' libri sarebbero scritti, preferiscono de' libri scritti in altre lingue. Questo, in grandissima parte, non si può negare che sia il caso nostro. (cfr. Traniello 2002: 32)

Se per un verso gli intellettuali più illuminati comprendono la necessità di estendere la lettura alle masse, tramite testi comprensibili e di qualche interesse, lo scopo finale resta dichiaratamente quello dell'apprendimento, non del piacere. Quando in un intervento del 1904, Desiderio Chilovi, esponente del mondo bibliotecario di inizio Novecento, auspica che la biblioteca municipale diventi centro di irradiazione di un prestito librario “da compartirsi gratuitamente a tutti i cittadini”, i libri a cui fa riferimento sono specificamente “quelli più atti a diffondere una maggiore cultura, a fomentare l'istruzione secondaria, a propagare tutte le cognizioni più vantaggiose al progresso intellettuale, morale ed economico dei cittadini; fine questo della massima importanza morale,

³² Anche le opere di Dickens recano traccia della diffidenza verso la letteratura di immaginazione. In *Hard Times* (1854), Mr Gradgrind, preoccupato per l'interesse mostrato dai figli verso cose poco razionali (e dunque a suo giudizio di infimo livello) come il circo, si domanda se questa inclinazione non debba ascriversi all'influsso nefasto di qualche romanzo introdotto in casa a sua insaputa: “whether any instructor or servant can have suggested anything? Whether Louisa or Thomas can have been reading anything? Whether, in spite of all the precautions, any idle story-book can have got into the house?” (“Un tutore o un domestico può aver dato qualche suggerimento? Forse Louisa e Thomas hanno letto qualcosa? Forse, nonostante tutte le precauzioni, è entrato in casa qualche ozioso libro di storie?”; Dickens 1994: 17).

politica e sociale” (cfr. Traniello 2002: 122). Non solo la lettura erudita, ma anche quella volta a un potenziale pubblico di massa nasce – e tende a rimanere – all’insegna dell’elevazione sociale e personale del nuovo cittadino italiano.

In quest’ottica pressoché esclusiva di lettura edificante e utilitaria, continua a manifestarsi da parte delle istituzioni culturali italiane una marcata diffidenza verso la letteratura narrativa. Nel 1906, Guido Biagi, direttore della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, loda le *public libraries* inglesi e americane per come servono “alla coltura generale, così dell’operaio, come della madre di famiglia, come del professionista” (cfr. Traniello 2002: 122). Tuttavia traspare dalle sue parole anche una forte ambivalenza verso il tipo di lettura “bassa” che le *public libraries* finiscono per alimentare:

Quelle *public libraries* che sono largamente diffuse e che per la liberalità del Carnegie sono cresciute di numero, somigliano più che altro a gabinetti di lettura, e contengono soltanto libri moderni, e più che altro romanzi e novelle; e son considerate, come dice uno scrittore della *Library*, “un posto, dove i libri si distribuiscono gratuitamente, a quello stesso modo onde si distribuiscono le medicine agli ammalati esterni di un ospedale”. Da noi le *public libraries* non sono sorte ancora; ma quando dovessero diventare soltanto gabinetti di lettura, e raccolte di romanzetti e novelle, è meglio assai che non ci siano, e che la parola biblioteca non sia adoperata a coprire codesta merce. (cfr. Traniello 2002: 113-14)

Il disprezzo di Biagi per “romanzetti e “novelle” (“codesta merce”) è palpabile: l’Italia non ha ancora istituito a livello nazionale vere e proprie biblioteche municipali al servizio del cittadino, ma quando questo avvenga, la lettura dovrà essere sottratta a ogni frivolezza, e sarà iscritta in un contesto severo di apprendimento e di miglioramento.

È in questa cornice che si sviluppano anche in Italia, con vari decenni di ritardo rispetto ai paesi anglosassoni, gli interventi per migliorare il livello di alfabetismo della popolazione, e per favorire la diffusione della lettura presso i ceti meno elevati. Scrive Traniello a questo proposito:

Si sviluppa insomma nell’Italia di quegli anni, come in tutta l’Europa ad egemonia borghese, l’idea di una “educazione popolare” promossa dalle classi dominanti e consistente in un impegno di “elevazione” dei ceti subalterni mediante l’offerta di strumenti atti a farli gradualmente partecipare, sia pure in forme quantitativamente e qualitativamente ridotte, al circuito culturale che rappresentava i modelli, i valori e le gerarchie della società esistente: si va dalle iniziative di lotta all’analfabetismo, per esempio mediante le scuole serali per lavoratori, a una produzione libraria espressamente indirizzata ai ceti popolari, fino, appunto, alle biblioteche popolari per lo più a carattere circolante, vale a dire fondate sul prestito a domicilio. Furono inoltre promossi periodicamente dei premi alle biblioteche popolari che si distinguevano nel promuovere le buone letture. (Traniello 2002: 62-3)

Anche l'Italia conosce dunque una progressiva democratizzazione del leggere, ma l'attenzione alle "buone letture" resta decisamente prioritaria rispetto alle possibilità offerte dalla lettura "sensuale". La lettura moderna nell'Italia post-unitaria, come osserva lo stesso Traniello, nasce in Italia come attività "di tipo essenzialmente educativo", sia sul versante laico, "in relazione allo sforzo operato dalla nuova entità statale di inserire i cittadini nella società nazionale", sia sul versante cattolico, "dove la pratica della lettura, strettamente controllata e indirizzata a una produzione editoriale specifica, ha invece presto assunto un ruolo di educazione alternativa" (Traniello 2002: 145). Si profila nell'Italia del primo Novecento una situazione in parte sovrapponibile a quella dell'Inghilterra vittoriana, dove la passione per la lettura aveva tratto forza anche dall'opera di alfabetizzazione condotta dagli Utilitaristi sul piano laico, e dagli Evangelici su quello religioso (cfr. § 2.1). In Italia, tuttavia, l'impegno delle nuove istituzioni statali e dei gruppi cattolici non sembra accompagnarsi alla comparsa di un vero "furore" del leggere esteso trasversalmente ai vari strati della società.

È significativo che dopo il periodo fascista, durante il quale il testo scritto viene spesso usato come strumento di propaganda di regime, l'atteggiamento della cultura italiana verso i libri e la lettura rimanga sostanzialmente immutato: permane nel secondo dopoguerra una duplice prospettiva simile a quella di inizio secolo, "quella conservativa e quella educativa, con molta maggiore attenzione da parte degli uomini di governo per la seconda rispetto alla prima" (Traniello 2002: 219). Pur nello sforzo di estendere il livello minimo di scolarizzazione a tutti i ceti sociali, rafforzandone le abilità di lettura, lo scopo precipuo delle istituzioni culturali e politiche del secondo dopoguerra resta soprattutto quello formativo. E il richiamo all'impatto educativo del libro proviene, tra l'altro, non solo dalla cultura pubblica, ma anche dagli esponenti del mondo privato e industriale. In un intervento del 1963, l'editore Giulio Einaudi annuncia una "grande campagna nazionale per la lettura" come espressione di "uno sforzo parallelo tra investimenti produttivi e investimenti formativi dell'uomo"; sei anni più tardi, in *Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata*, lo stesso Einaudi afferma: "Produrre libri, promuovere la lettura e lo studio è un servizio pubblico: tanto più oggi, in un momento di grandi trasformazioni economiche e sociali che richiedono un elevamento del livello medio di istruzione in tutto il paese" (cfr. Traniello 2002: 245-47).

A più di un secolo dall'unificazione, l'esigenza di acculturare gli italiani attraverso i buoni libri continua dunque ad essere fortemente sentita, e predomina sulla possibilità del leggere come semplice intrattenimento (attività relegata a circuiti meno visibili come i libri d'avventura o la letteratura femminile). Scrive, sempre nel 1969, Delio Cantimori:

Una gran parte di coloro che leggono e studiano è data da gente che vuole informarsi o vuole capire o vuol completare o portare avanti certe cognizioni, che vuol sapere e vuole vedere da sola, che non ha paura di affrontare anche un testo di quelli astrusi o aridi o inutili [...] è gente, sono uomini e donne, giovani e anziani, che viene allontanata dalla lettura e dallo studio perché gli si offre sempre la solita pappetta infantile e non gli si dà, o si tende a non darle, perché son del popolo, perché han la terra o il grasso sotto le unghie, perché son giovani, perché son di campagna, perché sono di quartiere operaio, qualcosa di veramente serio, fino alla scienza più rigorosa. (cfr. Traniello 2002: 248)

Per i lettori italiani delle classi più svantaggiate – animati secondo Cantimori dal desiderio di “informarsi”, “capire” e “portare avanti certe cognizioni” – non vale l’esortazione dickensiana ad accontentarsi che nelle loro misere pause di piacere leggano per divertimento e non facciano di peggio (cfr. § 2.1). In Italia, anche a chi è “del popolo” non va offerta “pappetta infantile”, ma testi complicati, pazienza se “astrusi o aridi o inutili”, purché sia comunque “qualcosa di veramente serio”.

Riecheggia, nelle parole di Cantimori, l’idea (stigmatizzata da Detti) di una lettura principalmente intesa come sacrificio e come fatica istruttiva. Almeno per quanto riguarda la produzione letteraria più elevata – e dunque in buona parte anche per il Lettore Modello presupposto dai classici in traduzione – un’idea non dissimile sembra ancora permeare l’orizzonte di lettura attuale. “Colpisce [...] nella nostra cultura” scrive Traniello a conclusione del suo excursus storico sulle biblioteche italiane, “una tendenza perdurata lungo tutta la storia dell’Italia unita ad affrontare i problemi” della circolazione dei libri come se “coincidessero con problemi generali di elevazione culturale o di educazione”. “Per limitarci al periodo che intercorre dal dopoguerra ad oggi”, continua Traniello, “possiamo notare che l’atteggiamento dominante [...] è stato caratterizzato dall’inserimento dei problemi dell’utenza bibliotecaria in un quadro che potremmo chiamare di tipo pedagogico” (Traniello 2002: 329). È in questo quadro pedagogico che tende a collocarsi – in generale, ma in particolare nel polisistema italiano – la lettura del classico letterario.

2.2.1 L’italiano moderno: la formazione della lingua nazionale

Osservando attraverso la lente delle biblioteche pubbliche il quadro dei lettori e delle pratiche di lettura nell’Italia post-unitaria, Traniello (2002: 31) precisa: “Occorre subito premettere che l’ambito di riferimento per l’analisi [...] è costituito evidentemente dalla sola popolazione alfabetizzata”, e cioè da “gruppi percentualmente assai ristretti sul totale della popolazione italiana”. Pure interessata da un progressivo avanzamento tecnologico e industriale (in grado di dare nuovo impulso anche all’editoria), sul piano della diffusione del leggere l’Italia ottocentesca e

novecentesca presenta una serie di difficoltà che hanno in primo luogo a che fare con la lingua. Come afferma ancora Traniello:

Dal punto di vista dei lettori, un più vasto accesso agli strumenti della comunicazione scritta non dipendeva però solo, e neppure principalmente, in Italia, da fattori tecnici e produttivi, ma prima di tutto da aspetti legati a quella stessa comunicazione, vale a dire alle forme linguistiche in cui essa tendeva a esprimersi. (Traniello 2002: 31)

La concezione del leggere come sacrificio fruttuoso, e la preminenza dell'impulso pedagogico nelle pratiche di lettura, possono in realtà essere meglio comprese alla luce delle radici storiche e linguistiche che hanno segnato lo sviluppo dell'italiano moderno, sia come lingua nazionale, sia come lingua specificamente letteraria.

Più che una lingua madre, l'italiano resta infatti a lungo una lingua scritta e letteraria: “non c'è in Italia una lingua la qual sia da tutti succhiata, come si dice, col latte, adoperata, intesa da tutti”, lamenta Manzoni (1974: 11), “la lingua insomma di quelli che ne intendono una sola, la quale, per conseguenza, si possa chiamar lingua propria e nativa di tutti gl'italiani, la quale si possa in questo senso denominar lingua italiana”. Nelle sue riflessioni sulla lingua italiana, Giulio Lepschy (2002a: 25) definisce l'italiano come esempio di lingua ben nota che per molto tempo non è stata la lingua madre di nessuno. Veicolo di una letteratura celebrata e altrettanto famosa che copre più di otto secoli, con autori di statura mondiale come Dante, Petrarca e Boccaccio, fino a tempi tutto sommato abbastanza recenti l'italiano è stato privo di veri e propri parlanti nativi. Nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita*, Tullio De Mauro (1963/1999) sottolinea il bassissimo livello di alfabetismo e il predominio dei dialetti nell'Italia post-unificazione. Il senso di sacrificio associato alla lettura in Italia trova riflesso nel laborioso apprendimento di una lingua nazionale virtualmente sconosciuta alla maggioranza della popolazione. Nel contesto socio-culturale dell'Italia ottocentesca (e in parte anche novecentesca), l'italiano si presenta come una sorta di lingua morta, statica e immobile, in prevalenza scritta e conosciuta da pochi eletti:

Carlo Gozzi aveva definito l'italiano “una lingua morta” giacente “nelle migliaia di volumi scritti” e che si apprendeva “come le lingue morte”, per via di studio. La situazione non era mutata molto negli anni dell'unificazione. Il primato dell'italiano era già allora un dato certo e sicuro, ma soltanto sul piano culturale e politico, non su quello linguistico: a che l'italiano fosse davvero l'idioma principalmente usato dagli italiani si opponevano abiti e caratteri che, radicati nei secoli nella società italiana, avevano prodotto il paradosso [...] di una lingua celebrata ma non usata e, per dir così, straniera in patria. (De Mauro 1963/1999: 14)

L'italiano è lingua illustre e riconosciuta a livello nazionale per il suo alto valore letterario e politico, ma non è lingua davvero "usata", viene spesso esclusa dall'utilizzo orale, e rimane a lungo "straniera in patria". All'atto pratico, neppure l'adozione fin dal Trecento di un idioma nazionale riconducibile al fiorentino o al toscano riesce ad attenuare il predominio dei dialetti, e dal Trecento fino all'unificazione (e oltre) l'italiano resta appannaggio "di una minoranza di addottrinati, che la usavano solo nelle scritture" (De Mauro 1963/1999: 28).

Carattere dominante dell'idioma nazionale è, nelle parole di De Mauro (1963/1999: 28), una "staticità" che rasenta l'"immobilità". Questa tendenza alla conservazione, dovuta all'utilizzo prevalentemente scritto e poco frequente della lingua, si riflette sulla morfologia come sul lessico. La prima conseguenza è quella che De Mauro (1963/1999) chiama "polimorfia morfologica e lessicale": in presenza di più varianti flessionali o lessicali (e in assenza di un impiego più ampio che potrebbe portare a una selezione di forme dominanti), l'italiano scritto tende a mantenere tutte le varianti, con una conseguente "ipertrofia sinonimica" e morfologica. A fronte di questa proliferazione, De Mauro registra la scarsa presenza di voci in varie aree linguistiche, specie se basse: "Correlativa alla sovrabbondanza in certi settori lessicali" osserva De Mauro (1963/1999: 30), "era la lacunosità e povertà di altri settori: dalla flora all'artigianato, alla vita domestica, interi settori di esperienza a metà Ottocento cadevano fuori delle possibilità linguistiche dell'italiano". Difficile non ravvisare qualche retaggio di questo idioma elevato e immobile che manca di vere forme colloquiali, nella traduzione innalzante che segna il classico letterario nel polisistema italiano.

In Italia, parallelamente alla lettura, la lingua nazionale si lega almeno inizialmente a un'idea di apprendimento faticoso. E se l'italiano è un "possesso da acquisire attraverso applicazione e studio scolastico, dunque un possesso riservato a coloro che avevano frequentato la scuola", si comprende come la lingua nazionale sia in verità un possesso di pochissimi. Lo scarso livello di alfabetismo che segna l'Italia post-unitaria spiega per un verso la limitata diffusione della lingua comune, e per altri l'assenza di una vera letteratura popolare rivolta al consumo di massa. Le cifre dell'analfabetismo fornite da De Mauro sono pesanti e molto indicative: "Al momento dell'unificazione [...] la popolazione italiana era per quasi l'80% priva della possibilità di venire a contatto con l'uso scritto dell'italiano, ossia, per la già rammentata assenza dell'uso orale, dell'italiano senz'altra specificazione" (De Mauro 1963/1999). L'Italia della seconda metà dell'Ottocento, periodo in cui la letteratura popolare è in pieno sviluppo nei paesi anglosassoni ed europei, presenta quindi una pressoché totale assenza di italiano parlato, mentre solo il 20% della popolazione è in grado di orientarsi in una lingua scritta, per lo più aulica e conservatrice. In una scuola in cui il dialetto continua ad essere usato anche dai maestri come lingua veicolare, specie nei

piccoli centri, il contatto prolungato con la lingua nazionale poteva essere garantito solo dall'istruzione post-elementare. Considerando che in epoca post-unitaria questa veniva assicurata solo all'8,9 per mille della popolazione tra gli 11 e i 18 anni, De Mauro (1963/1999: 42) conclude che l'Italia intorno al 1860 è un paese di "italografi" più che di "italofoni", e che gli stessi "italografi" non raggiungono neppure l'un per cento della popolazione. Negli anni dell'unificazione nazionale, gli italiani che conoscono adeguatamente la propria lingua, continua De Mauro (1963/1999: 43), "lungi dal rappresentare la totalità dei cittadini [...], erano poco più di seicentomila su una popolazione che aveva superato i 25 milioni di individui"³³.

In questo quadro di grande frammentazione³⁴, fallisce anche il tentativo di innestare nei programmi scolastici l'uso vivo del fiorentino sulla scorta delle teorie manzoniane. Qualche tentativo di riforma finalizzata al controllo statale dell'istruzione si era avuto in Italia già nel Settecento (specie in Piemonte). L'intento era stato per lo più quello di formare un ceto medio opportunamente preparato per affrontare questioni legali e giurisdizionali. Il modello linguistico su cui si basavano questi interventi, come osserva Nicola De Blasi (1993) nel suo studio sull'italiano nella scuola, era tuttavia lontanissimo dall'uso reale: "la prefazione alla traduzione (1731) della grammatica latina di Port-Royal", scrive De Blasi (1993: 400), "precisava che ogni maestro doveva seguire il modello toscano arcaicizzante, definendo di fatto una delle linee lungo le quali si sarebbe mossa la questione della lingua in ambito scolastico nei decenni successivi". L'idea che il toscano, e ancor più il fiorentino, siano per loro stessa natura lingue pure, e dunque applicabili in forza di interventi esterni all'uso dell'intera popolazione italiana, percorre costantemente i programmi ministeriali dell'Italia pre- e post-unitaria. È del 1795 una regola imposta ai maestri elementari,

³³ Cfr. anche Giulio Lepschy (2002a: 35): "It has been estimated that at the moment of national unification in 1860 only 2.5 per cent of the population was able to use Italian. There is a more optimistic evaluation, but even that has not been able to produce a figure higher than 10 per cent. It was only during the second half of the twentieth century that Italian became a spoken language that a majority of Italians are able to use in everyday life as their ordinary medium of communication" ("È stato stimato che al momento dell'unificazione nazionale nel 1860 solo il 2.5 per cento della popolazione era in grado di usare l'italiano. C'è una valutazione più ottimistica, ma anche questa non è stata in grado di produrre una cifra superiore al 10 per cento. È solo nella seconda metà del ventesimo secolo che l'italiano è diventato una lingua parlata che una maggioranza di italiani è in grado di usare nella vita di tutti i giorni come normale mezzo di comunicazione").

³⁴ Per una descrizione della frammentazione linguistica e del multilinguismo in Italia, cfr. anche Maiden (2002), dove si rileva che la comprensione e l'uso della lingua italiana rimasero estremamente limitati per gran parte degli italiani fino al Novecento, quando fattori come mobilità sociale, movimenti migratori interni ed esterni, scuola e mezzi di comunicazione di massa contribuirono a diffondere l'italiano presso fasce di popolazione sempre più ampie (cfr. Maiden 2002: 36).

secondo la quale “Nel tempo della scuola il Sig. Maestro parlerà sempre in buon linguaggio toscano, ed obbligherà gli scolari a parlar così” (cfr. De Blasi 1993: 403), e del 1890 un bando di concorso per la compilazione di un dizionario dialettale che prescrive al lessicografo di riferirsi all’uso vivo del fiorentino per la parte italiana.

Il fatto che la regola settecentesca circoscriva l’uso del toscano al tempo scolastico e lo imponga ad allievi e maestri in forma di obbligo, lascia facilmente intendere che la norma venisse spesso disattesa, e mostra indirettamente come l’utilizzo dell’italiano fosse tutt’altro che abituale e generalizzato. Nel corso dei decenni, si rafforza in ambito scolastico l’orientamento antidialettale, sempre però a vantaggio di una lingua letteraria di matrice toscana che esclude la pluralità dei registri. Nei primi anni del Novecento, i maestri continuano ad usare a scuola un misto di dialetto e di italiano aulicizzante lontano dall’uso vivo. Come osserva De Blasi (1993: 408), questo “prelude di fatto all’idea che la lingua sia priva di varietà geografiche o sociali, e che debba essere trattata solo dal punto di vista dell’espressione artistica”. Per espressione artistica si intende in via pressoché esclusiva l’espressione scritta e formale. “Nei programmi del 1955 per le scuole elementari”, continua De Blasi (1993: 408), “l’idea di una norma linguistica monolitica si spinge fino ad escludere una qualsiasi distinzione tra lingua scritta e lingua parlata”. In questo modo l’italiano parlato (compreso e utilizzato a partire dal secondo dopoguerra in gran parte del territorio nazionale) e le forme medie della lingua vengono spesso stigmatizzate, e subiscono di fatto una sorta di delegittimazione che le sottrae all’analisi e all’apprendimento in campo scolastico.

Negli anni Cinquanta, la lingua italiana è ancora presentata e percepita come monolitica, priva di varianti geografiche, sociali o situazionali, e il suo insegnamento continua a essere per lo più svincolato dall’uso linguistico reale. Questa visione monolitica dell’italiano perdura, secondo De Blasi, almeno fino agli anni Settanta, periodo in cui l’italiano continua ad apparire in base ai libri di grammatica come “una lingua priva di varietà diverse dal toscano”, e ancora una volta priva “finanche di una distinzione tra lingua scritta e parlata” (De Blasi 1993: 414). Prende così forma una categoria linguistica (cui verrà riservata una specifica trattazione, cfr. § 2.2.3) che rifugge dalle forme dell’oralità, e i cui tratti sono frequentemente ravvisabili anche nel sotto-sistema dei classici in traduzione: l’“italiano scolastico”. Scrive a questo proposito De Blasi:

La lingua proposta dalla scuola con il libro di grammatica e quelli di lettura, e praticata nei compiti, si è di volta in volta orientata verso ideali puristici e arcaizzanti ovvero verso la viva toscanità, ma in ogni caso la tendenza è stata quella di additare una norma esclusiva ed unica in sostituzione di un modo comune e quotidiano di esprimersi, spesso compromesso con gli usi dialettali. [...] Sia che si proponesse la purezza trecentesca, sia che si additasse invece l’uso toscano contemporaneo, il risultato suggerito coincideva d’altronde con una lingua affettata o nel senso dell’arcaismo o in quello del toscanismo, con fitto ricorso a

stereotipi, tra il letterario e il burocratico, di facile trasmissione nel corso del tempo. Anche per questo motivo è possibile parlare di un “italiano scolastico”, riconoscibile quasi come una lingua speciale. (De Blasi 1993: 414)

La norma imposta dall’italiano scolastico è quella monolitica della lingua arcaicizzante o toscaneggiante, una lingua “affettata” e lontana dall’uso comune che impiega e mantiene nel tempo moduli a metà tra il letterario e il burocratico. Malgrado un progressivo processo di italianizzazione, politica e linguistica, agli inizi del Novecento come nei decenni successivi l’Italia sembra privilegiare un insegnamento della lingua che De Mauro (1963/1999: 93) definisce “meramente formalistico”. “Nella scuola elementare”, scrive De Mauro, “la lingua comune [...] all’inizio del secolo continuava a essere in genere una realtà lontana, staccata dalla vita quotidiana che trovava espressione nel dialetto, una lingua che si insegnava ma non si praticava veramente” (De Mauro 1963/1999: 93). Non solo agli inizi del Novecento ma anche in seguito, l’italiano nella scuola rimane per molti versi lingua “artistica” ed elevata, lingua che si insegna ma non si usa, che si legge, si parafrasa – o con fatica si scrive – ma non si pratica. Occorre pensare che questo è in prevalenza il repertorio e l’enciclopedia comune a cui attingono, anche per formazione personale, traduttori e lettori dei classici moderni inglesi tra gli anni Trenta e i giorni nostri, e questa la norma linguistica dominante che orienta le scelte traduttive.

Come si vedrà (cfr. § 2.2.2), già a partire dalla faticosa elaborazione manzoniana di una lingua narrativa che potesse dirsi viva e vera oltre che comune, i riflessi di questo squilibrio tra lingua scritta e lingua orale, tra lingua alta e lingua bassa, si riverberano costantemente anche sul linguaggio letterario. Il periodo tra le due guerre e quello che fa seguito al secondo conflitto mondiale, segnati dallo sviluppo urbano e industriale e dal diffondersi anche in Italia di una stampa quotidiana e periodica rivolta a un pubblico sempre più ampio, portano a un graduale superamento dei dialettismi e alla formazione di diverse varietà linguistiche. Al dialetto comincia ad affiancarsi una forma embrionale di italiano comune, ancorché fortemente regionalizzato. A fronte di questo pur lento rinnovamento, tuttavia, il polisistema letterario – come la scuola – mostra una marcata tendenza ad ancorarsi ai modelli tradizionali. Questa tendenza alla conservazione sul piano letterario viene vista da De Mauro come direttamente correlata al mancato rinnovamento delle classi dirigenti italiane sul piano politico e sociale:

[Una] più larga accettazione delle innovazioni si sarebbe avuta anche nell’ambito della scuola e dei mezzi di informazione se il paese avesse conosciuto un brusco salto di classe dirigente. [...] In altri termini, la preminenza sociale e, quindi, la preminenza in fatto d’uso della lingua italiana, attraverso tre o quattro generazioni, sono restate sempre, con prevalenza quasi assoluta, ai figli e ai nipoti di coloro che la avevano nei primi decenni dopo l’unità. [...] [I]l rinnovamento italiano [è] avvenuto con molta lentezza e cautela, senza che,

in sostanza, ci si discostasse dal solco della tradizione. Il persistere, anzi il primeggiare di letture ottocentesche tra la grande massa dei lettori [...] è la miglior riprova di tutto ciò: [...] *Iacopo Ortis*, [...] *Promessi Sposi*, *Cuore*, *I miserabili*, *Piccolo mondo antico* formano attraverso le generazioni il nerbo della cultura letteraria collettiva. (De Mauro 1963/1999: 138-39)

Se l'Italia post-unitaria conosce nell'arco dei decenni un lenta ma progressiva unificazione – anche linguistica – e sviluppa, nel tempo, un italiano dell'uso medio, orale e scritto (cfr. Sabatini 1985 e § 2.2.4), il sistema educativo, e con questo anche il polisistema letterario, mostrano invece un forte grado di refrattarietà al rinnovamento e ai moduli della lingua media, continuando a prediligere allo stile semplice e mimetico della lingua viva (cfr. Testa 1997) uno stile aulico e ridondante, spesso segnato da moduli scolastici o burocratici (cfr. § 2.2.2 e § 2.2.3).

2.2.2 L'italiano moderno: lo sviluppo della lingua letteraria

All'opposto dello stile “ornato”, che è “monologica e preziosistica esaltazione della letterarietà e del registro scritto della lingua”, lo “stile semplice”, scrive Enrico Testa (1997: 6), può essere definito come “un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale”. Il principio retorico e stilistico su cui si fonda lo stile semplice è la “leggibilità”, la cui realizzazione più compiuta è il “testo realista con il suo apparato mimetico” (Testa 1997: 8). Lo stile semplice e la leggibilità si collegano a loro volta alla categoria della “verosimiglianza” (Testa 1997: 9), ovvero alla capacità della lingua narrativa di farsi mimetica delle varie stratificazioni individuali e sociali rappresentate nel romanzo. Lo stile semplice presuppone quindi una lingua verosimile e non ornata, che sappia modellarsi sull'uso reale, anche parlato, a fini non meramente espressionistici. Se nel panorama letterario inglese i romanzi sociali e realistici dell'Ottocento (e in parte anche quelli modernisti) rispondono a questi requisiti di leggibilità e verosimiglianza, nel polisistema italiano la lingua letteraria – così come la lingua nazionale, che nasce da una norma scritta e puristica – tende invece a modellarsi su uno stile “ornato” che esclude la medietà. Come osserva lo stesso Testa:

Ora, però, stante, da un lato, il particolare profilo dell'italiano, divaricato tra lingua scritta e lingua orale (complicata, quest'ultima, dalla coabitazione di dialetti e moduli comuni di parlato), e, dall'altro, il predominio delle componenti “illustri” della nostra tradizione letteraria, la tendenza ad una prosa narrativa uniforme e regolata su alcune coordinate condivise dalla maggioranza della comunità dei parlanti, non ha potuto, almeno sino a una certa data, coincidere con una soluzione centripeta e mediana del problema della lingua del romanzo. (Testa 1997: 6-7)

Dal diciannovesimo secolo fino a tempi molto recenti, la lingua “centripeta e mediana” presupposta dal romanzo, una lingua condivisa e riconosciuta come legittima dagli scrittori e dalla comunità interpretante, incontra in Italia notevoli difficoltà ad affermarsi. Predominante rispetto alla linea dello stile semplice (pure sostenuta in tempi recenti da voci autorevoli come quella di Italo Calvino, ed esplorata in modi diversi da scrittori come Bassani e Cassola) è la predilezione per uno stile elevato, punteggiato all’occasione da qualche tratto basso o vernacolare che non ne scalfisce la preziosità.

Come si è già osservato (cfr. § 1.1), la traduzione del classico tende già di per sé a orientarsi verso lo stile alto, e a configurarsi come traduzione nobilitante che esclude o attenua i moduli colloquiali e informali. Le peculiari condizioni di sviluppo della lingua nazionale (connesse come sono a un’idea “alta” e istruttiva della lettura e a una certa avversione della lingua letteraria per lo stile semplice) rendono particolarmente visibili gli effetti di questa norma nobilitante nel polisistema italiano. In Italia, la funzione formativa ascrivita al Grande Libro e la rigidità di un idioma nazionale che si presenta fin dal suo nascere come scritto e lontano dall’uso comune³⁵, si riflettono in una lingua letteraria innalzante, anti-mimetica, e scarsamente aderente all’oralità. Eppure proprio nella mimesi dell’oralità, nella riproduzione credibile del discorso sociale e delle voci individuali dei personaggi, sembra risiedere uno dei principali requisiti della lingua del romanzo:

Al centro dell’orbita descritta dallo “stile semplice” [...] sta il “parlato-scritto”, ovvero la mimesi letteraria del registro orale della lingua. Con questa formula, esemplare, insieme al “parlato-recitato”, della più generale categoria del “parlato simulato”, si indicano sequenze dall’estensione variabile [...] sostenute dalla volontà di rappresentare il processo enunciativo in azione e il dire del personaggio o dell’autore, quando decide di assumere la maschera del narratore orale o dello stenografo della parola sociale. (Testa 1997: 10)

³⁵ Lo stesso Calvino, quando si cimenta nella traduzione italiana di *Les Fleurs Bleues* (1965) di Raymond Quenau, deve ricorrere a una molteplicità di strategie letterarie per rendere le diverse varietà del francese orale contemporaneo (cfr. Federici 2009). Nella sua analisi dell’opera di Calvino traduttore di Quenau, Federico Federici (2009: 114) rileva la lentezza con cui si attua il processo di standardizzazione dell’italiano orale, e la prolungata permanenza dell’italiano nella circoscritta sfera d’azione di intellettuali e letterati: “Italian was for centuries only a written language with few members of the population able to use actively in writing, speaking and listening. [...] The reasons behind the diverse strategies that Calvino had to adopt instead of Queneau’s juxtapositions of varieties can be explained by referring to the historical situation of standard Italian. [...] Italian was the language of intellectuals and, mostly, men of letters” (“L’italiano rimase per secoli solo una lingua scritta, con pochi membri della popolazione in grado di usarlo attivamente nello scritto, nel parlato e nell’ascolto. [...] Le ragioni alla base delle diverse strategie che Calvino dovette adottare al posto della giustapposizione di varietà usata da Quenau trovano spiegazione alla luce della situazione storica dell’italiano standard. [...] L’italiano era la lingua degli intellettuali e per lo più dei letterati”).

Il “parlato-scritto”³⁶, cioè una simulazione scritta credibile del discorso parlato, una riproduzione verosimile tramite la lingua narrativa delle voci diverse in cui si articola il discorso orale, richiama l’inglese realistico, duttile e stratificato sul piano dei registri con cui Dickens, la Eliot, e in parte la stessa Austen, costruiscono i loro mondi narrativi, facendosi “stenografi” del discorso sociale (cfr. § 3.0). Il repertorio a cui appartiene la lingua di cui fanno uso i traduttori italiani dei classici moderni è innegabilmente molto distante da questa forma mimetica di scrittura, e rimanda invece all’italiano letterario e narrativo tradizionale, per come questo si sviluppa nell’arco di due secoli, tra Manzoni e il Novecento.

Fin dal suo esordio, oralità, verosimiglianza e leggibilità costituiscono i nodi centrali – e per molti versi irrisolti – della lingua narrativa in Italia. In questo senso, afferma Vittorio Coletti (1993: 265) nella sua *Storia dell’italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, una “svolta decisiva [...] avviene, in prosa, nel segno di Alessandro Manzoni”, ed è una svolta intesa a “eliminare la specificità secolare della lingua letteraria, avvicinandola e, negli auspici di taluni, uniformandola a quella parlata”. Anche Testa individua nello stile adottato da Manzoni il prototipo di una possibile prosa anti-espressionistica (cfr. Testa 1997: 4-5). Nella sua veste di romanziere, Manzoni avverte con chiarezza che il genere narrativo, più della poesia, necessita di realismo anche linguistico, ed è al tempo stesso consapevole della mancanza in Italia di una lingua verosimile e comune che possa mediare tra lo scritto e l’orale, sottraendosi all’eccesso di letterarietà. Di qui, il tentativo di dare forma a una lingua media, “viva e vera” (cfr. Testa 1997:19) che rivoluzioni la prosa italiana, prima con il *Fermo e Lucia*, tramite una mescolanza non riuscita di dialetto lombardo e forme alte, poi con le varie edizioni dei *Promessi Sposi*. A riprova di quanto osservato anche da De Mauro sulla lingua nazionale, la difficoltà maggiore della lingua narrativa risiede nella resa espressiva della dimensione domestica e quotidiana, un’area che l’italiano scritto non copre e che l’italiano orale non sembra ancora possedere. Scrive Coletti a questo riguardo:

È in effetti proprio la quotidianità a disseminare di difficoltà il percorso del Manzoni. E la quotidianità linguistica è un insieme composito di livelli stratificati, che l’autore cerca di realizzare ora caricando il versante lombardo del suo linguaggio (specie nei discorsi diretti degli umili) ora accentuando le convergenze col toscano (soprattutto nella parlata di personaggi più altolocati). [...] Il fatto è che Manzoni cercava di conciliare la verità della lingua con l’italianità e per il momento, poteva solo contare o sul dialetto (italianizzato) o su quei tratti toscani che col dialetto lombardo coincidevano [...] anche a rischio di indulgere ad arcaismi e idiomatismi di puro vocabolario. (Coletti 1993: 268-69)

³⁶ Per la distinzione tra “parlato-parlato”, “parlato-scritto” e “parlato-recitato”, cfr. lo studio seminale di Giovanni Nencioni (1983: 126-79), la cui analisi si incentra in particolare sul linguaggio del teatro.

La scrittura manzoniana, che ha per obiettivo una lingua in cui, come scrive lo stesso Manzoni (1954: 175), parole e frasi passino “dal discorso negli scritti senza parervi basse” e “dagli scritti nel discorso senza parervi affettate”, poggia su un’“italianità” ancora del tutto virtuale, e si scontra con l’assenza di un linguaggio quotidiano che sia davvero condiviso. È da questa tensione verso una lingua narrativa verosimile che nasce non solo il noto ricorso all’uso vivo del fiorentino, ma la meticolosa setacciatura durata più di dieci anni con cui Manzoni individua nella ventisettana i tratti lontani dall’uso comune, e li sostituisce con forme meno arcaicizzanti. Il risultato di questo lavoro confluisce nell’edizione definitiva de *I Promessi Sposi* pubblicata nel 1840³⁷.

Pur nei limiti di un linguaggio letterario che risulta ancora per larga parte tradizionale, le correzioni apportate alla ventisettana sono nel segno di una lingua viva più vicina alla dimensione orale, e privilegiano, come osserva anche Testa (1997: 20-21), forme “ritenute più semplici e naturali” rispetto a forme più “antiquate”. Per molti versi, la modernità di questi cambiamenti appare oggi sorprendente. Rispetto all’edizione del 1827, il testo finale de *I Promessi Sposi* introduce dislocazioni che riecheggiano il parlato (“Ella lascerà ben entrare Tonio e suo fratello” diventa ad esempio “Tonio e suo fratello, li lascerà entrare”), e mostra vari segnali che rimandano all’oralità: il *vi* locativo passa a *ci*, in più punti l’indicativo sostituisce il congiuntivo, i soggetti *egli/ella/essi* subiscono una forte riduzione e vengono sostituiti con *lui/lei/loro*, oppure omessi³⁸. Ma se Manzoni accoglie e riproduce nella versione finale del suo romanzo molte norme moderne che si stanno facendo strada nell’uso comune – su tutte, l’impiego di *lui /lei/loro* e la possibile omissione di *egli/ella/essi*, già sentiti come libreschi nell’Italia di metà Ottocento – lo spirito innovativo del suo progetto non viene in realtà raccolto, né dagli epigoni immediati, né dagli scrittori italiani che operano a cavallo tra i due secoli. La via verso la lingua media indicata da Manzoni verrà esclusa di fatto dalla norma letteraria dominante, e continuerà ad essere per lo più ignorata anche dai traduttori dei classici della narrativa inglese (cfr. capp. 3, 4 e 5).

Con una specie di regresso rispetto allo stile dei *Promessi Sposi*, la prosa degli scrittori post-manzoniani ripercorre sentieri già battuti, e torna a proporre immutate le forme auliche che Manzoni aveva eliminato. Paradossalmente, l’unico tratto ripreso in modo costante dai suoi più diretti seguaci e dagli scrittori della generazione successiva è quello tutto sommato meno felice dei

³⁷ Per un raffronto dettagliato delle due versioni e dei cambiamenti intercorsi, cfr. l’edizione interlineare de *I Promessi Sposi* a cura di L. Caretti (1971), e Mengaldo (2008) per l’inserimento di elementi toscani vivi e per il processo correttivo che sfronda i termini preziosi, arcaici o regionali (lombardismi) a favore di moduli semplici e scorrevoli più vicini alla normalità.

³⁸ Cfr. Coletti 1993: 270-72.

moduli fiorentineggianti. “La lezione di Manzoni”, scrive Coletti (1993: 274) “non divenne operante né subito né integralmente”, e al di là del ricorso al fiorentino, autori a lui molto vicini come Tommaso Grossi o Giuseppe Carcano non si discostano dalla tradizione aulica. “Più della ricerca sistematica della medietà e uniformità linguistica, che Manzoni aveva intrapreso”, continua Coletti (1993: 274), “si impose nella narrativa dei seguaci la sua ricostruzione espressiva, affidata spesso all’aspetto più vistoso e caduco dei *Promessi Sposi* del ’40, al toscanismo”. Come mostrano *Fede e Bellezza* di Niccolò Tommaseo (1840), *Giacinta* di Luigi Capuana (1879), *Angelo di bontà* di Ippolito Nievo (1855), o persino i romanzi “continentali” di Verga, i testi narrativi prodotti nella seconda metà dell’Ottocento accolgono da un lato toscanismi come *uscio e punto*, ma mantengono inalterati moduli arcaicizzanti come *egli o ella*. Tra la metà e la fine del XIX secolo, malgrado la lezione manzoniana, la lingua letteraria italiana non è ancora in grado di seguire il modello della leggibilità e della verosimiglianza.

In questo panorama, neppure il verismo linguistico de *I Malavoglia* (1881) riesce a fare breccia. Per un verso, il romanzo verghiano appare ispirato ai criteri dello stile semplice. Lo dimostrano, ancorché affiancati a “congegni grammaticali dall’alto tenore formale” (Testa 1997: 136), le dislocazioni, la presenza del *che* polivalente, la scomparsa della tradizionale separazione tra mimesi e diegesi nel discorso indiretto libero, e l’uso di una lingua in cui Testa (1997: 126) rileva “un’alta concentrazione di elementi ascrivibili alla dimensione parlata”. Quella di Verga è insomma una prosa dal sapore siciliano che risulta però al tempo stesso “superregionale” e intelligibile a tutti. Eppure, nonostante sia credibile sul piano artistico e narrativo, la lingua media – ma unica e fortemente individuale – usata da Verga non diventa modello generativo, e resta senza epigoni. Come osserva Coletti:

Verga riuscì a fabbricare un italiano colloquiale, capace di reggere tanto la parte del narratore quanto quella dei personaggi “umili”, creando una lingua [...] non suscettibile di imitazione, men che mai di riuso nella società. [...] In verità si tratta, credo, di una lingua immaginaria, costruita di materiali diversi, in gran parte prelevati dal dominio dell’oralità (dialettale siciliano e pan dialettale) e immessi in una sintassi originale [...] inconcepibile fuori della dimensione della scrittura letteraria. (Coletti 1993: 295)

Pur nell’intento di perseguire la medietà, anche la lingua modellata da Verga resta una lingua “immaginaria”, circoscritta alla sfera artistica, “non suscettibile di imitazione” sul piano narrativo né di riutilizzo sul piano sociale.

Interessante in questo senso il caso del già menzionato Capuana. In una recensione del 1881 ai *Malavoglia*, Capuana loda il tentativo di Verga di sottrarsi alla “diabolica lingua italiana”, con le sue “tradizioni impastate, anziché no, di pedanteria” (cfr. Testa 1997: 116); quattro anni dopo, in un

saggio intitolato *Per l'arte*, lo stesso Capuana mette a fuoco quello che Testa (1997: 115) definisce il “problema capitale di una scrittura narrativa mossa da intendimenti realistici”, ovvero la necessità di approdare a una lingua viva ed efficace, in grado di costruire “un dialogo” che sia “spigliato, vigoroso e drammatico”. Eppure, a questo linguaggio nuovo di cui auspica l'avvento in veste di critico e recensore, il Capuana narratore non attinge. Nei suoi romanzi compare piuttosto, come osserva Testa (1997: 119-22), una “dizione artificiosa” intessuta di “reperti libreschi” che non aderisce in alcun modo alle strutture del parlato, una “enunciazione [...] ibrida e colta, letteraria e artificiosa” che richiama il “codice convenzionale del parlato-recitato di stampo melodrammatico”. Usando una definizione sintetica – in parte applicabile anche alla scarsa verosimiglianza di certi dialoghi che caratterizzano le versioni italiane dei classici moderni³⁹ – Testa (1997: 119) parla di “sublime da salotto”. Dunque, la necessità invocata da Capuana di pervenire a una lingua media e verosimile ne implica di fatto l'assenza nel panorama letterario italiano tra Ottocento e Novecento: in questo periodo, “una lingua di tal genere, funzionale alla *mimesis* del parlato e alla resa del comportamento verbale delle classi borghesi come di quelle popolari, non era ancora pienamente disponibile nella realtà” (Testa 1997: 115).

Dopo Manzoni e dopo l'esperienza verista, l'italiano letterario continua così a restare fedele, come scrive Coletti (1993: 275), a una “fonomorfologia più tradizionale”, mostrandosi soprattutto refrattario “ai costrutti più ‘orali’”, persino nella costruzione dei dialoghi. L'opera di Nievo fornisce una possibile esemplificazione di questa norma letteraria dominante. Nel già citato *Angelo di bontà*, Nievo mescola lessico ricercato, sintassi lontana dal parlato e dialettalismi, inseriti più che altro per dare alla narrazione un po' di “colore locale”. Di fatto, quello che manca è un vero contatto con la lingua reale. Nel suo fare “esattamente (a volte davvero alla lettera) il contrario del Manzoni che corregge la ventisettana” (Coletti 1993: 283), Nievo usa un linguaggio in cui le forme dialettali “convivono con un italiano colto e spesso ipercorretto (ad esempio nell'uso toscaneggiante dei passati remoti)”. E persino nelle più mature *Confessioni* (1867) non è difficile ravvisare la medesima tendenza. Ancora una volta l'oralità si rivela come la dimensione più spinosa per la lingua del romanzo in Italia. Se la lingua della narrazione può forse tollerare un certo grado di preziosità, le “ragioni oratorie dal forte tenore retorico” e i “lunghi inserti solenni” (Testa 1997: 61) che segnano i discorsi diretti delle *Confessioni* risultano poco plausibili. Questo aspetto è sottolineato anche da Coletti (1993: 285), che osserva come i dialoghi di Nievo siano gravati da un “eccesso di nobiltà linguistica” più consono a un “libretto verdiano” che a un romanzo. Nell'insieme, come riassume Testa (1997: 74), la dimensione “colta e tradizionale, in cui è difficile distinguere tra aulicismo marcato, semplice forma letteraria, elemento di *koinè* della *scripta*

³⁹ Cfr. ad esempio § 3.1.2.2, § 3.3.1.2, § 4.2.1, § 5.1.4.

ottocentesca e toscanismo” marca “tutti i livelli della lingua delle *Confessioni*”. Nievo (e con lui altri romanzieri ottocenteschi come Faldella, Dossi, o Imbriani) approda così a quella giustapposizione di alto e basso cui Testa (1997: 59) dà il nome di “narrare mescolato”, ovvero a una lingua narrativa ibrida in cui aulico e popolare si mescolano senza fondersi realmente.

Questa narrazione mescolata che oscilla tra forme elevate e forme vernacolari (con una preponderanza delle prime rispetto alle seconde⁴⁰), diventa la cifra principale della lingua letteraria nel polisistema italiano – non solo a fine Ottocento, ma in buona parte anche nel secolo successivo. Il giudizio critico di Coletti, esteso ad autori come Emilio De Marchi e Antonio Fogazzaro, ben riassume questo quadro:

Il tentativo manzoniano di dotare il romanzo di una lingua capace al tempo stesso del discorso vivo e diretto dei personaggi più popolari e della scrittura riflessa del narratore non ebbe dunque il successo sperato. La lingua concreta e viva degli uni e quella colta e letteraria dell’altro continuarono a cercarsi invano, se è vero che persino narratori di fine secolo, come il De Marchi e, ancor più, il Fogazzaro, non riescono a evitare la polarizzazione degli estremi. (Coletti 1993: 294)

Se è possibile ravvisare nell’ultimo scorcio del diciannovesimo secolo un tentativo di avvicinamento a forme meno altisonanti e più colloquiali, questa tendenza non sembra produrre se non effetti parziali (cfr. Testa 1997: 85). In *Demetrio Pianelli* (1890), Emilio De Marchi inserisce la componente dialettale lombarda, ma la offusca italianizzandola e unendola a moduli letterari; in modo analogo, anche *Piccolo mondo antico* (1895) di Fogazzaro registra la presenza di forme colloquiali o dialettali in un “costante e ibrido connubio con il patrimonio della lingua letteraria” (Testa 1997: 99). Il radicamento dello stile semplice, e della prosa mimetica che lo rappresenta, incontra dunque una certa difficoltà nel polisistema italiano, in cui sembra piuttosto predominare la “polarizzazione degli estremi”.

Tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, l’italiano narrativo è ancora una lingua di sapore marcatamente letterario che rifiuta l’uso medio. In questa lingua, i tentativi di aderire al parlato si risolvono immancabilmente in una contrapposizione dissonante tra forme alte e forme basse. Come si vedrà nella parte pratica dedicata all’analisi, questa difficoltà nel riprodurre la lingua media e i diversi registri dell’oralità torna a presentarsi anche nello stile dei traduttori italiani dei classici inglesi, con conseguenze particolarmente evidenti nella resa dei dialoghi. L’oscillazione tra alto e basso, così come la tendenza della lingua narrativa ad eccedere in “nobiltà”, non marcano solo la letteratura autoctona tra Ottocento e Novecento, ma – più tardi e in modi diversi –

⁴⁰ Cfr. a questo proposito anche il saggio di Luca Serianni (1989) sulla lingua letteraria di Vittorio Imbriani.

costituiranno egualmente il segno primario della prosa letteraria che dà forma alle versioni italiane dei Grandi Libri. Anche qui, seppure con miscele diverse e più o meno coerenti di aulicismi e forme popolari⁴¹, allo stile semplice e alla soluzione mediana indicata da Manzoni tende a sostituirsi uno stile ornato in cui in cui alto e basso si giustappongono senza pervenire a una vera fusione, né a una reale mimesi del parlato. E qui, potremmo dire, avviene in larga parte l'innesto tra il polisistema dominante, nelle sue componenti più convenzionali e "ossificate", e il sottosistema epigonico dei classici della prosa in traduzione.

Una rapida ricognizione del panorama letterario novecentesco conferma la persistenza di questa norma linguistica, di questo "narrare mescolato", nella produzione autoctona. La prosa dotta e ricercatissima di D'Annunzio segna probabilmente l'apice dell'opposizione tra stile elevato e lingua viva. "Il fondo libresco e dotto della nostra lingua, che è per molti autori di fine Ottocento impaccio e residuo inerte", scrive Coletti (1993: 309) trova in D'annunzio, "a cavallo dei due secoli, un autore che [...] lo rende funzionale alla propria narrativa". L'italiano ricchissimo e *culto* di D'annunzio ha in odio l'uso comune, rigetta in modo sistematico la metà – sia nella narrazione sia nei dialoghi – e sfrutta invece "i mezzi più ubertosi del repertorio della lingua tradizionale" (Coletti 1993: 310). Il risultato è una lingua manierata, artificiosa e molto lontana dalla mimesi del romanzo realista, come dimostra il fatto che in D'Annunzio anche personaggi di bassissima estrazione sociale possano dire "egli volle condurmi seco", e parlare di un abisso "inescrutabile" o di offese da "aspergere" di lacrime⁴². Alla magniloquenza dannunziana sembra opporsi la prosa di Luigi Pirandello, orientata verso forme più piane. Resta tuttavia in quello che Pier Vincenzo Mengaldo (1994: 145) chiama il "grigiore linguistico" di Pirandello un sostanziale rifiuto della mimesi: alla "brillantezza dannunziana", che si nutre di aulicismi e di retorica letteraria, la lingua narrativa di Pirandello oppone una sorta di retorica burocratica e "avvocatesca" (Mengaldo 1994: 145) che ancora una volta si discosta dalla verosimiglianza dello stile semplice. La prosa pirandelliana, come sottolinea anche Testa (1993: 171-179), è senza scarti ma al tempo stesso volutamente anti-mimetica, e rientra nella norma tradizionale anche nell'occasionale inclusione di componenti letterarie e toscaneggianti.

La lontananza dal polilinguismo⁴³ del romanzo permane, e anzi si intensifica, nelle opere di Italo Svevo. In linea sul piano dei temi trattati con la nuova percezione frammentata e ambigua del reale che percorre l'Europa nei primi decenni del Novecento, i romanzi di Svevo fanno tuttavia uso

⁴¹ Cfr. § 3.3.1.2; § 3.3.2; § 5.1.3.

⁴² Cfr. Coletti 1993: 312.

⁴³ Cfr. Berman 1995 e § 1.1.2.

di una lingua ortodossa e spesso iper-corretta⁴⁴ che non appartiene alle categorie realistiche del genere narrativo. Come di consueto, l'oralità rappresenta l'ostacolo principale: la prosa di Svevo, specie nei dialoghi, è uniforme e lontanissima da qualunque italiano parlato. A questo proposito, scrive Testa (1993: 199) riguardo a *La Coscienza di Zeno* (1923)

basti qui ricordare i dialoghi che si svolgono nel terzo capitolo tra Zeno, il dottor Muli e l'infermiera Giovanna: le tonalità tra il formale e il burocratico accordano le tre voci ad una sola cadenza senza impostare alcuna differenziazione linguistica di ruolo sociale e senza procedere alla creazione di effetti in qualche modo riconducibili alla resa della *phoné*. (Testa 1993: 199)

La resa della *phoné* dei tre personaggi è in effetti elevata in modo pressoché omogeneo: l'infermiera Giovanna dice solennemente a Zeno “Non si aspetti d'indurmi a deviare dal mio dovere”, mentre il dottor Muli si rivolge al protagonista dicendo: “Solo non capisco perché lei, invece di cessare *ex abrupto* di fumare, non si sia piuttosto risolto di diminuire il numero delle sigarette che fuma”; e con un italiano altrettanto libresco, Zeno gli risponde: “Già: ella non crede né alla necessità della cura né alla serietà con cui mi vi accingo” (Svevo 1987: 24, 21). Più che una riproduzione dei moduli colloquiali, Svevo opera una “stilizzazione dell'oralità” (Testa 1997: 199) in cui elementi del friulano si alternano a termini letterari e toscanismi (cfr. Mengaldo 1994: 138), innestandosi su una formalità grammaticale che Coletti (1993: 321) definisce “vistosa quanto faticosa”.

L'italiano faticoso dei romanzi di Svevo, che Mengaldo (1994: 138) definisce “lingua libresca”, riflette il cammino lento e arduo con cui si consolida in Italia una lingua media realmente comune. Come osserva anche Coletti (1993: 320), la “difficoltà del romanzo nella ricerca della lingua media richiesta dal ‘genere’, è stata in Italia a lungo parallela a quella della società nell'adozione di un italiano parlato senza eccessivo peso dei dialetti e scritto senza sovraccarico letterario”. In questo cammino verso una lingua media e panitaliana (scritta e parlata), che pure troverà compimento tra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta (cfr. Sabatini 1985, Berruto 1987, e § 2.2.4), la lingua letteraria procede con più lentezza. In altri termini, anche nel corso del Novecento, lo stile alto e prevalentemente “scritto” nato dalla prolungata assenza di un idioma comune continua – anche dopo l'effettiva comparsa e formazione di quest'ultimo – a riverberarsi sulla lingua del romanzo. Scrive a questo proposito Mengaldo:

Che l'eterna questione della lingua italiana incida, nel campo letterario, soprattutto sulla prosa dei narratori, non meraviglia. Così è avvenuto nel recente passato, in cui [...] comune è stata la condizione di chi cerca faticosamente una lingua (Manzoni, Verga) [...]. E così è avvenuto nel '900 “storico” [...]. In altre parole, le

⁴⁴ Cfr. anche Mengaldo 1994: 138-39.

difficoltà della prosa narrativa sono sempre state, in Italia, legate all'inesistenza di una lingua della narrazione (e forse a monte di una vera borghesia spregiudicata e moderna) [...]. Ciò mi ha autorizzato a scrivere che nel pieno Novecento il narratore parte (soprattutto linguisticamente) ogni volta da zero. (Mengaldo 1994: 135)

Con un giudizio severo e reciso, Mengaldo parla di “inesistenza di una lingua della narrazione” nel polisistema italiano, e sottolinea come sul piano linguistico, nel Novecento non meno che nel secolo precedente, il romanziere debba ogni volta partire “da zero”. Nella letteratura tradotta le difficoltà della prosa narrativa in qualche modo si amplificano. Rispetto ad altri settori della produzione letteraria (originale e in traduzione) in cui la lingua media comincerà gradualmente a filtrare, nel sottosistema periferico dei classici tradotti, la lentezza del linguaggio narrativo nell'aderire alla lingua viva è più evidente, e i moduli linguistici che plasmano la grande letteratura straniera in Italia continuano a mostrare fino a tempi molto recenti un forte scollamento rispetto all'uso medio.

Quanto allo specifico sviluppo dell'italiano letterario nella prima e nella seconda parte del Novecento, al di là di alcuni sporadici avvicinamenti a uno stile meno paludato⁴⁵, la situazione resta comunque segmentata e disuguale. Nei primi decenni del secolo, come scrive Testa (1997: 199), l'“invenzione di una lingua narrativa media e ‘normalizzata’ e la simulazione dell'oralità in termini di *fictio*” continuano a configurarsi come “grandi, ma personali elaborazioni stilistiche”, più che come “istituti stabili dell'italiano del romanzo”. È vero peraltro che negli anni centrali del Novecento, parallelamente al diffondersi della lingua nazionale, cominciano a profilarsi anche eccezioni allo stile ornato. La narrativa neorealista tra gli anni Quaranta e Cinquanta ne è un primo esempio: *Il compagno* (1947) di Cesare Pavese (ma anche il primissimo Pavese di *Paesi Tuoi*, pubblicato nel 1939, cfr. § 3.3.2), *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino, *Cronache di poveri amanti* (1947) di Vasco Pratolini, *Il partigiano Johnny* (1968) o *La malora* (1954) di Beppe Fenoglio perseguono tutti, anche se con modalità diverse, un distacco dalla lingua ufficiale, e l'inserimento di varietà “basse” e parlate.⁴⁶ Ed è vero che il cammino intrapreso dai neorealisti prosegue nei due decenni successivi con altre prove più mature degli stessi e di altri scrittori, da *La luna e i falò* (1950) di Pavese, a *Il barone rampante* (1957) e alla trilogia degli antenati di Calvino, fino a *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg e a *La tregua* (1963) di Primo Levi. Riguardo

⁴⁵ A questo proposito, è interessante vedere come il diverso giudizio che Testa e Mengaldo danno dell'opera di Federigo Tozzi confermi in un certo senso i tratti contraddittori e “mescidati” dell'italiano letterario novecentesco: Testa (1997: 200-207) vede infatti nel romanzo di Tozzi *Tre croci* (1920) un primo passo verso un’“attenuazione del tasso di letterarietà” e una “diminuzione dell'elemento marcatamente toscano”, e dunque un avvicinamento alla lingua media, mentre Mengaldo (1994: 146) rileva nella lingua narrativa di Tozzi la presenza di “senesismi-toscanismi”, e (a fianco di una spinta all'innovazione) anche un influsso dannunziano.

⁴⁶ Cfr. Testa 1997: 223-271.

a questa produzione, che Testa definisce come “una stagione particolarmente intensa della nostra storia letteraria”, è possibile rilevare un nuovo “orientamento verso una ‘lingua viva’ e moderna a partire dal rapporto tra parlato e scrittura letteraria”. Questo orientamento, continua Testa, implica l’uso “di un italiano medio e uniforme, ma anche ricco e variato, che elude gli effetti gergali e che riassorbe proficuamente nei suoi piani le varietà dialettali” (Testa 1997: 273).

Un’analoga tensione verso la lingua media e verso una *mimesis* più coerente del parlato può essere poi ravvisata nella scrittura degli *Indifferenti* (1929) di Alberto Moravia, nel “realismo magico” di Buzzati e Bontempelli, così come nella lingua anti-retorica di Cassola e Bassani. Se quella di Moravia è una lingua “che tende allo zero di connotatività”, che “non segnala (o dissimula) diffrizioni visibili dal sistema corrente”, e anzi “esibisce la propria normalità”, evitando gli eccessi nel lessico come nella sintassi, anche la narrativa prodotta dal “realismo magico”, sottraendosi ai regionalismi e alla “variegata realtà linguistica nazionale”, riesce a perseguire con una certa efficacia la medietà (Coletti 1993: 323-27). Nel solco di una prosa sorvegliata ma anti-retorica si collocano poi le opere narrative di Bassani, e ancor più certi romanzi di Cassola (come *Fausto e Anna*, del 1952), in cui la narrazione fa uso di un “italiano medio” che attenua “il residuo di letterarietà o formalità scritta” (Coletti 1993: 356-57). In queste espressioni della prosa italiana la lingua diventa insomma verosimile – anche se occasionalmente più formale ed elegante in Bassani – e presenta “tutti i fenomeni di segmentazione e consuetudine pronominale tipici dell’oralità accettata” (Coletti 1993: 357).

Ma è in Italo Calvino⁴⁷ e in Primo Levi che il rigetto dello stile prezioso e arcaicizzante tipico della tradizione letteraria italiana trova due tra le voci più autorevoli, anche sul piano critico oltre che su quello strettamente narrativo. In uno studio sugli aspetti linguistici della prosa di Calvino, Mengaldo (1991: 226) mette in luce la modernità e l’equilibrio che la contraddistinguono: quella di Calvino è una prosa esatta, non “inamidata” (Mengaldo 1991: 237) e lontana dagli estremi, una prosa in grado di dare voce al registro popolare e colloquiale senza eccessi espressionistici, senza scivolamenti in moduli preziosi o dialettali, e al tempo stesso contraria alla “nozione monolitica di un italiano letterario esclusivamente fondato sul toscano” (Mengaldo 1991: 232). Nella scrittura calviniana, afferma Mengaldo (1991: 238), i registri “bassi” non rappresentano “tanto una presa in carico della secca diglossia lingua-dialetto (o dialetti) quanto la capacità di diagnosticare prontamente – e rappresentare in modo adeguato – le formazioni intermedie che nascono da quella diglossia e che sotto gli occhi stessi di Calvino hanno acquistato via via maggiore importanza socio-linguistica”. A distanza di più di un secolo da Manzoni, Calvino riprende la via

⁴⁷ Cfr. Federici (2009) per come il lavoro di traduzione da Quenau aiuti Calvino nella precisazione e nell’elaborazione della propria lingua letteraria.

della medietà e della modernizzazione della lingua, e lo fa anche sul piano delle tecniche narrative. In questo campo, l'innovazione si evidenzia con l'uso efficace del discorso diretto e con la progressiva "infiltrazione" del linguaggio dei personaggi in quello della voce narrante. Mengaldo osserva come questa "labilità di confini tra parlato e narrato" non sia dovuta soltanto "alla ricerca di una prosa [...] 'media', o meglio ricca nella medietà", ma rimandi innanzitutto a "una specifica impostazione narrativa: sempre più Calvino nel corso della sua carriera tende a servirsi di narratori intermediari e interni, variamente compartecipi dell'esperienza, dell'ethos e quindi anche del linguaggio dei personaggi di cui narra". (Mengaldo 1991: 237). La sensibilità verso le forme medie dell'italiano, e la progressiva sovrapposizione tra il discorso dei personaggi e quello del narratore – che richiama l'*ansteckung* messa in atto dai modernisti inglesi (cfr. § 4.0) – misurano la distanza che separa la scrittura calviniana dalla norma preziosa e dal narrare mescolato della prosa tradizionale.

Non sorprende in questo senso che Mengaldo (1991: 226) definisca Calvino come uno scrittore "poco italiano". Come la soluzione mediana e centripeta di Manzoni, anche il modello di Calvino rimane ai margini della norma dominante in Italia, dove la lingua narrativa continua a essere vista più come mezzo di raffinata espressione artistica individuale che come strumento per raccontare storie in modo credibile, anche nella riproduzione mimetica del discorso linguistico. In opposizione al modello calviniano (non univoco, peraltro), la norma tradizionale continua in forme diverse a orientare il polisistema letterario anche tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, e ancora una volta il giudizio secco espresso da Mengaldo riassume questo quadro in modo inequivocabile:

A Calvino non si addiceva, credo, il ruolo di padre o di direttore di coscienze in nessuna forma; e non è pensabile né desiderabile che un risultato così individuale nella sua perfezione produca figliolanzze vere e proprie. Ma è altamente desiderabile che il modello suo di prosa, e di rapporto fra questa e la lingua di tutti, agisca più attivamente di quanto pure si vede che avviene per diramazione o anche per poligenesi [...] tra nipotini di Gadda e figliastri di Pasolini, viscerali brodosi e contegnosi neoclassici, neosecentisti speciosi e, semplicemente, irresponsabili verso la lingua e prosatori senza stile, l'atmosfera è stata e insiste ad essere poco respirabile. L'Italia, ricordiamolo, continua a *non* essere un paese di prosatori. (Mengaldo 1991: 291)

Pur auspicando, intorno all'inizio degli anni Novanta, che la "lingua di tutti" indicata da Calvino potesse trovare seguaci, Mengaldo sembra molto scettico sulla possibilità che l'"individuale" prosa calviniana possa produrre "figliolanzze vere e proprie" in un panorama dal clima "poco respirabile" come quello italiano, panorama in cui la scrittura espressionistica lontana dallo stile semplice convive con la prosa "senza stile". È significativo in questo contesto che persino in Calvino permanga qualche residuo della norma convenzionale. Come rileva lo stesso Mengaldo (1991: 245-

46), anche nella prosa calviniana è possibile rintracciare una “tinta letteraria” estesa “con discrezione [...] un po’ dappertutto”, e una tendenza a bilanciare le forme “colloquiali” con quelle “letterarie”⁴⁸.

Un’analoga mescolanza di sobrietà, innovazione e stile alto (variamente miscelati), si ritrova nei romanzi di Primo Levi. Scrive ancora Mengaldo (1991) in “Ciò che dobbiamo a Primo Levi”:

Accanto a Calvino (tuttavia più virtuosistico di lui, nel bene e nel male) Levi è stato la prova vivente che con la lingua italiana si può costruire uno stile ricco ed efficace anche senza manipolarla o violentarla, ma restando rigorosamente entro i suoi limiti costituiti, e lavorando piuttosto per sottrazione che per addizione. [...] Senso delle gradazioni e sfumature sinonimiche e precisione nell’aggettivare ne sono gli indici più vistosi. (Mengaldo 1991: 301)

Rigore, responsabilità e precisione sono le cifre stilistiche della prosa di Levi, anche quando ne *La Chiave a stella* (1978) si cimenta con la riproduzione dell’italiano colloquiale e popolare di matrice torinese del suo protagonista Fausone. Nell’insieme, la lingua di Levi – chimico di professione oltre che scrittore – è essenziale e accurata nel dosaggio, aliena da ridondanze e incline alla *brevitas*. Levi stesso, commentando l’atto della scrittura, racconta di come sia “esaltante trovare, o creare, la parola giusta, cioè commisurata, breve e forte”, traendo le cose dal ricordo e descrivendole “col massimo rigore e il minimo ingombro” (cfr. Mengaldo 1991: 314). Tuttavia, anche nella lingua di Levi il perseguimento del massimo rigore e del minimo ingombro, la snellezza della sintassi e l’economia dell’espressione, non implicano un’assenza dello stile alto e letterario. Nella prosa narrativa di Levi l’asciuttezza e la concentrazione si accompagnano in realtà alla “letterarietà elegante”, o addirittura “solenne”, di un italiano “classico” e di grana nobile (Mengaldo 1991: 320, 314). L’italiano di Levi si intesse così di termini innalzanti (*capo per testa, albergare, talché, confitto*), di aulicismi e toscanismi (*proclive, cencio, infreddata, sortire*), e persino di grecismi e latinismi (*mnemagoghi, simbiote, secreto, polluta*), mantenendosi per lo più fedele anche a una rigorosa ortodossia grammaticale (cfr. Mengaldo 1991: 320-30).

Così, anche nelle sue espressioni più coerenti e lontane dallo stile ornato, l’italiano narrativo che segna la seconda metà del Novecento continua a presentarsi non come serbatoio comune e consolidato cui attingere, ma come strumento plasmato ogni volta “da zero”, e in modo fortemente personale. Per un verso, la ricerca consapevole di una lingua nuova che accomuna la prosa calviniana e quella di Levi ingloba le finalità dello stile semplice: la lingua narrativa dovrà essere precisa e leggibile, e quindi, se necessario, anche aderente all’oralità nei suoi vari registri. Per altri

⁴⁸ Cfr. anche altre osservazioni di Mengaldo (1994: 169) sulla prosa calviniana in cui si rileva come la componente dialettale e colloquiale si unisca a tratti con moduli aulici e a sporadici toscanismi.

versi, tuttavia, continua anche qui a manifestarsi l'influsso innalzante della norma letteraria tradizionale. E paradossalmente, è proprio l'ideale supremo della precisione linguistica – cui viene subordinata anche la mimesi del reale – ad aprire la prosa di Levi e di Calvino alle infiltrazioni della lingua *culta*, sia letteraria sia tecnica, fino al ricorso (per Levi in particolare) a un “italiano marmoreo, buono per le lapidi” (Mengaldo 1991: 314). In sostanza, la maturità espressiva e la pienezza delle singole prove narrative non sono sufficienti a deviare il cammino della prosa italiana da una via tradizionalmente aliena allo stile semplice. Anche nel corso del secondo Novecento, che è in buona parte il periodo in cui prendono forma le traduzioni dei classici inglesi tuttora in commercio, la lingua del romanzo in Italia permane refrattaria alla medietà e alla norma della verosimiglianza – e il rigetto diventa per molti narratori deliberato e programmatico.

Alla spinta innovativa verso una lingua media ed essenziale, rappresentata da Calvino e da Levi, si oppone infatti una parallela e fortissima contro-spinta verso una prosa espressionistica e volutamente anti-mimetica. Questa tendenza, già evidente verso gli anni Quaranta nel *pastiche* di Carlo Emilio Gadda, continua a riverberarsi nella dichiarata ostilità del Gruppo 63 alla letteratura neorealistica (o realistica *tout court*), e nelle ricerche esasperate di forme narrative sperimentali. In questo contesto, più che una lingua media, prende forma nel corso dei decenni una lingua “ipermedia”, come la definisce Giuseppe Antonelli (2006: 12): un italiano distorto in cui anche l'immissione di materiali linguistici bassi o presi dall'oralità persegue fini stilistici individuali e non mimetici (e il punto d'origine sembra essere qui la prosa elaborata da Pier Vittorio Tondelli intorno agli anni Ottanta). All'opposto dello stile semplice, la lingua “ipermedia” – sovraccarica, non standard – si pone, nelle parole di Antonelli (2006: 12), come “specifica evoluzione dello stile ‘difficile’ o ‘complesso’ [...] nel decennio che va dal 1993 al 2002”. Il contatto di questo stile con la medietà è deliberatamente conflittuale: la lingua “ipermedia”, scrive Antonelli (2006: 12), implica l'idea “dell'eccesso, dell'oltranzismo”, e il rapporto con la lingua media – pure inglobata, benché “a volte rifiutata” o “amplificata”, e “a volte accolta tra polemiche e invisibili virgolette” – resta ambiguo, producendo una prosa artificiosa e manierata. Come osserva Antonelli,

In molti oggi puntano il dito contro questa artificiosità linguistica e stilistica, contro il gusto per la pagina a effetto che sembra accomunare le ultime leve. Ma quando gli scrittori più vicini alla realtà linguistica quotidiana sentono il bisogno di rivendicare la matrice letteraria delle loro scelte [...] vuol dire che ormai definire un testo *mimetico* equivale quasi a un insulto critico. (Antonelli 2006: 28-9)

La tendenza al rigetto dello stile semplice sembra davvero costituire il nucleo centrale del polisistema letterario italiano. E deve essere, come si vede, profonda e radicata se anche la definizione di “testo *mimetico*” tende ad assumere una coloritura negativa, e se persino i narratori che

si avvicinano alla lingua quotidiana tra il Novanta e il Duemila avvertono la necessità di “rivendicare la matrice letteraria delle loro scelte”.

Pur nella novità che la segna, il tratto dominante della lingua ipermedia identificata da Antonelli sembra essere ancora una volta la vecchia mescolanza di moduli eterogenei, la giustapposizione spiazzante di alto e basso di cui Gadda, ancor prima che Tondelli, è forse l’esponente più rappresentativo del Novecento italiano. Già nel *Pasticciaccio* (1957), Gadda approda a una miscela colta – dirompente sul piano della forma ma totalmente slegata dalla lingua media – in cui toscanismi, linguaggio burocratico e “rimasugli letterari”⁴⁹ si alternano ai dialettalismi, mentre le forme auliche e le invenzioni verbali si combinano a fini ironici. Più della linea indicata da Calvino, è il *pastiche* di Gadda, o per meglio dire l’intento anti-mimetico ed espressionistico che lo informa, a determinare la norma stilistica per molti narratori italiani a venire, tanto che lo stesso Antonelli (2006: 46) arriva a estendere a tutta una schiera di narratori contemporanei la “funzione Gadda” di continiana memoria. Più specificamente, nella prosa italiana intorno al Duemila, Antonelli (2006: 47) rintraccia due modelli di scrittura: quello più convenzionale dello “stenografo”, polifonico e “letterario”, inscritto in una tradizione oscillante tra “aulicità” e “medietà”, e quello del “narratore orale”, “monologico”, tendente allo “straniamento” e alla “deformazione”. Non è difficile vedere come nessuno dei due modelli rientri nelle categorie della verosimiglianza e della leggibilità. Che appartenga all’una o all’altra tendenza, la produzione narrativa più recente continua in fondo a mostrare l’antica propensione dell’italiano letterario verso uno stile alto oppure innaturale, verso una lingua della narrazione che incorpora le forme basse solo mettendole per così dire tra virgolette, o compensandole ora con il linguaggio elevato, ora con un linguaggio “artistico” e sperimentale.

Questa oscillazione, presente come si è visto fin dall’Ottocento nella lingua letteraria italiana, continua dunque a manifestarsi in forme diverse anche a cavallo del nuovo millennio. Da un lato, è vero che l’ultimo scorcio del Novecento registra il deciso consolidarsi di un italiano dell’uso medio, con tratti riconoscibili e condivisi a livello nazionale (cfr Sabatini 1995, Berruto 1987 e § 2.2.4), e che a questa evoluzione corrisponde un parallelo avvicinamento alla lingua media da parte di numerosi autori. Sono da annoverare tra questi, secondo Antonelli, scrittori come Enrico Brizzi, Silvia Ballestra, Rossana Campo, o Giuseppe Culicchia, la cui prosa sembra ormai aver abbattuto le “ultime barriere tra lingua letteraria e non letteraria” e “ben assorbito la molteplicità dei parlati” (Antonelli 2006: 53-4). Dall’altro, tuttavia, è altrettanto innegabile che nel polisistema letterario italiano continui a pesare un forte stigma sulle forme narrative di matrice mimetica. Pur con l’intenzione di mostrare l’erroneità di chi giudica la mimesi come poco “artistica”, lo stesso

⁴⁹ Cfr. Coletti 1993: 335-55.

Antonelli lascia intendere quanto questa posizione sia in realtà diffusa presso la comunità interpretante italiana:

Quello della a-letterarietà del romanzo, d'altra parte, è una sorta di peccato originale, un vecchio pregiudizio oggi rispolverato contro la nuova narrativa italiana, accusata di essere specchio del mondo e dunque non-arte (o non-poesia, per dirla alla crociana). 'Un'operazione di mero riporto', secondo le parole di La Porta [...], ispirata a un passivo mimetismo: la narrativa come inutile replica delle lingue della realtà. (Antonelli 2006: 9)

Alla letteratura mimetica viene chiaramente ascritta da parte della cultura italiana una mancanza di stile, una imperdonabile assenza di letterarietà. Il "peccato originale" della lingua narrativa è propriamente quello della mimesi: se il romanzo si fa "specchio del mondo", allora non è vera arte, ma al più "mero riporto" o "passivo mimetismo". L'arte, anche narrativa, è tale *non* se aderisce al reale, ma solo se lo ricrea e lo rinomina, con innalzamenti o inabissamenti.

Dalla difficoltà manzoniana di pervenire a una lingua viva e vera, non ancora pienamente formata, la prosa italiana sembra passare nel corso dei decenni a un rifiuto o a una programmatica distorsione dell'italiano medio, pure divenuto ormai attingibile. Il pregiudizio verso la riproduzione della medietà – e in particolare dell'oralità – è davvero molto marcato. Come osserva in generale Giorgio Raimondo Cardona (1983: 82), nella produzione letteraria italiana "i prelievi dal mondo orale, quand'anche siano montati a giorno, rimangono sempre quel che sono, corpi estranei alla sostanza del discorso letterario, materiali da incastonare". Nel polisistema italiano, lingua letteraria e lingua media, più che amalgamarsi, continuano a procedere parallele, o addirittura a collidere. Scrive ancora Cardona:

Nella varietà delle soluzioni – dall'io recitante moraviano alla presa diretta di *Una vita violenta* – la letteratura contemporanea ha consumato la collisione definitiva, più che l'intersezione, di due vettori rimasti per molto tempo tendenzialmente distanti ma in progressivo riavvicinamento. Da quando si può parlare di letteratura, si può anche parlare di un vettore "parlato" che corre vicinissimo al vettore "letteratura", sfiorandolo spesso ma senza mai scontrarsi del tutto con esso. Il narratore, il poeta, si mantengono sempre sul saldo lato della letterarietà e delle sue regole e fanno intervenire l'oralità solo occasionalmente, soggetta a patti. (Cardona 1983: 82)

La lingua del romanzo in Italia non concede all'oralità se non una sorta di libertà vigilata, e i tentativi di dar voce a uno stile medio e mimetico vanno spesso soggetti a critiche più o meno velate da parte della comunità interpretante. Si può così immaginare come lo stigma posto dall'istituzione su una lingua leggibile e verosimile agisca non solo sulla produzione autoctona, ma anche (e a maggior ragione) sulla scrittura epigonica che modella i Grandi Libri in traduzione.

Nel panorama socio-culturale del polisistema italiano, le istituzioni consacratrici (cfr. § 1.2.2) che contribuiscono a sancire il valore dell'opera letteraria tendono a sanzionare in modo più o meno esplicito le deviazioni dalla letterarietà, e a richiamare all'ordine i narratori che si discostano dalla norma tradizionale. Gli "scrittori italiani oggi", scrive nel 2008 il critico Giorgio Ficara sul supplemento letterario *Tuttolibri* del quotidiano *La Stampa*⁵⁰, "hanno, di fatto, rinunciato alla 'continuità' con la letteratura italiana, mentre i critici, da parte loro, nel loro piccolo mondo, richiamano a quella 'continuità', innanzitutto linguistica"; "il romanzo italiano, ad esempio", continua Ficara, "fin da principio (da Manzoni) e fino a Gadda, a Fenoglio, scelse non la via della progressione narrativa, ma la via linguistica, un telaio visibile e udibile nel suo scricchiolio, [...] che gli attuali romanzieri abbandonano e ignorano". In un quadro che accosta (in modo forse arbitrario) la ricerca stilistica manzoniana al *pastiche* di Gadda e Fenoglio, quello che appare chiaro è il richiamo alla lingua del romanzo come forma d'arte *per se*, e il rifiuto di una narrazione che deroghi dalla letterarietà. In questo contesto, lo scarto verso un italiano più fluido e vicino alle forme medie viene immancabilmente identificato, in maniera più o meno scoperta, come piatto e privo di stile. Descrivendo la prosa di Diego De Silva, di Alessandro Baricco, o dell'esordiente Paolo Giordano, lo stesso Antonelli dichiara, sempre nel 2008, in un articolo pubblicato sull'inserito letterario de *Il Sole 24 Ore*⁵¹, la fine della "stagione della lingua ipermedia [...] eccessiva, oltranzistica, contaminata" a vantaggio di una "lingua corretta, scorrevole, pacatamente brillante o moderatamente letterata". Questa lingua più scorrevole e meno ornata, una lingua "neostandard", normalizzata e "riveduta alla luce della cosiddetta 'grammatica del parlato'", viene però assimilata da Antonelli – con implicazioni non esattamente positive – a quella delle traduzioni italiane correnti dei *best seller* stranieri. E in ultima analisi, questo tipo di prosa viene alla fine tacciato di essere un anonimo "traduttese", un "un apatico non-stile", sciatto ed eccessivamente semplificato.

Per la prosa narrativa in Italia, al di là delle distinzioni critiche tra una lingua "ipermedia" e una lingua reputata fin troppo media, la norma implicita continua in sostanza a essere quella dell'italiano letterario e dello stile alto. In un articolo del 2009 sulle ultime leve del romanzo italiano (tra cui vengono citati Margaret Mazzantini, Giorgio Vasta, Mario Desiati, e Gaia Manzini), Antonelli rileva un ritorno all'"aura" della tradizione letteraria, anche ed esplicitamente in termini di "perbenismo linguistico" e di "norma". Scrive Antonelli:

⁵⁰ Giorgio Ficara, "Tocca al critico ristabilire il vero", *Tuttolibri (La Stampa)*, 3 maggio 2008.

⁵¹ Giuseppe Antonelli, "Ora si scrive in 'traduttese'", *Il Domenicale (Il Sole 24 ore)*, 25 maggio 2008, n. 143.

La ricerca espressiva di questi scrittori [...] non può essere considerata leziosità o men che meno magniloquenza. E rimane lontana anche dal falsetto che negli anni Novanta caratterizzava la cosiddetta “lingua ipermedia” [...].

Qui non c'è ironia, ma al contrario adesione al racconto attraverso una scrittura densamente emotiva e una lingua che non ha paura di ricorrere a parole inconsuete. Così, mentre fuori infuria la bonaccia del “traduttese”, il vocabolario diventa il rifugio da cui guardare il mondo con occhi diversi [...].

[...] Abbandonate le stampelle mediatiche – fumettistiche, canzonettistiche, televisive – si torna a dare fiducia alla lingua letteraria [...]. (Antonelli 2009)⁵²

Lontano dalla “magniloquenza” come dalla trasgressione d'avanguardia, il percorso stilistico dei nuovi narratori resta però ben distante anche dalla medietà, e si discosta dalle forme basse e dalla verosimiglianza per rifugiarsi nella ricchezza del “vocabolario”. Non è difficile percepire in questo nuovo sviluppo della scrittura narrativa italiana il consueto filo che lega la lingua del romanzo allo stile ornato. La lingua dei nuovi autori fa volutamente uso di un lessico ricercato ed elegante che non teme – e anzi persegue – il ricorso a “parole inconsuete”, recuperando in modo deciso l'aura dello stile alto e dell'ortodossia letteraria.

Questo recupero della tradizione letteraria sembra trovare voce particolare nella scrittura femminile. Scrive a questo riguardo Antonelli:

E a proposito di Capriolo e Fusini (ma anche di Sanvitale o di Mazzucco), può essere interessante ricordare – facendo una rapida escursione nei territori dei *gender studies* – che una delle presunte caratteristiche riscontrate nel comportamento linguistico femminile sarebbe la maggior sensibilità alle forme di prestigio [...]. In altre parole, *ceteris paribus*, le donne sarebbero più attente al rispetto della norma grammaticale e più inclini alle forme “alte” del repertorio linguistico”. (Antonelli 2006: 93)

Da quella di tono “sapienziale e un po' scolastico” di Susanna Tamaro⁵³, a quella che fa sfoggio di “melodrammatica ricercatezza lessicale”⁵⁴, come nella Mazzantini, la scrittura femminile sarebbe dunque essenzialmente conservatrice e in misura maggiore soggetta alle attese elitarie del pubblico, ovvero sensibile alle “forme di prestigio”, più rispettosa della norma grammaticale, più incline all'uso di moduli innalzanti. “Dipende, è chiaro, dalle scelte delle singole autrici”, continua Antonelli (2006: 93), “ma non si può negare che esista, nella narrativa femminista del secondo Novecento, un filone attento a conservare (a volte ostentare) tutti i crismi di una scrittura

⁵² Giuseppe Antonelli, “Lo scrittore ritrova l'aura”, *Il Domenicale (Il Sole 24 ore)*, 31 maggio 2009, n.148.

⁵³ A proposito di *Va' dove ti porta il cuore* (1994), anche Testa (1997: 349) rileva nella Tamaro una certa “ortodossia scolastico-normativa”.

⁵⁴ Giuseppe Antonelli, “Lo scrittore ritrova l'aura”, *Il Domenicale (Il Sole 24 ore)*, 31 maggio 2009, n. 148.

romanzesca classica”. È interessante osservare come tra i nomi menzionati da Antonelli compaia quello di Nadia Fusini, qui citata in veste di scrittrice, ma attiva anche come traduttrice di testi inglesi canonizzati. Come si vedrà nel capitolo dedicato alla traduzione del romanzo modernista (cfr. § 4.1.2.1 e § 4.1.2.2), anche la Fusini traduttrice di *To the Lighthouse* non si allontana da quel modello conservatore di “scrittura romanzesca classica” che Antonelli attribuisce alla prosa femminile del secondo Novecento. Più che nelle forme sperimentali o espressionistiche – con la parziale eccezione di Aldo Busi traduttore di *Alice* (cfr. § 5.1.3) – è dunque (e non solo per la Fusini) in questo serbatoio tradizionalistico e conservatore che va per lo più rintracciato il repertorio linguistico a disposizione dei traduttori e delle traduttrici del classico moderno.

Nel Novecento e nei primi anni Duemila, non meno che nel secolo precedente, la lingua del romanzo in Italia è ancora in prevalenza una lingua “scritta” o “artistica”, e l’italiano narrativo resta per molti versi una conquista individuale, faticosa e scarsamente mimetica. Un’idea di questa fatica emerge dalle parole con cui la scrittrice Barbara Alberti descrive la costruzione della prosa italiana. Da Manzoni in poi, scrive la Alberti,

è difficile per lo scrittore questo toscano artificiale, rigido e monocorde, un filo teso senza scosse, salvo i dialetti che son tutti elettrici. Lingua inflessibile e capricciosa, per chi scrive la libertà di stile va conquistata a mano armata, o per via di avanguardia o con un classicismo esasperato. Scrivere in italiano è tutta una lotta ai *che*, ai congiuntivi, alla ferrea consecutio così obbligante, agli antipatici ausiliari, da aggirare con trucchi da giocoliere o prendendo per il collo la lingua, perché ti dia tutto ciò che non è nata per dare. (Alberti 2008)⁵⁵

Per il prosatore, l’italiano è lingua rigida, “inflessibile e capricciosa”, che non sembra lasciare vie d’uscita se non quella di prenderla “per il collo”, con una scrittura sperimentale o con forme iper-letterarie.

Ma se lo scrittore italiano può avvalersi a buon titolo anche della sperimentazione linguistica, per i traduttori e le traduttrici la letterarietà è spesso ostacolo insormontabile. La poesia (e dunque anche la traduzione poetica), idealmente collocata insieme ai classici della narrativa e del teatro ai vertici della produzione culturale, mostra la peculiare forza di questo vincolo nel polisistema italiano. Francesca Billiani (2007) mette in luce le difficoltà che l’italiano letterario, forte della sua tradizione illustre e secolare, pone al Camillo Pennati traduttore della lingua tersa, media e sorvegliata di Thom Gunn. Billiani (2007: 148-49) riporta in particolar modo le osservazioni di Vittorio Sereni che, correggendo le poesie tradotte da Pennati, vede l’italiano letterario come uno strumento così storicamente radicato nella tradizione da esserne addirittura

⁵⁵ Barbara Alberti, “Io e i classici”, *Specchio* (mensile de *La Stampa*), 24 maggio 2008.

inficiato. Il medesimo vincolo agisce anche sulla prosa. Paolo Nori, scrittore e traduttore dal russo, rende bene l'idea di come "pesi" l'influsso della lingua letteraria quando si traduce. Scrive Nori in *Pubblici Discorsi* (2008):

È forse interessante [...] il fatto che il russo, diversamente dall'italiano, è prima una lingua parlata [...], poi scritta, mentre l'italiano, per la maggior parte dei nostri nonni, è stata prima una lingua scritta, e poi una lingua parlata, e rimane così ancora oggi, anche per noi, anche se non ce ne accorgiamo, la lingua di quelli che hanno studiato, l'unica lingua dove sopravvive l'espressione *Da sì lunga pezza* e altre espressioni anche molto belle che vengono inventate apposta dai traduttori consapevoli che stanno traducendo dei testi letterari in italiano, che è, per loro e per i loro lettori, la lingua di quelli che hanno studiato bene che andavano bene, a scuola [...] (Nori 2008: 78)

In modo non troppo diverso da quanto accadeva nell'Ottocento, l'italiano dei testi letterari, anche tradotti, continua ad essere – per chi scrive e per chi legge – la lingua scritta, decorosa e innalzata "di quelli che hanno studiato", e che hanno studiato "bene".

Questo vale a maggior ragione se il testo tradotto rientra nel panorama dei classici. Scrive ancora Nori a questo proposito:

C'è un mio amico di Reggio Emilia che ha tradotto Beckett in dialetto reggiano. Ha tradotto un racconto che cominciava con l'espressione *I was feeling awful*. Che ritradotto [...] suona così: *Stavo male*.

Be', c'è un traduttore italiano, che [...] quell'inizio lì, *I was feeling awful*, l'ha tradotto così: *Avevo una tarantola di inquietudini in petto*.

Chissà cos'ha pensato, quel traduttore lì. Beckett ha preso il Nobel, deve aver pensato, non può mica scrivere *Stavo male*. *Stavo male* son capaci tutti, di scriverlo. Beckett gli han dato anche il Nobel. Non può mica scrivere una cosa del genere. (Nori 2008: 78-9)

C'è, nella riflessione di sapore aneddotico di Nori, il senso preciso di come nel polisistema italiano la lingua letteraria e il prestigio dell'originale possano alimentarsi a vicenda, orientando la traduzione verso moduli "scritti" ed eleganti anche in presenza di espressioni semplici o colloquiali nel testo di partenza. E questo vale non solo per l'invisibile traduttore di Beckett, reverente di fronte al classico, ma anche per la scrittura traduttiva di autori italiani canonizzati e, si suppone, meno soggetti al timore della fonte. Ed ecco allora che per il Bacchelli traduttore del *Candide* di Voltaire, Gianfranco Contini (1970: 285) parla di "leggerissimo rialzo del tono", ottenuto con "tocchi di espressività e di eleganza lessicale". Dalla prosa voltairiana, che lo stesso Contini definisce di "grado zero", si passa in traduzione alla prosa innalzante e letteraria di Bacchelli, "buon emblema di

tutta l'eleganza rondistica", "fatto di colore, acceso, per quanto [...] discretamente, sopra la linea" (Contini 1970: 287-88). L'ideale di eleganza perseguito da Bacchelli, le difficoltà di Pennati di fronte a una lingua asciutta e aderente al reale anche in poesia, e il peso esercitato dallo status dell'originale nel caso dell'anonimo traduttore di Beckett, riflettono in modi diversi la persistenza nel polisistema d'arrivo di un modello di lingua scritta e tradizionale, a tratti retorica e sovrabbondante, cui appartiene in linea generale anche la lingua narrativa dei traduttori dei classici inglesi.

In questa dimensione conservatrice e tradizionalistica, la lingua letteraria risulta, come si vedrà, particolarmente esposta agli influssi del linguaggio scolastico e burocratico. Giacché da questi due codici anche le traduzioni dei grandi romanzi inglesi in Italia attuano prelievi considerevoli, mette conto osservarli più da vicino.

2.2.3 L'antilingua del brigadiere e l'italiano delle maestre: italiano burocratico e italiano scolastico

Nella norma linguistica che guida la traduzione del classico moderno, l'influsso dell'italiano letterario (nelle sue varianti più conformi alla tradizione) si intreccia all'azione dell'italiano burocratico e a quella dell'italiano scolastico. Parzialmente sovrapponibili, questi modelli sono caratterizzati sul piano lessicale da una comune propensione alla ridondanza e all'elevazione del registro. "Una delle caratteristiche fondamentali della lingua burocratica", osserva Mengaldo (1994: 277) è "l'essere *trasformazione* per alzo di registro e ridondanza, si vorrebbe dire traduzione [...] della lingua, diciamo, 'normale'", mentre un altro "dato fondamentale" è rinvenuto nell'"ipertrofia" che colpisce il linguaggio burocratico rispetto alla maggiore concisione del linguaggio orale o medio. Un'osservazione non dissimile si ritrova in Andrea De Benedetti (2009) riguardo all'italiano scolastico, cui viene imputata un'analogia ipertrofia, una sorta di "doping" espressivo: "il doping di quelli", scrive De Benedetti (2009: 117), "che per migliorare le proprie prestazioni linguistiche gonfiano le frasi con tutte le espressioni più difficili che conoscono. C'è quello che non dice mai 'fare' ma 'effettuare' o 'realizzare'; mai 'scegliere' ma sempre 'operare una scelta', [...] mai 'bere' ma 'sorbire'". Questo "gonfiarsi" della lingua nella sua dimensione burocratica e scolastica richiama in modo diretto la descrizione calviniana dell'"antilingua".

Nel 1965, con un articolo pubblicato sul *Giorno* e intitolato "L'antilingua", Italo Calvino si inserisce nella discussione aperta da Pier Paolo Pasolini sulla nuova lingua italiana. Nell'articolo, Calvino mostra cosa potrebbe succedere all'immaginaria deposizione orale di un interrogato, una volta che questa venga trasposta in forma scritta nel verbale di un ipotetico brigadiere dei

carabinieri. La parodia calviniana dell'“antilingua” del brigadiere rende mirabilmente l'alzo di registro e l'accumulo perifrastico di espressioni vuote che segnano questo passaggio: “stamattina presto” diventa “nelle prime ore antimeridiane”, “andavo in cantina” non basta e viene elevato a “Il sottoscritto essendosi recato nei locali dello scantinato”, “ad accendere” si allunga nel più complesso “per eseguire l'avviamento”, e il semplice “ho trovato” è sostituito dal magniloquente “dichiara d'essere casualmente incorso nel rinvenimento” (Calvino 1995: 149). È in questo modo che l'italiano chiaro e conciso dell'interrogato viene investito dalla lingua burocratica, si perde nelle circonlocuzioni e diventa irriconoscibile, assumendo un tono grigio, elevato e formale. Ecco come Calvino descrive questa “antilingua inesistente”, che lo scrittore vede come lontana dalla realtà e affetta da “terrore semantico”:

Ogni giorno, soprattutto da cent'anni a questa parte, per un processo ormai automatico, centinaia di migliaia di nostri concittadini traducono mentalmente con la velocità di macchine elettroniche la lingua italiana in un'antilingua inesistente. Avvocati e funzionari, gabinetti ministeriali e consigli d'amministrazione, redazioni di giornali e di telegiornali scrivono parlano pensano nell'antilingua. Caratteristica principale dell'antilingua è quello che definirei il “terrore semantico”, cioè la fuga da ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato, [...] come se “andare” “trovare” “sapere” indicassero azioni turpi. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente. [...]

Chi parla l'antilingua ha sempre paura di mostrare familiarità e interesse per le cose di cui parla, crede di dover sottintendere: “io parlo di queste cose per caso, ma la mia funzione è ben più in alto delle cose che dico [...]”. La lingua [...] vive solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d'una pienezza esistenziale che diventa espressione. Perciò dove trionfa l'antilingua – l'italiano di chi non sa dire “ho fatto” ma deve dire “ho effettuato” – la lingua viene uccisa. (Calvino 1995: 150).

L'“antilingua” descritta da Calvino nel 1965, l'italiano che rifugge dal significato e dunque in un certo senso dal rapporto con la vita, contribuisce non meno dell'italiano letterario – in cui spesso confluisce – a configurare la norma linguistica delle traduzioni del classico. L'antilingua è in sostanza l'italiano opaco e innalzante di chi non dice “ho fatto” ma “ho effettuato”, evitando i moduli semplici, spesso appartenenti all'oralità, a vantaggio di forme inutilmente complicate. Commentando l'“antilingua” del brigadiere, Mengaldo (1994: 277) parla non a caso di una vera e propria “traduzione perifrastica”, “ridondante e opaca” del discorso orale. In questa rielaborazione opacizzante del significato originario, assume un ruolo di primo piano lo slittamento dal modo orale al modo scritto. Questo passaggio produce un conseguente spostamento verso l'alto del registro, che sfocia a sua volta nell'innalzamento lessicale e più in generale nell'appiattimento della dimensione orale. Si potrebbe dire, in altri termini, che come l'italiano letterario, anche l'italiano burocratico e

scolastico si distanziano dallo stile semplice e dalla medietà del codice orale a vantaggio di un'espressione scritta, ridondante e "difficile". Come già osservato altrove (cfr. cap. 1), questo tipo di stile alto e nobilitante è parametro ricorrente nelle scelte dei traduttori del Grande Libro, e in questo caso (come è facile immaginare) l'influsso nativo dell'*antilingua* peserà in modo particolare sulla resa dei dialoghi e del parlato.

Nel suo studio sociolinguistico dell'italiano contemporaneo, Gaetano Berruto (1987) ascrive il codice burocratico al registro alto⁵⁶, e ne mette in luce l'ampollosità, l'aspetto "gonfio, verboso, ridondante" (Berruto 1987: 165). Ai tratti lessicali dell'italiano burocratico – tra i quali Berruto (1987: 164) enumera "tecnicismi di varia natura", "connettivi e deittici aulico-letterarizzanti", una "spiccata tendenza alla nominalità" e l'uso di sintagmi preconfezionati – si uniscono specifici tratti testuali e sintattici. "Per la morfosintassi e la testualità", scrive Berruto (1987: 164-65), "balzano agli occhi" una "sintassi impersonale, con insistito effetto di depersonalizzazione", "periodi molto lunghi e complicati, e strutture frasali molto complesse". Nell'insieme, una sintassi appesantita e piuttosto contorta, una "testualità pomposa", che si unisce, come già evidenziato da Calvino, alla "verbosità formale", alla "vuotezza dei significati", e all'uso di "perifrasi magniloquenti" (Berruto 1987: 188). È interessante peraltro osservare, con Berruto (1987: 165), anche l'ambivalenza della cultura italiana verso questo codice: se l'accumulo di moduli vuoti e ampollosi "dà spesso un certo disturbo, specie a chi ci tiene alla 'bella lingua'"⁵⁷, è altrettanto vero che, malgrado i tentativi di semplificazione, il linguaggio burocratico viene spesso sentito anche come "salvaguardia del registro elevato". È in questa veste che la lingua burocratica spesso incide sulle versioni italiane dei classici moderni, mantenendo comunque anche una diffusione piuttosto ampia nel polisistema italiano.

L'uso di moduli burocratici o scolastici sembra infatti essere endemico nell'italiano scritto, e la sua influenza si estende ben oltre gli ambiti istituzionali e amministrativi in cui questi moduli nascono e vengono usati in via preferenziale. Lo mostra il modo in cui il codice burocratico lambisce non solo la scrittura traduttiva, ma prove letterarie e accademiche di vario genere, specie se elaborate da principianti. In queste prove è riconoscibile una cifra comune dominante che Cardona definisce "complesso da rispetto del testo scritto". È a questa riverenza verso il testo scritto

⁵⁶ Nello schema elaborato da Berruto (1987: 21) sulla base di tre assi principali – quello "diamesico", che distingue il parlato dallo scritto; quello "diastratico", che poggia sullo strato sociale dei parlanti; e quello "diafasico", segnato dai registri più o meno formali e dai sottocodici – l'italiano burocratico si colloca nella parte alta dell'asse diafasico, insieme all'italiano aulico e all'italiano tecnico-scientifico.

⁵⁷ Cfr. anche Serianni (2004: 92): "Nei normani è molto vivace la lotta al linguaggio burocratico: un tema già presente nel purismo ottocentesco, come componente della più vasta avversione all'inquinamento prodotto dai linguaggi settoriali, ma fortemente rinnovato dagli anni Novanta in poi".

che si richiama Antonelli riportando i commenti di Tondelli sugli esiti di un concorso per giovani narratori indetto a metà degli anni Ottanta:

Nel leggere gli oltre quattrocento racconti giunti in risposta all'appello del 1985, raccontava Tondelli in *Giovani blues*, “siamo passati indenni da un racconto all'altro, a un altro ancora, senza avvertire stacchi. Come se leggessimo, appunto, le prove d'esame d'un concorso ministeriale, tutte scritte con lo stesso italiano burocratico e insipido”. [...] È quella forma di soggezione linguistica che Cardona 1986: 25 ha chiamato “complesso da rispetto del testo scritto”, destinata ovviamente ad acuirsi quando ci si trova alle prese con un testo che aspira alla letterarietà. (Antonelli 2006: 58)

Nei racconti dei giovani scrittori italiani esaminati da Tondelli, che assomigliano più o meno tutti alle “prove d'esame di un concorso ministeriale”, la sovrapposizione fra italiano letterario e italiano “burocratico e insipido” è pressoché completa, e dettata in primo luogo da una “soggezione linguistica” verso il testo scritto, specie se letterario.

La stessa soggezione, che va di pari passo con la parziale inesperienza degli scriventi, viene rilevata da Maria Teresa Romanello (1991) nello stile degli studenti universitari alle prese con la stesura della tesi di laurea. La Romanello (1991: 41-2) osserva nel lavoro degli studenti un “persistente stato di ‘soggezione’”, testimoniato “da uno stile particolare del discorso, eccessivamente sbilanciato verso l'aulico”, e conclude che se “uno studente continua a rivelare uno stato di eccessivo timore verso una richiesta di scrittura che gli procura [...] atteggiamenti contraddittori [...], tra eccessivo culto ed imperfezioni, tra aulicismi e cadute improvvisate di tono”, significa allora che non ha ancora risolto il “complesso da rispetto del testo scritto”, né acquisito il “repertorio di varietà scritte che la società gli richiede”. Nella sua analisi degli aspetti pragmatici e testuali delle introduzioni a tesi di laurea di argomento scientifico, Claudia Maffi (1991: 74-5) segnala in questi testi la presenza di “ridondanze” e “sintagmi burocraticamente sfuggenti che celano il vuoto”, e conclude con un'esortazione da cui traspare un certo fastidio per l'effetto opacizzante prodotto da questo particolare tipo di *antilingua*: “Se codice deve essere, meglio sia quello disciplinare. Le interferenze del linguaggio burocratico, molto frequenti per la comune appartenenza al registro formale, sono irritanti”. È significativo osservare come ritorni anche nella lingua burocratizzante degli studenti universitari quella oscillazione tra alto e basso (qui fra aulicismi, burocratismi e cadute di tono) che segna l'italiano letterario, e come permanga immutata nel panorama autoctono la necessità di ricorrere nella comunicazione scritta a moduli nobilitanti, evidentemente sentiti come irrinunciabili. Si ripropone in queste manifestazioni del “complesso da rispetto del testo scritto” la visione del libro e della scrittura come “oggetti” sacrali cui accostarsi con il dovuto rispetto e timore reverenziale, già osservata per la ricezione del classico.

Alla persistenza di questo atteggiamento reverenziale, che sembra marcare l'italiano scritto per via burocratica e letteraria, contribuisce anche l'italiano della scuola⁵⁸, quello che nel suo studio sulla lingua di fine Ottocento Teresa Poggi Salani (1983: 959) chiama l'"italiano delle maestre", con una definizione applicabile ancora oggi. La soggezione verso il testo scritto, l'aspetto ipertrofico, innalzante e lontano dalla medietà dell'italiano letterario e burocratico, storicamente riconducibili anche alla lenta progressione della lingua media comune (cfr. § 2.2.4), vengono confermati e rilanciati dall'insegnamento della lingua nazionale nella scuola italiana. Come già osservato nella parte dedicata allo sviluppo storico dell'idioma nazionale (cfr. De Blasi 1993: 414, e § 2.2.1), l'italiano scolastico si potrebbe identificare come una "lingua speciale", ed è contraddistinto da una serie di tratti riconoscibili e ricorrenti. Il primo e più generale di questi tratti è l'allontanamento dalla lingua parlata. Come si è visto, nel periodo della scuola post-unitaria si diffonde in Italia un insegnamento puramente formalistico della lingua che mira ad escludere in modo sistematico i moduli lessicali e sintattici del parlato, ancora in prevalenza dialettale. "Al raggiungimento di questo obiettivo", scrive De Blasi (1993: 415), "concorrono per esempio, nel secolo scorso come ancora adesso, le prescrizioni di non usare *lui* e *loro* in posizione di soggetto". Nei primi decenni del Novecento, lo scollamento tra lingua vera e italiano scolastico non sfugge ad Antonio Gramsci, che nei *Quaderni dal carcere* denuncia il contrasto insanabile fra "una grammatica normativa spontanea, non scritta, ed una scritta, codificata dalle istituzioni statali attraverso la scuola" (Mengaldo 1994: 16). Nell'insieme, quello che più colpisce, al di là delle diverse occorrenze in cui si manifesta, è la straordinaria persistenza nel tempo degli usi e delle norme dettate dall'istituzione: la maggior parte delle prescrizioni dell'italiano scolastico valgono, come afferma Serianni, "ancora adesso", e ancora adesso – a fronte di una lingua media comune ormai acquisita anche sul piano orale – l'italiano scolastico, come quello letterario, appare particolarmente refrattario agli usi del parlato.

Come nell'italiano burocratico, e in parte in quello letterario, la lingua insegnata a scuola mostra una generale tendenza alla ridondanza e all'innalzamento. Ecco come la descrive Mengaldo:

Su quali presupposti e pratiche si basa, in breve, l'insegnamento "tradizionale" dell'italiano? 1) Vigè l'idea che gli allievi, contro ogni evidenza, siano monolingui e non diglottici o dilalici se non bilingui. 2) Si privilegia l'uso cognitivo o referenziale della lingua rispetto alla varietà di tutti gli altri suoi usi. 3) L'italiano "puristico" insegnato è, ancor più che un italiano letterario, un pretto italiano "scolastico" (la tautologia ci vuol proprio):

⁵⁸ Berruto (1987: 15) individua tra il codice burocratico e l'italiano scolastico un possibile legame di discendenza diretta: il linguaggio burocratico, "frutto della centralizzazione amministrativa, [...] si basa su un ideale scritto artificioso, ed è usato dai ceti medi del terziario; fungerebbe anche da modello per gli insegnanti nella scuola".

per cui è normale che l'insegnante corregga *arrabbiarsi* con *adirarsi*, *fare* con *eseguire*, *di più* con *maggiormente*, *andare a letto* con *coricarsi*, *lui lei loro* sogg. con *egli essa esse* [...]. (Mengaldo 1994: 22)

L'italiano scolastico si presenta in sostanza, nel quadro che ne dà Mengaldo, come una lingua persistente, monolitica e "puristica", abbastanza impermeabile alla diversità degli usi e insegnata in prevalenza a scopo "cognitivo o referenziale". In questo codice, indipendentemente dalla situazione comunicativa in cui viene utilizzato, l'alzo di registro è costante. Come nell'*antilingua* del brigadiere calviniano, *fare* diventa allora *eseguire*, *arrabbiarsi* è corretto in *adirarsi*, e così via.

La dimensione lessicale è, come si vede, quella in cui questo processo si evidenzia con maggiore chiarezza. L'uso di forme arcaicizzanti e lontane dalla lingua media (come i soggetti *egli/ella/essi/esse* al posto di *lui/lei/loro*) mette in luce uno dei tratti più salienti dell'italiano della scuola fin dal periodo post-unitario: la predilezione per il lessico elevato e per la sinonimia. Scrive a questo riguardo De Blasi:

La caratteristica forse più evidente dell'italiano di uso scolastico è l'adozione di un lessico ricercato, insegnato il più delle volte a partire dalla repressione delle forme più spontanee e familiari. Proprio sul lessico si concentrava gran parte degli sforzi della didattica linguistica postunitaria [...]: la nomenclatura rappresentava la principale preoccupazione e condizionava anche il metodo didattico [...]. (De Blasi 1993: 415)

Se tra Ottocento e Novecento questa predilezione prende forma in un lessico aulico e lezioso (lessico che spinge una giovane sulmonese di nome Cecchina a intrecciare il suo italiano popolare con espressioni magniloquenti e incongrue come in *io riedo da Roma, ho comprato uno specchio, è molto veglio il tuo cappello e tu sei molto ultore*; cfr. De Blasi 1993: 418), il ricorso alle forme paludate continua a presentarsi anche nei decenni successivi. Nonostante un lieve avvicinamento alla lingua media, e malgrado la recente introduzione nelle scuole superiori di prove come l'articolo di giornale o il saggio critico, gli elaborati scritti – e in particolare il tema, da sempre giudicato palestra della "ricchezza espressiva" – mantengono salde le posizioni dell'italiano puristico e formale trasmesso dalla scuola. "Passando da un campo osservai che i buoi erano intenti a tirare il pesante aratro. Mi rivolsi al babbo ed esclamai: che fatica per quelle povere bestie! Il babbo sorrise e mi disse che disimpegnavano così il loro compito": questa citazione, tratta da un tema di scuola elementare scritto negli anni Trenta (cfr. De Blasi 1993: 420) mostra lo scarto tra la lingua scolastica scritta e quella parlata. Negli elaborati di trenta anni più tardi, scrive De Blasi (1993: 420-21), questo scarto non è ancora colmato e, pur con un grado di artificiosità minore, "si continua a usare *recarsi* per 'andare', *intonare un canto* per 'cantare'", e così via.

Nei decenni successivi, l'immissione di forme regionali, di anglicismi e di tratti panitaliani del parlato ha parzialmente messo in crisi un sistema scolastico "avvezzo a impartire una sola e unica norma come corretta e ammissibile" (De Blasi 1993: 421). Di fronte al cambiamento, tuttavia, la scuola italiana sembra per lo più orientarsi verso posizioni immobilistiche mirate al mantenimento della norma tradizionale. Negli anni Settanta, osserva De Blasi (1993: 421), "l'analisi delle correzioni apportate ai temi, spesso ingiustificate se non del tutto peggiorative o errate" rendono evidente che, "in assenza della vecchia norma puristica", molti insegnanti si comportano da "nostalgici", e non rinunciano all'idea "che esista un unico e invariabile modo di esprimersi correttamente, modellato semmai non sulla sola lingua letteraria, ma anche su quella della burocrazia o dell'informazione". Quello che ne deriva è un intenso ricorso a forme stereotipate, tra il letterario e il burocratico, particolarmente diffuse anche perché di facile trasmissione nel corso del tempo. Riemerge così, anche per influsso del codice burocratico, il vecchio stile aulico, che sostituisce a moduli di uso quotidiano perifrasi e parole più ricercate. Ancora alla fine degli anni Ottanta, immobilizzati su posizioni "nostalgiche" e poco sensibili alla variabilità linguistica, molti insegnanti chiedono di conoscere – ed esigono dagli studenti – solo "ciò che è sicuro, uno e immobile" (Beccaria 1988: 250-51).

Anche in tempi più recenti, la cornice di immobilità che caratterizza l'italiano della scuola appare sostanzialmente immutata. In una monografia a due mani pubblicata nel 2009, Luca Serianni e Giuseppe Benedetti analizzano la norma linguistica imposta in Italia dagli insegnanti di lettere nel primo anno di scuola superiore, e rimarcano lo zelo applicato alla difesa di "reperti archeologici" come *egli/ella* soggetto (Serianni, Benedetti 2009: 141), nonché al rifiuto dei colloquialismi:

Continua a suscitare censure generalizzate, quale che sia l'area geografica e il tipo di scuola, l'intromissione del lessico colloquiale. [...] Detto questo, siamo d'accordo che non si debbano usare né *casino* né *ganzo*. Ma di qui a censurare parole non marcate, e quindi correnti in ogni livello di lingua, perché appartenenti al lessico fondamentale, ce ne corre. Sono i casi sui quali ironizzava, ormai molti anni fa Tullio De Mauro, evidentemente senza essere riuscito ad abbattere il baluardo delle abitudini acquisite. Il lessico deve essere puntuale e referenziale [...]; le azioni, comprese quelle più banali e quotidiane, devono essere dettagliate e descritte minutamente, come se si dovesse redigere un verbale; il parlato non deve insinuarsi a nessun livello nelle pagine di un compito in classe, nemmeno quando si inventa un dialogo. (Serianni, Benedetti 2009: 139)

A dispetto dell'evoluzione della lingua a livello nazionale, l'insegnamento dell'italiano nella scuola continua per antica abitudine a osteggiare l'introduzione di moduli del parlato nell'espressione scritta (paradossalmente anche quando allo studente si richieda di simulare un dialogo), arroccandosi su una dimensione lessicale slegata dalla funzione comunicativa, dalla componente

situazionale, dalla varietà dei registri che ne consegue. In questo modello di lingua distante dalla medietà e dalla variabilità linguistica, quello che conta è l'uso a tutti i livelli di termini precisi o sinonimici, “come se si dovesse redigere un verbale”, e la norma viene estesa anche alla descrizione di azioni o situazioni semplici. Così, “fare una multa” è corretto con “applicare una multa”, “si arrabiò” passa a “si inquietò”, e al posto di “durante il compito non c'è molto rumore” l'insegnante suggerisce di scrivere “non si odono rumori in classe” (cfr. Serianni, Benedetti 2009: 139). Il rigetto delle forme medie del parlato, anche quando non siano scorrette o volgari, il “rispetto” del testo scritto e i meccanismi di innalzamento lessicale che ne derivano sono gli stessi che agiscono sull'italiano burocratico e su quello letterario. Queste tre componenti – scolastica, burocratica, letteraria – si intrecciano a loro volta nell'italiano immobile e nobilitante che plasma i classici in traduzione.

La visione dogmatica, immobilistica e sacrale dell'italiano scolastico investe tanto il campo lessicale quanto quello sintattico. Come per il lessico, anche l'insegnamento della grammatica italiana mostra una notevole resistenza all'accettazione delle varietà medie e parlate, tanto che De Benedetti (2009: 12) arriva a parlare di una “grammatica-catechismo che si impara come un dogma di fede e che ti educa a considerare l'italiano come una reliquia intoccabile”. Nel suo testo del 2009, che rivede la grammatica alla luce degli usi attuali della lingua, De Benedetti individua nella scuola italiana una “legione di insegnanti, vetero-puristi e neo-cruscanti impegnati a vario titolo in battaglie quotidiane contro i tanti subdoli nemici che metterebbero a repentaglio l'integrità della lingua di Dante”. Tra questi nemici “il ‘che’ polivalente, ‘lui’ e ‘lei’ usati come soggetti, le ‘dislocazioni’, gli anacoluti, la scomparsa del congiuntivo, la punteggiatura approssimativa, l'eccesso di anglicismi, le ripetizioni, e molto altro ancora” (De Benedetti 2009: IX). La permanenza nella scuola italiana di un modello di lingua immobile e monolitico è rilevata anche da Sabatini (1985). Dopo aver distinto, a fianco di un italiano istituzionale ed elevato, una varietà nazionale di italiano definita “dell'uso medio”, scritto e parlato, Sabatini (1985: 174) afferma:

L'insegnamento dell'italiano [...] non può essere tenuto “al riparo” dai problemi fin qui considerati. Almeno la distinzione – ormai fondamentale per la situazione italiana – tra VARIETÀ STANDARD PER L'USO SCRITTO FORMALE e VARIETÀ DELL'USO MEDIO PARLATO E SCRITTO dovrebbe essere presa in seria considerazione [...]. È facile constatare, invece, che in molti strumenti didattici manca proprio l'attenzione verso la varietà dei tipi di lingua. [...] Molti manuali, in verità, guardano ancora a un modello che non è neppure “superiore”, ma semplicemente “astratto” della lingua. (Sabatini 1985: 180)

A giudicare dai manuali, la scuola italiana continua per lo più a ignorare la presenza di una lingua media panitaliana, e a imporre un modello “astratto” di italiano in cui vige la norma puristica. Gli

atteggiamenti “vetero-puristi” e “neo-cruscanti” nell’insegnamento della lingua sembrano davvero trasmettersi di generazione in generazione, e rimandano a una nozione immobile e formale dell’italiano. Questa nozione percorre costantemente anche la riscrittura traduttiva del Grande Libro. Se la norma puristica è quella che governa il retroterra di intere generazioni di scriventi (compresa in buona parte quella presente), non possiamo non immaginarla attiva anche nella formazione e nell’*habitus* dei traduttori italiani dei classici che hanno operato tra gli anni Trenta e gli anni Duemila.

Insieme all’elevazione lessicale e grammaticale, uno dei dogmi più radicati in quest’idea monolitica dell’italiano è il rifiuto assoluto e costante della ripetizione. “La caccia alle ripetizioni”, scrive Serianni (2009: 141) “è una delle pratiche correttive più intensamente messe in opera dai docenti di qualsiasi tipo di scuola”; A Serianni fa eco De Benedetti (2009: 97) quando afferma che “la ripetizione, essendo di per sé facilmente misurabile, occupa i primi posti nelle graduatorie degli errori da evitare a tutti i costi”. La norma didattica che stigmatizza la ripetizione come “errata” in qualunque contesto linguistico sembra avere radici particolarmente profonde nella scuola italiana, e si associa alla già osservata predilezione per la sinonimia e per la nomenclatura. Come si vedrà nella parte dedicata all’analisi dei bi-testi, questa regola di matrice pedagogica si riflette con regolarità anche nella norma operativa che presiede alla traduzione dei grandi romanzi inglesi – nei classici destinati al pubblico generale, e ancor più nel sotto-sistema dei classici per l’infanzia dove è maggiormente attiva la funzione didattica (cfr. § 5.2). Nel caso specifico della scrittura modernista, dove la ripetizione riveste un ruolo centrale come strategia retorica e narratologica, l’interferenza di questa norma incide pesantemente anche sull’articolazione del discorso mentale dei personaggi (cfr. § 4.1.1).

Alla fine del suo studio sull’italiano nella scuola, De Blasi (1993: 422) auspica che l’istituzione scolastica si impegni a favore di “una educazione alle varietà della lingua e a funzioni e usi diversi”:

Quel che sembra irrinunciabile in conclusione è che la scuola, messo da parte definitivamente il “parlare come un libro stampato”, non rinunci ad insegnare agli scolari che esistono differenze non neutre tra i tanti modi di esprimersi, indicando ad esempio quali siano le peculiarità dello scrivere rispetto al parlato, e le caratteristiche dell’“italiano dell’uso medio”, che va contrapposto da un lato all’italiano letterario e dall’altro all’uso incolto e popolare. (De Blasi 1993: 422-23)

Osservando il quadro generale dell’italiano scolastico, tuttavia, l’obiettivo che appare a De Blasi come “irrinunciabile” – e cioè la comprensione e l’insegnamento dei meccanismi che regolano la diversità linguistica, e l’accettazione nella norma didattica di un italiano dell’uso medio – non

sembra in ultima analisi un obiettivo raggiunto. Come dimostrano le osservazioni recentissime di Serianni, Benedetti e De Benedetti, l'*italiano delle maestre* continua a perseguire un ideale di lingua astratto e normativo, “fisso” e “livellante” (Mengaldo 1994: 24). Questo ideale si è mantenuto ben lontano dal modello di educazione linguistica auspicato da De Mauro, che già nel 1983 esortava a “educare alla variabilità linguistica con la variabilità linguistica” (cfr. Mengaldo 1994: 23). In modo analogo, “fisso” e livellante, tende ad appiattirsi nei classici inglesi tradotti in italiano l’eteroglossia⁵⁹ degli originali: nelle parti narrative come in quelle dialogiche, la riscrittura traduttiva dei Grandi Libri resta ancorata al decoro dello stile alto anche in presenza di un possibile e codificabile “stile semplice” (cfr. § 2.2.2), nonché di un ormai consolidato italiano dell’uso medio scritto e orale (cfr. § 2.2.4). Quello che segue è un breve approfondimento riassuntivo degli specifici tratti lessicali e morfologici che caratterizzano questa varietà linguistica, in opposizione ai tratti della lingua alta.

2.2.4 L’italiano dell’uso medio

In un recente studio sulla lingua dei dialoghetti cine-televisivi italiani condotto da Maria Pavesi ed Elisa Perego (2006), emerge in questa ristretta cerchia di traduttori-adattatori la percezione di una cesura fra la traduzione vera e propria – vista come semplice resa letterale e corretta del significato – e l’adattamento dei dialoghi filmici, sentito invece come lavoro creativo di trasposizione quasi “fisica” del linguaggio in un’altra situazione sociale e culturale. La traduzione, scrivono Pavesi e Perego (2006: 232) “è [...] procedura a sé stante, che segue la letteralità, in contrapposizione con l’adattamento che sposta il linguaggio parlato, e l’adattatore stesso, in un’altra ‘situazione fisica’”. In questo spostamento, un ruolo centrale lo svolge la fluidità del parlato-recitato: “l’essere dialoghista presuppone l’essere traduttore. Il dialoghista è però una figura specializzata, che dovrebbe avere conoscenze di recitazione” (Pavesi, Perego 2008: 233). La necessità di essere non letti ma detti – recitati – in modo credibile, fa sì che nei dialoghi cine-televisivi tradotti in italiano l’attenzione si appunti sulla “dicibilità”. Al di là di una basilare adeguatezza del testo tradotto, testo che deve mantenere il senso dell’originale evitando errori grossolani, l’obiettivo primario di questa particolare rifrazione è dunque la credibilità e la fluidità del parlato-recitato nella lingua d’arrivo. Se per un verso i dialoghetti mostrano “una forte preoccupazione per gli standard linguistici cui gli

⁵⁹ Cfr. Bakhtin 1934-35/1981: 262.

spettatori, in particolare i bambini, sono esposti” (Pavesi, Perego 2006: 237)⁶⁰, altrettanto cruciali appaiono “il realismo linguistico” e “il culto della dicibilità”.

Quali sono gli strumenti di cui si avvalgono i dialoghisti per conseguire la “dicibilità”? Le strategie e gli accorgimenti messi in atto affinché il parlato-recitato risulti credibile al pubblico italiano riflettono la norma linguistica comune, e possono illuminare per contrasto le scelte immobilistiche dei traduttori del classico di fronte all’eteroglossia dei romanzi. I meccanismi adottati dai dialoghisti ruotano essenzialmente intorno all’ordine delle parole, in particolare alla focalizzazione, e fanno uso di “moduli ricorrenti in cui compaiono ordini marcati delle parole tra cui dislocazioni a sinistra e a destra e frasi scisse”, presenti in quanto costruzioni “tipiche dell’italiano parlato” (Pavesi, Perego 2006: 239). L’utilizzo di queste strutture serve spesso a marcare le varietà diastratiche della lingua: le dislocazioni e le frasi scisse distinguono “in modo esplicito variazioni linguistiche legate al canale e al livello sociale, specialmente nei casi in cui è necessario enfatizzare un parlato di registro basso”, il tutto con l’obiettivo di “mantenere più alto possibile il livello di fedeltà e vicinanza alle intenzioni linguistiche del testo di partenza” (Pavesi, Perego 2006: 240-41). L’uso di dislocazioni, focalizzazioni e frasi scisse tipiche della lingua parlata è dunque in linea di massima non solo accettato ma adottato come norma linguistica per la resa cine-televisiva delle varietà colloquiali o basse dell’italiano. A fronte di un italiano del doppiaggio che a metà degli anni Novanta Mengaldo giudica ancora “insincero”⁶¹ rispetto alle sceneggiature italiane originali, la lingua dei dialoghisti sembra aver almeno in parte incorporato nel corso del tempo la variabilità linguistica auspicata da De Mauro. Questo ideale di lingua mimetica, media, verosimile e “dicibile” non è distante da quello che Testa pone a fondamento dello stile semplice nella prosa narrativa.

⁶⁰ Sembra cioè agire in parte anche qui la norma pedagogica in base alla quale il linguaggio rivolto ai bambini acquista una valenza didattica, e non può dunque scendere troppo al di sotto della norma convenzionale (cfr. § 5.0 e la “correctness notion” (“nozione di correttezza”) elaborata da Tiina Puurtinen 1995; cfr. anche introduzione generale). In un articolo sul problema della norma linguistica in italiano, anche Serianni (1986) mette in risalto la permanenza di tratti tradizionali della lingua scritta nei fumetti per ragazzi e in certa letteratura di consumo. Interessanti a questo proposito le osservazioni di Berruto (1987: 63), che esclude *Topolino* e altri fumetti per bambini dal campo di osservazione dell’ “uso medio standard attuale” in quanto “luoghi di un certo ‘perbenismo’ linguistico” nel cui italiano “un po’ impastoiato [...] c’è da aspettarsi a priori che risulti una quantità di elementi dello standard *ancien régime* maggiore di quella che a lume di naso sembra essere la norma in altri tipi di testo forse più significativi per le tendenze di fondo della lingua contemporanea”.

⁶¹ “[I]o stesso” scrive Mengaldo (1994: 70) “ho sentito *fo* nella versione di *Cime tempestose* di Wyler e, più recente, *desinare* in quella di *Sabrina* di Wilder, entrambi toscanismi oggi impossibili [...]. In generale, continua a darsi, come nei decenni precedenti, un’opposizione di massima tra l’italiano ‘insincero’ del doppiaggio e quello più autentico dei film prodotti in Italia”.

Esiste dunque da tempo nel polisistema italiano una lingua dell'uso medio che è accessibile – benché non necessariamente “disponibile”, cioè sentita come legittima (cfr. Even Zohar 1990: 40 e § 1.1.1) – per i traduttori italiani. Qual è il suo sviluppo e quali tratti la contraddistinguono? Tra le due guerre comincia a profilarsi in Italia una pluralità di registri in cui forme di italiano comune e di italiano regionale si affiancano ai dialetti più arcaici e ai dialetti italianizzanti più recenti (cfr. De Mauro 1963/1999: 143). Dopo il tentativo contraddittorio (e solo parzialmente riuscito) del regime fascista di avviare un'italianizzazione di massa imposta dall'alto⁶², l'Italia perviene gradualmente a una reale lingua condivisa. Nel testo della Costituzione, approvato nel 1948, De Mauro (1963/1999: 240) individua il punto più alto dell'“equilibrio linguistico” raggiunto da un “popolo che parla sicuro la propria lingua”⁶³. Trenta anni dopo, anche in virtù di una progressiva “ristandardizzazione”, l'italiano si allontana ulteriormente dal “carattere di lingua paludata e burocratica che aveva ancora negli anni Cinquanta” (Berruto 1987: 55), e diventa a pieno titolo una lingua comune cui Berruto dà il nome di “italiano neo-standard”:

Negli anni Ottanta molti autori sono d'accordo nel vedere in atto un processo di ristandardizzazione dell'italiano. Appare da molti sintomi che la lingua italiana si sta rinormalizzando: si sta consolidando una nuova norma, in più di un punto difforme, se non in contrasto, rispetto alla norma tradizionale, l'italiano colto *ancien régime*. [...] [C] ‘è un avvicinamento fra scritto e parlato, nel senso che anche lo scritto tipico tende ad accogliere come normali tratti sinora peculiari del parlato; in generale, ciò significa anche che tratti sub-standard vengono attratti nella sfera dello standard, dando luogo [all'] italiano neo-standard [...].(Berruto 1987: 55)

Già negli anni Ottanta è dunque riconoscibile un italiano medio, neo-standard, che ha una sua precisa fisionomia, in più punti “difforme, se non in contrasto” rispetto all'italiano colto, e che ingloba “come normali” anche nello scritto tratti ritenuti tipici del parlato sub-standard.

Uno dei tratti più significativi di questa varietà media dell'italiano si evidenzia nei tempi e nei modi del sistema verbale, dove si registra il disuso del trapassato remoto, il parziale abbandono del passato remoto, sostituito dal passato prossimo (specie al Nord), e l'estensione dell'imperfetto

⁶² Il fascismo perseguiva un'ideale di lingua alta e ufficiale completamente separata dai dialetti che costituivano la lingua madre della maggioranza degli italiani tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Il “purismo fascista”, scrive Mengaldo (1994: 13), “si articolò in tre filoni 1) l'antidialektalismo; 2) la lotta contro le lingue delle minoranze, specie altoatesine e giuliane; 3) il rifiuto delle parole straniere”.

⁶³ Indicative di questo mutamento sono anche le posizioni di Benedetto Croce, confluite nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1945, in cui si teorizza la spontaneità nell'esprimersi (cfr. De Mauro 1963/1999: 136-37).

indicativo, anche a coprire aree di norma occupate dal modo congiuntivo o condizionale. Nel 1987, analizzando l'italiano contemporaneo, Berruto osserva:

Accanto ad alcuni tempi andati in disuso, come il trapassato remoto, altri sembrano in espansione. Sia pure in mancanza di dati appositi, si può facilmente notare l'estensione di impieghi anzitutto dell'imperfetto, che tende a coprire [...] tutti i valori cosiddetti controfattuali [...]: sono del tutto normali gli impieghi 'di cortesia' (*volevo un chilo di pere; volevo parlarle di una cosa*), di creazione di mondi possibili (come nei giochi infantili: *io facevo il ladro e tu la guardia*; o nella narrazione di sogni [...]), e nel periodo ipotetico dell'irrealtà (*se venivi prima, trovavi ancora posto; potevi venire prima; forse era meglio rimandare*), oltretutto nel discorso indiretto per indicare il futuro nel passato (*mi ha detto che veniva*). Nel primo e ultimo caso, l'imperfetto indicativo è un potente concorrente del condizionale, che appare in ribasso [...]. (Berruto 1987: 69-70)

Un approfondito studio del 1994 sull'italiano parlato condotto da Carla Bazzanella conferma e amplia il quadro tracciato da Berruto. Anche l'analisi di Bazzanella, che guarda alla lingua in termini di "azione ed interazione all'interno di un contesto", e muove dall'idea di una interdipendenza pragmatica tra lingua e contesto d'uso, mette in risalto l'ampliarsi della sfera d'azione dell'imperfetto, in concomitanza con la parallela contrazione del futuro grammaticale. Imperfetto e futuro sono identificati come due tempi "asimmetrici nella loro frequenza", l'uno "in espansione" e l'altro "in riduzione" (Bazzanella 1994: 95). Avviene allora, come già osservava Berruto, che nel registro informale l'imperfetto si sostituisca al condizionale nell'apodosi e al congiuntivo nella protasi, mentre sempre più spesso il futuro è rimpiazzato nell'oralità dal presente, "specialmente quando è chiaro da altri indicatori temporali (tipicamente un avverbio, o 'cronodeittico') che l'evento si svolgerà nel futuro o quando la situazione a cui si riferisce è in qualche modo 'pianificata' come in "A. **Vieni** più tardi? B. Sì. **Passo** tra le 4 e le 5" (Bazzanella 1994: 99, 108). Questa sostituzione, spiega Bazzanella (1994: 108), può essere "il risultato di un processo di semplificazione (come per l'Imperfetto)" tramite il quale "il sistema si equilibra ad un livello più economico, diminuendo le opposizioni rilevanti", sul modello delle lingue in cui il futuro ad esempio non è morfologizzato, e si oppongono solo passato e non-passato. Più in generale, anche Mengaldo (1994: 93) individua il cedere "del congiuntivo all'indicativo coi *verba putandi*, dopo dichiarativa negativa ('non dico che hai torto'), nelle interrogative indirette, nelle ipotetiche dell'irrealtà ('se potevo, venivo'), nelle relative restrittive ('sei l'unico che parla arabo')". Sempre riguardo al disuso del passato remoto⁶⁴, nella sua *Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua*

⁶⁴ Serianni (2006: 473) rileva anche un uso del passato remoto particolarmente lontano dalla norma comune nell'italiano ottocentesco del melodramma, italiano che ricorda il tono libresco e iper-letterario di certa prosa ottocentesca qualificato da Testa (1997: 119) come "sublime da salotto" (cfr. § 2.2.2).

letteraria Serianni (2006: 472) nota che “nel Settentrione e in parte dell’Italia centrale i parlanti anche colti tendono a non adoperare mai il passato remoto”, e che anche nelle regioni meridionali, malgrado una maggiore tenacia di questo tempo verbale, il passato remoto sta perdendo terreno rispetto al passato prossimo.

Insieme all’estendersi degli usi di presente e imperfetto indicativo a discapito di altri tempi e modi verbali, un ulteriore dato tipico dell’italiano contemporaneo, sempre sul piano verbale, è l’uso molto limitato della forma passiva, cui fanno invece regolarmente ricorso – anche nella resa del parlato – i traduttori e le traduttrici dei Grandi Libri inglesi a fronte di forme passive nell’originale (cfr. § 3.1.1.2). Nel suo studio su una possibile grammatica dell’italiano parlato, Berruto (1985: 125) segnala “la, peraltro ben nota, antipatia del parlato per l’impiego della forma passiva, che [...] tende a essere soppiantata nel parlato da una terza plurale generica o dalla dislocazione a sinistra”; questa, continua Berruto, “ne è del tutto equivalente funzionalmente e prospetticamente, ma ha il vantaggio di essere una costruzione marcata dal punto di vista del centro di interesse o *focus* empatico, e quindi più idonea a un impiego nel parlato”; “più precisamente”, conclude, “quella che appare rara nel parlato è la forma passiva con l’agente espresso”. L’equivalenza tra uso del passivo e uso formale/scritto viene confermata anche da Bazzanella (1994: 139) quando afferma che anche “se la variabile diamesica non può essere considerata come condizione necessaria per l’uso del passivo [...], è indubitabile che la correlazione passivo/formalità/scritto, oltre che diffusa, abbia un certo grado di plausibilità”. In questo, come in altri usi, la tendenza della scrittura traduttiva è dunque quella di privilegiare strutture più “scritte” e formali rispetto a quelle più fluide della lingua orale o media.

Oltre alle tendenze viste in azione nel campo del sistema verbale, altri elementi distintivi identificati principalmente da Berruto (1985, 1987) e Mengaldo (1994) in questa varietà di italiano comune sono

- l’uso dei pronomi personali *lui, lei, loro* al posto di *egli, ella/esso, essa, essi, esse*, forme che Berruto (1987: 74) vede come relegate “per lo più allo scritto piuttosto sorvegliato”; anche Mengaldo (1994: 93) segnala l’impiego ormai generalizzato di “*Lui, lei, loro* come soggetti per le funzioni testuali di tema o rema” (cfr. anche Serianni 2006: 242-43);
- l’uso di *gli* come dativo anche col valore di *le* e *loro* (cfr. Mengaldo 1994: 93);
- la predominanza di *ci* rispetto a *vi* come locativo: “*vi* è nettamente in regresso”, scrive Berruto (1987: 76) “ed è ormai da ritenere usato solo nello scritto sostenuto” (cfr. anche Mengaldo 1994: 122);

- la rarefazione dell'uso di *ciò* come dimostrativo neutro: “sembra assodato”, osserva Berruto (1987: 78) “che impieghi come *ciò che dici mi stupisce* stanno per essere relegati allo scritto o al parlato formale, e *ciò* è largamente soppiantato da *questo/quello*”;
- l'uso del pronome interrogativo *cosa* rispetto a *che cosa/che*: la “forma *cosa* ha guadagnato vistosamente terreno rispetto allo standard *ancien régime che cosa* e *che*, come pronome interrogativo neutro” (Berruto 1987: 79);
- la progressiva sostituzione del pronome relativo *il quale* con *che* nei casi retti e *cui* nei casi obliqui. “*Il quale*”, scrive Berruto (1987: 79), “è vivo nell'uso scritto; ma anche qui con effetti decisamente ‘sovratono’”.
- L'abbandono del *si* enclitico, particolarmente arcaicizzante, che a parere di Mengaldo (1994: 122) “non ha più alcuna vitalità neppure nella prosa d'intenzione alta, a differenza dei tempi di D'Annunzio”.

L'analisi dei bi-testi mostrerà come solo una parte molto limitata dei tratti appena visti faccia la propria comparsa nelle traduzioni italiane dei classici, lontane o vicine nel tempo, sia nella narrazione – dove per esempio il *vi* locativo e i soggetti arcaicizzanti sono la norma – sia nei dialoghi, dove l'allontanamento dalle forme del parlato spicca maggiormente.

Restringendo il campo all'oralità, è dunque codificabile almeno fin dagli anni Ottanta un italiano condiviso – più rilassato e semplificato dello scritto, non pianificato e incentrato sul parlante⁶⁵ – la cui grammatica, pur non deviando in modo sostanziale da quella scritta, risulta però più elastica. Come osserva Berruto,

si può dire che l'italiano parlato *non* abbia una sua propria grammatica, sensibilmente diversa dalla grammatica standard *tout court*. Le regole della morfosintassi del parlato non sono intrinsecamente differenti né radicalmente autonome rispetto a quelle dello standard scritto: si pongono all'interno di un quadro di riferimento da queste disegnato, aumentando la libertà d'iniziativa di chi parla rispetto a chi scrive. [...] E non pare che vi siano regole nel parlato in contraddizione con quelle dello standard scritto: piuttosto, nel parlato diventa spesso normale o ricorrente ciò che nello scritto è considerato l'eccezione, o, a posteriori, frutto di “licenza”, “non buono” per i canoni standard [...]. È forse meglio, allora, affermare che lo scritto standard

⁶⁵ Cfr. Berruto (1985: 143-44), secondo il quale l'italiano parlato è retto da quattro principi fondamentali: “l'*egocentrismo*, l'essere una parte della grammatica del parlato empatica e centrata sul parlante [...]; la *semplificazione*; in un duplice senso: vera e propria semplificazione linguistica [...]; e rilassamento del controllo formale di parlante e ascoltatore [...]; la *non pianificazione*, la mancanza o lo scarso grado di progettazione in anticipo [...]; la *percettività*, [...] la presenza di dispositivi atti a migliorare l'articolazione del discorso e la sua decodificabilità”.

“deriva” dal parlato, ponendo restrizioni, irrigidendo e complicando, integrando [...] una grammatica più ampia, agile e maneggevole [...]. (Berruto 1985: 144-45)

Ribaltando la visione convenzionale che antepone l’espressione scritta a quella orale, Berruto individua nel parlato una matrice “agile e maneggevole” da cui lo scritto deriva in forza di irrigidimento e complicazione. Accade allora, “a posteriori”, che le regole dell’italiano parlato vengano percepite allo scritto come “licenza”, e quindi non sempre accettabili per i canoni standard. È in generale questa percezione a modellare le attese della comunità interpretante italiana in relazione al testo scritto e al testo letterario in particolare, specie quando i lettori si trovino alle prese con quella sorta di “Scrittura secolare” che è il Grande Libro.

Nella sua descrizione dell’“italiano dell’uso medio”, che viene identificato come uno dei punti più alti nella crescita della lingua italiana, Francesco Sabatini (1985) include in questa varietà anche una dimensione scritta. Ecco come lo stesso Sabatini espone i punti focali della sua tesi:

L’assunto principale della mia tesi può essere sintetizzato in tre punti [...]:

- i processi in corso nella situazione linguistica italiana hanno ormai portato alla diffusione e all’accettazione, nell’uso parlato e scritto di media formalità, di un tipo di lingua che si differenzia dallo “standard” ufficiale più che per i tratti propriamente regionali [...] soprattutto perché è ricettivo dei tratti generali del parlato;

- si tratta dell’esito più significativo dell’intero percorso della nostra storia linguistica, dato che sostanzialmente segna il recupero, sul piano “nazionale”, di modalità appartenute da sempre ai sistemi linguistici di base della comunità italiana [...] ma fino ad epoca recente rimaste attive ed accettate solo nelle forme di comunicazione regionale (dialetto, italiano regionale);

- tale esito rappresenta anche il vero punto di forza per le sorti della lingua italiana in una società più omogenea socialmente e culturalmente e in un tipo di civiltà che si avvale largamente della comunicazione orale “ampliata” e “ufficializzata” qual è quella affidata ai moderni mezzi di trasmissione fonica e visiva. (Sabatini 1985: 155)

La lingua osservata da Sabatini è una varietà nazionale di italiano orale e scritto⁶⁶, sovra-regionale e di “media formalità”, diverso dalla norma ufficiale in quanto capace di assorbire tratti del parlato. In

⁶⁶ Cfr. Mengaldo (1994: 93) quando riguardo all’italiano dell’uso medio identificato da Sabatini afferma che l’“italiano dell’uso medio è sia orale che scritto (purché questo non sia formale), ma prevalentemente orale; in concreto, ciò vuol dire che mentre *tutti* i suoi fenomeni distintivi sono presenti nell’orale, *non tutti* lo sono nello scritto [...]. La differenza dallo standard sta soprattutto nel fatto che l’italiano dell’uso medio accoglie in sé tratti del parlato che a loro volta spesso coincidono con fenomeni attestati anticamente nell’italiano scritto, prima che la norma classicista li escludesse [...]”.

questo senso, l'italiano dell'uso medio riflette anche lo sviluppo della società italiana, divenuta nel tempo "più omogenea" sul piano sociale e culturale⁶⁷.

Nei tratti morfologici e sintattici di questa varietà linguistica si ritrovano, insieme ad altri, molti dei costrutti già visti come tipici dell'italiano contemporaneo descritto da Berruto e da Mengaldo. Tra questi: l'uso di *gli* per "a lui", "a lei", "a loro", anche in giornali e riviste, e riportato come "quasi normale nella narrativa" autoctona (Sabatini 1985: 158-59); l'uso raro di *ciò* come pronomi neutro e di *codesto*, *costì* (utilizzati solo dal codice burocratico, eccetto in Toscana); il predominio di *lui*, *lei*, *loro*, che "sono ormai norma in ogni tipo di parlato, anche formale, e nelle scritture che rispecchiano atti comunicativi reali" (Sabatini 1985: 159)⁶⁸; l'uso esteso del *che* polivalente (Sabatini 1985: 164); la presenza dell'imperfetto nelle ipotetiche dell'irrealtà; la rarità della "concordanza tra il participio passato e l'oggetto sotto forma di pronomi relativo antecedente", cosicché, se "il participio è accompagnato dall'ausiliare *avere*, resta più spesso nella forma del maschile singolare" (Sabatini 1985: 167); e ancora, la frequenza con cui il passivo viene sostituito da costrutti impersonali realizzati "mediante la terza persona plurale [...] o mediante il pronomi indefinito [...] o il *tu* generico [...]" (Sabatini: 1985: 168). Sul piano fonologico, Sabatini rileva anche la scarsità di elisioni e troncamenti (*ch'io*) e della *i* prostetica. Un'altra serie di manifestazioni che caratterizzano l'italiano dell'uso medio ha infine a che fare con la focalizzazione. Si tratta di "fenomeni di 'enfasi' connessi alla tematizzazione" (cfr. Sabatini 1985: 161-63), come le dislocazioni a destra o a sinistra, la posposizione del soggetto al predicato, gli anacoluti ("Giorgio, non gli ho detto nulla"), o le frasi "scisse" (che danno rilievo al nuovo per poi

⁶⁷ Lepschy (2002a) e De Mauro (1963/1999) rilevano a questo proposito anche il forte influsso unificante dei nuovi mezzi di comunicazione di massa (soprattutto radio e televisione) tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Scrive Lepschy: "The situation changed during the second half of the twentieth century, however, particularly owing to the overwhelming diffusion of television in the 1950s and 1960s. For the first time in history the Italian population was in daily contact with a spoken language, used in the same way throughout the country. People born after 1950 could acquire Italian (rather than a dialect) as a mother tongue" ("La situazione tuttavia cambiò nella seconda metà del ventesimo secolo, in particolare come conseguenza dell'ampia diffusione della tv tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Per la prima volta nella storia la popolazione italiana era quotidianamente a contatto con una lingua parlata, usata nello stesso modo in tutto il paese. Le persone nate dopo il 1950 potevano acquisire l'italiano (anziché un dialetto) come lingua madre"; Lepschy 2002a: 66). Cfr. anche, sullo stesso punto, Lepschy e Lepschy 1991: 37.

⁶⁸ Riguardo all'alternanza dei pronomi soggetto in italiano, Sabatini nota significativamente che "Tali forme furono condannate dal Bembo, nelle *Prose della volgar lingua* apparse nel 1525, e ciò ebbe notevole effetto sulla lingua di molti scrittori (alcuni dei quali cambiarono parzialmente uso dopo quella data: così Michelangelo e Guicciardini) [...]. Dal secolo XVII in poi si assiste a una graduale ascesa del sistema *lui/lei/loro* nella narrativa, con una decisa impennata dovuta alle scelte del Manzoni" (Sabatini 1985: 159). Come già osservato, l'uso manzoniano, più vicino alla norma reale, restò però in larga parte senza seguito (cfr. § 2.2.2).

introdurre il già noto, come in “È Mario che canta”). Questi fenomeni, volti a enucleare il tema e frequentissimi nell’uso medio, vengono di fatto “ignorati dalle grammatiche scolastiche tradizionali che enunciano la regola generica secondo cui il soggetto di norma precede il predicato” (Sabatini 1985: 161).

Malgrado la resistenza delle grammatiche tradizionali, l’italiano dell’uso medio possiede secondo Sabatini sufficiente solidità e coerenza da essere riconosciuto a pieno titolo come una varietà di lingua nazionale comune. Riassumendone i tratti, Sabatini (1985: 171) afferma che “sono panitaliani”; “sono usati da persone di ogni ceto e di ogni livello di istruzione”; “formano sistema, cioè si ritrovano ‘solidalmente’ in uno stesso tipo di discorso”; e, più significativamente, “non sono limitati al discorso ‘orale-non pianificato’, ma risultano pienamente funzionali anche per un discorso ‘scritto-pianificato’, purché non decisamente formale”. Queste caratteristiche, conclude Sabatini,

sono certamente sufficienti per individuare una VARIETÀ DELLA LINGUA NAZIONALE che si distingue abbastanza bene sia dallo standard, sia dalle varietà regionali (di qualsiasi livello socioculturale). A questa varietà si addice – meglio di altre denominazioni più riduttive o vaghe, come “italiano colloquiale” o “colloquiale-informale” – il nome di “italiano dell’uso medio parlato e scritto”, e, per brevità, ITALIANO DELL’USO MEDIO. (Sabatini 1985:171)

Premesso che Sabatini (1985: 177) intende “standard” non nel senso di “più comune, più diffuso, adatto alle situazioni normali”, ma come sinonimo di elevato, di “riconosciuto al più alto livello di istituzionalità”, si può dunque osservare nel polisistema autoctono la formazione di “un italiano dell’uso medio scritto e parlato”, distinto dalle forme alte come da quelle regionali, e riconoscibile in quanto “varietà della lingua nazionale”. Scrive Giulio Lepschy (2002 b: 78) riguardo all’italiano dell’uso medio: “This modern, more colloquial Italian, exists. We owe its existence to the fact that Italian has become a spoken language: for the first time in its history it is a mother tongue for a large proportion of Italians”⁶⁹.

Come viene accolta nel polisistema letterario questa varietà panitaliana dell’uso medio, ormai diffusa sul tutto il territorio nazionale e pienamente accettata? Come già osservato (cfr. § 2.2.2), la lingua dell’uso medio incontra in Italia una certa difficoltà a filtrare, non solo nelle grammatiche ufficiali, ma anche nel linguaggio scritto della prosa, linguaggio che continua a prediligere lo stile elevato e che resta tutto sommato lontano da una vera *mimesis* del parlato anche quando attinga a moduli bassi. Uno studio di Ilaria Bonomi (1996), che prende in esame otto

⁶⁹ “Questo italiano moderno, più colloquiale, esiste. Dobbiamo la sua esistenza al fatto che l’italiano è diventato una lingua parlata: per la prima volta nella sua storia è la lingua madre di larghissima parte degli italiani”.

romanzi italiani pubblicati tra il 1984 e il 1991⁷⁰, mostra la lentezza con cui il polisistema autoctono accoglie i tratti della lingua comune. Se per un verso lo studio dei romanzi (Bonomi 1996: 336) registra un parziale utilizzo del *che* polivalente e l'ingresso nei dialoghi di *lui, lei, loro* per *egli, ella, essi* (ancora molto usati peraltro nelle parti diegetiche), i tempi verbali si rivelano ancora in buona dose impermeabili all'uso comune. "L'estensione del passato prossimo al posto del passato remoto in una prospettiva di superamento della tradizionale distinzione funzionale dei due tempi", osserva Bonomi (1996: 328), molto diffusa "nel parlato non solo settentrionale, sembra trovare una certa resistenza nello scritto". Quanto all'estensione dell'indicativo alle ipotetiche, l'indagine mostra che la "penetrazione dal parlato del periodo ipotetico cosiddetto della possibilità o dell'irrealtà nel passato con l'indicativo nella protasi e nell'apodosi, come anche del tipo misto, sembra essere nello scritto molto più contenuta di quanto si potrebbe pensare, trattandosi di un fenomeno davvero molto diffuso nel parlato di bassa e media formalità", e che in sostanza "[a]ssolutamente dominante, in tutti i romanzi, è dunque il periodo costruito tradizionalmente" (Bonomi 1996: 335). Il presente al posto del futuro, infine, "uno degli usi verbali più comuni nell'odierno italiano parlato, in linea con quella semplificazione del sistema temporale che è stata di recente sottolineata da più parti", scrive ancora Bonomi (1996: 327), "ha nella scrittura narrativa una presenza contenuta".

Il relativo ritardo con cui i moduli comuni della lingua nazionale fanno il loro ingresso nella lingua della prosa richiama una tendenza già evidenziata nel campo specifico dell'italiano letterario (cfr. § 2.2.2): anche in presenza di forme medie ormai diffuse e consolidate, la lingua del romanzo in Italia continua a manifestare una certa impermeabilità alla norma comune e continua a modellarsi su quella tradizionale. E se nel polisistema d'arrivo questa tendenza segna già la produzione originale, a maggior ragione, si potrebbe concludere, la norma tradizionale verrà recepita dal sottosistema periferico e conservativo della grande letteratura tradotta (cfr. § 1.1.1). I capitoli che seguono cercheranno di mettere a fuoco le declinazioni pratiche di questa norma attraverso l'analisi dei bi-testi, raggruppati indicativamente in tre ampie categorie: il grande romanzo inglese dell'Ottocento (cfr. cap. 3), la scrittura modernista (cfr. cap. 4) e infine i classici per l'infanzia (cfr. cap. 5).

⁷⁰ I romanzi analizzati sono: Luisa Adorno (1985), *Le dorate stanze*; Gesualdo Bufalino (1984), *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*; Paola Capriolo (1988), *La grande Eulalia*; Andrea de Carlo (1991), *Tecniche di seduzione*; Erri de Luca (1989), *Non ora, non qui*; Giorgio Montefoschi (1991), *Il volo nascosto*; Leonardo Sciascia (1989), *Una storia semplice*; Sebastiano Vassalli (1990), *La chimera*.

PARTE II

TEORIA

CAPITOLO 3

Il romanzo inglese dell'Ottocento: *Emma*, *Middlemarch*, *David Copperfield*

3.0 Introduzione

I capitoli precedenti sono stati volti a delineare la cornice teorica e socio-culturale dello studio. Dopo l'inquadramento metodologico e l'osservazione delle differenze fra la tradizione letteraria del polisistema italiano e quella inglese – nelle ricadute che queste diverse tradizioni hanno sullo sviluppo della prosa narrativa – si pone ora la necessità di inscrivere l'indagine in un contesto pratico e analitico. A partire da questo contesto, e alla luce di quanto già osservato, sarà possibile mettere a fuoco le specifiche norme operative che regolano il trasferimento dei classici moderni inglesi in Italia. Questo percorso analitico parte da uno dei nuclei centrali della Grande Letteratura inglese, i classici della narrativa ottocentesca, per poi spostarsi su quella peculiare categoria di testi canonizzati che fanno capo al romanzo modernista, e toccare infine qualche esemplare di Grande Libro per l'infanzia. Il capitolo che segue mette in atto un raffronto fra una selezione di grandi romanzi scritti nel corso del XIX secolo e alcune delle loro versioni italiane novecentesche più diffuse, e tuttora reperibili sul mercato editoriale.

Prima di passare all'analisi, qualche osservazione preliminare e riassuntiva sul romanzo moderno, che in Inghilterra affonda le proprie radici, aiuterà a precisare ulteriormente l'humus culturale, linguistico e letterario in cui nascono i testi di partenza. Nato nel Settecento come genere autonomo di matrice borghese e realistica, il romanzo inglese arriva alla piena maturità nel secolo successivo, per quantità e qualità della produzione e per ampiezza di diffusione presso il pubblico dei lettori (cfr. § 2.1). Grazie alla sua natura mimetica, il nuovo genere risponde pienamente all'esigenza della *middle class* di dare forma a una letteratura in grado di rispecchiarne identità culturale, linguaggio e aspirazioni. Si arriva così alla creazione di veri e propri affreschi sociali e psicologici, di ampio respiro e al tempo stesso di largo consumo – anche popolare. Il crescente successo di questa produzione narrativa, che raggiunge in età vittoriana un pubblico ormai di massa in senso pieno, va di pari passo con l'estendersi dei livelli di istruzione, con il diffondersi della stampa industriale a basso costo, e in parte anche con le aumentate possibilità economiche delle classi medie e medio-basse. Di qui, la straordinaria richiesta di romanzi da parte di un bacino di lettori e di lettrici sempre più cospicuo. Nelle loro forme più alte, i romanzi inglesi prodotti in

questo periodo riescono a coniugare l'esigenza di intrattenimento con l'ampiezza di visione e con il piacere estetico.

Seppure diversi per ambientazione, personaggi, tecniche narrative e registri, si può dire che *Emma* (1816), *Middlemarch* (1871-72) e *David Copperfield* (1849-50)¹ appartengano tutti a quest'ultima categoria di opere. Assumendo come punto di osservazione lo spettro delle classi sociali rappresentate e i diversi linguaggi che le caratterizzano, i romanzi presentano inoltre una sorta di progressiva stratificazione. Se è vero che la cerchia ristretta del *novel of manners* austeniano tende ad escludere aristocrazia urbana e classi lavoratrici per incentrarsi su personaggi appartenenti alla borghesia e alla *rural gentry*, *Middlemarch* dà voce a una comunità più articolata, in cui alla buona borghesia rurale si mescolano rappresentanti di professioni diverse (medici, amministratori, giornalisti, contadini). Con Dickens, osservatore acuto e conoscitore della *lower-middle class* urbana anche per appartenenza personale, si registra infine una decisa apertura agli strati più bassi della società e un'aderenza così totale alla realtà dei lettori da assicurargli già in epoca vittoriana un notevole successo editoriale.

La diversità sociale dei personaggi (al cui gruppo si potrebbe aggiungere anche la voce narrante) ha un riflesso preciso sul piano linguistico: per le figure che danno vita ai loro romanzi, Dickens, la Eliot e la stessa Austen modellano una pluralità di voci differenti e mimetiche. In queste voci riecheggia la molteplicità di forme parlate e scritte che segnano la lingua inglese nei suoi vari livelli. I contadini di *Middlemarch* si esprimono così in modo molto diverso dal dottor Lydgate, da Casaubon o dalla narratrice, e in *David Copperfield* la domestica Peggotty parla un inglese meno corretto di quello del protagonista. Alla diversificazione linguistica dettata dall'appartenenza a una certa classe sociale si unisce poi, specie nei dialoghi, una diversità situazionale che determina una conseguente varietà di registri. In base al *tenor*, cioè ai rapporti interpersonali tra i partecipanti e al grado di formalità imposto dalla situazione², i romanzi inglesi dell'Ottocento adottano all'occorrenza tratti semplici o colloquiali, o viceversa un registro più formale e scritto: si crea in questo modo un'interazione dialogica fra il parlato degli "umili" e la conversazione dei "gentiluomini", fra il discorso dei personaggi e quello del narratore. Così, la conversazione privata e familiare di Fred Vincy con la madre e la sorella in *Middlemarch* ha un tono rilassato che la

¹ Come già segnalato nell'elenco dei testi primari, alle edizioni Garzanti, Rizzoli, Newton&Compton e Mondadori di *Emma* si farà da ora riferimento con le abbreviazioni Emma 1, Emma 2, Emma 3, Emma 4; le traduzioni di *David Copperfield* pubblicate da Mondadori, Newton&Compton, Rizzoli e Einaudi saranno rispettivamente indicate come Copperfield 1, Copperfield 2, Copperfield 3, Copperfield 4, mentre la versione Mondadori di *Middlemarch* verrà abbreviata in Middlemarch 1.

² Si veda a questo proposito l'introduzione generale.

distingue dal discorso della voce narrante (o da altri scambi verbali dei medesimi personaggi in contesti più formali), e l'inglese dei bambini di Mrs Garth è caratterizzato da forme semplici ed esenti da preziosismi. Persino la lingua di Jane Austen, più uniforme ed elegante, accoglie nel discorso diretto e in quello indiretto libero le convenzioni che sono proprie della conversazione del tempo, e si conforma, dove necessario, ai moduli del parlato – ancorché raffinato e di registro medio/alto – tipico della borghesia rurale³.

Emma, *Middlemarch* e *David Copperfield* rappresentano, per ampiezza, complessità e progressivo ampliamento della prospettiva sociale, una campionatura significativa del romanzo inglese dell'Ottocento, ovvero, come si è detto, di un genere letterario destinato al grande pubblico e marcato da una notevole varietà linguistica. È quindi possibile assumere questi testi come campo di osservazione privilegiato rispetto al passaggio traduttivo: come viene riprodotta la varietà di lingua, stile e registro degli originali nelle versioni italiane? E, più in generale, come sono leggibili in controluce le forze in atto nel sistema d'arrivo e le norme che agiscono sui traduttori e sulle traduttrici in termini di condizionamenti, scelte e strategie operative? Il primo elemento da registrare è che i romanzi ottocenteschi inglesi che si innestano nella cultura italiana del Novecento hanno già acquisito lo status di "classici moderni", o di "classici" *tout court*. Pur nella diversità degli esiti individuali, l'ipotesi che il capitolo si propone di verificare è che le traduzioni italiane tendano ad orientarsi, in virtù della "sacralità" di cui è ammantato l'originale e della (relativa) distanza temporale che separa i due capi del bi-testo, verso un innalzamento generale del registro e, parallelamente, verso una ossequiosa aderenza morfo-sintattica alla lettera del testo di partenza.

La presenza di un apparato testuale più o meno esteso (pagine introduttive e conclusive, immagini, commenti, note, indicazioni bibliografiche e così via) aiuterà in questo senso a delineare l'orizzonte traduttivo del testo d'arrivo, i caratteri dei singoli progetti, e il tipo di lettore o comunità interpretante cui le traduzioni fanno più o meno esplicitamente appello (cfr. § 1.2.4). Quel che si può osservare a uno stadio preliminare è che in tutte le opere analizzate, benché in misura variabile, il testo tradotto è accompagnato – a volte a mo' di cornice, all'inizio e alla fine della traduzione – da una serie di pagine critiche che ne segnalano la marca di classicità. Frequente, già dalla copertina e nel frontespizio, il ricorso a voci autorevoli, che si uniscono o sostituiscono al nome di chi ha tradotto il testo. La marca di classico, spesso anticipata da layout di copertina, indice e frontespizio, trova conferma nel resto dell'apparato paratestuale: gli eventuali saggi che introducono o commentano l'opera, anche quando curati dai traduttori e dalle traduttrici, sono spesso di natura accademica, e a loro volta corredati da note dal tono formale o didattico. Ne è un esempio

³ Cfr. Michaelson (2002) sull'interdipendenza fra lingua quotidiana e linguaggio del romanzo – il quale si modellava sulla buona conversazione dei salotti eleganti e allo stesso tempo la ispirava.

indicativo la versione mondadoriana di *Middlemarch* (cfr. § 3.2). In sostanza, è possibile concludere che nelle traduzioni italiane dei Grandi Romanzi inglesi il paratesto risponde a una duplice funzione: per un verso, gli elementi paratestuali sottolineano il prestigio dell'opera e la inscrivono in un progetto traduttivo proiettato verso una dimensione "alta", in cui l'approfondimento culturale tende a oscurare la funzione di intrattenimento e di consumo presente nei testi di partenza⁴; al tempo stesso, l'apparato critico e iconografico contribuisce anche a circoscrivere la comunità interpretante cui la traduzione si rivolge – nel caso dei Grandi Romanzi, un pubblico elitario di cultura abbastanza elevata, o comunque desideroso di aumentare il proprio livello di istruzione e di conoscenza.

Quanto ai dati testuali, l'analisi delle opere conferma e precisa il quadro preliminare già tracciato. I tratti ricorrenti emersi dall'osservazione dei bi-testi riflettono la norma convenzionale dominante nella cultura d'arrivo: a discapito della pur autorevole linea minoritaria autoctona che persegue l'asciuttezza e la semplicità di stile (cfr. § 2.2.2), le versioni italiane dei classici della narrativa inglese ottocentesca adottano una scrittura nobilitante marcata dalla letterarietà e dalla ridondanza. Inoltre, come si vedrà nelle pagine che seguono, l'adozione di moduli iper-letterari lontani dall'italiano medio (con preziosismi, arcaismi, e toscanismi stilizzati) si unisce con regolarità a tratti più specificamente attribuibili al passaggio traduttivo. Questi tratti sfociano in quella sorta di geronimiana traduzione specchio di cui si è detto nei capitoli teorici (cfr. § 1.0 e §.1.2.2).

Riguardo all'innalzamento degli originali, e sempre su un piano generale e riassuntivo, si può osservare che l'elevazione avviene su più livelli, da quello lessicale fino a quello grammaticale e sintattico. I testi d'arrivo tendono cioè a preferire varietà linguistiche formali, attingendo, come si è detto, ai moduli aulici della lingua letteraria, ma anche a quell'*italiano delle maestre* che codifica una grammatica prescrittiva e puristica lontana dal parlato⁵, fino ad arrivare a forme che richiamano l'ipertrofia e l'opacità del linguaggio burocratico. Nell'insieme, per voci dell'inglese medio come *see, go, come o take*, i bi-testi tendono ad esempio a prediligere l'uso di *scorgere, recarsi, giungere o condurre* (escludendo le forme semplici *vedere, andare, venire o portare*), mentre i pronomi soggetto tipici dell'italiano dell'uso medio *lui/lei/loro* sono di norma sostituiti con forme arcaizzanti come *egli/ella/essi/esse*, anche in contesti non formali. L'innalzamento stilistico rimanda in sostanza a quell'italiano letterario di matrice scritta messo a fuoco nel capitolo precedente, una lingua alta e scarsamente mimetica che attraversa in senso diacronico il periodo tra l'Ottocento

⁴ Sulla funzione dell'apparato paratestuale, specie nel processo di canonizzazione del romanzo, cfr. Gisèle Sapiro (2008: 204) e § 1.2.4.

⁵ Cfr. Poggi Salani 1983 e § 2.2.3.

post-manzoniano e i giorni nostri (cfr. § 2.2.2). Predomina dunque nel linguaggio letterario delle traduzioni italiane dei classici ottocenteschi uno stile elevato, in cui anche i tentativi di dare voce ad una pluralità di registri faticano a discostarsi dal bello scrivere, o approdano al più ad un “narrare mescolato” (Testa 1997: 59) dove aulicismi e toscanismi di maniera si alternano in modo parzialmente irrisolto a forme popolari.

Nelle traduzioni italiane dei classici inglesi, questo processo di livellamento verso l’alto, spesso attuato sulle parti diegetiche, ha effetti ancor più evidenti nelle parti dialogiche, dove maggiore peso riveste la resa dei registri informali e delle diverse varietà linguistiche presenti negli originali inglesi. Nella polarizzazione alto/basso tipica della tradizione letteraria del polisistema d’arrivo, i testi tradotti, come vedremo, optano anche nei dialoghi per il polo alto, escludendo di norma dal ventaglio delle scelte possibili i moduli bassi, quelli dialettali o anche solo informali. Sul piano della riproduzione dei socioletti, il risultato di questa regola trasformazionale è che in traduzione anche il discorso dei personaggi di modesta estrazione sociale si normalizza, adotta moduli linguistici formalmente corretti – quando non letterari o eleganti – e tende così ad uniformarsi alla lingua della narrazione.

Quanto al secondo fenomeno, quello relativo all’osservanza della lettera, i dati raccolti indicano, insieme al frequente innalzamento del testo di partenza, anche un forte orientamento da parte dei testi d’arrivo alla traduzione specchio, cioè ad una adesione rigorosa ai moduli lessicali, grammaticali e morfosintattici dell’originale. Le aree grammaticali e sintattiche in cui si riscontra questa adesione sono in prevalenza: l’ordine delle parole (soggetto-verbo; aggettivo-sostantivo), l’uso di forme modali, condizionali e passive, e l’uso del passato remoto e del futuro indicativo anche dove sarebbero possibili il passato prossimo e il presente in funzione di futuro. Nel passaggio traduttivo, l’impiego di queste strutture conduce spesso ad uno scarto rispetto all’italiano medio, per cui ad esempio il mantenimento dell’ordine sintattico dell’inglese (non marcato negli originali) può spingere le versioni italiane verso strutture marcate o enfatiche. Questa sistematica riproduzione dell’aspetto morfo-sintattico e grammaticale della lingua di partenza, anche in presenza di possibili alternative più comuni e scorrevoli nella lingua d’arrivo, dà spesso luogo a un certo irrigidimento dello stile.

I due fenomeni descritti – l’innalzamento linguistico e l’ossequiosa osservanza delle strutture dell’originale – traggono quindi per i bi-testi un orizzonte traduttivo “alto”, in cui la dimensione di intrattenimento propria dei testi di partenza è offuscata a vantaggio della predominante funzione conoscitiva e istruttiva ascritta al classico. L’idea che le versioni italiane dei romanzi inglesi dell’Ottocento rilanciano dei testi di partenza (in certi casi anche a distanza di non molti decenni rispetto alla loro pubblicazione) è quella di opere prestigiose e lontane nel tempo, cui

si riserva uno stile prevalentemente aulico e storicizzante conforme ai moduli letterari più conservatori della cultura italiana. Sul piano linguistico questo processo di storicizzazione (Holmes 1971/1988), che ha come risultato la creazione di uno stile dal presunto sapore “ottocentesco”, va di pari passo con uno slittamento dei testi d’arrivo verso il piano della “literacy” e del mezzo scritto, rispetto a quello del coinvolgimento personale e dell’oralità (cfr. Tannen 1982, Rader 1982)⁶. Per usare i termini di Leckie-Tarry (1995)⁷, nelle traduzioni italiane dei Grandi Libri la metafunzione interpersonale, basata su meccanismi di identificazione e su modalità di espressione parlate e informali, sembra essere subordinata a quella ideativa, più focalizzata sul trasferimento di informazioni attraverso un linguaggio pianificato e scritto.

Il caso di Cesare Pavese, traduttore di *David Copperfield* per Einaudi, illustra bene questa dicotomia. Nella prefazione al testo, in veste di lettore, Pavese getta sul romanzo dickensiano uno sguardo affascinato, che gli consente “di scordare, leggendo, ogni senso critico, e consentire alla vivacità della pagina, nello stesso modo che ci si abbandona alla favola avventurosa di un film” (Copperfield 4: ix). È tuttavia lo spirito critico, più che l’identificazione personale, ad animare lo scrittore-traduttore quando guarda ai romanzi ottocenteschi come a mondi lontani, “storicamente documentati” e descritti con una “fondamentale ingenuità”, e quando esordisce osservando che “di ‘commedie umane’ il nostro secolo non ne scriverà più” (Copperfield 4: vii). La materia del romanzo di Dickens, ormai appartenente al canone di “classico moderno”, è in qualche modo presentata da Pavese come oggetto prestigioso e distante che richiede attenta documentazione (e che, potremmo aggiungere, riceverà in traduzione un conseguente trattamento storicizzante). Pur non facendo riferimento in modo diretto all’atto traduttivo, la prefazione di Pavese lascia già intravedere la spinta delle norme di innalzamento e aderenza all’originale proprie della traduzione dei classici moderni, norme che anche in questa versione “d’autore” non mancheranno di segnare il passaggio dal testo inglese a quello italiano.

Nel caso di Pavese, come si vedrà in dettaglio più avanti (cfr. § 3.3.2), questa regolarità è ancor più significativa alla luce del personale percorso di ricerca compositiva compiuto dallo scrittore, e in considerazione della maggiore libertà d’azione di cui gode (si suppone) un autore affermato rispetto a un traduttore professionale o occasionale. È interessante osservare come le forme dell’italiano semplice ed efficace di *Paesi Tuoi* (composto intorno al 1939, lo stesso anno della traduzione), capaci di modellarsi in modo credibile sulle varietà basse del parlato, siano fortemente minoritarie nella traduzione di *David Copperfield*, anche là dove sarebbero state

⁶ Cfr. introduzione generale.

⁷ Anche per la teorizzazione di Leckie-Tarry (1995), cfr. introduzione generale. Cfr. anche Rosenblatt (1978) e § 1.2.5 per il concetto di lettura “efférente”.

giustificate o richieste dal registro dell'originale. Con qualche sporadica eccezione, come i rari dialettalismi, anche Pavese traduce il classico in modo da evidenziarne il decoro e la natura di classico, e diversamente dalla lingua letteraria cui dà forma in veste di scrittore, la lingua del Pavese traduttore resta per lo più confinata alla tradizione e alla rispettosa immobilità.

Quella che segue è la trattazione dettagliata dell'analisi condotta sui bi-testi, a partire da *Emma*.

3.1 Le traduzioni italiane di *Emma* (1816)

Come è proprio dei romanzi austeniani, *Emma* (1816) si articola sullo sfondo elegante e socialmente ristretto della borghesia rurale inglese di inizio Ottocento. L'idea che traspare è quella di un mondo rigidamente codificato sul versante dei rapporti sociali e marcato sul piano linguistico da convenzioni altrettanto formalizzate, sia per la lingua scritta sia per la conversazione. La generale raffinatezza del linguaggio non implica tuttavia in Jane Austen una totale assimilazione della lingua parlata a quella scritta, né un'obliterazione delle differenze tra i modi diversi, ancorché mai volgari, in cui si esprimono i vari personaggi. In modo analogo, è facile individuare nella lingua della voce narrante (quando non si modelli su quella dei personaggi in virtù del discorso indiretto libero) una cifra ben precisa, identificabile in un'espressione limpida, economica e perfettamente calibrata. Si tratta, fra l'altro, di una cifra che lascia spazio al non detto e costruisce una sottile trama di implicature ironiche⁸.

Quel che accomuna le numerose versioni italiane di *Emma*, indipendentemente dai singoli esiti che saranno descritti più avanti, è una resa omogenea e livellata verso l'alto delle diverse dimensioni della lingua austeniana. La norma operativa, che agisce sul linguaggio della voce narrante come su quello dei personaggi, denota un generalizzato alzo di registro lessicale e una decisa preferenza per moduli letterari e arcaicizzanti. A questo sistematico fenomeno di innalzamento si unisce una stretta aderenza sintattica e grammaticale al testo di partenza, specie nell'uso esteso di forme modali calcate sull'originale e nel mantenimento dell'ordine delle parole inglese. L'effetto globale è quello di un codice uniformemente elevato e "scritto" che azzerava la distanza tra conversazione e narrazione, innalzando entrambe. Ai testi italiani è così conferita maggiore rigidità e minor leggibilità rispetto alla lingua raffinata, ma fluida ed elegante, del testo di partenza.

Si osserva infine nelle versioni italiane di *Emma* anche un appiattimento del valore pragmatico e del significato illocutorio assunto delle parole usate dall'autrice. Le *tag questions* che

⁸ Cfr. Morini (2009) per un'analisi pragmatica e stilistica delle tecniche narrative di Jane Austen.

punteggiano l'idioletto dell'insicura e verbosa Miss Bates, ad esempio, sono spesso rese in modo rigido e speculare, e questo senso di insicurezza non emerge, se non in parte (cfr § 3.1.1.2). Sulla lingua economica ma stratificata della voce narrante, in cui il sottotesto si apre a implicature ironiche, operano invece con regolarità norme traduttive di allungamento e chiarificazione (cfr. Berman 1999: 55, 56) che riducono la pluralità di significati impliciti nell'originale ad una sola dimensione, resa in modo esplicito.

Lo stile elevato e letterario, l'attenta osservanza dei moduli lessicali, grammaticali e morfo-sintattici del testo di partenza, unitamente alla presenza in tutti i testi d'arrivo di un apparato paratestuale che ratifica il prestigio dell'opera e la qualifica come Grande Libro, sono elementi che proiettano *Emma* in un'una dimensione ottocentesca stilizzata e storicizzante, e ne rimandano un'idea di classico distante nel tempo e di interesse storico e socio-culturale. Riflette questo orizzonte traduttivo un italiano vecchia maniera, modellato su norme letterarie convenzionali ormai datate anche per gli anni Quaranta e Cinquanta, cioè gli anni in cui vengono pubblicate le prime due versioni analizzate.

I paragrafi che seguono riportano in modo dettagliato i risultati dell'analisi condotta sui bi-testi, suddivisi cronologicamente in due gruppi: un paragrafo è dedicato alle traduzioni di Mario Praz (1951) e Bruno Maffi (1945), mentre l'altro prende in esame le versioni più recenti di Pietro Meneghelli (1996) e Anna Luisa Zazo (2002).

3.1.1 Le versioni italiane di *Emma* tra gli anni Quaranta e Cinquanta

Sia la collana "i grandi libri" di Garzanti, sia la collana "i grandi romanzi" della Biblioteca Universale Rizzoli annoverano *Emma* nel loro catalogo, anche con ristampe recenti (2007 per BUR, 2008 per Garzanti). Le prime versioni dei testi italiani pubblicate da queste case editrici risalgono tuttavia a un periodo più lontano. Bruno Maffi traduce infatti il romanzo che sarà in seguito edito da Rizzoli per l'editore Tedeschi di Milano nel 1945, e la traduzione di Mario Praz per Garzanti rimanda a un testo del 1951. In entrambi i casi, pur investendo sul libro, le case editrici, che rientrano in un panorama letterario di livello medio-alto, non hanno commissionato nuove traduzioni e hanno deciso di riproporre il testo originario senza mutamenti. Se è possibile ipotizzare che i costi di una ri-traduzione non siano commisurati al possibile ritorno economico del classico moderno (nella migliore delle ipotesi, più *long seller* che *best seller*), sembra tuttavia che per Garzanti e BUR i classici moderni stranieri siano *per se* capitale culturale sufficiente a dare lustro al proprio catalogo. In quest'ottica, acquista probabilmente minor peso il periodo in cui è stato prodotto il testo d'arrivo, tanto più se – come nel caso di Mario Praz, decano dell'anglistica italiana

– è possibile far leva sul nome di un traduttore a sua volta riconosciuto come “canonico”. Infine, l’idea stessa del classico letterario come di un testo caratterizzato da stile elevato e prezioso contribuisce forse a giustificare presso il pubblico dei lettori la permanenza sul mercato librario di riscritture “nobilitanti”, e a volte marcatamente arcaicizzanti.

Quella che segue è l’analisi dei dati paratestuali e testuali relativi a queste due edizioni.

3.1.1.1 La versione Garzanti e la versione Rizzoli: dati paratestuali

Seppure con gradi di miscelazione diversi, la versione Garzanti e la versione Rizzoli condividono (oltre al periodo di produzione) i tratti ricorrenti che accompagnano la traduzione del classico moderno in Italia: la presenza di pagine paratestuali, una scrittura che tende ad innalzare il testo di partenza in senso iper-letterario, una resa speculare delle strutture dell’originale. La trattazione che segue riporta i dati che evidenziano l’effetto di queste norme traduttive sui testi d’arrivo. Si cercherà tuttavia anche di rendere conto di quei tratti specifici che differenziano i testi come prodotti dell’*habitus* individuale di traduttori e traduttrici (cfr. § 1.1.1).

Nell’edizione Garzanti, l’appartenenza del romanzo austeniano alla categoria dei “grandi libri” è definita fin dal nome della collana, posto in copertina insieme a un’immagine d’epoca, e viene confermata dal frontespizio, che segnala la traduzione di Praz e un’introduzione a opera del poeta Attilio Bertolucci. Il paratesto comprende poi un ritratto dell’autrice corredato da didascalia e una serie di pagine introduttive con dati biografici, “profilo storico-critico dell’autore e dell’opera” (Emma 1: v) e guida bibliografica. Anche se non molto esteso (diciassette pagine in tutto: si tratta pur sempre di un’edizione economica), l’apparato paratestuale è sufficiente a confermare il prestigio del bi-testo, e il ricorso a voci autorevoli della cultura letteraria italiana contribuisce a collocare su un livello abbastanza alto il tipo di comunità interpretante cui si fa appello.

Non manca anche nell’edizione BUR una sezione paratestuale (diciotto pagine complessive), benché più snella e di segno apparentemente più divulgativo. La copertina, che presenta in toni sfumati una figura femminile vestita con abiti di inizi Ottocento, segnala un’introduzione dell’anglista Viola Papetti, che risulta essere un breve saggio su *Emma* dal tono formale ma non paludato. Ad una schematica “cronologia della vita e delle opere” (Emma 2: ix) fa seguito una serie di giudizi critici sull’autrice e sul romanzo, presentati in ordine cronologico, dal 1815 al 1986. Anche qui torna il ricorso all’*auctoritas*, utile a sancire il valore del testo: tra i vari autori dei giudizi compaiono i nomi di Walter Scott, Edith Wharton e Virginia Woolf. Come l’edizione Garzanti, anche il testo edito da Rizzoli propone poi una bibliografia critica. Significativamente (come era prassi comune dell’epoca in cui sono state pubblicate inizialmente, e

in parte anche di quella attuale), nessuna delle due edizioni presenta commenti espliciti sul processo traduttivo, o fa specifica menzione del traduttore (eccezion fatta per il nome): entrambi sono relegati dall'apparato testuale alla quasi totale invisibilità. In realtà, l'analisi dei testi mostra come il segno lasciato dalle norme generali di trasformazione e dall'*habitus* dei traduttori sia tutt'altro che invisibile.

3.1.1.2 La versione Garzanti e la versione Rizzoli: le traduzioni di Mario Praz e Bruno Maffi

Il primo segno evidente delle norme operanti nel sistema d'arrivo è l'innalzamento rispetto all'originale tramite una riscrittura nobilitante dal forte sapore letterario. Questa riscrittura marca da un lato lo status elevato del bi-testo, e dall'altro lo rende accettabile per la cultura italiana in quanto conforme ai canoni tradizionali dominanti. Forme auliche e arcaicizzanti (a partire dall'uso capillare e ridondante dei pronomi soggetto *egli, ella, essa, essi*), toscanismi e alzo di registro lessicale occorrono con regolarità in entrambi i testi. La traduzione di Praz fa poi largo uso, anche nel discorso indiretto, di forme verbali tronche di stampo ottocentesco come “eran vissute”, “consultar”, “ci furon”, “venir curata”, “esser di nuovo” (Emma 1: 1, 191, 201, 270, 364) e di arcaismi come “pel”, “pei” o “colà” (Emma 1: 1, 99, 274), già desueti per l'italiano standard del periodo, specialmente nel discorso orale. Nella scelta tra possibili allotropi, la preferenza è spesso data a quello più prezioso: per la forma dell'inglese medio “must”, si preferisce “debbo” a *devo*, la parola “lacrima”, usata nel capitolo I, cede il posto al più aulico “lagrime” nella parte finale del romanzo, e “languidezza” sostituisce *languore* (Emma 1: 280, 6, 274). Molto diffuso è anche il ricorso a toscanismi di maniera: nell'edizione pubblicata da Garzanti, i comuni pronomi dimostrativi inglesi “these” e “this” (*questi/e, questo/a*) diventano “codesti” e “codesta”, a *raffreddore* si predilige il toscano “infreddatura” (Emma 1: 1, 203, 275, 5), e non manca l'uso della voce “punto” a rafforzare la negativa, cosicché “Mr. Dixon does *not* seem in the least backward in any attention” passa a “Mr. Dixon non sembra *punto* tiepido nelle sue premure” (Emma: 142; Emma 1: 117).

Sempre nella versione tradotta da Praz, la nobilitazione del testo originale agisce in modo evidente anche nel capillare alzo di registro lessicale che investe pressoché tutte le parti del discorso, dai sostantivi ai verbi, dagli aggettivi alle forme avverbiali. Così, per citare alcuni esempi tratti solo dal primo capitolo ma indicativi della resa del testo nella sua globalità, “for her to have” diventa “serbasse” (non *avesse*), “indeed” è reso con “invero” (e non *in realtà*), “beloved friend” diventa “amica diletta” (non *più cara*), per il comune “began” si seleziona il letterario “principiò”, e la domanda semplice e diretta di Mr Knightley “How did you all behave?”, riferita al matrimonio di

Miss Taylor con Mr Weston (*Come vi siete comportati tutti quanti?*) si trasforma in “Che contegno avete tenuto, voi tutti?”, assumendo un tono più “scritto” e formale (Emma: 1, 4, 10, 8; Emma 1: 1, 7, 5).

Accresce inoltre l’effetto di un’azione letterarizzante sull’originale la frequenza di pronomi personali aulici ridondanti di terza persona singolare, presenti insieme ai più semplici “lei” e “lui”, pure utilizzati. Che l’impiego di queste forme non sia riconducibile a un uso dell’italiano tipico dell’epoca in cui viene prodotta la traduzione, lo si intuisce confrontando lo stile di questa edizione con quello dei *Promessi Sposi*, di poco posteriore a *Emma*. Sentendoli già come obsoleti, specie nella mimesi del parlato e del pensiero dei personaggi, Manzoni mette in atto sul testo del 1827 un laborioso processo correttivo che limita l’uso di “egli” o “essa” – omettendoli, o modificando la struttura frasale (cfr.§ 2.2.2). A distanza di più di un secolo, la traduzione di Praz li conserva anche quando non strettamente necessari. Come mostrano gli esempi che seguono (in cui il corsivo evidenzia nel testo italiano il pronome ridondante), questa norma operativa agisce sulla lingua della narrazione così come sul discorso diretto e sul discorso indiretto libero, intensificando in questi ultimi due casi l’effetto di una resa linguistica omogenea e livellata verso l’alto:

<p>(1) Emma and Harriet had been walking together one morning, and, in Emma’s opinion, been talking enough of Mr. Elton for that day. She could not think that Harriet solace or her own sins required more [...]. (Emma: 137)</p> <p>(2) “She does seem a charming young woman, just what he deserves. Happy creature! He called her ‘Augusta’. How delightful!” (Emma: 244)</p> <p>(3) She would not allow any other anxiety to succeed directly to the place in her mind which Harriet had occupied.</p>	<p>(1a) Emma e Harriet avevano passeggiato assieme una mattina, e, a opinione di Emma, avevano parlato abbastanza di Mr. Elton per quel giorno. <i>Essa</i> non poteva pensare che il conforto di Harriet o i suoi propri peccati richiedessero di più [...]. (Emma 1: 113)</p> <p>(2a) “Lei sembra una giovane donna affascinante, proprio quale egli merita. Felice creatura! <i>Egli</i> la chiamava ‘Augusta’. Com’è incantevole!” (Emma 1: 202)</p> <p>(3a) Emma non permise che altre ansie prendessero subito nella sua mente il posto che aveva occupato Harriet. <i>Essa</i></p>
---	---

<p>There was a communication before, one which she only could be competent to make [...]. (Emma: 410)</p>	<p>aveva dinanzi a sé una comunicazione che lei soltanto poteva fare [...]. (Emma 1:339)</p>
---	--

Nel testo inglese i pronomi personali *he/she*, che non possono essere omessi, risultano non marcati e non acquistano enfasi particolare; nel testo italiano, viceversa, la loro mancata omissione (pure possibile senza creare problemi di comprensione) unita alla scelta di pronomi aulici come *essa* o *egli* conferisce alle parole della narratrice e dei personaggi un'impronta decisamente innalzante.

Quella che Berman (1999: 58) definisce come tendenza a un “*re-writing embéllissant*” dell'originale si ritrova anche nella traduzione edita da Rizzoli, benché in misura forse meno insistita. Di qualche anno precedente a quella di Praz, la versione di Maffi fa uso di moduli letterari che appaiono tanto più formali quanto più investono le parti dialogiche. Tra questi, le forme tronche (“*criticar*” “*venir*”, “*desiderar*”, Emma 2: 14, 155, 358), i consueti pronomi soggetto “*egli*”, “*ella*” al posto dei pronomi più comuni, e il “*vi*” locativo preferito al *ci* come traduttore del semplice *there* (e anche qui potrebbe essere utile notare che se Manzoni già inseriva il *ci* locativo nell'edizione finale dei *Promessi sposi* del 1840, questo uso poteva dirsi ormai accettato a più di un secolo di distanza, almeno nella lingua viva). Ecco allora nella traduzione di Maffi “*Vi ho passato tanti mesi felici!*” per “*I have spent so many happy months there!*”, (Emma 2: 261; Emma: 254); ed ecco nuovamente l'uso di allotropi preziosi, come “*debbo*” per *devo*, “*invero*” per *davvero*, “*menomo*” per *minimo*, o “*beltà*” per *bellezza* (Emma 2: 55, 154, 64, 42); e infine, l'adozione dell'enclisi pronominale anche nei dialoghi (“*portar seco*”, “*capitatagli*”, “*formatesi*”; Emma 2: 70, 259, 260).

Sul piano grammaticale e morfo-sintattico si rilevano infine altri elementi di letterarietà, come l'accordo del participio passato con l'oggetto e l'uso di “*Né*” ad inizio frase. Nel primo capitolo, Emma pronuncia un “*Se non avessi [...] date e ridate piccole spinte e appianate diverse faccenduole*” (corsivo mio, Emma 2: 16), più letterario (anche per il vezzeggiativo di matrice toscana) dell'originale “*If I had not [...] given many little encouragements, and smoothed many little matters*” (Emma: 11). Allo stesso modo, la costruzione negativa inglese non marcata “*it was not to be supposed that poor Harriet should not be recollecting too*” (Emma: 242) assume, con il “*né*” iniziale, un tono lievemente più elevato nella forma italiana “*né era da supporre che la povera Harriet non ricordasse lei pure*”(Emma 2: 258).

Sempre in accordo con le convenzioni della tradizione letteraria post-manzoniana (cfr. § 2.2.2), anche l'edizione Rizzoli è qua e là disseminata di toscanismi, dal “*se vi garba*” usato per

rendere “if you please” (Emma 2: 14; Emma: 8) all’uso di un *si* impersonale come traduce della terza persona plurale inglese, che porta a rendere “They separated too much into parties” con il toscaneggiante “*Ci si disperse in troppi gruppi*” (Emma: 332; Emma 2: 352, corsivo mio). Come il precedente, anche questo bi-testo sembra dunque orientarsi verso una riscrittura nobilitante dell’originale. Avviene così, ad esempio, che il mediamente formale “[she] was sadly alarmed at”, detto da Miss Bates a Emma riguardo alla madre, si trasformi in un più elegante “si allarma *da non si dire*” (Emma: 144; Emma 2:157, corsivo mio). In alcuni casi la traduzione arriva anche alla creazione di tratti letterari completamente assenti dalla fonte, sicché a pagina 264 del testo di Maffi compare un retorico (e tutto sommato superfluo) “Orbene”, privo di controparte nel testo di partenza.

Opera infine anche qui in modo sistematico l’elevazione del registro lessicale già descritta per la traduzione Garzanti. La versione Rizzoli usa “diletti” per “enjoyments”, “celiando” per “playfully”, “della miglior cera” per “in their best looks”, “or sono” per “ago”, “diatribe” per “quarrels”, “senno” per “judgement”, “tacque” per “he had done”, “senza crucciarmi” per “without any great misery”, “diporto” per “pleasure” (Emma 2: 262; Emma: 246) (Emma 2: 9, 14, 15, 39, 40, 260, 262; Emma: 4, 8, 9, 31, 32, 244, 246). Come si vede, la traduzione tende a selezionare parole di registro alto rispetto a termini più comuni (e non necessariamente bassi) più vicini al registro medio dell’originale – come potrebbero essere ad esempio *piaceri, in tono scherzoso, litigi, giudizio*, e così via. L’alzo del registro agisce non soltanto su singoli termini, ma anche su espressioni più estese: il familiare “at any time” (*quando vuole*) diventa in italiano “quando più le aggrada” (Emma: 11, Emma 2: 17), e lo scorrevole “she means it, I know” (*vuole farlo davvero, lo so*) si irrigidisce nel più formale “so che tale è il suo proposito” (Emma: 32; Emma 2: 40). È possibile inoltre rintracciare qualche esempio di linguaggio scolastico e burocratico nell’uso di espressioni come “ritenere”, “possiede” e “in vece sua” per le forme medie inglesi “think”, “have” e “for her” (*pensare, avere, per lei/al posto suo*; Emma 2: 39, 261, 153; Emma: 31, 245, 140). L’effetto è, ancora una volta, quello di una globale elevazione del testo originale, e di uno stile che denota (specie nel discorso diretto) uno scarso livello di verosimiglianza e leggibilità⁹.

Questo effetto di scarsa fluidità, non riscontrabile nel testo inglese, è amplificato dall’azione della seconda norma traduttiva che regola i classici italiani in traduzione, ovvero la costante e rigorosa aderenza alla lettera grammaticale e morfosintattica dell’originale. Questa rigida osservanza del testo di partenza può investire singole strutture grammaticali o segmenti più ampi di testo, fino a configurare una traduzione specchio di lettura non propriamente agevole. Come

⁹ Cfr. Testa 1997: 8, 9; cfr. § 2.2.2.

mostrano i passaggi riportati sotto in parallelo (si veda in particolare l'ultimo), la versione Rizzoli presenta molteplici occorrenze di questa norma operativa:

<p>(1) “Ah! that’s a great pity; for I assure you, Miss Woodhouse, where the waters do agree, it is quite wonderful the relief they give. In my Bath life, I have seen such instances of it! <i>And it is so cheerful a place, that it could not fail of being of use to Mr. Woodehouse’s spirits, which, I understand, are sometimes much depressed.</i>”(Emma: 247; corsivo mio)</p> <p>(2) [...] and she knew she was considered by the very few who presumed ever to see imperfection in her, as rather negligent in this respect, and as not contributing what she ought to the stock of their scanty comforts. (Emma: 137)</p> <p>(3) [...] and when she considered how peculiarly unlucky poor Mr. Elton was in being in the same room at once with the woman he had just married, the woman he had wanted to marry, and the woman whom he had been expected to marry, <i>she must allow him to have the right to look as little wise, and to be as much affectedly, and as little really easy as could be.</i> (Emma: 243; corsivo mio)</p>	<p>(1a) “Oh, è un gran peccato! Le assicuro, Miss Woodhouse, che quando le acque fanno al proprio caso, è incredibile il sollievo che portano. Ne ho visti tanti esempi, nel mio soggiorno a Bath! <i>Ed è un posto così ridente che non potrebbe mancar di esercitare benefici effetti sull’umore del Signor Woodehouse, che, a quanto sento, è a volte molto depresso.</i>” (Emma 2: 263; corsivo mio)</p> <p>(2a) [...] inoltre, dei pochissimi che presumevano di trovare in lei dei difetti, Emma sapeva d’esser giudicata, sotto questo riguardo, piuttosto negligente e avara del doveroso contributo al fondo dei loro magri svaghi. (Emma 2: 151)</p> <p>(3a) [...] e considerando in che situazione disgraziata si trovasse il povero reverendo Elton, essendo nella stessa stanza con la donna che aveva appena sposato, con la donna che aveva desiderato sposare e con la donna che gli altri si erano aspettati sposasse, Emma non poteva non riconoscergli il diritto di avere l’aria meno equilibrata possibile e di mostrarsi tanto affettatamente (e tanto poco in realtà) disinvolto, quanto si poteva immaginare. (Emma 2: 259;</p>
---	---

Come si vede dal raffronto, la sintassi complessa ma scorrevole dell'inglese austeniano si irrigidisce nel passaggio traduttivo in una serie di frasi ipotattiche che cercano per quanto possibile di mantenersi vicine alle strutture dell'originale, e il cui andamento risulta faticoso, si potrebbe dire, proprio *perché* modellate sull'originale.

Come si è detto, l'azione di questa norma traduttiva si manifesta sul piano sintattico anche in porzioni di testo più ridotte, specie nella anteposizione del soggetto (o dell'avverbio) al verbo, e dell'aggettivo al nome. Questo ordine, che è fisso e non marcato in inglese, risulta impacciato e lievemente enfatico in italiano: “A thousand vexatious thoughts would recur”, “Any nonsense will serve” o “highly esteeming Miss Taylor’s judgement” restano dunque “Mille pensieri fastidiosi rinacquero”, “Qualunque sciocchezza servirà”, e “altamente apprezzando il giudizio di Miss Taylor”. E piuttosto legnoso risulta il commento di Harriet su Mrs Elton, che per ricalcare l'ordine di “She does seem a charming young woman” (*Sembra davvero una ragazza affascinante*) sfocia in un rigido “E lei sembra un'incantevole donna” (Emma: 242, 334, 1, 240; Emma 2: 258, 354, 9, 260).

Sul piano grammaticale sono soprattutto i modali, i passivi e i gerundi a pagare il prezzo dell'adesione alle strutture dell'originale. Per esprimere il rammarico o i vari gradi di certezza e incertezza che l'inglese rende di norma con i verbi modali, l'italiano fa spesso uso di forme medie che impiegano avverbi o aggettivi (*forse, è possibile/impossibile che, se solo, e così via*). Anche in presenza queste forme, la traduzione di Maffi opta tuttavia per moduli più complessi e speculari alle strutture del testo inglese, cosicché “We should not like her so well as we do, sir, *if we could suppose it.*” si riflette in “Non le vorremmo il bene che le vogliamo, signore, *se potissimo supporlo*”, e “*I wish you could have heard her honouring your forbearance*” diventa “*Vorrei che l'avesse potuta sentir lodare la pazienza*”, dove si affastellano faticosamente quattro verbi (Emma: 9, 339; Emma 2: 15, 359, corsivo mio). Anche il passivo viene spesso mantenuto in traduzione, a fronte di possibili forme attive impersonali più diffuse, e così pure il gerundio: “Deve sembrarvi una fortuna che, in questa circostanza, a Miss Fairfax *sia permesso di venir da voi*” riproduce “You must feel it very fortunate that Miss Fairfax *should be allowed to come to you at such time*”, mentre i gerundi della frase “Harriet *non essendo* a Hartfield e suo padre *intrattenendosi* con il reverendo Elton, ebbe tutto per sé un quarto d'ora di conversazione” riflettono le più scorrevoli forme in “-ing” “happening not to be” e “being present to engage” del testo di partenza (Emma 2: 156, 260; Emma: 142, 244; corsivo mio). I moduli grammaticali inglesi sono in vari casi riprodotti dal testo

d'arrivo fin nelle singole parole: la traduzione preferisce ad esempio il formale “ognuno” (singolare) per rendere l'indefinito (singolare ma non particolarmente elegante) “everybody”, che poteva essere agevolmente tradotto con il termine *tutti* (cfr. Emma: 331-2, Emma 2: 352).

L'osservanza della lettera dell'originale incide infine anche sul piano lessicale e morfo-sintattico, con conseguenze non dissimili da quelle già osservate, e non mancano casi ibridi in cui è proprio l'adesione ai moduli lessicali dell'originale a determinare un alzo di registro. Così Mr Knightley rimprovera Emma per il suo comportamento scortese verso Miss Bates esclamando “Mal fatto davvero!” (“It was badly done, indeed!”), mentre la voce narrante osserva che per Mr Elton Harriet “sarebbe *stata* un matrimonio migliore” (“would have *been* a better match”) ed Emma esclude per sé e suo padre non un loro viaggio, ma “una loro *andata* a Bath” (“their *going* to Bath”). Un inamidato e letterario “né l'ho ora” riproduce infine in modo speculare l'inciso “nor have I now” pronunciato da Mr Knightley durante una conversazione piuttosto accesa con Emma sul futuro dell'amica Harriet (Emma 2: 359, 260, 263, 64; Emma: 339, 244, 247, 55, corsivo mio). La comunicazione tra i personaggi non sembra articolarsi tanto sul piano dell'oralità e della vicinanza dei partecipanti quanto su quello della “literacy” (cfr. Tannen 1982: 2-5): più che a riprodurre la funzione pragmatica del testo inglese, la traduzione mira prevalentemente a trasferire nel testo finale la stessa “quantità” di elementi informativi presenti nell'originale.

Pur concedendosi un passo più personale e disinvolto, anche la versione di Praz presenta casi di traduzione specchio. In un passaggio già analizzato per Maffi, in cui la sintassi austeniana tipicamente si fa complessa ma non involuta, la lingua d'arrivo della versione Garzanti procede con una certa fatica. Così, “she must allow him to have the right to look as little wise, and to be as much affectedly, and as little really easy as could be” diventa “Emma non poteva negargli il diritto di apparire tanto poco assennato, e di essere tanto affettatamente, e così poco in realtà, disinvolto, quanto era possibile” (Emma: 243; Emma 1: 201). E anche in questa versione la norma che presiede all'immobilità rispetto all'originale opera su singoli elementi sintattici, grammaticali o lessicali. L'inglese “before Miss Taylor *had ceased* to hold the nominal office of governess” si rispecchia inalterato nell'italiano “prima che Miss Taylor *avesse cessato* dall'impiego nominale di governante”; allo stesso modo, le forme modali italiane sono plasmate con un certo impaccio sul modello dell'originale, per cui “*which must make it very strange to be* in two different kingdoms” produce un faticoso “*questo deve far sembrare molto strano trovarsi* in due regni diversi”, mentre il commento affettuoso di Mr Knightley su Emma (“We should not like her so well as we do [...] *if we could suppose it*”) perde un po' della sua fluidità nella resa italiana “Non ci riuscirebbe tanto simpatica [...] *se potissimo supporlo*” (Emma: 3, 141, 9; Emma 1: 1, 116, 6, corsivo mio).

Altre volte, sempre nella versione di Praz, è la resa ossequiosa dell'aspetto morfologico del testo di partenza a produrre una traduzione per così dire immobile. Si può osservare allora come la leggera legnosità dell'espressione "Io la credo bella, proprio bella", pronunciata da Harriet riguardo Mrs Elton, sia ascrivibile all'aderenza alla più spontanea forma inglese "I think her beautiful, quite beautiful" (Emma 1: 201; Emma: 243). L'adesione lessicale al testo di partenza produce altre volte anche una certa opacità di significato, come quando, commentando con modestia il gioco di parole che sta per proporre, Mr Weston osserva "It is too much a matter of fact" (Emma: 336, *È troppo evidente/facile*), e nell'italiano compare un non chiarissimo "È troppo una constatazione di fatto" (Emma 1: 277). Infine, come già visto nella versione di Maffi, anche Praz usa "ognuno" per rendere il pronome "everybody", con un meccanismo ibrido che rispecchia la struttura del testo di partenza, ma finisce con il produrre anche elevazione di registro: ecco quindi "*ognuno* arrivò per tempo [...] *ognuno* ebbe un'esplosione di ammirazione" per "*everybody* was in good time [...] *everybody* had a burst of admiration" (Emma 1: 274; Emma: 331-2, corsivo mio).

I casi ibridi, in cui le due norme operative generali dell'innalzamento e dell'immobilità lessicale, sintattica e grammaticale si intersecano e interagiscono, sono in verità piuttosto diffusi nella traduzione Garzanti. Così "I am no *advocate* for entire seclusion" è reso con "io non sono una *zelatrice* dell'isolamento completo", che ricorre a un preziosismo per mantenere il sostantivo, e il comune "*I used to be quite angry*" (*Di solito mi arrabbiavo molto*) passa, per aderenza alla forma verbale *used to* e innalzamento di *quite*, al formale "*Solevo* arrabbiarmi *assai*" (Emma: 246, 249; Emma 1: 204, 206, corsivo mio). Numerosi sono anche gli esempi in cui il passato remoto viene preferito al passato prossimo (anche nei dialoghi), con un procedimento che mescola il calco morfologico dal *simple past* inglese con l'impiego di moduli tradizionali tipici della prosa letteraria italiana *ancien régime*. "Lo *dissi* francamente a Mr. E." (Emma 1:205; "I honestly *said* as much to Mr. E.", Emma: 248), afferma Mrs Elton parlando del più e del meno con Emma, mentre (sempre in una conversazione con Emma) Miss Bates afferma di aver letto alla madre la lettera della nipote Jane Fairfax dopo che una precedente ospite "*fu* partita" (Emma 1: 115; "since she *went* away", Emma: 139), e non ad esempio *dopo che se ne era andata*.

Altri esempi significativi di questa azione congiunta si trovano a livello lessicale. Nella già citata conversazione tra Emma e Mrs Elton, di fronte al luogo comune da questa manifestato, ostensibilmente e con entusiasmo, che il Surrey sia senza alcun dubbio il giardino dell'Inghilterra, la protagonista si schermisce con un "but we must not *rest our claims on that distinction*"; in italiano il mantenimento di "riposare" per "rest" fa slittare verso l'alto l'espressione inglese, pur non colloquiale, e la spinge verso un ornato e toscaneggiante "ma non dobbiamo far *riposare il nostro vanto su codesta distinzione*" (Emma: 245; Emma 1: 203, corsivo mio). Allo stesso modo,

“he was not wholly without apprehension” suona meno enfatico dello speculare “egli non era interamente senz’apprensione”, sempre pronunciato da Mrs Elton; e ancora, il semplice commento su quest’ultima da parte della voce narrante “Her *person* was rather good” assume un tono diverso nell’italiano “Aveva un *personale* assai bello” (Emma: 248, 243; Emma 1: 205, 201). Persino il mantenimento dell’ordine delle parole inglese produce all’occasione qualche effetto di letterarizzazione. Lo dimostra l’inversione tramite la quale l’ordine non marcato di “She [...] *only thanked* Mrs. Elton coolly” produce il più enfatico “*solo ringraziò* freddamente Mrs. Elton” (Emma: 247; Emma: 205, corsivo mio).

Guardando quanto appena descritto attraverso la lente delle teorie traduttive, è forse possibile operare qualche ulteriore riflessione prima di proseguire l’analisi. La prima griglia teorica che risulta arduo applicare in modo esclusivo alle regolarità osservate finora è quella che fa capo alle categorie venutiane di “domestication” o “foreignization” (Venuti 1995). Come si è visto, nei fenomeni descritti si uniscono – e a volte si sovrappongono con effetti simili – un ossequio verso l’originale che conduce a procedimenti “stranianti”, ma anche un innalzamento “addomesticante” che pare mirato ad assimilare il testo ai parametri di accettabilità in vigore nella cultura d’arrivo. E a dispetto dell’apparente invisibilità del traduttore sancita dall’apparato paratestuale, sono in questo caso proprio le tecniche con cui l’originale viene “addomesticato” a rendere visibile la *agency* e l’azione di riscrittura di chi traduce il classico. Appaiono invece più evidenti nelle traduzioni italiane di Emma viste fin qui le tracce di quel sistema di “tendenze deformanti” individuato da Berman (1999: 52) in base al quale il testo originale viene manipolato e riscritto nel segno dell’eleganza formale e del “bello stile”¹⁰.

Un dato attribuibile all’azione di questo sistema è anche il frequente ricorso alla ridondanza, all’aggiunta vuota e non strettamente necessaria. Nella traduzione di Praz avviene così, ad esempio, che “not contributing” diventi “poco *proclive a contribuire*” (con l’inserimento di un termine aulico), che l’altrettanto conciso “her face not unpretty” si trasformi in “la faccia non mancava di vaghezza” (con l’aggiunta di un verbo e l’uso di un sostantivo italiano di registro più alto rispetto all’aggettivo inglese), e che il semplice “when she has been going to Bristol” passi al complicato “*accingendosi a recarsi* a Bristol”, che aggiunge al testo un verbo di registro elevato (*accingersi*), per di più al gerundio, e innalza *andare* al burocratico “recarsi” (Emma: 137, 243, 246; Emma 1: 113, 201, 204, corsivo mio). In altri casi, in ossequio alla nozione di correttezza, l’allungamento sembra funzionale all’attenuazione di espressioni sentite come “improprie”. Parlando con Emma di una conoscenza comune, Miss Bates osserva nel modo spontaneo e non esattamente controllato che la contraddistingue che “Miss Campbell always was absolutely plain” (Emma: 143; *Miss Campbell*

¹⁰ Cfr. § 1.1.2 per una trattazione più dettagliata di questo sistema.

è sempre stata del tutto insignificante). Nella versione italiana il commento diventa: “Miss Campbell fu sempre priva di ogni avvenenza” (Emma 1: 118), e l’osservazione che poteva sembrare indelicata, o espressa in maniera troppo brusca, viene riscritta in modo più cerimonioso. Il significato rimane negativo, ma il decoro richiesto dalla marca di classicità è in qualche maniera ripristinato.

La riverenza nei confronti dell’autorità del classico è presumibilmente anche alla base di un altro fenomeno che si manifesta con regolarità in entrambe le traduzioni, e merita uno sguardo specifico. Sia nella traduzione Garzanti sia nella versione edita da Rizzoli si rileva la tendenza a rendere anche le riprese (le *tag questions* inglesi che l’italiano esprime spesso con *vero?/No?* posto in fine di domanda), e più in generale gli intercalari dei personaggi, in maniera speculare. Così, nella traduzione di Praz “you know” è pressoché invariabilmente reso con “sapete?” (cfr. Emma: 229, 244; Emma 1: 189, 190, 202). In maniera analoga, nel testo di Maffi l’espressione “you see” – usato come intercalare nel concitato discorso di Miss Bates – viene sempre reso con le forme “capisce?” o “vede?”, forme in cui il mantenimento dell’aspetto semantico predomina sulla resa di quello pragmatico (cfr. Emma: 139, Emma 2: 153). E ancora, se Praz cede alla riproduzione formale di “I dare say” (*direi, mi auguro*) come “oso supporre” a inizio romanzo (cfr. Emma: 11, Emma 1: 8) per poi passare a forme più scorrevoli come “immagino” (Emma 1: 201), la versione di Maffi – che pure traduce “you know” con “poi” e “le sembra?” (cfr. Emma: 229, Emma 2: 243, 244) – resta per lo più ancorata a moduli enfatici come “Oso credere”, “Oso dire” (pronunciato in un caso per ben due volte a breve distanza da Harriet in un dialogo con l’amica Emma) e “oso affermare” (cfr. Emma 2: 16, 40, 259, 262). Infine, la *tag question* “Do not you all think I shall?” (Emma: 335), con cui Miss Bates esprime il proprio imbarazzo di fronte alla proposta arguta di Frank Churchill durante l’escursione a Box Hill, conserva intero il proprio peso semantico sia nella versione Garzanti (“Non credete tutti che ci riuscirò?”, Emma 1: 277) sia in quella Rizzoli (“Non la pensate tutti così?”, Emma 2: 355).

Per certi versi, la norma in azione è la stessa che presiede all’attenta osservanza dei moduli originali già analizzata in precedenza. La differenza risiede nel campo investito dalla norma, che in questo caso è quello pragmatico. Nella comunicazione interpersonale, riprese ed espressioni come *I dare say*, *you see*, o *you know* sono insieme per così dire semanticamente “vuoti” che servono a segnalare esitazione, incertezza, o a prendere tempo. Una resa rigorosamente modellata sull’originale, che ignora la dimensione pragmatica di questi moduli, equivale a un appiattimento della loro funzione mimetica rispetto al parlato, e all’esclusione di possibili forme italiane più semplici e colloquiali (come *insomma, direi, ecco, vero?*). Il risultato, nuovamente, è il prevalere nel testo d’arrivo di un “parlato-scritto” più aulico e legnoso.

Il ricorso a strategie molto simili e la presenza marcata di tratti comuni nelle due traduzioni osservate non implica, come è ovvio, che siano sovrapponibili o intercambiabili. In realtà, è possibile ravvisare nella diversa miscelazione delle scelte traduttive il segno di un prodotto (di uno stile) individuale. Si può immaginare, ad esempio, che le conoscenze e la formazione del Praz letterato e anglista di chiara fama si siano riversate nel suo *habitus* di traduttore, dando origine a un testo fortemente segnato da moduli letterari e preziosismi, ma anche in un certo senso coerente e “disinvolto” nella sua ricreazione del mondo austeniano. L’effetto generale resta tuttavia quello di una traduzione che, pur senza travisare il testo di partenza, lo immobilizza in una gabbia estremamente elegante e formale in cui la letterarietà emerge come tratto primario. Nella traduzione di Maffi, per certi versi più cauta, sembra invece non a caso acquistare maggior peso il rispetto della lettera, e si fa più frequente la trasposizione speculare delle strutture dell’originale. Resta comunque per entrambe le versioni il senso di una pratica che circoscrive il classico moderno a una dimensione storicizzante, e in un certo senso invecchiante. In ultima analisi, l’orizzonte traduttivo in cui si proiettano le versioni di Emma prodotte fra gli anni Quaranta e Cinquanta è quello di un sottosistema periferico di letteratura tradotta in cui vengono preservati quasi religiosamente i moduli tradizionali pre-esistenti, e in cui il passaggio di informazioni al modo scritto è sovraordinato alla funzione interpersonale e alla mimesi del parlato.

3.1.2 Emma tra gli anni Novanta e il Duemila.

In anni più recenti, *Emma* viene riproposta dal mercato editoriale italiano in due nuove versioni: quella di Pietro Meneghelli per la collana Classici BEN (Biblioteca Economica Newton), pubblicata nel 1996, e quella curata da Anna Luisa Zazo nel 2002 per gli Oscar Classici Mondadori. Ci si può dunque innanzitutto domandare quali cambiamenti si registrano nei nuovi testi, a distanza di circa cinquanta anni dalle precedenti traduzioni del romanzo. È tuttavia altrettanto interessante chiedersi che cosa *non* cambia.

L’osservazione dei bi-testi mostra infatti che, nell’insieme, le strategie traduttive permangono pressoché immutate, a testimonianza della lunga durata e del forte potere auto-conservativo delle macro-norme individuate. Se è vero che entrambe le edizioni avvicinano parzialmente il testo all’italiano dell’uso medio, ripulendolo da una certa patina invecchiante – cosicché ad esempio i soggetti “lui” e “lei” soppiantano i più aulici “egli”, “ella”, “essa” – è altrettanto vero che l’adesione a uno stile più semplice sembra essere limitata a scelte isolate e circoscritte (specie per la traduzione della Zazo). Anche la versione di Meneghelli, che presenta a tratti un uso dell’italiano meno inamidato e più scorrevole, resta in prevalenza nell’alveo delle

convenzioni letterarie del sistema d'arrivo. A ridosso del nuovo millennio, in Italia il classico moderno dell'Ottocento resta "immobile", e continua in sostanza ad essere tradotto in modo che ne venga evidenziata la natura di classico.

3.1.2.1 La versione Newton & Compton e la versione Mondadori: dati paratestuali

Anche per queste traduzioni, benché si tratti sempre di edizioni economiche, la marca di classicità è sancita in primo luogo dall'apparato paratestuale – piuttosto snello quello dell'edizione Newton & Compton (con quindici pagine introduttive), più significativamente ponderoso quello della versione Mondadori, che raggiunge un totale di settantuno pagine (equamente suddivise in trenta pagine iniziali e quarantuno conclusive). La brevità del paratesto nell'edizione Newton & Compton riflette forse la scelta editoriale di presentare al pubblico il classico ottocentesco in modo meno paludato. Permangono tuttavia anche qui elementi iconografici (il dipinto di Arthur Hughes in copertina), critici (il saggio introduttivo dell'anglista Ornella De Zordo, breve ma di tono accademico) e bibliografici (una schematica cronologia della vita e delle opere di Jane Austen, una concisa bibliografia critica) che segnalano con chiarezza lo status elevato del romanzo. A scanso di equivoci, la copertina indica anche, oltre al nome del traduttore e del curatore, che si tratta di una "edizione integrale" (e non, dunque, di una meno prestigiosa riduzione, o di un adattamento). Traspare in linea generale anche da questi dati l'idea di un testo destinato a una lettura più efferente che estetica, e di una comunità interpretante avvezza ad affrontare con spirito di sacrificio un'opera complessa – opera da cui potrà tuttavia trarre insegnamenti preziosi.

Nella traduzione Mondadori, questo aspetto si fa ancora più evidente. L'ampiezza dell'apparato paratestuale, unita al fatto che il testo primario è letteralmente incastonato al suo interno (come avveniva per i "blocchi" di commento dei classici in epoca rinascimentale)¹¹, lasciano pochi dubbi sull'appartenenza del romanzo austeniano alla letteratura alta. I dettagli paratestuali lo confermano: in copertina compare nuovamente un dipinto piuttosto tradizionale che ritrae una "ragazza con vaso di fiori", e dopo il titolo si menziona una *auctoritas* del passato, Walter Scott, di cui è segnalato "uno scritto". Uno sguardo alle pagine introduttive conferma l'orizzonte elevato in cui si proietta la traduzione – con un elemento di novità. Il romanzo vero e proprio è infatti introdotto da un saggio critico piuttosto corposo (ventitre pagine) a opera della traduttrice/curatrice, la cui presenza viene sottratta all'invisibilità e la cui voce è riconosciuta come autorevole anche in veste critica. Specificamente dedicato a *Emma*, e corredato da un apparato di note, il saggio ha un'impostazione di stampo accademico. Il processo di sacralizzazione qui è per

¹¹ Cfr. § 1.2.4.

così dire bilaterale: se da un lato le pagine critiche della Zazo conferiscono ulteriore lustro al bi-testo, per altri versi appare chiaro che lo status elevato acquisito dal romanzo è tale da alimentare a sua volta il prestigio “riflesso” di chi se ne occupa in qualità di curatrice/traduttrice.

Ancor più delle varie sezioni biografiche e bibliografiche, che pure non mancano, delle dettagliate note finali ai capitoli (Emma 4: 489-98), o dell’“apparato critico” (Emma 4: 499) che riporta i commenti di Walter Scott e John Halperin (Emma: 501-530), può essere interessante in questo caso ascoltare direttamente la voce della traduttrice e le sue osservazioni sulla lingua di *Emma*, cercando di individuare il possibile progetto traduttivo che orienta il lavoro¹². Ecco cosa afferma Anna Luisa Zazo riguardo alla lingua di Jane Austen, dopo aver messo in chiaro che il saggio si impernia sul carattere enigmatico di *Emma*:

Un enigma, dunque, un enigma da risolvere e tuttavia irrisolvibile.

Non per il modo in cui è scritto. Lo stile austeniano raggiunge qui il suo punto più alto e perfetto: limpido; chiaro; mirabilmente espressivo; [...] perfettamente funzionale a ogni personaggio [...]; di cristallina chiarezza e di mirabile fluidità e varietà nel rendere quel costante movimento che anima i romanzi di Jane Austen e che è in lei il movimento stesso della vita. (Emma 4: vi)

Della lingua austeniana, la Zazo coglie il duplice aspetto di cristallina limpidezza e di varietà. Queste qualità stilistiche vengono ribadite più avanti: a chiusura del saggio, la traduttrice rimarca un’“assoluta perfezione della struttura e della scrittura, in cui non una virgola appare di troppo né si sente la mancanza di una sola virgola” (Emma 4: xxiv), mentre le note sottolineano di nuovo la varietà linguistica, i “linguaggi diversi” usati per “i diversi personaggi”. È grazie a questa varietà che dalla “signora Elton alla signorina Bates a Jane Fairfax a Harriet a Emma stessa, ogni personaggio ha un suo linguaggio, un suo stile, che non diviene mai uno stereotipo” (Emma 4: xxv). Resta da vedere – al di là del forte senso di timore reverenziale che traspare dall’idea di un romanzo-testo sacro assolutamente perfetto e intoccabile, in cui non c’è una virgola in più o in meno del necessario – se e in che modo la consapevolezza di questa varietà influenzi l’atto traduttivo.

¹² Cfr. anche Toury (1995: 65-6), quando osserva che uno sguardo critico alle le formulazioni teoriche extratestuali – da prendere non alla lettera ma piuttosto come pre-sistematiche – può rivelarsi utile per capire lo scopo del testo e la costellazione culturale da cui proviene.

3.1.2.2 La versione Newton & Compton e la versione Mondadori: le traduzioni di Pietro Meneghelli e Anna Luisa Zazo

In linea con l'orizzonte elevato tracciato dai dati paratestuali, anche i dati testuali relativi alle due traduzioni più recenti di *Emma* evidenziano, seppure con modulazioni diverse, la natura "sacrale" del classico moderno.

Sul piano linguistico, all'inviolabilità di cui sembra godere il Grande Libro corrisponde la norma traduttiva che presiede alla rigida riproduzione dei moduli dell'originale. Presente in entrambe le traduzioni, questa rispettosa osservanza della lettera sembra caratterizzare in modo particolare la versione Mondadori. Il testo della Zazo ne viene investito su più piani intrecciati tra loro, da quello morfo-sintattico e grammaticale fino a quello delle singole parole, nel loro ordine e nella loro quantità. "I believe it is very true" (pronunciato da Mr Woodhouse, rivolto a Emma) resta allora "Credo sia molto vero", e se nel testo di partenza Mrs Elton osserva che "These kind of things are very well at Christmas, when one is sitting round the fire" (*Queste cose vanno bene a Natale, quando si sta seduti intorno al fuoco*) e dice a Jane Fairfax "Take my other arm" (*prendetemi a braccetto/il braccio*), le sue parole si velano di una certa opacità nella versione italiana, quando il personaggio osserva che "Queste cose vanno molto bene a Natale, quando *si siede* vicino al fuoco", e ordina poi a Jane Fairfax "prendete l'*altro mio braccio*" (Emma: 8, 336, 337; Emma 4: 8, 374, corsivo mio). Se la seconda espressione risulta solo lievemente legnosa per l'aggiunta del possessivo, nel primo caso la forma impersonale "si siede", prodotta per adesione all'originale, può creare anche qualche ambiguità sull'esatto soggetto dell'azione (chi si siede?). Ancora, il colloquiale "you made a lucky guess" (che Praz rende per esempio con un altrettanto informale "Avete azzeccato giusto") viene tradotto dalla Zazo con lo speculare "avete fatto un'ipotesi fortunata", dal sapore più formale (Emma: 10; Emma 1: 7; Emma 4: 11), mentre l'espressione "nell'opinione di Emma" si modella in senso innalzante sul più semplice "in Emma's opinion" (*secondo Emma*) (Emma 4: 153; Emma: 137). In alcuni casi la versione Mondadori sembra voler recuperare persino l'origine etimologica delle parole inglesi usate nell'originale, per cui il termine "alloy" (*guastare*) nel commento della voce narrante "these were the disadvantages that threatened alloy to her many enjoyments" è ricondotto al significato pre-figurativo di "lega di metalli" nella resa italiana, che propone "tali erano gli svantaggi che minacciavano di *corrompere la purezza* delle sue molte gioie" (Emma: 4; Emma 4: 3-4, corsivo mio).

L'aderenza grammaticale e morfologica all'originale porta poi questa versione, come già le traduzioni Garzanti e Rizzoli, a conservare l'indefinito "ognuno" per "everybody", dove il più comune *tutti* sarebbe stato possibile (cfr. "ognuno fu puntuale"; "everybody was in good time";

Emma 4: 369; Emma: 331). Un'altra regolarità che si riscontra a livello grammaticale è il già osservato mantenimento di verbi passivi, futuri e modali che riecheggiano le strutture inglesi – con una preferenza, nel caso dei modali, per forme verbali a fronte di possibili forme sostantivate, avverbiali o aggettivali. Così, per l'espressione “I know you *cannot have heard* from Jane” la traduttrice esclude scelte come *È impossibile che abbiate avuto notizie da Jane, immagino*, e opta per il più impacciato “So che *non avete potuto avere* notizie recenti da Jane” (Emma: 139; Emma 4: 155, corsivo mio), mentre il passivo della frase “and many a long October and November evening *must be struggled through* at Hartfield” (abbastanza usuale in inglese) acquista un aspetto piuttosto farraginoso nell'italiano “e molte lunghe serate di ottobre e di novembre *dovevano venir affrontate* a Hartfield” (Emma: 5; Emma 4: 5, corsivo mio). Di faticosa dicibilità è infine anche la resa del discorso diretto di Miss Bates, il cui “*which must make it very strange to be* in different kingdoms”, diventa “*questo deve far sembrare molto strano vivere* in due regni diversi” (Emma: 141; Emma 4: 157).

Inoltre, a fronte delle forme ormai accettate dell'italiano dell'uso medio che vedono il presente sopravanzare il futuro indicativo (cfr. § 2.2.4), nella versione Mondadori a futuro grammaticale inglese corrisponde futuro grammaticale italiano, con un effetto di letterarietà assente dall'originale. “*Non sarà* un ottimo progetto?”, domanda allora Mrs Elton a Emma (“*Will it not be* a good plan?”), mentre Miss Bates annuncia “*dirò* tre cose sciocche appena *aprirò* la bocca, non è così?”, chiedendo poi conferma con un laborioso “*Non pensate tutti che sarà così?*” – che non rende se non in parte l'esitazione del testo di partenza “I *shall be* sure to say three dull things as soon as ever *I open* my mouth, shan't I? [...] *Do not you all think I shall?*” (Emma 4: 277, 373; Emma: 249, 335, corsivo mio). In questo ultimo caso, la traduzione specchio applicata alle *tags* mette in luce anche l'effetto livellante della riscrittura italiana sulla dimensione pragmatica del romanzo austeniano (cfr. § 3.1.1.2). Lo stesso avviene nella resa speculare di “capite” per “you know” e “Sì, *vedo* che cosa vuole dire” per “I *see* what she means” (Emma 4: 272, 373; Emma: 244, 335, corsivo mio). Anche questa traduzione sembra in definitiva più attenta a un rigoroso trasferimento delle informazioni presenti nel testo di partenza che a una resa delle sfumature interpersonali, e anche qui l'oralità sembra subordinata alla *literacy*.

La tendenza a non discostarsi dalle forme dell'originale (se non per nobilitarle) è forse ancor più degna di nota quando si manifesta sul piano sintattico, specie nell'anteposizione del soggetto al verbo. Per le frasi “Miss Woodhouse [...] *desires to know* what you are all thinking of”, “Is Miss Woodhouse sure that she would like to hear what we are all thinking of?”, e “Let me hear any thing rather than what you are all thinking of”, che punteggiano l'agile conversazione di Mr Knightley, Emma e Frank Churchill durante l'escursione a Box Hill, susseguendosi a breve distanza, il

mantenimento del soggetto in posizione tematica (non marcato in inglese) produce nel testo italiano un accumulo di forme piuttosto sforzate come “[la] signorina Woodhouse [...] desidera sapere *a che cosa tutti stiate pensando*”, “È certa la signorina Woodhouse che la piacerebbe sapere *quello a cui tutti noi stiamo pensando?*”, e “Preferisco sentire qualsiasi cosa ma non *quello a cui tutti voi state pensando*” (Emma: 334; Emma 4: 371-2, corsivo mio). E in un altro contesto, più familiare, in cui il la distanza tra i partecipanti è minima – Miss Bates cerca di far capire alla madre, un po’ sorda, una cosa appena detta da Emma – l’ordine sintattico calcato sull’originale ha effetti di rigidità ancora maggiore, cosicché l’inglese “do you hear what Miss Woodhouse is so obliging to say about Jane’s handwriting?” diventa “avete sentito che cosa la signorina Woodhouse ha avuto la bontà di dire sulla calligrafia di Jane?” (Emma 140, Emma 4: 156).

Come si può osservare, nell’edizione Mondadori l’immobilità rispetto al testo di partenza produce spesso una resa appesantita e poco scorrevole, lontana dalla limpida e cristallina asciuttezza riconosciuta dalla traduttrice alla lingua austeniana. Sempre sotto l’egida del timore reverenziale potrebbe porsi anche un certo appiattimento del “non detto”, un offuscamento di quella ironia sottaciuta e sottile così frequente in Jane Austen. Ecco come viene resa da Meneghelli e poi dalla Zazo la piccola punta di sorridente malevolenza che la narratrice lascia intuire nel dar voce alla curiosità generale di cui è oggetto l’aspetto fisico di Mrs Elton. Scrive la Austen

[I]t must be left for the visits in form which were then to be paid, to settle whether she were very pretty indeed, or only rather pretty, or not pretty at all. (Emma: 242)

Meneghelli e Zazo traducono, rispettivamente:

[L]a decisione se fosse molto carina, o solo piuttosto carina, o se non lo fosse affatto, fu lasciata alle visite formali che sarebbero avvenute in seguito. (Emma 3: 180)

[E]ra necessario attendere le visite formali che sarebbero seguite, per stabilire se era davvero molto graziosa, o soltanto abbastanza graziosa, o se semplicemente non era graziosa. (Emma 4: 270)

A fronte della traduzione di Meneghelli, meno timorosa di allontanarsi dall’originale per rendere le implicature ironiche della Austen, la versione Mondadori appare più rigida, più ossequiosa del testo di partenza, e anche più debole sul piano pragmatico.

In modo analogo, per ossequio alla lettera del Grande Libro, la versione della Zazo non sempre riesce a rendere la dimensione “ecoica” (cfr. Wilson and Sperber 1992/1996) dell’ironia austeniana, colta invece più efficacemente dall’edizione Newton & Compton. Nel corso della prima

conversazione tra Emma e Mrs Elton, quest'ultima esprime la convinzione che le persone che hanno grandi possedimenti mostrano sempre interesse verso i grandi possedimenti altrui. Emma, di diverso parere, formula mentalmente un commento che resta inespresso. Ecco il testo di partenza, seguito dalla versione di Meneghelli e dalla traduzione della Zazo:

“So extremely like Maple Grove! [...] People who have extensive grounds themselves are always pleased with any thing in the same style”.

Emma doubted the truth of this sentiment. She had a great idea that people who had extensive grounds themselves cared very little for the extensive grounds of anybody else; but it was not worth while to attack an error so double-dyed [...]. (Emma: 245)

“Davvero molto simile a Maple Grove! [...] Chi dispone di un grande parco si compiace sempre di vedere qualcosa di simile”.

Emma dubitò dell'autenticità di questo sentimento. Teneva molto a credere che le persone che possedevano un grande parco pensassero pochissimo ai grandi parchi degli altri; ma non valeva la pena di correggere un errore così evidente [...]. (Emma 3: 182)

“Così simile a Maple Grove! [...] Chi possiede grandi appezzamenti di terra trova sempre piacevole vedere qualcosa dello stesso stile”.

Emma dubitava della verità di quel sentimento. Era piuttosto convinta che chi possiede grandi appezzamenti di terreno si cura assai poco dei grandi appezzamenti di chiunque altro; ma le sembrava vano confutare un errore così palesemente tale [...]. (Emma 4: 273-4)

Se entrambe le traduzioni mostrano una certa ostilità verso il verbo *avere*, e lo aggirano con i burocratici “possedere” o “disporre”, resta però che nella versione Newton & Compton il traduttore riproduce in modo più sciolto l'originale, facendo riecheggiare ironicamente e in maniera informale nei pensieri di Emma le parole della sua interlocutrice. È in questo modo, ad esempio che “cared very little” passa opportunamente a “pensassero pochissimo”. Nella traduzione Mondadori, più legata alla lettera, si manifesta invece il fenomeno già osservato nelle riscritture meno recenti: per osservanza lessicale dell'originale “*cared*” resta “*si cura*”, e per innalzamento “*very little*” si eleva ad “*assai poco*” (corsivo mio). Il risultato di questa e altre scelte (si veda la resa di “so double-dyed” con il ridondante “così palesemente tale”) è quello di portare a una riscrittura di tono omogeneo, alto e formale, in cui la comunicazione si articola su un livello meno sfumato, e in cui l'effetto ironico finale appare come diluito.

Quando le traduzioni rinunciano all'immobilità e si allontanano dalla lettera del testo di partenza, lo fanno più spesso in direzione di un innalzamento. Questo innalzamento, come si è visto, è in parte finalizzato a preservare il decoro stilistico dell'opera tradotta in quanto appartenente

alla categoria dei Grandi Libri. Al tempo stesso, per i classici stranieri tradotti in italiano l'elevazione è anche utile a conformare il testo d'arrivo ai parametri letterari della tradizione autoctona, nel cui alveo l'opera può essere così consacrata a pieno titolo. I dati raccolti mostrano come nella versione Mondadori, l'innalzamento avvenga per alzo di registro lessicale, per allungamento o attenuazione, e per utilizzo di moduli grammaticali distanti dall'italiano dell'uso medio. A livello pragmatico, è ascrivibile alla norma dell'innalzamento anche l'elevazione della "social deixis" (Levinson 1983: 89-90), cioè l'uso di titoli e forme di cortesia che denotano un grado di maggiore distanza e di minore familiarità tra i personaggi rispetto a quello presente nell'originale.

Così, nel testo tradotto dalla Zazo, la preferenza tra il *ci* e il *vi* locativo è di nuovo accordata al letterario *vi*, non solo nella narrazione ma anche nei dialoghi. Ecco allora che "di conseguenza *vi* andava assai poco. Ma ora prese l'improvvisa decisione di non passare davanti a quella porta senza entrarvi" traduce il più comune "therefore she seldom went *near them*. But now she made the sudden resolution of not passing their door without *going in*". Gli esempi sono in realtà moltissimi: da notare "*vi* è in genere il tempo di guarirne" ("*there* is generally time to recover from it"), pronunciato da Jane Fairfax, "Nessuno *vi* sarebbe riuscito" ("Nobody could have helped it"), detto da Emma a Knightley per giustificare il comportamento scortese da lei tenuto con Miss Bates, e infine "non valeva la pena pensarvi" per il colloquiale "I really could not give it a thought" di Mrs Elton (Emma 4: 153, 375, 377, 248; Emma: 137, 337, 339, 277, corsivo mio). In virtù dell'alzo di registro lessicale, che sconfinava in alcuni casi nel linguaggio burocratico o scolastico, la traduzione esclude spesso per la parola *home* il più semplice traduce *casa* sostituendolo con *dimora*, mentre per le comuni espressioni avverbiali *ago* o *lately* (*fa*, *poco fa*) il testo d'arrivo seleziona – anche nel discorso diretto – il più formale "addietro". "I had it in my hand so very lately" (detto con una certa agitazione da Miss Bates, che non riesce a trovare una lettera ricevuta da Jane Fairfax) è quindi tradotto con "la tenevo in mano così poco tempo indietro" (e non ad esempio *ce l'avevo in mano un attimo fa*), e per i comuni "very pretty" (*molto carino*) e "very good" (*molto bravo*) la preferenza è accordata a termini più eleganti come "molto piacente e molto ammodo". Ancora, sulla base della medesima norma operativa, per "*finding her so determined upon neglecting her music*", viene scelto lo scolastico "*scorgendola* così decisa a trascurare la musica" (Emma: 3, 248, 10, 139, 11, 249; Emma 4: 3, 276, 10, 155, 12, 278, corsivo mio). Già a questo primo livello, non è difficile osservare una sorta di omogeneizzazione, di "pastorizzazione" del linguaggio¹³ che uniforma le voci dei personaggi, elevandole e al tempo stesso assimilandole alla voce narrante – una resa standardizzata

¹³ Cfr. 1.0.

di segno opposto a quella “varietà”, a quei “linguaggi diversi” per “personaggi diversi” pur riconosciuti nell’introduzione come tratti essenziali dello stile austeniano (Emma 4: xxv).

Che lo status del bi-testo vada invariabilmente segnalato come alto è confermato anche dal ricorso a procedimenti di allungamento o attenuazione. Anche quando indotta dal passaggio traduttivo, la ridondanza tende a inglobare scelte lessicali elevate: il conciso “a third” diventa così “un terzo *commensale*”, e l’economico “She *could* then see more and judge *better*” si estende in “*Ebbe la possibilità* di vedere meglio e giudicare *con maggiore accortezza*”; ancora, l’esplicito “evils” (*mali*) è mitigato in “inconvenienti”, e in modo analogo alla versione Garzanti, la definizione diretta che Miss Bates dà di Miss Campbell (“absolutely plain”) è parzialmente attenuata dalla circonlocuzione “priva di bellezza” (Emma: 4, 244, 143; Emma 4: 4, 272, 159, 3, corsivo mio).

Un altro fenomeno che si rileva frequentemente, in questa e altre versioni dei classici moderni ottocenteschi, è infine l’innalzamento degli “honorifics” (Levinson 1983: 90), cioè dei titoli e delle forme di cortesia che marcano la distanza sociale tra i personaggi¹⁴. Cosicché, se è accettabile in base ai parametri della cultura d’arrivo che nell’Ottocento Emma o Miss Bates si rivolgano rispettivamente al padre e alla vecchia madre usando il *voi*, (benché persino le traduzioni meno recenti optino già per il *tu*, e il *voi* non rifletta davvero l’intimità tra Emma e suo padre, spesso chiamato confidenzialmente “papa”, cfr. Emma: 8, 10, 11), appare invece incongruo che sia Mr Woodhouse a riservare alla figlia la medesima forma di cortesia:

“Ah! my dear, I wish you would not make matches and foretel things, for whatever you say always comes to pass. Pray do not make any more matches”

“I promise you to make none for myself, papa; but I must, indeed, for other people. It is the greatest amusement in the world!” (Emma: 10)

“Ah, mia cara, vorrei che non combinaste matrimoni e non prevedeste nulla, poiché quello che dite accade sempre. Vi prego, non combinate altri matrimoni”.

“Vi prometto di non combinarne uno per me, papà, ma dovrò senza dubbio farlo per altre persone. È il maggior divertimento che vi sia al mondo!” (Emma 4: 10)

È interessante osservare come l’innalzamento della forma di cortesia si intrecci in questo caso con l’impiego di moduli letterari. L’uso di forme verbali di registro elevato (i congiuntivi “combinaste”, “prevedeste”, forse per adesione alla costruzione con “wish”, che è tuttavia più colloquiale in

¹⁴ Cfr. anche la nozione di *tenor* in Hatim (1997: 25-6), e l’introduzione generale per una contestualizzazione del *tenor* nell’ambito degli studi sul registro.

inglese) e l'aggiunta di un aulico "che vi sia", senza corrispondente nell'originale, concorrono ad attenuare la dimensione familiare dello scambio tra Emma e il padre. Altrettanto indicativa è infine l'elevazione del "my love" (Emma: 334) con cui Mr Elton si rivolge pubblicamente alla moglie, commettendo una lieve "improprietà" sociale. Mantenuto dalle altre versioni con "amor mio" (Emma 1: 276, Emma 4: 355) o "amore mio" (Emma 3: 242), l'appellativo dell'originale (sentito forse come poco decoroso) è invece attenuato nella versione Mondadori, dove passa a un più delicato "mia cara".

Nella traduzione di Meneghelli, l'uso dei titoli e delle forme di cortesia non va particolarmente soggetto a innalzamento¹⁵. Anche qui non manca tuttavia la spinta verso la nobilitazione. Le parti in cui emergono forme di riscrittura nobilitante sono ancora una volta segnate dall'alzo di registro lessicale e dalla scelta di moduli iper-letterari. In qualche caso, come si vedrà, questi moduli risultano pressoché sovrapponibili alla traduzione di Praz pubblicata da Garzanti. Pur usando, specie nella narrazione, un linguaggio più agile e asciutto rispetto alle versioni viste fin qui, anche la traduzione Newton & Compton scarta per "cold" la parola *raffreddore* a favore del toscanismo "infreddatura", sceglie il prezioso "rinunziare" al posto dell'allotropo più comune *rinunciare* nella resa del colloquiale "give up", e opta per gli aulici "più sagace", "pur mentre" e "alcuno" (tutti nel discorso diretto, come in "Vi prometto di non combinarne alcuno per me stessa, papà", Emma 3: 24) per voci dell'inglese medio come "cleverer", "when" e "none" (Emma: 8, 248, 10, 339; Emma 3: 22, 184, 24, 245).

In più punti è possibile rilevare anche l'influsso di una certa ortodossia scolastica o burocratica, per cui "shoes" non è *scarpe*, ma "calzature", e "have" passa a "conservare" (Emma: 138, 3; Emma 3: 19,110). Infine, se nel testo originale Emma sostiene che un soggiorno a Bath forse non aiuterebbe la salute del padre (dicendo che il viaggio non sarebbe "at all more likely to be useful", Emma: 247), nel testo italiano la protagonista osserva in modo più paludato che al padre Bath non "recherebbe più alcun giovamento" (Emma 3: 183). Anche questa versione non è infine esente da procedimenti di attenuazione o di allungamento: anche qui Miss Campbell non è "plain", ma "priva di ogni attrattiva", e il commento di Emma "It appears to me *the most desirable arrangement in the world*" si allunga nel più artificioso "A me pare proprio *che non si sarebbe potuto desiderare una combinazione migliore*" (Emma: 143; Emma 3: 114). L'effetto, pur mitigato da una narrazione abbastanza sciolta, ricorda a volte quel "sublime da salotto" di stampo melodrammatico e libresco che si ritrova così spesso secondo Testa (1997: 119) nei dialoghi dei romanzi italiani tra Ottocento e Novecento (cfr §.2.2.2).

¹⁵ Malgrado qualche incongruenza: lo stesso "Ma'am" che Miss Bates rivolge alla madre viene reso ad esempio prima con il deferente "signora madre", e poco più sotto con il familiare "Mamma" (Emma: 140, Emma 3: 111-2).

Da ultimo, anche la traduzione di Meneghelli denota più di una scelta normativa orientata verso una ossequiosa adesione alle forme dell'originale. Ne risulta, come si è visto in precedenza, una sorta di traduzione specchio che può interessare il piano lessicale come quello grammaticale e sintattico, su porzioni più o meno estese di testo. Anche in questo caso, compaiono alcune forme molto simili o uguali a quelle usate nella versione di Praz. In entrambe le traduzioni Mr Knightley, in visita a casa Woodhouse, afferma che la notte è “così mite che devo *ritirami dal vostro gran fuoco*”, specularmente all'inglese “so mild that I must *draw back from your great fire*” (Emma 3: 22; Emma 1:5; Emma:8, corsivo mio), e Mrs Elton dice a Emma “Quando sarete *trapiantata*” (“Whenever you are *transplanted*”) anziché, come traduce la versione Mondadori in modo più chiaro ancorché allungato, “Quando sarete costretta a trasferirvi” (Emma: 245; Emma 3: 182; Emma 1: 203; Emma 4: 273, corsivo mio). In un punto del romanzo in cui il discorso indiretto libero ha come riflettore Mrs Elton, il testo di Meneghelli ricorda ancora una volta da vicino quello di Praz, nella mescolanza di allungamento e aderenza lessicale al testo di partenza. Ecco l'originale, seguito dalla traduzione di Meneghelli, e poi da quella di Praz:

That room was the very shape and size of the morning-room at Maple Grove; her sister's favourite room.
(Emma: 244, corsivo mio)

La camera *in cui si trovavano* aveva proprio la forma e le proporzioni della *stanza di soggiorno antimeridiano* a Maple Grove: la camera *favorita* di sua sorella. (Emma 3: 182, corsivo mio)

La stanza *in cui si trovavano* aveva esattamente la forma e le proporzioni della *stanza di soggiorno antimeridiano* a Maple Grove: la camera *favorita* di sua sorella. (Emma 1:202, corsivo mio)

L'effetto incongruo di questi inserti rispetto a una traduzione che sembra a volte perseguire un progetto meno storicizzante potrebbe far pensare a un'indicazione editoriale, o a un intervento esterno e successivo alla traduzione. Quale che ne sia l'origine, questa mescolanza e questo richiamo non dichiarato alla versione canonizzante di Praz finiscono comunque per ricondurre anche il testo di Meneghelli nel solco della tradizione letteraria italiana.

Come le versioni già viste, anche l'edizione Newton & Compton non si limita ad aderire a singoli moduli lessicali, ma mostra una più estesa riproduzione delle strutture grammaticali, sintattiche e morfologiche dell'originale, con frequenti sovrapposizioni tra i vari livelli. Così, il “Mi auguro *avremo* insieme molti piccoli, incantevoli concerti”, detto da Mrs Elton a Emma, mantiene sia il verbo *avere* dell'originale (“I hope *we shall have* many sweet little concerts together”, qui traducibile con *fare*), sia il futuro grammaticale modellato sull'inglese – il che conferisce al testo

italiano una patina più letteraria e un certo impaccio (Emma 3: 185; Emma: 249, corsivo mio). In modo simile, l'osservazione di Miss Bates "we should not have heard, if it had not been for this particular circumstance, of her being to come here so soon" acquista un tocco di rigidità letteraria nella traduzione specchio italiana "non avremmo avuto notizie, non fosse stato per questa situazione speciale, della sua tanto prossima venuta". Un effetto analogo è prodotto dalla resa speculare di "Considering the very particular friendship between her and Mrs Dixon, you could hardly have expected her to be excused from accompanying Colonel and Mrs Campbell", che diventa "Considerando la sua speciale amicizia con la signora Dixon, non vi sareste certo potute attendere che venisse dispensata dall'accompagnare il colonnello e la signora Campbell" (Emma: 141, 142; Emma 3: 112, 113).

Sono però nuovamente i verbi modali il nodo in cui si evidenzia con più forza la norma che presiede alla traduzione specchio. Come già per le traduzioni precedenti, il modale italiano è regolarmente preferito a forme più comuni. Così, "We should not like her so well as we do, sir, *if we could suppose it*" resta anche qui "non ci sarebbe così simpatica *se potessimo supporlo*", "So che non avete potuto avere notizie recenti da Jane" si modella in maniera speculare su "I know you cannot have heard from Jane", e (come già in altre versioni) Miss Bates articola un non molto fluido "*questo deve far sembrare molto strano il trovarsi in due regni diversi*" che richiama da vicino il testo di partenza "*which must make it very strange to be in two different kingdoms*" (Emma 3: 23, 111, 113; Emma: 9, 139, 141, corsivo mio). Il fatto che l'aderenza all'originale agisca in modo marcato sui dialoghi e sul discorso indiretto accentua qui come altrove l'impressione di una certa legnosità nel testo d'arrivo.

In conclusione, si potrebbe osservare che entrambe le traduzioni di *Emma* più vicine ai giorni nostri sono, in modi diversi, ibride e irrisolte. La versione Mondadori è un po' meno storicizzante di quella Garzanti o Rizzoli, ma resta piuttosto timorosa e scolastica. Preoccupata di trasferire l'esatta "quantità" di informazioni dell'originale, più che della funzione comunicativa e interpersonale, la traduzione della Zazo si concede uno spazio d'azione piuttosto ristretto, cambia il meno possibile (con una resa a volte unidimensionale della comunicazione), e al più innalza il linguaggio, sia in ossequio allo status del testo – costruito come "classico" già dalle pagine paratestuali – sia per rispetto dei criteri di accettabilità della cultura d'arrivo. Quel che ne consegue è un livellamento della varietà linguistica austeniana tramite uno stile letterario di registro alto, "scritto" e uniforme che accomuna personaggi e voce narrante. Dal canto suo, anche la versione Newton & Compton, pure meno intimidita e più attenta alle sfumature ironiche e illocutorie, non risulta del tutto coerente. Se per certi versi Meneghelli sembra mirare a una traduzione svecchiante, il suo testo tende però a ricadere nelle strategie retorizzanti già viste in azione per le traduzioni

Garzanti, Rizzoli e Mondadori. Anche qui si rilevano insomma le tracce di quell'immobilità cui è spesso confinato il traduttore del classico. In sostanza, si potrebbe affermare che non moltissimo è cambiato nella traduzione di *Emma* rispetto agli anni Quaranta e Cinquanta, e che in linea di massima le norme traduttive generali che regolano la riscrittura di questo classico moderno restano le stesse. Si profila anzi una sorta di cammino a ritroso per cui, come mostra l'esempio che segue, la traduzione più recente appare curiosamente più immobile e rinunciataria delle precedenti.

Nel capitolo IX del primo volume, Emma e Harriet leggono e commentano una sciarada di argomento amoroso che Mr Elton ha indirizzato alla protagonista, ma che quest'ultima, erroneamente, ritiene rivolta alla sua più giovane amica. Si tratta di un componimento arguto che in traduzione pone in sostanza due questioni: la riproduzione del linguaggio poetico (divisione in strofe, metro, prosodia, rime, registro, ecc.), e la resa di un gioco di parole che ha per veicoli i termini "court" (*corte*) e "ship" (*nave*), uniti a formare la parola "courtship" (*corteggiamento*). Vediamo il testo originale e le soluzioni di Praz, Maffi e Meneghelli:

To Miss _____

CHARADE

My first displays the wealth and pomp of kings,
Lords of the earth! their luxury and ease.
Another view of man, my second brings,
Behold him there, the monarch of the seas!

But, ah! united, what reverse we have!
Man's boasted power and freedom, all are flown;
Lord of the earth and sea, he bends a slave,
And woman, lovely woman, reigns alone.

Thy ready wit the word will soon supply,
May its approval beam in that soft eye! (Emma: 65)

A Miss ***

Sciarada

Pompa di re dispiega il mio primiero,
Il fasto dei signori della terra;
E il mio secondo mostra un altro impero,

Il monarca che doma i mari ov'erra.

Ma qual rovescio! chi li voglia unire
Dell'uomo libertà e poter debella:
Della terra e del mar si curva il sire,
E regna sol la donna, sol la bella.

Dal pronto ingegno tuo l'intero scocchi,
Oh, possano approvarmi i teneri occhi! (Emma 1: 52-3)

A Miss.....

SCIARADA

Illustra il primiero la pompa dei re,
i lussi splendenti dei grandi del mondo;
un quadro diverso dell'uomo – che è
sovrano dei mari! – presenta il secondo.

Ma uniteli insieme, e...correte ai ripari:
svanisce ogni forza che uomo si chiama;
è in ceppi il signor della terra e dei mari,
e sola sovrana è la bella, la dama.

Sia sveglia la mente l'intero a scoprire:
raggiando, il tuo occhio vi voglia assentire. (Emma 4: 73-4)

Alla signorina...

SCIARADA

Il mio primo mostra la ricchezza e la pompa dei re,
E il fasto e il lusso dei signori della terra!
Altra visione però mostra il mio secondo,
Eccolo arrivare, il dominatore dei mari!

Ma ah! Se li uniamo, qual rovescio abbiamo!
Ogni libertà e potere dell'uomo scompaiono di botto;
Il dominatore della terra e del mare si piega, schiavo,
E sol la dama, sol la sua bella dama regnerà

Il pronto ingegno tuo l'intero presto troverà,

E che possano i dolci occhi tuoi mandarmi un segno! (Emma 3: 61)

Come appare evidente anche a una veloce lettura, in tutte le traduzioni l'uso del verso e la suddivisione in due strofe con aggiunta di distico finale riproducono il layout dell'originale, e marcano l'appartenenza di questo frammento di bi-testo al genere poetico. È facile poi rilevare nelle diverse edizioni un progressivo allontanamento dalle forme poetiche "alte" – più insistite nella versione Garzanti, attenuate in quella Rizzoli, e parzialmente sostituite da moduli più prosastici nel testo edito da Newton & Compton. Praz, da letterato, costruisce un testo poetico in cui gli endecasillabi italiani riproducono il ritmo del pentametro giambico inglese, e mantiene lo schema originale delle rime ABAB CDCD EE. L'uso di forme rare e arcaicizzanti ("primiero", "ov'erra", i troncamenti "sol...sol", "intiero" in luogo dell'allotropo fonetico più comune "intero") ascrive il componimento a una sfera elevata, forse con un leggero aumento di letterarietà rispetto al testo di partenza. Nella versione di Maffi, più misurata e meno aulica ma pur sempre caratterizzata dal ritmo poetico dei doppi senari, espressioni di registro alto come "primiero, "dama", "vi" o "raggiando" si uniscono a moduli più comuni quali "intero" o "correte ai ripari". Anche qui, il traduttore riproduce agevolmente lo schema delle rime del testo di partenza, mantenendosi aderente ai tratti distintivi del genere poetico (si veda l'inarcatura "che è / sovrano dei mari!" in prima strofa). Nella terza versione lo schema prosodico e quello delle rime si fanno più laschi. La divisione in strofe, che mantiene il rimando alla poesia sul piano grafico, e l'uso sporadico di qualche forma di sapore aulico ("sol la dama", o l'inversione "Il pronto ingegno tuo") non cancellano un'impressione di generale prosasticità dovuta sia alla scomparsa di rime e versi regolari, sia a un uso più basso del linguaggio. Nella versione di Meneghelli la funzione poetica del testo sembra in sostanza subordinata a quella informativa. Resta comunque il fatto che tutte le traduzioni si confrontano, con gradi diversi di abilità e riuscita, con il breve testo poetico dell'originale inglese.

Quanto al gioco di parole, nessuna delle tre versioni decide di ricrearne uno equivalente in italiano, e tutte lo rendono in maniera letterale – conservando cioè per "court" e "ship" i termini "corte" e "nave". Come è ovvio, questo porta alla necessità di fornire qualche indicazione ulteriore al lettore italiano. Praz inserisce una nota a piè di pagina in cui spiega "Abbiamo tradotto il testo della sciarada, ma naturalmente le parole da indovinare restano inglesi. Il primo è *court*, corte, il secondo *ship*, nave, l'intero è *courtship*, corteggiamento" (Emma 1: 53). Questo serve a rendere ragione del fatto che nel corpo del testo Emma svela a Harriet la soluzione usando la parola *courtship* in inglese. Maffi ricorre allo stesso espediente, e in nota spiega in modo succinto: "Il 'primiero' è 'court-corte'; il 'secondo', 'ship-nave'; l' 'intiero', 'courtship-corteggiamento'" (Emma 170

4: 74). Meneghelli inserisce la parola “*corteggiamento*” in italiano nel testo, ma è poi costretto a sua volta a specificare brevemente in nota “In inglese *courtship* (*court* ‘corte’ e *ship* ‘nave’)” (Emma 3: 61).

Diverso è il caso della versione Mondadori. Se si esclude una trasposizione parola per parola inserita nelle note finali (che la stessa traduttrice definisce “letterale, non poetica”, Emma 4: 492), la Zazo rinuncia in pratica tradurre la sciarada, e decide di lasciarla direttamente in inglese nel testo d’arrivo (cfr. Emma 4: 72). Nella successiva conversazione tra Emma e Harriet – in cui parole e versi inglesi continuano a inframezzarsi all’italiano, come in “Questo vuol dire *court* e *courtship*, capite” (Emma 4: 73-4) – l’effetto globale è piuttosto artificioso, e lontano da quel criterio di verosimiglianza che segna una reale mimesi del parlato. La norma dell’adesione al testo di partenza agisce qui in modo assoluto, fino a farsi non-traduzione. Scrive la Zazo nella nota finale:

Si è lasciato nell’originale il parto enigmistico-poetico del signor Elton perché tradurlo, conservando tuttavia i termini e la soluzione della sciarada, sarebbe stato inutilmente farraginoso, se non impossibile; né d’altro canto si sarebbe potuta cambiare la sciarada senza cambiare il racconto. (Emma 4: 491)

Il “racconto”, dunque non si può cambiare. In realtà, come mostrano le traduzioni precedenti a quella della Zazo, tradurre la sciarada non è affatto impossibile, e la scelta di non farlo non produce necessariamente esiti meno farraginosi. Ma qui, come avviene per la scrittura sacra, il classico viene sospeso dall’uso e appare con estrema chiarezza nella sua natura di testo immutabile, inviolabile e, in ultima analisi, “intraducibile”. Nella più recente delle versioni di *Emma*, ancor più che in quelle precedenti, la resa del Grande Libro si presenta come traduzione immobile, se non addirittura come non-traduzione.

3.2 *Middlemarch* (1871-72) in Italia

In *Middlemarch* la cerchia sociale ristretta che fa da sfondo al romanzo austeniano si amplia per lasciare spazio a una comunità più articolata, benché ancora non estesa ai grandi spazi urbani. Nella piccola città di provincia in cui si intrecciano le vicende dei personaggi (quasi certamente modellata sulla Coventry del 1832) fanno il loro ingresso medici, politici, uomini di chiesa, amministratori, governanti, donne di casa, e – in misura minore, ma non meno significativa – contadini e bambini. La finezza dell’indagine psicologica che George Eliot conduce sui singoli personaggi si unisce a un’osservazione molto precisa dell’ambiente in cui si muovono, tratteggiato con cura e ampiezza di respiro nei suoi aspetti sociali, familiari, economici e culturali. Questa impronta realistica investe di necessità anche il versante linguistico. Nel romanzo di George Eliot, la lingua della narratrice,

presente con descrizioni, commenti e digressioni morali o filosofiche, si distingue chiaramente dal parlato informale, dagli idioletti e dai socioletti dei personaggi. Come e più che in *Emma*, il cui mondo è meno stratificato sul piano socio-culturale, *Middlemarch* modula con abilità linguaggi diversi per i vari personaggi e le diverse situazioni.

Contrariamente ad altri romanzi appartenenti al canone dei “classici moderni”, *Middlemarch* (seppure riconosciuto come una delle maggiori opere dell’età vittoriana) non sembra aver ricevuto in Italia grande attenzione in campo traduttivo. Come afferma Silvano Sabbadini – curatore dell’introduzione all’unica edizione facilmente reperibile, edita da Mondadori nel 1983 – e a riprova della sua ampiezza e della sua complessità, per questo testo la “situazione editoriale italiana è risibile” e la considerazione “scarsissima” (*Middlemarch* 1: xxxiv,xxxvi). Si può dunque inscrivere la traduzione Mondadori a opera di Michele Bottalico in un progetto che mira in qualche modo a “risarcire” il capolavoro di George Eliot di questa disattenzione, e a (ri)stabilirne il valore presso il pubblico italiano.

3.2.1 La versione Mondadori: dati paratestuali

Un primo segno di questo intento è individuabile nell’apparato paratestuale, e coincide con il processo di classicizzazione del bi-testo già visto in atto nell’edizione di *Emma*, pubblicata sempre da Mondadori. In linea con quella che può essere letta come una precisa strategia editoriale, per *Middlemarch* (come già per *Emma*) la casa editrice propone un testo incorniciato da un cospicuo numero di pagine critiche. La copertina, oltre a riportare autrice e titolo, rimanda al nome autorevole di Virginia Woolf, e alla pagina successiva compare poi il riferimento alla collana “Oscar classici”, che segnala l’appartenenza di questo romanzo al novero dei Grandi Libri. Con un layout pressoché simmetrico (ventisette pagine iniziali e ventisei conclusive), seguono un saggio introduttivo, una cronologia e una bibliografia commentata a cura di Sabbadini, una serie di note al testo redatte dal traduttore, e il già menzionato scritto di Virginia Woolf, in postfazione. È, come si vede, un apparato corposo che si suppone adeguato alla portata del libro. Significativamente, tuttavia, Bottalico introduce le note finali con una sorta di *excusatio*:

Un apparato di note per *Middlemarch* richiederebbe forse, per essere esaustivo, un volume di mole pari a quella del romanzo. Queste note, pertanto, risultano necessariamente selettive e talvolta sintetiche: esse tendono a rendere più agevole la comprensione del complesso mondo culturale e storico-sociale che si agita all’interno e all’esterno dell’opera, e a chiarire la specificità della scrittura della Eliot. Tale scrittura [...] è intessuta di mille allusioni, riferimenti e immagini che s’intrecciano per dar vita a uno “stile” che, se per un

verso conferisce a *Middlemarch* la connotazione di romanzo storico, per l'altro si rivela aperto a più articolate soluzioni ermeneutiche. (*Middlemarch* 1: 863)

Con tono formale e accademico¹⁶, Bottalico spiega che le note al testo (ancorché sintetiche rispetto alle dimensioni del romanzo) hanno la finalità didattica di illuminare il lettore sul “complesso” universo costruito dalla Eliot. Non solo: alle note, più che alla traduzione in sé, il traduttore pare assegnare il compito di chiarire in cosa consista la “specificità della scrittura” dell'autrice. *Middlemarch* esce così dall'orbita dei libri che possono essere semplicemente letti, e viene presentato come un testo di estrema difficoltà, la cui “mole” getta un'ombra portentosa sul lavoro del traduttore (e sulla lettura degli eventuali acquirenti). Quello che emerge con una certa evidenza dalle pagine paratestuali è l'idea che a un classico moderno di questa portata il lettore può sperare di avvicinarsi solo con l'aiuto di una guida esperta, e con una certa fatica. In questo senso, ancora una volta, più che sul piano di una piacevole esperienza estetica il processo di canonizzazione finisce per proiettare il romanzo su un orizzonte di lettura efferente e analitica. Torna così a presentarsi anche nella traduzione di *Middlemarch* la figura del *translator-priest*, custode del verbo e guardiano della verità contenuta nella scrittura (cfr. Prunč 2007). Come osserva Lefevre (1992a: 50), il traduttore – in special modo il traduttore del classico – opera con riverenza in funzione del prestigio culturale acquisito dal testo. Più l'originale è prestigioso, più la traduzione tenderà ad essere grammaticale e logica, mentre l'apparato di note servirà ad assicurarsi che il lettore interpreti la lettera nel modo più “corretto”.

3.2.2 La versione Mondadori: la traduzione di Michele Bottalico

Anche per *Middlemarch*, il processo di rafforzamento della marca di canonicità trova riflesso nelle strategie traduttive. Alla base delle scelte operate si ravvisa l'influsso delle due macro-norme già viste in azione per le versioni italiane di *Emma*, ovvero la tendenza a riprodurre in modo speculare le strutture dell'originale e il livellamento verso l'alto del testo di partenza. Pur muovendo dal medesimo impulso di riscrittura a un tempo ossequiosa e nobilitante, la versione italiana di *Middlemarch* ne mostra con più forza gli effetti in virtù della maggiore varietà stilistica dispiegata dal testo inglese. La traduzione di Bottalico si differenzia inoltre da quelle viste in precedenza anche per un massiccio ricorso all'allungamento e al linguaggio burocratico. Un altro tratto distintivo è che le due spinte tendono spesso ad agglutinarsi e a dar forma a fenomeni “ibridi”. Già in apertura

¹⁶ Gioca qui forse anche l'*habitus* di Bottalico, che ha insegnato Letteratura Americana all'Università di Salerno e anche in veste di traduttore sembra in questo caso mantenere uno stile piuttosto professorale.

di romanzo, e come avviene capillarmente nei capitoli restanti, elevazione del registro e assoggettamento al testo di partenza si intrecciano in modo quasi inestricabile. Così, “*managed to come out of all political troubles*” (riferita a un antenato di Dorothea) diventa ad esempio “*procurò di venir fuori da tutti gli intrighi politici*”, con il mantenimento di “*venir fuori*” calcato sull’inglese “*come out of*” (*tirarsi fuori*), e l’innalzamento dei comuni “*manage to*” (*riuscire*) e “*troubles*” (*problemi*), che passano ai più letterari “*procurò*” e “*intrighi*” (Middlemarch: 29; Middlemarch1: 7).

Anche qui, l’osservanza della lettera (specie se applicata al discorso diretto) coinvolge il sistema verbale, sintattico e lessicale producendo una diminuzione della verosimiglianza. Accade così che passati remoti, futuri, modali e *tag questions* vengano mantenuti inalterati in conversazioni informali, come quando Celia, che chiede alla sorella Dorothea di avere la sua parte dei gioielli materni, dice “era il primo di aprile quando lo zio *te li diede*” (“it was the first of April when uncle gave them to you”, Middlemarch 1: 12; Middlemarch: 33, corsivo mio), o quando l’impetuoso e disordinato idioletto di Mr Brooke, marcato da continue ripetizioni e interiezioni, viene reso con una traduzione speculare delle riprese e una schidionata di passati remoti non del tutto plausibili:

“Young ladies don’t understand political economy, you know [...]. I remember when we were all reading Adam Smith. *There is a book, now. I took in all the new ideas at one time – human perfectibility, now. [...] The fact is, human reason may carry you a little too far – over the hedge, in fact. It carried me a good way at one time; but I saw it would not do. I pulled up; I pulled up in time*”. (Middlemarch: 39)

“Le giovanette non si intendono di economia politica, sapete [...]. Ricordo quando leggevamo tutti Adam Smith. *Quello sì che è un libro, ora. Appresi tutte le nuove idee in una volta sola – perfettibilità umana, davvero. [...] Il fatto è che la ragione umana può condurti un po’ troppo lontano – oltre il limite in realtà. Mi ha condotto ben lontano un tempo; ma mi accorsi che non sarebbe servito a nulla. Mi fermai; mi fermai in tempo*”. (Middlemarch 1: 17)

Il passaggio traduttivo attenua nel racconto di Mr Brooke la componente colloquiale, mescolando ancora una volta aderenza morfologica all’originale e innalzamento. Al passato prossimo (traducete più immediato, in questo caso, del *simple past* inglese) è preferito il passato remoto, speculare al testo primario e arcaicizzante in italiano, mentre ai verbi preposizionali inglesi tipici del discorso informale (“took in”, “carry away”, “pulled up”) si sostituiscono moduli più eleganti (per alzo lessicale o per scelta di tempo grammaticale) come “appresi”, “fermai” o “condurre lontano”. Ancora, in maniera analoga e con analogo effetto, se in una conversazione con Celia Mrs Cadwallader dice con tono informale “When I *married* Humphrey I *made up my mind* to like sermons, and I *set out* by liking the end very much”, in italiano il suo discorso diventa “Quando

sposai Humphrey mi rassegnai a trovare piacevoli i sermoni e cominciai col provare un gran piacere nella conclusione” (Middlemarch: 359, Middlemarch 1:335, corsivo mio).

L'impressione di un allontanamento dall'oralità e di una maggiore rigidità rispetto al testo di partenza è rafforzata dalla riproduzione rigorosa di futuri, condizionali, passivi e modali nei dialoghi e nel discorso indiretto libero. Così, il futuro aggiunge un tocco formale al commento degli anziani ospiti dei Vincy riguardo a Rosamond (“La migliore ragazza del mondo! Quello che l'avrà sarà un uomo fortunato!” per “The best girl in the world! He *will be* a happy fellow who *gets* her!”), e alla preghiera che Mrs Vincy rivolge al figlio Fred perché riprenda gli studi (“gli dico sempre che *sarai* ragionevole e *ritornerai* a scuola per diplomarti” per “I always tell him *you will be* good, *and go* to college again to take your degree”, Middlemarch 1: 173, 105; Middlemarch: 196, 129, corsivo mio). Lo scarto si fa più evidente quando l'aderenza grammaticale investe la lingua dei bambini, per cui la richiesta pressante e familiare che il fratellino di Mary Garth rivolge a Fred, “*Will you let me ride on your horse to-day?*” (traducibile con un semplice *mi fai fare un giro sul tuo cavallo, oggi?*) diventa “*Mi lascerai* andare sul tuo cavallo, oggi?” (Middlemarch: 279, Middlemarch 1: 255, corsivo mio). Nella conversazione familiare che si svolge tra le mura domestiche durante la colazione e ha come protagonisti Mrs Vincy e i figli, il mantenimento delle strutture verbali inglesi fa passare un commento diretto e stizzito di Rosamond sulle abitudini alimentari del fratello (“*I wish you would not let him have red herrings*”) al più formale “*vorrei che non gli lasciassi mangiare delle aringhe affumicate*”. Allo stesso modo, la semplice osservazione di Fred “*Everyone would not agree with you there*” (*Non tutti sono d'accordo con te su questo*) diventa “*Non tutti sarebbero del tuo avviso*”, e la previsione di Mrs Vincy sul fatto che il vecchio Featherstone, gravemente ammalato, non vivrà ancora per molto (“*He can't be long for this world*”) è resa con un “*Non può restare a lungo in questo mondo*” dal significato non del tutto chiaro (Middlemarch: 125, 129; Middlemarch 1: 101, 105, corsivo mio). Ed è lo stesso meccanismo quello che presiede alla resa del pensiero indiretto dei personaggi. Di Rosamond, la voce narrante ci dice che “The thought in her mind was that if *she had known* how Lydgate *would behave*, she *would never have married* him”; in italiano il rigido mantenimento del periodo ipotetico di terzo tipo porta al più scolastico “Pensava che, se *avesse saputo* come si *sarebbe comportato* Lydgate, *non lo avrebbe mai sposato*” (Middlemarch: 642, Middlemarch 1: 611).

L'effetto descritto si amplifica nel caso in cui la distanza tra i partecipanti diminuisca ulteriormente e il carattere del contesto si faccia ancor più informale, come avviene con Mrs Garth che parla con i suoi bambini in cucina, mentre prepara da mangiare. Alle rimostranze del figlio Ben contro lo studio della grammatica, la madre risponde:

“How do you think you would write or speak about anything more difficult, if you knew no more of grammar than he does? You would use wrong words and put words in the wrong places, and instead of making people understand you, they would turn away from you as a tiresome person. What would you do then?”
(Middlemarch: 277)

In italiano, il testo diventa

“Ma tu, come *potresti* scrivere o parlare di cose più difficili *se non conoscessi* più grammatica di lui? *Useresti* dei termini impropri e li *metteresti* al posto sbagliato; e invece di farti capire dalla gente, questa *si allontanerebbe* da te perché *risulteresti* noioso. Cosa *faresti* allora?” (Middlemarch 1: 253, corsivo mio)

Nel testo d'arrivo le osservazioni di Mrs Garth si fanno più elaborate ed “eleganti”: la reiterazione dei condizionali rimanda alle forme inglesi, risultando però più artificiosa in italiano, le ripetizioni tipiche del parlato e dei registri bassi spariscono, e le parole comuni sono sostituite da sinonimi di livello più alto. Ecco allora che “wrong words” e “wrong words in the wrong places” si trasforma in “termini impropri [...] al posto sbagliato”. Anche qui la predilezione sembra andare a moduli che riecheggino il testo di partenza, ma abbiano al tempo stesso un sapore letterario, come mostra la scelta di forme verbali complesse. Così, il rimprovero che Mrs Garth rivolge alla piccola Letty per aver interrotto il fratello (“When your brother began, you ought to have waited to see if he could not tell the story”) si articola nel più rigido “Quando tuo fratello ha cominciato *avresti dovuto aspettare per vedere se non sapeva raccontare* la storia” (Middlemarch: 278, Middlemarch 1: 254, corsivo mio). Produce infine risultati non dissimili l'aderenza alla costruzione passiva dell'inglese, per cui in un dialogo di registro informale l'espressione “The gamekeeper *is not shot*” origina “Al guardiacaccia *non è stato sparato*” (Middlemarch: 873, Middlemarch 1: 834-5, corsivo mio), con esclusione di forme più immediate come *Non hanno sparato al guardiacaccia* o *Non è al guardiacaccia che hanno sparato*.

Non mancano poi esempi di come il testo italiano tenda ad aderire ai moduli più specificamente lessicali e sintattici dell'originale, a fronte di possibili alternative meno impacciate. Così, “the great *safeguard* of society” resta “la grande *salvaguardia* della società”, “more clearly *ascertained*” produce “più chiaramente *accertabili*”, la traduzione di “without *having* that agreeable vision” rimanda al verbo *have* inglese in “senza *avere* quel piacevole incontro”, “annoyance” è rigorosamente “noia” (e non *seccatura*), “a large business” non è *una ditta importante*, ma “un gran commercio”, “there's *justice* to be thought of” (detto da Mrs Garth riguardo alla spartizione del patrimonio di Featherstone tra i parenti) non diventa *bisogna essere giusti* ma un opaco “bisogna pensare alla *giustizia*”, e l'esclamazione vuota di significato “*What, Fred, my boy?*”, che segnala pragmaticamente la lieve sorpresa di Caleb Garth di fronte all'inattesa visita di Fred Vincy, si carica

di enfasi non necessaria nell'italiano “Cosa? Fred, ragazzo mio!” (Middlemarch: 31, 33, 123, 273, 331, 129, 280; Middlemarch 1: 9, 11, 99, 250, 307, 105, 256, corsivo mio). Anche la sintassi reca spesso le tracce dell'originale: “Nessun'altra donna esiste al suo confronto” antepone il soggetto al verbo e riproduce l'ordine inglese di “No other woman exists by the side of her”; e quando Featherstone svela a Fred l'identità di una delle sue fonti di informazione dicendo “It's that fine, religious, charitable uncle o'yours”, la lista di aggettivi che precede il sostantivo nel testo inglese produce risultati più malagevoli nella resa italiana, che suona così: “È quel tuo buono, religioso, caritatevole zio” (Middlemarch: 835-36, 137; Middlemarch: 798,113).

Quella che segue è infine una campionatura, necessariamente parziale, di tratti più estesi di traduzione specchio, fenomeno che ricorre con regolarità in tutto il testo:

<p>(1) Dorothea's timidity was due to an indistinct consciousness that she was in the strange situation of consulting a third person about the adequacy of Mr Casaubon's learning. (Middlemarch: 254)</p> <p>(2) It was not that he was in danger of legal punishment or of beggary: he was in danger only of seeing disclosed to the judgement of his neighbours and the mournful perception of his wife certain facts of his past life which would render him an object of scorn and an opprobrium of the religion with which he had diligently associated himself. (Middlemarch: 663)</p> <p>(3) Was she not coming back? It seemed that she had no more identified herself with him than if they had been creatures of different species and opposing</p>	<p>(1a) La timidezza di Dorothea era dovuta alla vaga consapevolezza di trovarsi nella strana situazione di consultare una terza persona sull'adeguatezza dell'erudizione di Mr. Casaubon. (Middlemarch 1:229)</p> <p>(2a) Non che corresse il pericolo di essere punito legalmente o di cadere in miseria: correva soltanto il pericolo di vedere svelati al giudizio dei suoi vicini a alla triste intuizione di sua moglie certi fatti del suo passato che avrebbero fatto di lui un oggetto di disprezzo e un motivo di vergogna per quella religione a cui si era diligentemente associato (Middlemarch 1: 631)</p> <p>(3a) Non sarebbe più ritornata? Sembrava che non si fosse identificata con lui più che se fossero state delle creature di specie differenti e di interessi</p>
---	--

<p>interests. He tossed his head and thrust his hands deep into his pockets with a sort of vengeance. (Middlemarch: 642-43)</p> <p>(4) “That depends on the line of study taken,” said Will, also getting a tone of rejoinder. “The subject Mr. Casaubon has chosen is as changing as chemistry: new discoveries are constantly making new points of view [...]”. (Middlemarch: 254)</p>	<p>opposti. Egli scosse la testa e affondò le mani nelle tasche con una sorta di desiderio di vendetta. (Middlemarch 1: 611)</p> <p>(4a) “Tutto dipende dall’indirizzo di studio intrapreso” disse Will, assumendo anch’egli un tono di replica. “L’argomento scelto da Mr. Casaubon è suscettibile di cambiamenti quanto la chimica: le nuove scoperte danno continuamente origine a dei nuovi punti di vista [...]”. (Middlemarch 1: 230)</p>
--	---

Come si vede, la norma dell’adesione alla lettera dell’originale si dispiega in modo diffuso e quasi filologico: la traduzione si muove con cautela, ed è attenta a riversare nel testo d’arrivo tutti gli elementi del testo di partenza (a volte a discapito della leggibilità), privilegiando dove possibile moduli di registro alto e procedimenti di allungamento.

È in realtà proprio l’elevazione del testo di partenza, presente in misura massiccia tanto quanto la traduzione specchio e attuata con norme operative di vario tipo, a costituire un altro tratto distintivo della versione italiana di *Middlemarch*. Per certi versi le strategie di innalzamento agiscono in modo simile a quanto rilevato per le traduzioni di *Emma*. Oltre a qualche toscanismo sparso come *garbare* (cfr. Middlemarch 1: 394), anche qui ricorrono aulicismi e moduli letterari convenzionali: permangono quindi i pronomi soggetto *egli/ella/essa* a discapito dei più comuni *lui/lei* (già pienamente accettati all’epoca della traduzione), il *vi* locativo scalza il *ci* (cfr. Middlemarch 1: 102, 250), e fa la sua comparsa anche qualche caso di enclisi pronominale (“capitatomi”, Middlemarch 1: 257). L’uso di preziosismi arriva a lambire anche preposizioni, congiunzioni e avverbi, cosicché per rendere moduli dell’inglese medio “dacché” sostituisce *da*, “sinanche” è selezionato al posto di *persino*, e *lontano* cede il passo a “lungi” (Middlemarch 1: 11, 7, 630). Anche qui, è infine visibile un regolare innalzamento del registro lessicale, tramite il quale la forma ornata è sistematicamente preferita a quella più semplice. Scorrendo i capitoli troviamo allora “abbigliamento dimesso” per “poor dress”, “elevatezza” per il più semplice “greatness”, “sventate” e “incresciosa” per gli informali “flighty” e “sad”, “mire allettanti” per “attractive

merchandise”, “sagacia” ed “effigie” per i comuni “cleverness” e “image” (Middlemarch 1: 7, 8, 20, 258, 99, 172, 518; Middlemarch: 29, 30, 42, 282, 123, 195, 548). Riguardo a quest’ultima occorrenza, è interessante notare come, poco più sopra, figurino in effetti nel testo originale anche il termine elevato “effigy”, che giustifica il mantenimento di “effigie” in italiano (Middlemarch: 547, Middlemarch 518); quando però il testo di partenza passa al termine più comune (“image”), il testo d’arrivo propende comunque per la voce *culta*.

Infine, con un’aggregazione di aderenza morfo-sintattica e alzo di registro, “a firm little frown” diventa “un leggero cipiglio risoluto”, e “I should stick to it like a flea to a fleece” è reso con “Resterei attaccato *ad esso come una pulce al vello di una pecora*”, decisamente più ampolloso. In ambito verbale, il colloquiale “I hate grammar” detto dal piccolo Ben passa a “*detesto* la grammatica”, il comune “She always *laughs at him*” è tradotto con il più letterario “*Si burla* sempre di lui”, e “with your poor mother *to be made easy* for her life” è innalzato a “la tua povera madre *viverebbe nell’agiatezza* per il resto della sua vita” (Middlemarch: 275, 450, 276, 282; Middlemarch 1: 251, 425, 253, 258, corsivo mio). Ancora, “he had *not thought* of a question” e “seemed *changing* to marble” diventano “non *aveva ben ponderato* una domanda” e “*parve mutarsi* in marmo”, e in una conversazione informale tra Fred Vincy e Mary Garth, che ricordano i primi tempi del loro fidanzamento, l’informale “Mary, *you used to –*” di Fred si trasforma nell’aulico “Mary, *tu solevi...*” (Middlemarch: 505, 832, 889; Middlemarch 1: 477, 794, 851, corsivo mio). In qualche caso l’alzo è per così dire doppio, come quando per la resa del semplice “people don’t pay me *the faster*” (*le persone non mi pagano prima/più in fretta*), tra l’altro pronunciato da Lydgate durante una conversazione concitata con la moglie Rosamond, il traduttore sceglie “le persone non mi pagano *più celermente*”, selezionando un formale avverbio in “-mente” e un aggettivo ricercato come “celere” a fare da radice (Middlemarch 640; Middlemarch 1: 609, corsivo mio). L’effetto generale è quello di uno stile volutamente letterario e “scritto”, che marca non solo le parti narrative, ma anche quelle che nell’originale sono più vicine al parlato colloquiale.

Insieme all’alzo di registro lessicale, la tendenza generale che sta alla base della riscrittura nobilitante si manifesta attraverso l’azione di tre norme operative interrelate: l’uso di moduli ascrivibili al linguaggio burocratico o scolastico; il ricorso costante a procedimenti di allungamento e chiarificazione, con conseguenti effetti di letterarizzazione; il passaggio (anche in virtù delle prime due strategie) dal registro orale, colloquiale, e in un caso addirittura dialettale, a un registro scritto elevato e uniforme. Questo processo, come già osservato altrove, non solo riflette l’idea di una traduzione alta e conforme al decoro del classico, ma è al tempo stesso riconducibile alle forme letterarie più conservatrici del polisistema d’arrivo.

Le norme operative che informano la traduzione di *Middlemarch* fanno spesso ricorso, come si è detto, a un italiano opaco e burocratizzante (cfr. § 2.2.3). E sembra davvero una forma di “terrore semantico” (Calvino 1995: 150) quella che spinge Bottalico a tradurre “doing many things” con “*compiere molte imprese*”, innalzando *do (fare)* a “compiere” ed evitando il termine generico *cose*, che passa al più nobile “imprese” (*Middlemarch*: 121; *Middlemarch* 1: 97). L’“antilingua” di matrice burocratica, spesso contigua o sovrapponibile all’*italiano delle maestre*, incide marcatamente sulla traduzione di Bottalico, cosicché i semplici *avere, andare, dare, comprare, essere* – traducenti più immediati dei verbi *have, go, give, buy, e be*, usati nell’originale – diventano pressoché invariabilmente *possedere o disporre, recarsi, fornire o riservare, acquistare, costituire e presenziare*.

E come per i tratti di letterarietà, anche l’impiego del linguaggio burocratico e scolastico non si limita a qualche pennellata leggera, ma percorre tutto il testo d’arrivo. Così, solo per citare qualche esempio, “*Celia had more common sense*” si burocratizza in “*Celia possedeva una maggior dose di buon senso*”, “*I went into science a great deal myself at one time*” diventa “*Anch’io un tempo ho approfondito molto questi aspetti tecnici*”, “*I have documents*” è reso con “*io possiedo una documentazione*”, e le espressioni idiomatiche “*like a tailor with short measure*” e “*he does know his own pocket*” vengono tradotte con “*come un sarto che ha scarso materiale a disposizione*” e “*conosce assai bene le proprie possibilità economiche*” (*Middlemarch*: 29, 39, 41, 280, 417; *Middlemarch* 1: 7, 17, 19, 256, 393, corsivo mio). Se nell’originale Dorothea dice di Casaubon alla sorella “*There is no one for him to talk to*” (*Non ha nessuno con cui parlare*), il suo discorso in italiano passa al più formale “*Non c’è nessuno a cui possa rivolgersi*”, e quando, sempre in un contesto familiare e parlando del figlio Fred, Mrs Vincy sostiene che “*Few young men have less against them*”, la sua osservazione assume un tono più burocratico nell’italiano “*Pochi giovani hanno meno elementi a loro sfavore*” (*Middlemarch* : 43, 125; *Middlemarch* 1: 21, 101, corsivo mio). Se, come racconta Fred alla madre, suo zio fa a Lydgate ogni tipo di domanda (“*He asks Lydgate all sorts of questions*”), in italiano la traduzione seleziona per “*asks*” lo scolastico “*Rivolge a Lydgate ogni sorta di domande*”, con un aumento di formalità. Analogamente, per “*And I have made you angry*”, rivolto da Will a Dorothea, e “*I like talking to such men myself*”, pronunciato da Mrs Bulstrode durante una conversazione con la nipote Rosamond, il testo esclude *Vi ho fatto arrabbiare* o *Anche a me piace parlare con questo tipo di uomini* a favore di moduli più scolastici come “*E io vi ho fatto andare in collera*” e “*Piace anche a me conversare con uomini del genere*” (*Middlemarch*: 127, 255, 330; *Middlemarch* 1: 103, 231, 306, corsivo mio).

La norma che regola il passaggio alla lingua burocratica o scolastica agisce sui personaggi come sulla voce narrante. Di Mr Garth, la narratrice osserva che “*his house [...] was a little way*

outside the town” (*la sua casa era un po’ fuori città*); in italiano, non più la sua casa ma la “*sua abitazione [...] era situata un po’ fuori della città*” (Middlemarch: 274; Middlemarch 1: 250, corsivo mio). Poco più avanti ci viene detto che Caleb Garth è uscito presto per dare un’occhiata a dei lavori di riparazione lì vicino (“Caleb Garth had gone out *early* to look at some repairs not far off”); nel testo d’arrivo, Garth esce “*di buon ora per sorvegliare dei lavori di restauro nel vicinato*” (Middlemarch: 276; Middlemarch 1: 252, corsivo mio). Anche nella narrazione, un personaggio non può essere soltanto arrabbiato, come in “Lydgate was still angry”, ma deve quantomeno mostrarsi “in collera”, e a un altro, cui qualcuno si rivolge nel testo inglese con “a very ugly name” (*una brutta parola/un insulto*) sono invece riservati in italiano “*gli appellativi peggiori*” (Middlemarch: 630, 770; Middlemarch 1: 599, 734, corsivo mio). Infine, l’azione compiuta da Raffles, di cui la voce narrante dice che tira fuori una fiaschetta di brandy dalla tasca (“*drew a brandy-flask from his pocket*”), è innalzata nel testo d’arrivo allo scolastico “*estrasse dalla tasca una borraccia di acquavite*” (Middlemarch: 451; Middlemarch 1: 426, corsivo mio).

Ancora, tornando a osservare il discorso diretto, si trova per “all this is about *a landlord*”, il tecnico “tutto questo riguarda *un locatore*” (anziché un proprietario terriero), e per il colloquiale “*carry you a medical reform*”, il ridondante “*apportare delle riforme nel campo della medicina*” (Middlemarch: 417, 506; Middlemarch 1: 393, 478, corsivo mio). Se poi il padre di Fred dice con severità al figlio “*I shall keep no horse for you, you understand*”, in italiano l’espressione “*non provvederò al mantenimento del tuo cavallo, sia ben inteso*” richiama più un atto legale scritto che una minaccia espressa oralmente da un padre arrabbiato (Middlemarch: 613; Middlemarch 1: 583, corsivo mio). Questo capillare procedimento di burocratizzazione del linguaggio è evidente fin nelle particelle avverbiali e nelle preposizioni: “*for being so impatient*” diventa “*a causa della mia impazienza*”, e “*according to the request*” non *secondo la richiesta*, ma “*conformemente alla richiesta*” (Middlemarch 255, 358; Middlemarch 1: 231, 334, corsivo mio).

In uno studio su traduzione e corpora, Mona Baker (1996) definisce il processo della “explicitation” nel passaggio traduttivo come “an overall tendency to spell things out rather than leave them implicit” (Baker 1996: 180). Questa tendenza a esplicitare, ad aggiungere elementi non necessari al testo di partenza – tendenza che Berman distingue in “clarification” e “allongement” (1999: 54-5, 56)¹⁷ – compare con regolarità nella versione italiana di *Middlemarch*. Insieme all’impiego di moduli letterari e al ricorso al linguaggio scolastico o burocratico, l’innalzamento è spesso conseguito nella traduzione di Bottalico attraverso la ridondanza e l’allungamento, e le

¹⁷ In Berman (1999: 54-5, 56), l’*allongement* è un’aggiunta che non aggiunge davvero nulla al testo, accrescendone soltanto la “massa bruta” (“*la masse brute*”); la *clarification* mira a rendere “chiaro” quello che nel testo non lo è, e non vuole esserlo, parafrasando, spiegando, o operando passaggi dalla polisemia alla monosemia.

aggiunte comportano di norma, ancora una volta, la scelta di termini di registro alto. Accade allora che “women [...] who wore jewels”, “the beholder” e “polite forbearance from signs of disgust” diventino “donne [...] che usavano ornarsi di gioielli”, “chi assiste come spettatore” ed “esimendosi educatamente dal palesare segni di disgusto” (Middlemarch: 34, 122, 127; Middlemarch 1: 12, 98, 103, corsivo mio). Anche qui la micro-norma operativa può agire su singoli elementi come le preposizioni, per cui un semplice *with* si allunga in “*abbigliati con*”, e “a misfortune *with* a horse” si trasforma (al discorso diretto) nel più letterario “un incidente *capitatomi* con un cavallo” (Middlemarch: 358, 281; Middlemarch 1: 334, 257, corsivo mio). Ancora, se dal testo inglese apprendiamo che Dorothea “was taking her usual place”, in quello italiano la protagonista “*si accingeva a prendere* il solito posto”, e se ci viene detto dalla voce narrante che per la prima volta Casaubon “*had spoken at any length*”, il tono si fa più formale sul versante italiano del bi-testo, dove Casaubon per la prima volta “*pronunciava un discorso di una certa lunghezza*” (Middlemarch: 33, 40; Middlemarch 1: 11, 18, corsivo mio). Sempre nella parte narrativa, Mrs Garth viene presentata in modo figurato come un vino molto buono che sa compensare anche l’odore della botte (“like a very fine wine sustains a flavour of skin”); in italiano, la decisione di mantenere l’aderenza alla lettera produce il più artificioso “come un vino molto buono sopporta l’odore di pelle dell’otre che lo contiene” (Middlemarch: 275; Middlemarch 1: 251). Infine, il semplice “Rosamond found it quite agreeable and *caught many of its phrases*” (riferito a una certa stupidità del capitano Lydgate, che Rosamond trova affascinante) si trasforma per allungamento nel più scolastico “Rosamond la trovava abbastanza piacevole e *imparò molte espressioni da essa dettate*” (Middlemarch: 629; Middlemarch 1: 598, corsivo mio).

Come già evidenziato per la traduzione specchio e per le altre modalità di innalzamento, l’impressione di minor leggibilità prodotta dall’esplicitazione si intensifica quando le aggiunte incidono sul discorso diretto. Il commento lievemente piccato di Rosamond, che dice al fratello “You will say anything, Fred, *to gain your point*” assume un tono meno familiare nell’italiano “Diresti qualsiasi cosa, Fred, *pur di far prevalere il tuo punto di vista*”, e il conciso “you must *allow for young men*”, con cui la madre cerca di blandire la figlia (che poteva forse essere reso con *bisogna capirli, i ragazzi*) diventa “bisogna *mostrarsi indulgenti* con i ragazzi” (Middlemarch: 126, 125; Middlemarch 1: 102, 101, corsivo mio). Più avanti, lo stesso Fred, durante un colloquio piuttosto spinoso con il vecchio Featherstone riguardo a una faccenda di denaro, dice “Do they pretend that he named the man who lent me the money?”; in italiano le aggiunte portano a un più altisonante “Si lascia forse intendere che ha fatto il nome della persona che mi avrebbe prestato il denaro?” (Middlemarch: 137; Middlemarch 1:113). Un effetto analogo è prodotto dall’osservazione di Will Ladislav, che nel testo originale dice a Dorothea (scusandosi per l’eccessiva vivacità del

suo linguaggio) “*I have a hyperbolic tongue*”, mentre la traduzione si orienta per il più esteso e scolastico “*Uso un linguaggio incline all’iperbole*” (Middlemarch: 253; Middlemarch 1: 229). Anche in questo caso si tratta di un fenomeno presente in modo molto deciso e regolare in tutto il testo. Il numero degli esempi riportati, anche se necessariamente ridotto, consente di comprenderne l’impatto.

Arrivati a questo punto dell’analisi, si potrebbe in sostanza affermare che nella traduzione del Grande Romanzo il passaggio traduttivo dall’inglese all’italiano faccia in registrare l’uso di una varietà linguistica che tende a spostarsi da un registro meno formale a un registro più formale sull’asse diafasico, e dal polo del parlato a quello dello scritto sull’asse diamesico (cfr. Berruto 1987: 13-53). Questo slittamento emerge con particolare evidenza nella versione italiana di *Middlemarch* in un discorso che Lydgate rivolge al banchiere Bulstrode per ottenere sostegno economico in un momento di grave difficoltà. La situazione è abbastanza formale, e l’argomento trattato impone cautela. Senza essere pomposo, Lydgate si esprime, da persona di buona cultura, in modo asciutto e diretto, con un linguaggio sobrio adatto alla situazione:

I have slipped into money difficulties which *I can see no way out of*, unless someone who trusts me and my future will advance me a sum without other security. I had very little fortune left when I came here. *I have no prospect of money* from my family. My expenses, in consequence of my marriage, have been *much greater* than I had expected. The result at the moment is that it would take a thousand pounds *to clear me*. (Middlemarch: 736, corsivo mio)

Ecco la traduzione italiana del discorso di Lydgate:

Ho delle difficoltà economiche da cui *non vedo come poter uscire*, a meno che qualcuno che ha fiducia in me e nel mio futuro non mi anticipi una certa somma senz’altra garanzia. Mi era rimasto ben poco denaro quando sono venuto qui. *Né ho alcuna speranza di ottenerne* dalla mia famiglia. Le spese del mio matrimonio hanno superato *di gran lunga* le mie previsioni. Il risultato, in questo momento, è che mi occorrerebbero un migliaio di sterline *per cavarmi d’impiccio*. (Middlemarch 1: 700, corsivo mio)

Come si vede, espressioni non particolarmente formali e ascrivibili al parlato come “*which I can see no way out of*”, “*clear me*” o “*much greater*” sono rese con moduli più elaborati e preziosi (“*da cui non vedo come poter uscire*”, “*per cavarmi d’impiccio*”, “*di gran lunga*”), e l’ordine non marcato delle parole in “*I have no prospect of money from my family*” è sovvertito a favore dell’inversione letteraria “*Né ho alcuna speranza di ottenerne dalla mia famiglia*”. Il parlato del personaggio assume così nella versione italiana tratti letterarizzanti del tutto assenti nel testo inglese. Questo scivolamento, come si è osservato, è ancor più visibile quando dalla lingua degli adulti si passa a

quella dei bambini. Se nell'originale il piccolo Jim Garth disdegna le allieve e la scuola di Mrs Ballard dicendo "they have no games worth playing at", nel testo d'arrivo Jim osserva che "non hanno *un sol gioco a cui valga la pena giocare*", con un tono decisamente più aulico dato dalla forma tronca ("sol") e dall'elaborata frase relativa con congiuntivo e pronome *cui* (Middlemarch: 435; Middlemarch 1: 411). In una parola, questi due esempi mostrano come nella traduzione del classico la lingua media di un bambino in una situazione familiare e quella di un adulto di buona istruzione in un contesto più formale possano assimilarsi, e finiscano per essere ugualmente intessute di preziosismi che non trovano riscontro nel testo di partenza.

Alla luce di questa norma operativa, conviene da ultimo osservare in dettaglio un dialogo in cui questo spostamento verso l'alto si manifesta in modo macroscopico, con un esempio di riscrittura nobilitante che investe anche l'asse diastratico. Nel capitolo 56, il quadro sociale del romanzo si allarga fino ad includere un gruppo di contadini che ha ostacolato con atti violenti la costruzione della ferrovia, giudicata come una fonte di denaro per i ricchi e di ulteriore degradazione per i più poveri. Quello che segue è il tentativo pacato da parte di Caleb Garth di convincere il gruppo ad abbandonare comportamenti illegali, e ad accettare le innovazioni tecnologiche come qualcosa di utile e necessario cui è comunque impossibile opporsi. Gli interlocutori di Garth sono il vecchio Timothy Cooper e un altro contadino di nome Hiram:

"If you don't think well of me, Tim, never mind; that's neither here nor there now. Things may be bad for the poor man – bad they are; but I want the lads here not to do what will make things worse for themselves. The cattle may have a heavy load, but it won't help 'em to throw it over onto the roadside pit, when it's partly their own fodder."

"We war on'y for a bit o' foon," said Hiram, who was beginning to see *consequences*. *"That war all we war arter."*

"Well, promise me not to meddle again, and I'll see that nobody informs against you."

"I'n ne'er meddled, an' I'n no call to promise," said Timothy.

"No, but the rest. Come, I'm as hard at work as any of you today, and I can't spare much time. Say you'll be quiet without the constable."

"Aw, we wooant meddle – they may do as they loike for oos". (Middlemarch: 605)

Nella versione italiana, il dialogo diventa:

"Se non avete una buona opinione di me, Tim, non importa; non c'entra nulla adesso. La situazione può essere brutta per il povero – e brutta, certo, lo è; ma vorrei impedire a questi ragazzi di peggiorarla. Le bestie da soma possono avere un carico pesante, ma gettarlo in un burrone sul ciglio della strada non le aiuterà di certo, se si tratta del loro foraggio".

“Volevamo soltanto divertirci un po’” disse Hiram che cominciava a rendersi conto delle *conseguenze della loro condotta*. “Questo è tutto ciò che volevamo fare.”

“Bene, promettetemi di non immischiarmi più, e io farò in modo che nessuno vi denunci.”

“Io non mi sono mai immischiato e non ho bisogno di promettere niente” disse Timothy.

“No, ma gli altri. Andiamo, sto lavorando sodo quanto tutti voi, oggi, e non ho molto tempo da perdere. Dite che ve ne starete tranquilli, senza bisogno della polizia.”

“Sicuro, non ci immischieremo – possono fare quello che vogliono, per quanto ci riguarda”
(Middlemarch 1: 575)

Quel che salta agli occhi nel passaggio dal testo di partenza a quello d’arrivo è la completa scomparsa dei tratti popolari che segnano invece – anche sul piano grafico – la lingua di Timothy e Hiram. Questa lingua viene ricondotta a un italiano grammaticalmente corretto, quando non formalmente elegante, come mostra la resa “Questo è tutto ciò che volevamo fare” per il quasi dialettale “That war all we war arter”. Anche il linguaggio di Garth, senza inflessioni dialettali ma piano e diretto, subisce un processo di innalzamento, per cui la parola *passepertout*¹⁸ “things”, propria dei registri bassi, è sostituita dal termine più specifico “situazione”, e “If you don’t think well of me” (*Se pensate male di me*) passa al più scolastico “Se non avete una buona opinione di me”. Persino alla voce narrante non è concesso di allontanarsi dallo stile elevato e, per esplicitazione, il sintetico “consequences” diventa le “conseguenze della loro condotta”. Si assiste insomma non solo a uno slittamento dal registro informale a quello formale e dall’asse del parlato a quello dello scritto, ma anche a una resa innalzante e omogenea del parlato scorrevole e volutamente semplice di Caleb Garth (un amministratore di terre che vuole farsi capire dai suoi interlocutori) e di quello franto e quasi dialettale dei due contadini. Il generale livellamento verso l’alto tocca anche la voce narrante, e appiattisce le differenze sociali messe in luce dalle scelte stilistiche dell’originale. Di fronte a una varietà diastratica e diafasica bassa (segnalata sia sul piano fonetico, sia da forme grammaticali devianti rispetto alla norma) la traduzione opera una normalizzazione a tutti i livelli, riportando il testo nell’orbita del bello scrivere, e inscrivendolo in una tradizione letteraria che tende, anche in traduzione, a disdegnare la *mimesis* dello stile semplice.

3.3 Il caso di Charles Dickens: *David Copperfield* (1849-50)

Universalmente riconosciuto come canonico, Charles Dickens è un autore i cui testi hanno fornito materiale per un grandissimo numero di “rifrazioni” (cfr. Lefevere 1982/2004: 239-41), non solo in campo letterario – basti pensare alla figura di Scrooge che rivive nei fumetti della Disney e alla

¹⁸ Cfr. Berruto 1987: 150; cfr. introduzione generale.

persistenza con cui viene riproposto nel mondo della cinematografia e della televisione lo schema dell'ormai paradigmatico *Christmas Carol*. I romanzi dickensiani si collocano inoltre ad un inusuale crocevia: per un verso, le storie raccontate da Dickens ottengono tra Ottocento e Novecento l'enorme successo tipico della letteratura popolare e di intrattenimento; al tempo stesso la sua opera viene abbastanza presto sottoposta al processo di classicizzazione che la annette in modo indiscutibile e duraturo alla prestigiosa categoria dei Grandi Libri. A questo va ad aggiungersi – specie per quei testi che, come *David Copperfield*, hanno per protagonisti i bambini – la parziale incorporazione dei romanzi dickensiani anche nel canone dei “classici per l'infanzia”¹⁹.

All'epoca della loro pubblicazione, i libri di Dickens sono molto lontani da un'idea di classico come testo elevato e inatingibile. Dickens conta in realtà su un vasto pubblico di lettori che appartengono a classi sociali diverse, dalla *upper middle class* alla *lower middle class*, fino a toccare presumibilmente anche strati sociali più bassi²⁰. Si tratta di un pubblico che trova piena identificazione nelle vicende narrate (o comunque le osserva con partecipazione) e che aspetta con impazienza l'uscita delle puntate settimanali dei romanzi. La popolarità di Dickens è proporzionale alla sua capacità di rendere in modo vivo e realistico un ambiente sociale prevalentemente urbano – Londra, ovviamente, ma non solo – anche nei suoi aspetti più degradati. In questo ambiente variegato si muovono personaggi diversi per appartenenza sociale e per forte caratterizzazione individuale. Trova così voce nei romanzi di questo scrittore un'ampia “campionatura” umana: affittacamere e maestri di scuola, avvocati, domestici e negozianti, piccoli commercianti e ricchi industriali, vagabondi, pescatori, donne perdute e ragazzi di buona famiglia, vecchi e bambini.

Anche in Dickens, come in George Eliot, la mimesi di cui è intessuta la descrizione di luoghi e persone permea con efficacia la costruzione delle diverse lingue dei personaggi, spesso segnate da idioletti e socioletti. Nel caso di *David Copperfield*, si unisce a questo un'ulteriore stratificazione dovuta al punto di vista, per cui il linguaggio ironico e spesso volutamente formale del narratore (che ripercorre la propria infanzia con lo sguardo intenerito e disincantato dell'adulto) si differenzia dalla lingua più semplice del David Copperfield bambino e adolescente. Sarà così utile osservare il trattamento che le versioni italiane del romanzo riservano a questa diversità stilistica, da un lato alla luce delle macro-norme generali già individuate per la traduzione del classico, e dall'altro in considerazione del diffuso consenso di cui questo “classico” in particolare sembra godere fra i lettori. Ci si può chiedere, in sostanza, se le versioni italiane di *David*

¹⁹ Per un inquadramento più specifico di questo sottosistema di letteratura tradotta, nelle sue linee teoriche e in alcune articolazioni pratiche, si rimanda al capitolo 5. Per una trattazione congiunta e riassuntiva delle traduzioni italiane di *David Copperfield*, sia nella sua veste di classico per ragazzi sia come classico *tout court*, cfr. anche Venturi 2009b.

²⁰ Cfr. Altick 1957 e § 2.1.

Copperfield si prestino più agevolmente a una lettura estetica e interpersonale, o se rispondano invece a quel tipo di lettura più efferente e marcata dalla funzione ideativa che viene spesso associato, come si è visto, al consumo dei Grandi Libri.

Del diffuso consenso tributato a Charles Dickens anche la cultura italiana (sia alta sia popolare) reca segni evidenti. Diversamente da *Middlemarch* (forse meno appetibile in termini commerciali), *David Copperfield* conta in Italia numerosissime rifrazioni in forma di traduzioni complete, versioni per bambini, riduzioni, adattamenti televisivi. Fra le molteplici edizioni italiane, la scelta dei testi per lo studio si è così orientata verso le traduzioni pubblicate da Mondadori, Rizzoli e Newton & Compton (di cui si cercherà di precisare ulteriormente l'eventuale strategia editoriale). A queste si aggiunge la versione di Cesare Pavese per Einaudi²¹. Sul piano cronologico, due delle quattro traduzioni prese in esame, tuttora ristampate e in commercio, escono tra gli anni Cinquanta e Sessanta (quelle di Oriana Previtati e di Franco Pratico), e due (quelle di Enrico Piceni e di Pavese) risalgono al 1939.

Assumendo invece come punto di riferimento l'*habitus* di chi ha tradotto il testo, ci si trova di fronte a due traduttori professionali (Previtati e Piceni), a un traduttore apparentemente occasionale (Pratico, giornalista e divulgatore dagli interessi in prevalenza scientifici e politici), e a uno scrittore (Pavese) che si cimenta nella traduzione di un libro a lui caro. Ci si può allora domandare che modo il retroterra dei singoli traduttori si intersechi con l'influsso delle norme in azione, e in che misura questo retroterra incida sulle strategie adottate. Mentre le prime tre edizioni saranno trattate congiuntamente, la versione autoriale di Pavese²² costituisce un campo di esplorazione privilegiato che merita una trattazione a parte. In questo senso, il raffronto con *Paesi tuoi* (1941) – opera originale dell'autore la cui composizione è coeva alla traduzione di *David Copperfield* – potrà rivelarsi di qualche interesse per definire lo scenario su cui si articola il passaggio del classico moderno nella cultura italiana.

3.3.1 Tre versioni italiane di *David Copperfield* tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta

Le traduzioni di Enrico Piceni, Franco Pratico e Oriana Previtati (confluite rispettivamente nelle edizioni Mondadori, Newton & Compton e Rizzoli) presentano, pur declinati in misura e modi diversi in base all'*habitus* individuale dei mediatori, gli stessi fenomeni di retorizzazione e

²¹ Per la scelta delle versioni del romanzo rivolte ai ragazzi, cfr. cap. 5.

²² Il Pavese traduttore può costituire qui un esempio di quelli che Pascale Casanova (2002/2010: 300) chiama “consacratori carismatici” – cioè gli autori di fama riconosciuta in veste di traduttori – opponendoli ai “consacratori istituzionali”, che fanno invece parte dell'istituzione accademica o educativa.

osservanza speculare del testo di partenza già incontrati nelle versioni italiane di *Emma* e *Middlemarch*. Anche qui, giova in primo luogo osservare come all'articolazione dell'apparato paratestuale sia sottesa una strategia editoriale volta in parte a segnalare l'appartenenza del romanzo alla categoria dei grandi classici moderni, e in parte a fornire al lettore le informazioni ritenute utili per una corretta comprensione del testo.

3.3.1.1 Le versioni Mondadori, Newton & Compton e Rizzoli: dati paratestuali

Nell'edizione di *David Copperfield* per la collana "Oscar grandi classici" Mondadori, il commento e i dati paratestuali (questa volta meno estesi: solo diciannove pagine complessive) incorniciano come di consueto il testo primario, racchiuso tra un iniziale saggio accademico di Harold Bloom e uno scritto conclusivo di Virginia Woolf, specificamente dedicato a questo romanzo e risalente al 1925. Il richiamo alle due *auctoritates* compare già in copertina; il nome del traduttore, che non svolge (almeno esplicitamente) anche la funzione di curatore, arriva invece solo nel frontespizio. Seppure meno numerose rispetto alle altre edizioni, anche qui le pagine paratestuali includono una cronologia di vita e opere e una bibliografia critica. Il romanzo di Dickens, più che evocare il piacere della lettura, sembra iscritto già dal paratesto nella sfera della letteratura alta e della lettura efferente.

Il testo edito da Newton & Compton per la Biblioteca Economica Newton presenta, come già per *Emma*, un numero abbastanza contenuto di pagine introduttive (diciannove), comprensivo di un'introduzione a *David Copperfield* scritta da Mario Martino, e di una nota bibliografica che comprende cronologia e bibliografia della vita e delle opere dell'autore. La copertina segnala inoltre (come già per l'edizione di *Emma*) che si tratta dell'edizione integrale del testo e non di un adattamento semplificato. Quello che appare più interessante è tuttavia l'apparato iconografico. L'immagine di copertina ("*Mr. Micawber delivers some valedictory remarks*") riproduce un particolare dell'illustrazione che accompagnava nel 1850 la prima edizione originale dell'opera. Più avanti, a pagina 26, con scrupolo filologico, viene riprodotto il frontespizio originale, sempre del 1850. A fronte di un commento non molto esteso (e forse anche di una traduzione non professionale, né d'autore), la "santificazione" del bi-testo passa attraverso il richiamo al valore storico e filologico dell'opera. Il *David Copperfield* che il lettore italiano si appresta a leggere nell'edizione Newton & Compton è implicitamente presentato come sovrapponibile al *David Copperfield* del 1850, e partecipa di riflesso della grandezza universalmente riconosciuta al testo inglese.

In un gioco di possibili rimandi letterari e traduttivi, ritorna invece nella versione edita da Rizzoli per la collana “I grandi romanzi BUR” il nome di Mario Praz, già incontrato in veste di traduttore della Austen, e qui citato in copertina come autore di un saggio introduttivo a Charles Dickens. Diversamente dalle altre edizioni del romanzo, che si richiamano a voci prestigiose del mondo anglosassone, qui si fa esplicito appello a una comunità interpretante italiana in grado di riconoscere Praz come critico autorevole ed esperto di anglistica. Il libro si apre così con un corposo saggio di impianto accademico (sessantasette pagine tratte da un’opera più ampia del 1952), corredato da note al testo. Al saggio introduttivo si aggiungono due sezioni ulteriori: una dettagliata cronologia della vita e delle opere, e una bibliografia critica aggiornata in cui non manca il riferimento a un sito su rete. La precisione, l’ampiezza e la completezza dell’apparato paratestuale riflettono in qualche modo l’idea di serietà associata al Grande Libro, cui viene riservato un trattamento attento, accurato e rispettoso. In questo quadro, il nome della traduttrice (professionale e dunque potenzialmente più “invisibile” di altri mediatori) non ha grande rilievo sul piano editoriale, ed è infatti riportato solo all’interno, nel frontespizio.

3.3.1.2 Le versioni Mondadori, Newton & Compton e Rizzoli: le traduzioni di Enrico Piceni, Franco Pratico e Oriana Previtoli

Per retorizzazione e ossequio verso l’originale, la traduzione di Enrico Piceni, pubblicata da Mondadori a partire da un testo del 1939, è in qualche modo assimilabile all’opera del Praz traduttore di *Emma*. Sia per la versione austeniana di Praz sia per il Dickens di Piceni, queste due spinte si manifestano prevalentemente in una riscrittura letteraria e storicizzante, in cui abbondano forme preziose di matrice ottocentesca già in qualche modo obsolete nei primi decenni del Novecento. Inoltre, benché in misura minore rispetto all’innalzamento – Piceni, come Praz, è un traduttore esperto e non eccessivamente timoroso in questo senso – è possibile rilevare anche qui qualche esempio di traduzione specchio.

Le occorrenze in cui si mostra l’adesione al testo inglese nella traduzione di Piceni confermano quanto già emerso dall’analisi fin qui condotta. L’osservanza del testo originale influisce soprattutto su forme modali e tempi verbali, e in entrambi i casi (specie nel discorso diretto) l’effetto è quello di una lingua meno fluida e più scritta. Così, il familiare “and let me see you”, detto da Bestey Trotwood a Clara, futura madre di David, diventa “e lascia che ti veda” (e non ad esempio *fatti guardare*), e se il narratore dice di un pezzo di carne che “a slab of it [...] *would have sufficed*”, in italiano il mantenimento delle strutture inglesi produce il più complicato “una fetta [...] *sarebbe dovuta bastare*” (Copperfield: 16, 298; Copperfield 1: 7, 350, corsivo mio).

Ancora più letterario risulta tuttavia l'uso costante del passato remoto calcato sul *simple past* inglese nelle conversazioni informali. Raccontando a David, suo amico d'infanzia, dei guai finanziari di Mr Micawber, Traddles dice "La signora Micawber *si mise* in uno stato tale, che in verità non *potei* resistere a dare il mio nome in garanzia di quella seconda cambiale, *di cui parlammo* qui". Il testo inglese è decisamente più informale: "Mrs. Micawber *was* in such a dreadful state that I really *couldn't* resist giving my name to that second bill *we spoke of* here" (Copperfield 1: 482; Copperfield: 406, corsivo mio). Più avanti, quando una Dora in lacrime rimprovera a David di non mostrare sufficiente comprensione per le sue attenzioni di moglie, il passaggio dall'inglese all'italiano incrementa l'effetto melodrammatico della scena, e "you know that the other day, when you *said* you would like a little bit of fish, I *went out* myself, miles and miles, and ordered it, to surprise you" diventa "sai bene che l'altro giorno, quando *dicesti* che ti sarebbe piaciuto mangiare un po' di pesce, *uscii* sola e *camminai* miglia e miglia per procurarlo e farti una sorpresa" (Copperfield: 522; Copperfield 1: 623, corsivo mio). Un risultato analogo si ha quando il discorso di David, che sta per svelare il suo amore a Agnes, si arricchisce di due passati remoti calcati sull'inglese, per cui "Do you remember that I *tried* to tell you, when I *came* home, what a debt of gratitude I owed you" diventa "Ricordi che, quando *tornai*, *io cercai* di dirti tutta la gratitudine che ti dovevo" (Copperfield: 702; Copperfield 1: 838, corsivo mio).

Non manca infine qualche tocco di stretta aderenza lessicale e sintattica all'originale: "What *has become* of them?" è tradotto con "Che ne è *avvenuto?*" (e non con i più usuali *Cosa gli è successo?/Che ne è stato?*), e "Sophie *educates* 'em", riferito alle sorelle minori della ragazza, resta rigorosamente "Sofia le *educa*", e non *gli fa lezione* (Copperfield: 17, 405; Copperfield 1: 7, 481, corsivo mio). Un altro esempio di questa norma operativa è fornito da una conversazione tra Dora e l'amica Julia. "Essa è la più antipatica creatura ch'io abbia mai conosciuto" ("She is the most disagreeable thing I ever saw") esclama Dora alla presenza di Julia, che all'osservazione "non puoi immaginare [...] quanto sia bisbetica e noiosa" ("You can't believe how ill tempered and shocking she is") risponde con un rigido "Oh sì, *lo posso*, cara!", modellato sull'inglese "Yes, *I can*, my dear!" (Copperfield 1: 470; Copperfield: 397, corsivo mio). Anche qui, l'aderenza sintattica e grammaticale al testo di partenza (superlativo relativo anteposto al nome, mantenimento speculare del modale in ripresa) può mescolarsi all'elevazione lessicale, per cui la forma *lei*, o l'omissione del pronome *tout court*, cedono al più aulico "essa", la parola non marcata "thing" è innalzata "creatura" e la forma letteraria "ch'io" è preferita a *che io* (meno elegante forse, ma più consona al contesto).

Gli ultimi due procedimenti sono indicativi di una strategia di innalzamento che pervade in verità l'intera traduzione. Una breve sequenza di segmenti testuali, in cui compaiono parti narrative

e parti dialogiche, basterà a rendere chiara l'entità del fenomeno e l'impatto fortemente retorizzante di questa norma:

(1) I have understood that it was, to her last, her proudest boast that *she* never had been on the water in her life, except upon a bridge; and that over her tea (to which *she* was extremely partial) she, to the last, expressed her indignation at the impiety of mariners and others who *had* the presumpntion to go “meandering” *about* the world. (Copperfield: 14, corsivo mio)

(2) Miss Dartle [...] *got everything out of me* she wanted to know. *Her appearance was exactly what I have described it, when I first saw her [...].* I could not help thinking, several times in the course of the evening, and *particularly* when I walked home at night, what delightful company she would be in Buckingham Street. (Copperfield: 297, corsivo mio)

(3) I showed him over the establishment, not omitting the pantry, with no little pride, and he commented it highly. “I tell you what, old boy,” he added, “*I shall make quite a town-house of this place, unless you give me notice to quit.*” (Copperfield: 297, corsivo mio)

(1a) Ho sentito dire che sino all'ultimo suo giorno *ella* si vantò di non *esser* mai andata sull'acqua – tranne quando attraversava un ponte – e che bevendo il tè, di cui era ghiottissima, *ella*, sino all'ultimo suo giorno, non si stancò mai di deplorare l'empietà di marinai e delle altre persone che *avevan* la presunzione di “andare a zonzo” *pel* mondo. (Copperfield 1: 4, corsivo mio)

(2a) La signorina Dartle [...] finì a *cavar da me* tutto quello che desiderava sapere. *Nulla v'era di mutato nel suo aspetto, essa era esttamente quale l'avevo veduta la prima volta [...].* Non potei fare a meno di pensar più volte, nel corso della serata, e *in ispecial* modo quando, sul tardi, m'incamminai verso casa, che deliziosa compagna sarebbe stata per me nell'appartamentino di Buckingham Street. (Copperfield 1: 348, corsivo mio)

(3a) Feci gli onori di casa – senza *trascurar* la cucina – con non poca fierezza; ed *egli* approvò altamente il tutto. “Sai che ti dico, vecchio mio?”, soggiunse poi, “Di questa tua *casetta mi varrò* come d'un mio *recapito in città, sino a quando* tu non mi *darai* lo

<p>(4) “[...] I <i>must</i> speak plainly. If you have any lingering thought <i>that</i> I could envy the happiness you will confer; [...] that I could not, from my removed place, be a contented witness of your joy; dismiss it, for I don’t deserve it! <i>I have not suffered quite in vain. You have not taught me quite in vain.</i> There is no alloy of self in what I feel for you” (Copperfield: 703, corsivo mio)</p>	<p>sfratto!” (Copperfield 1: 348-9, corsivo mio)</p> <p>(4a) “[...] Io <i>debbo</i> parlare con la massima sincerità. Se hai qualche dubbio <i>ch’io</i> possa essere invidioso della felicità che tu vuoi dare a un altro, [...] che io non possa <i>rimaner pago di contemplar</i> da lontano la tua gioia...scaccia questo dubbio, perché io non lo merito! <i>Non invano ho tanto sofferto! Non invano ho avuto il tuo esempio!</i> Non v’è stata traccia di egoismo in tutto quello <i>ch’io</i> provo per te.” (Copperfield 1: 839, corsivo mio)</p>
---	--

Come si vede, l’innalzamento è perseguito con sistematicità e seguendo più vie: tramite l’uso costante dei pronomi *egli/ella/essa* e del letterario *vi* rispetto al possibile *ci* (anche nel discorso diretto); attraverso l’impiego di allotropi elevati (come “debbo” per *devo*), unito a quello di forme verbali tronche e preposizioni aulicizzanti come *pel* o *pei*; tramite alzo di registro lessicale, per cui “in ispecial modo”, con “i” prostetica, traduce il semplice “particularly” (*in particolare*), mentre il commento “Di questa tua casetta mi varrò come d’un mio recapito in città” (burocratico e letterario insieme) rimpiazza il più colloquiale “I shall make quite a town-house of this place”. Si riscontrano poi aggiunte letterarizzanti, cosicché – grazie all’inversione con la negativa e all’inserimento del verbo *mutare* – “Her appearance was exactly what I have described it” si allunga e si eleva in “Nulla v’era di mutato nel suo aspetto, essa era esattamente quale io l’avevo veduta la prima volta”. Il processo di retorizzazione investe anche segmenti testuali che sono già marcati nel testo di partenza da un registro abbastanza formale. Nell’ultimo esempio riportato, la forma negativa in apertura sposta ulteriormente il discorso accorato e già lievemente patetico di David a Agnes, cui il protagonista sta per rivelare il proprio amore, verso quel “codice convenzionale del parlato-recitato di stampo melodrammatico” (Testa 1997: 119; cfr. § 2.2.2) tipico di molta della prosa italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il testo d’arrivo arriva così a costruire un retorico: “Non invano ho tanto sofferto! Non invano ho avuto il tuo esempio! Non v’è stata traccia di egoismo in tutto quello *ch’io* provo per te.”

Sempre coerente con la linea letteraria autoctona più convenzionale è il fittissimo ricorso a preziosismi e a toscanismi di maniera, specie nell'uso di alterati e diminutivi. Per rendere voci comuni dell'inglese medio compaiono allora “in capo”, “certo si è che”, “In un canto” (anziché *In un angolo*), “appigionasi”, “poco o punto” (per *poco o per niente*), “osteriuccia”, “cameretta”, “stanzuccia”, “pellicetta”, “piccino”, “cantuccio”, “manine”, e termini ricercati come “lagrime”, “mercé”, “a guisa di” e “dianzi”, che scalzano i più semplici *lacrime, grazie a, come e prima* (Copperfield 1: 3, 24, 41, 42, 38, 174, 164, 260, 263, 354, 840, 6, 8, 14, 838). In ambito verbale, i letterari “si aperse”, “copersero”, “destato”, “odo”, “percuoto” sostituiscono i più comuni *aprii, coprirono, svegliato, sento, colpisco*, traducendo immediati degli originali “opened”, “overspreading”, “awakened”, “I hear”, “I beat” (Copperfield 1: 42, 766, 44, 850, 46; Copperfield: 45, 643, 47, 713, 48). Ancora, per tradurre le comuni forme inglesi “smoothing”, “passing the wine”, “to do needlework” e “my own jokes” sono selezionati moduli rari come “molcermi”, “mescer vino”, “agucchiare”, e “le mie celie” (Copperfield: 79, 300, 713; Copperfield 1: 83, 352, 850, 351).

Non mancano infine esempi sparsi di linguaggio scolastico e burocratico: “What money *have you got*” passa a “Quanto denaro *possiedi*”, “*he sees the nests*” si eleva a “ne ha *scorto* i nidi”, “*he always said the same thing*” diventa “*addusse sempre lo stesso motivo*” e “*They are not expressive of affection*” si trasforma in “*Esse non possono costituire un simbolo sentimentale*” (Copperfield: 80, 17, 44, 225; Coppefield 1: 83, 8, 41, 260, corsivo mio). Per “*with a ladder*” (*con una scala*) e “*when I call*” (*quando vado a trovarlo*) si ricorre infine a due allungamenti – “*munito di una scala*” e “*quando mi reco in visita a casa sua*” – che potrebbero ben figurare nel verbale del brigadiere immaginato da Calvino²³ (Copperfield: 228, 230; Copperfield 1: 264, 266).

Il terreno in cui l'innalzamento del testo originale dispiega in modo più visibile la sua forza resta tuttavia quello del dialogo e del discorso indiretto, specie quando la lingua dei personaggi è costruita attraverso socioletti, moduli colloquiali o popolari. Si assiste davvero in questo caso a un'operazione di “sur-littérature” (Berman 1999: 35), a un ripristino del tratto letterario assente dal testo di partenza attraverso procedimenti di riscrittura nobilitante. Il discorso indiretto libero di un giovane macellaio, con cui il David adolescente si scontra durante il periodo della scuola, e l'incontro in una strada di Londra tra il protagonista (ormai adulto) e un Mr Peggotty piegato dal dolore e dall'età, forniscono due tra i molti esempi possibili di questa strategia. Rievocando gli anni che segnano il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, il narratore usa spesso un linguaggio volutamente elevato per rendere in modo sorridente piccoli episodi del passato. Nell'episodio che ha per protagonista il giovane macellaio, la narrazione è inframezzata da brevi inserti di discorso

²³ Cfr. § 2.2.3.

indiretto che sono mimetici del parlato, così che lo scarto tra le due varietà linguistiche vada ad accrescere l'effetto ironico ed eroicomico della scena:

The shade of a young butcher rises, like the apparition of an armed head in *Macbeth*. Who is this young butcher? He is the terror of the youth of Canterbury. [...] He is a broad-faced, bull-necked young butcher, with rough red cheeks, an ill-conditioned mind, and an injurious tongue. His main use of this tongue, is, to disparage Doctor Strong's young gentlemen. He says publicly, that *if they want anything he'll give it 'em*. (Copperfield: 226, corsivo mio)

Nella versione italiana, lo scarto scompare:

Sorge ora l'ombra di un giovane macellaio, come la testa armata d'elmo nel *Macbeth*. Chi è questo giovane macellaio? È il terrore della gioventù di Canterbury. [...] Quel giovane macellaio ha una faccia larga, guance rosse e ruvide, un collo taurino, un pessimo carattere, e una lingua malefica. L'uso principale ch'egli fa della sua lingua consiste nel parlar male dei giovani del Dottor Strong. Egli dice a chi vuol sentirlo che *se quei signorini desiderassero una buona lezione, non avrebbero che rivolgersi a lui in tutta libertà e sarebbero serviti*. (Copperfield 1: 261, corsivo mio)

La traduzione di Piceni abbellisce con aggiunte e lessico ricercato quei tratti colloquiali che nell'originale non solo rendono plausibile il discorso indiretto del macellaio, un personaggio di moderata estrazione sociale, ma sono anche essenziali per l'effetto ironico perseguito. In italiano, la mimesi del parlato è annullata a vantaggio di una costruzione elaborata e letteraria, densa di congiuntivi e condizionali, in cui la lingua del giovane macellaio è in pratica indistinguibile da quella del narratore.

Nel racconto che il vecchio Mr Peggotty fa a David delle proprie vicissitudini in seguito alla fuga della nipote Emily con Steerforth, questo impulso verso la letterarizzazione del testo di partenza assume proporzioni macroscopiche:

"When she was – lost," said Mr. Peggotty, "I know'd in my mind, as he would take her to them countries. I know'd in my mind, as he'd have told her wonders of 'em, and how she was to be a lady theer, and how he got her listen to him fust, along o' sech like. When we see his mother, I know'd quite well as I was right. I went across-Channel to France, and landed theer, as if I'd fell down from the sky".

"[...] and many a woman, Mas'r Davy, as has had a daughter of about Em'ly's age, I've found a waiting for me [...] fur to do me sim'lar kindnesses. Some has had daughters as was dead. And God only knows how good them mothers was to me!" (Copperfield: 478-9)

"Quand'ella fu... perduta" continuò il signor Peggotty "pensai subito che lui l'avrebbe condotta in quei paesi. Lo pensai subito, perché egli certo doveva averle detto meraviglie di quei luoghi, doveva averle

promesso che, laggiù, avrebbe fatto di lei una signora, e certo con queste storie, e non altro, era riuscito a farsi ascoltare. Quando ci recammo da sua madre compresi subito di avere ragione. Traversai lo stretto e sbarcai in Francia, come se vi fossi caduto dal cielo...”.

“ [...] E molte donne, signorino Davy, che avevano una figliola dell’età di Emilia, mi aspettavano fuori dal villaggio [...] e mi usavan le stesse cortesie. A certe era morta una figlia, e Dio sa quanta bontà mi dimostravano quelle madri!” (Copperfield 1: 570-1)

Le maglie strette della traduzione del classico lasciano pochissimo (o nessuno) spazio al “polylinguisme”, a quel “certain mal écrire” in cui Berman (1999: 51) ravvisa la ricchezza delle grandi opere letterarie. Il parlato popolare che marca il socioletto di Mr Peggotty (la cui pronuncia quasi dialettale è riprodotta anche graficamente), il registro basso del suo discorso e gli elementi tipici della lingua colloquiale subiscono nella versione di Piceni l’impatto livellante del “buon italiano”. In traduzione, Mr Peggotty usa un linguaggio formale o addirittura scolastico (“egli”, “ella”, “l’avrebbe condotta”, “when we see” che diventa “ci recammo”, “compresi” per “I know’d”), e il registro dell’originale è innalzato e normalizzato sul piano fonetico, grammaticale e sintattico. Scompaiono così le forme improprie e sentite come “scorrette” (“know’d”, “them mothers was to me”) a vantaggio di strutture grammaticali rispettose della norma. Anche la sintassi è meno franta e più ipotattica rispetto all’originale, e ogni traccia di diversità linguistica viene cancellata, compresa la differenza nella pronuncia delle parole standard (cfr. “fur” per *for*, “theer” per *there*). La norma dell’innalzamento agisce a tutti i livelli, sul piano diastratico così come sull’asse diafasico e diamesico, assimilando la lingua “bassa” – ma di forte impatto, anche emotivo – parlata da Mr Peggotty allo stile più elevato della voce narrante. Ancora una volta l’oralità, la verosimiglianza e la leggibilità cedono il passo alla dimensione della letterarietà.

Il panorama non cambia nella traduzione di Franco Pratico. Anche qui una Dora in lacrime (termine, tra l’altro, fortemente minoritario nel testo rispetto all’allotropo più prezioso *lagrime*) rivolge a un David che vorrebbe picchiare “il capo” contro la porta un melodrammatico “Però ti piacque tanto!”. Qui, le forme inglesi “head” e “You enjoyed it very much” avrebbero consentito i più semplici *testa* e *Ti è piaciuto tanto/ti è tanto piaciuto* (Copperfield 2: 591-2; Copperfield: 521-2). Come nella versione Mondadori, anche in quella Newton & Compton i personaggi delle classi basse parlano un italiano corretto e inamidato che annulla le varietà socio-linguistiche del testo di partenza. Ecco allora che il racconto che Mr Peggotty fa a David del proprio viaggio in cerca di Emily si normalizza, e delle donne francesi incontrate durante il viaggio il vecchio dice con un italiano impeccabile “mi aspettavano [...] per usarmi ogni sorta di gentilezze. Alcune avevano perduto le figlie; e Dio sa che buone madri furono verso di me” (Copperfield 2: 545).

Come per la versione italiana di *Middlemarch*, un altro campo che mette in luce questo spostamento verso uno stile scritto e uniforme è la resa della lingua dei bambini. Così, “*I an’t!*” (*Io no!*), detto con spavalderia dal piccolo David a Emily che gli chiede se ha paura del mare, diventa “Io non ne ho”, e la sintassi colloquiale che marca la relativa di Emily in “[the ship] *That* father was drowned *in?*” viene ignorata e riportata a una struttura formalmente corretta nell’italiano “[la nave] *Con cui* papà è annegato?” (Copperfield: 39; Copperfield 2: 58-9). E come già visto nelle traduzioni di *Emma*, la spinta verso l’innalzamento non si limita a moduli lessicali o grammaticali, ma agisce anche sul *tenor*, e si evidenzia in uno slittamento della *social deixis*. Così, la prozia di David (dai modi spicci e poco cerimoniosi) si rivolge usando un ossequioso *voi* alla nipote acquisita Clara, che pure chiama “piccola” e verso la quale non mostra particolare soggezione (cfr. Copperfield 2: 32). Lo stesso fa David con Huriiah Heep, che gli è inferiore sul piano sociale – come se il *tu*, anche a fronte di elementi che nell’originale segnalano con chiarezza i rapporti gerarchici tra i personaggi, non fosse sufficientemente decoroso (cfr. Copperfield 2: 235).

Per azione del medesimo meccanismo vanno spesso perduti (come già nel *David Copperfield* di Piceni) gli effetti comici che nascono dal contrasto tra varietà linguistiche diverse. Ne offre un esempio la resa della lettera oscuramente minacciosa che la domestica di David – la temibile Mrs Crupp – scrive al protagonista in forma anonima, scivolando in svarioni e scorrettezze dovute alla sua scarsa abilità nell’uso della lingua scritta. L’effetto comico del testo inglese, che scaturisce dal tentativo mal riuscito di usare un tono elevato, svanisce nella versione di Pratico, dove la lettera viene normalizzata e la vera voce di Mrs Crupp non riecheggia più. Così, nel testo italiano, l’informale “in widders’ weeds” passa al formale “in abiti vedovili” e “and an ill-convenience” ad un neutro “malintesi”, vanificando lo scarto comico tra uno stile che vorrebbe farsi alto e la tutt’altro che elevata competenza linguistica dell’autrice della lettera (cfr. Copperfield: 404; Copperfield 2: 463). La norma dell’innalzamento opera poi, come di consueto, non solo su porzioni testuali abbastanza estese, ma anche su singole particelle e su singoli pronomi, con le forme *egli/ella/essa* regolarmente preferite a *lui/lei*, e un intenso uso del *vi* locativo. Avviene allora che una semplice osservazione del narratore, espressa con un linguaggio di registro medio (“who sleeps *there* now, I wonder! – to bear witness for me what a heavy heart I carried *to it*. I went *up there*, hearing the dog in the yard bark after me”) passi al più ornato “chissà chi *vi* dorme, mi chiedo – perchè testimoni per me con che cuore pesante *vi* entrai. *Vi* giunsi udendo il cane nel cortile” (Copperfield: 47; Copperfield 2: 67, corsivo mio).

Va infine rimarcata nell’edizione Newton & Compton la massiccia presenza dell’italiano scolastico e burocratico, italiano che infiltra anche la lingua del vecchio Mr Peggotty in un altro dialogo con il protagonista. In questo scambio, l’inglese popolare e paratattico del vecchio

pescatore – “I giv Em’ly your letter, sir, and she writ *this heer; and begged of me fur to ask you to read it, and if you see no hurt in’t, to be so kind as take charge on’t*” – si articola nel più scolastico “ho dato la vostra lettera ad Emily, signore, e lei mi ha dato *questa sua, pregandomi di farvela leggere e di chiedervi se sareste così buono da occuparvi voi stesso di consegnarla*” (Copperfield: 642; Copperfield 2: 718, corsivo mio). E ancora, con la regolarità già osservata altrove, in presenza di verbi comuni nel testo inglese che potrebbero essere resi con forme medie quali *avere, sentire, andare, venire, cambiare, vedere, pensare, svegliarsi o fare una domanda*, le forme che vengono sistematicamente preferite nella traduzione di Pratico sono quelle più elevate e di sapore scolastico: *possedere, udire, recarsi, giungere, mutare, scorgere, reputare, (ri)destarsi e porre/rivolgere una domanda* (cfr. Copperfield 2: 57, 64, 70, 186, 264, 349, 545, 719, 794).

Di questa mescolanza tra codice burocratico e italiano scolastico non mancano poi esempi più estesi: ecco allora “[S]he *found* [her] *standing*” ([L]a trovò *in piedi*) reso con “la *scorse ritta*”, e poco più sotto “*dimly as they saw each other*” che diventa “si *scorgevano* indistintamente l’un l’altra” (Copperfield: 17; Copperfield 2: 34). L’italiano burocratico entra nel testo anche per mezzo di allungamenti: “The only subject [...] *was* this generosity of him” passa a “Il solo argomento [...] *era quello relativo alla sua generosità*”, e “if it was ever mentioned again” (*se lo dicevano ancora*) si allunga in “la prossima volta che avessero detto qualcosa del genere” (Copperfield: 39; Copperfield 2: 58, corsivo mio). In modo analogo, il conciso “*at that expression*” diventa per aggiunta “*mentre profferiva questa espressione*”, e l’annuncio di Traddles, che nell’originale dice semplicemente “It broke up the establishment” (*Fine della pace domestica*), passa al burocratizzante “*Ciò ha interrotto il mio pigionato*” (Copperfield: 406; Copperfield 2: 464).

In qualche caso, come già visto più sopra per l’elevazione letterarizzante del testo di partenza, anche la specifica spinta verso l’italiano scolastico può produrre un’attenuazione degli effetti comici presenti nell’originale. Alla richiesta di David di usare il suo fornello per una festa con gli amici, Mrs Crupp cerca di scoraggiarlo domandandogli ripetutamente se davvero desidera “vederlo”. Di fronte al fatto che vedere il fornello non gli sarebbe effettivamente servito a molto, David desiste. Ecco la riproduzione delle parole di Mrs Crupp nel discorso indiretto libero del narratore: “would I only come and look at the range? She couldn’t say fairer than that. Would I come and look at it? As I should not have been much the wiser if I *had* looked at it, I declined”. Nel testo di Pratico, l’osservanza della sinonimia e la tendenza a evitare la ripetizione, entrambe dettate dalla norma scolastica, spingono il traduttore a usare per il verbo *look* – reiterato nell’originale – tre sinonimi diversi: “mrs (sic) Crupp disse che se volevo potevo andare a *vederlo* di persona (il fornello); non poteva dire altro. Volevo andare ad *ispezionarlo*? Siccome non avrei certamente migliorato la situazione *esaminandolo*, rifiutai” (Copperfield: 298; Copperfield 2: 345, corsivo mio).

nel testo italiano). In questo modo, come si vede, la norma pedagogica che presiede alla sinonimia finisce per indebolire nettamente l'impatto umoristico dell'originale nel testo d'arrivo²⁴.

Tuttavia, oltre che sul piano della traduzione etnocentrica e dei pur presenti abbellimenti di stampo letterario, l'immobilità del traduttore si gioca qui anche e soprattutto sul territorio della traduzione specchio. Nel caso di Pratico, il consueto ossequio lessicale e morfo-sintattico al testo di partenza conduce a costruzioni di lettura piuttosto ardua, come mostra la resa dello sfogo di Clara contro il figlio e contro la domestica Pegotty, e la descrizione dell'inseguimento di un ladruncolo da parte di David riportato dalla voce narrante. Ecco i due bi-testi, messi a confronto in parallelo:

(1) “*It’s enough to distract me,*” cried my mother. “In my honeymoon, too, when my most inveterate enemy might relent, *one would think,* and not envy me a little peace of mind and happiness. Davy, you naughty boy! Peggotty, *you savage creature!* Oh, dear me! [...] *What a troublesome world this is,* when *one has the most right to expect it as agreeable as possible!*” (Copperfield: 48)

(2) I ran after him *as fast as I could,* but I had no breath to call out with, and should not have dared to call out, now, if I had. *I narrowly escaped being run over,* twenty times at least, in half a mile. [...] At length, confused by fright and heat, and doubting whether half London might not by this time be turning out for my apprehension, I left the young man to go where he would

(1a) “*Basta per farmi impazzire!*”, gridò mia madre. “Nella mia luna di miele, quando anche i nemici più accaniti depongono le armi, *si penserebbe,* e non mi invidiano un poco di pace e di felicità! Davy, bambino cattivo! Peggotty, *selvaggia creatura!* Oh, povera me! [...] *Che mondo perfido è questo,* quando *si avrebbe il diritto di attenderselo il più piacevole possibile!*” (Copperfield 2: 68)

(2a) Gli corsi dietro *quanto più velocemente potetti,* ma non avevo fiato per gridare, e anche avendolo non avrei osato farlo, adesso. *Scansai a stento dal venire arrotato* almeno venti volte in mezzo miglio. [...] Infine, vinto dalla paura e dal sudore, temendo che mezza Londra fosse ormai sulle mie tracce per afferrarmi, lasciai andare dove voleva il giovane col mio baule e i miei soldi, e

²⁴ Cfr. § 5.1.3 e § 5.2.1 per l'azione di questa norma nella letteratura per l'infanzia in traduzione.

<p>with my box and money; <i>and, panting and crying</i>, but never stopping, faced about for Greenwich, which I had understood was in the Dover road. (Copperfield: 156)</p>	<p><i>affannando e piangendo</i>, ma senza fermarmi, mi avviai verso Greenwich, che avevo sentito dire era sulla strada di Dover. (Copperfield 2: 186)</p>
---	--

Anche a costo di qualche goffaggine, i due segmenti testuali mostrano la medesima tensione a riprodurre in modo speculare tutti i moduli linguistici presenti nel testo di partenza. L'effetto ricorda in parte quello di certe versioni scolastiche dal greco e dal latino, o la marmorea rigidità delle iscrizioni commemorative. Nel primo esempio, "It's enough to" resta dunque "Basta a", mentre nel secondo il gerundio "panting", normalmente usato in modo impersonale e intransitivo in inglese, produce l'inusuale "affannando". Analogamente, il passivo costruito sul soggetto "I narrowly escaped being run over" si riflette nell'impacciato "Scansai a stento dal venire arrotato". Insieme alla leggibilità, è l'aspetto pragmatico a subire le conseguenze della traduzione specchio: sempre nel discorso diretto di Clara, il mantenimento rigoroso del condizionale ("si penserebbe" per "one would think") e dell'aggettivo anteposto al nome calcato sull'inglese ("selvaggia creatura" per "savage creature") stempera l'intento di esprimere l'accorata frustrazione del personaggio, e finisce per conferire ad un testo originale che già tende al melodrammatico un tono decisamente aulico.

La stretta osservanza della lettera, nella sintassi come nel lessico, concede alla traduzione un margine di cambiamento molto ridotto rispetto al testo di partenza. Questa osservanza percorre l'intero testo d'arrivo. Per aderenza grammaticale "I was going *to be brought* up there, I believed, as long as I remained at school [...] and that *no such scheme was entertained on my behalf* by anybody" conserva inalterati tutti i passivi in "Gli dissi che *sarei stato tenuto lì*, pensavo, per tutto il tempo che avrei frequentato la scuola [...] e che *nessun progetto era stato fatto per me* da nessuno" (Copperfield: 201; Copperfield 2: 237, corsivo mio). Per aderenza grammaticale e sintattica, il rigido "Vengo ricondotto a casa in brutte condizioni, e *bistecche vengono poste* sui miei occhi" riflette i passivi e l'ordine delle parole inglesi dell'originale "*I am taken* home in a sad plight, and *I have beef-steaks put* to my eyes". In modo analogo, in un dialogo tra Mr Peggotty e il piccolo David, l'ordine soggetto-verbo (non marcato) di "his father giv it him", "My brother Joe was *his* father", e "My brother-in-law, Tom, was *her* father" non sembra lasciare spazio ad altre soluzioni se non "suo padre gliel'ha dato", "Mio fratello Joe era suo padre" e "Mio cognato, Tom, era suo padre" (Copperfield: 226, 38; Copperfield 2: 265, 57, corsivo mio). Infine, per aderenza lessicale al testo di partenza, "I was born with a caul" (letteralmente, *Sono nato con la cuffia*, cioè,

in italiano, con la camicia) diventa, più oscuramente, “Nacqui con una cuffia” (Copperfield: 13; Coppefield 2: 29).

In più di un caso l’adesione all’originale sconfinava con l’uso di forme italiane inaspettate o improprie, cosicché “obligations” nel senso di *doveri* non è il comune *obblighi* ma “obbligazioni”, “excitement”, detto dei pensieri di Huriah Heep, non è *esaltazione* ma il più raro “eccitamento”, “a rather *extensive* order” resta “una ordinazione piuttosto *estensiva*” (e non *cospicua* o *consistente*), e “she was but a *childish* widow” diventa “essere una vedova assai *puerile*” (Copperfield: 300, 201, 299, 16; Copperfield 2: 347, 236, 346, 33, corsivo mio). Ancora, lo scherzoso “old boy” (*vecchio mio*) con cui Steerforth apostrofa David passa a “vecchio ragazzo”, il commento sbrigativo “it’s *nothing but fancy*” (*sciocchezze/stupidaggini*), con cui Betsey Trotwood cerca di dissipare i dubbi di Clara sul fatto che il tè possa farle male, è tradotto con “non è *che una fantasia*”, e “takes the birds on trust” (*accetta gli uccelli sulla fiducia*) passa a un inatteso “avere fiducia negli uccelli” (Copperfield: 297, 17; Copperfield 2: 344, 34, 33, corsivo mio). Ancora, se nel testo originale Mr Murdstone fa capire a un amico che è meglio non parlare di Clara in presenza del piccolo David, dicendo “Somebody’s sharp” (traducibile con *C’è qualcuno che ascolta*), in italiano il personaggio pronuncia un opaco “Qualcuno non dorme”, forse dovuto al fatto che “sharp” è traducibile in italiano anche con *sveglio* (che non dorme, dunque). Infine, se Mr Chestle dice a David che potrà andarlo a trovare e trattenersi “as long as you like” (*quanto vuole*), in italiano Mr Chestle lo invita a restare “quanto tempo *vi piace*” (Copperfield: 30, 229; Copperfield 2: 48, 268, corsivo mio).

Per un verso, l’*habitus* individuale del traduttore (che non sembra avere una conoscenza specialistica né una frequentazione professionale della lingua inglese²⁵) incide forse in modo particolarmente evidente sulla traduzione di Pratico, incrementando peraltro l’impulso delle macro-norme già viste in azione. Quel che resta è l’impressione di un testo irrigidito e ancorato alla dimensione scritta, di cui non è facile immaginare una lettura estetica. Ecco un esempio narrativo in cui si manifesta l’immobilità della riscrittura traduttiva:

Mrs. Crupp disse, in primo luogo, che naturalmente era ben comprensibile che ella non poteva servirci, ma che conosceva un giovanotto servizievole che essa pensava potesse venire utilizzato per fare ciò, ed il cui prezzo era di cinque scellini, più quello che volevo. Dissi che certamente l’avremmo preso. Poi Mrs. Crupp disse che era chiaro che essa non poteva essere in due posti assieme (il che sentii che era ragionevole) e che “una ragazzina” che stesse fissa nella stanza di servizio con una candela della camera da letto, senza mai desistere dal lavare i piatti, sarebbe stata indispensabile. (Copperfield 2: 345)

²⁵ Se si esclude una precedente esperienza di co-traduzione di una “Enciclopedia della Favola” a cura di Gianni Rodari (edita nel 1963 da Editori Riuniti), nella carriera di Pratico la traduzione sembra restare un fatto isolato e circoscritto a *David Copperfield*.

Diverso, più leggibile e mimetico del parlato, il testo inglese.

Mrs. Crupp said, in the first place, of course it was well known she couldn't be expected to wait, but she knew a handy young man, who she thought could be prevailed upon to do it, and whose terms would be five shillings, and what I pleased. I said, certainly we would have him. Next, Mrs. Crupp said it was clear she couldn't be in two places at once (which I felt to be reasonable), and that "a young gal" stationed in the pantry with a bedroom candle, there never to desist from washing plates, would be indispensable. (Copperfield: 298)

Ancorché complesso e articolato, il discorso indiretto del testo di partenza riecheggia con efficacia i modi dell'oralità, e consente una lettura più agevole rispetto alla traduzione Newton & Compton, più attenta invece a una trasposizione "scritta" e ideativa dei contenuti.

Evita invece l'eccessivo appiattimento sull'originale la traduzione di Oriana Previtoli, edita da Rizzoli, più fluida e disinvolta sul piano morfosintattico come su quello pragmatico. Invisibile nel paratesto, l'impronta individuale è invece ben presente nel modo in cui la traduttrice modella il testo, ed è forse in parte riconducibile anche ad un *habitus* segnato da competenza professionale e attività sistematica di traduzione²⁶. Anche qui sarebbe difficile adoperare in senso assoluto le categorie venutiane di "minor translating" come atto straniante che rilascia l'eteroglossia affermando il testo di partenza, o di traduzione "majoritarian" (Venuti 1998: 139), in cui la cultura dominante del sistema d'arrivo oscura e schiaccia quella dell'originale – si è visto, tra l'altro, come nelle traduzioni italiane dei classici inglesi siano spesso le strategie stranianti di adesione ai moduli originali a ricondurre il testo d'arrivo nel solco dell'ortodossia autoctona. Nel caso della versione Rizzoli, si può affermare che le conoscenze e la competenza della traduttrice danno forma a un testo scorrevole e accurato, in cui si affaccia anche un parziale tentativo di rendere in modo verosimile l'oralità e le sfumature pragmatiche dell'originale. La pressione delle macro-norme imposte dal sistema d'arrivo resta tuttavia molto forte. Si riscontrano così anche in questo bi-testo, seppure in misura ridotta, casi di traduzione specchio, e – in linea con le strategie improntate al criterio dell'*acceptability* (Toury 1995: 57) – un più evidente e generalizzato abbellimento del testo primario tramite l'uso di moduli letterarizzanti e alzo di registro lessicale.

La lingua della narrazione, più che quella dei dialoghi, sembra essere lo spazio che consente alla traduttrice di muoversi con maggiore libertà. Il racconto concitato dell'inseguimento del

²⁶ Oriana Previtoli è traduttrice professionale dagli anni Cinquanta, con molti testi all'attivo. Tra questi, sempre per i tipi di Rizzoli, *La sposa di Lammermoor* di Walter Scott (1951), *La Pietra della Luna* di Wilkie Collins (1954), *Il signor Forsyte, possidente di John Galworthy* (1953), *Martin Eden* di Jack London (1979), *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe* e *Le ulteriori avventure di Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1985).

ladruncolo già analizzato nel testo di Pratico mostra ad esempio un ritmo sciolto e sicuro che lo differenzia dalla versione Newton & Compton:

Gli corsi dietro alla maggior velocità possibile, ma non avevo più fiato per gridare e, se lo avessi avuto, non avrei osato gridare, ormai. Corsi il rischio di essere investito almeno venti volte in mezzo miglio di strada [...]. Alla fine, confuso dalla foga e dalla paura, e nel dubbio che mezza Londra fosse ormai sulle mie tracce per arrestarmi, lasciai andare il giovanotto dove voleva, col mio baule e il mio denaro; e, ansimando e piangendo, ma senza mai fermarmi, feci dietro-front alla volta di Greenwich che, avevo sentito dire, era sulla strada di Dover. (Copperfield 3: 275)

La traduttrice non resta ancorata in modo rigido alle strutture di partenza, e rende senza eccessivo timore in italiano forme verbali inglesi con forme sostantivate o moduli verbali più scorrevoli (“alla maggior velocità possibile” per “as fast as I could”; l’infinito “senza mai fermarmi” per il gerundio “but never stopping”).

Il passo si fa tuttavia più incerto nel discorso diretto. Nelle spiegazioni offerte da Mr Peggotty al piccolo David sui propri legami di parentela con Emily e Ham si trova, è vero, un accenno di colloquialità nell’ordine italiano verbo-soggetto, cosicché “his father giv it him” diventa “Bè, signorino, gliel’ha messo suo padre”. Poco più sotto torna tuttavia l’ordine canonico calcato sull’inglese, con un allontanamento dalla mimesi del parlato che produce “Mio fratello Joe era suo padre”, “Mio cognato Tom era suo padre” (“My brother Joe was *his* father”, e “My brother-in-law, Tom, was *her* father”, Copperfield: 38; Copperfield 3: 126). La distanza dalla dimensione colloquiale è ancor più netta nella lingua che traduce il già osservato racconto del Mr Peggotty ormai anziano. Nonostante la presenza qualche tratto dell’italiano medio (evidenziato in grassetto), anche la versione Rizzoli non si sottrae nell’insieme ad un generale innalzamento degli elementi bassi o vernacolari che contraddistinguono il socioletto del personaggio:

“Quando si... *smarrì*, [...] il cuore mi disse che lui l’avrebbe portata in quei paesi. Il cuore mi diceva che **lui** gliene aveva detto meraviglie, e che lì **lei** sarebbe diventata una signora e che prima doveva dar retta a lui, e **via discorrendo**. E quando **ho visto** sua madre, **ho capito** benissimo che avevo avuto ragione. Ho attraversato dunque la Manica e *sono approdato* in Francia *come se fossi piovuto* dal cielo.” (Copperfield 3: 693, corsivo e grassetto miei)

Scomparsi in pratica tutti i tratti popolari e dialettali, normalizzati nella grafia e nella grammatica, la lingua di Mr Peggotty perviene a una mescolanza di alto e basso (per meglio dire, in questo caso, di alto e medio) che ricorda in parte lo stile mescidato tipico della tradizione letteraria italiana. Così, se da un lato la traduttrice seleziona forme comuni dell’italiano orale come il passato prossimo, “lui” e

“lei”, o “via scorrendo”, dall’altro non manca di inserire nel medesimo discorso moduli verbali eleganti (“smarri” o “come se fossi piovuto dal cielo” per “she was – lost” e “as if I’d fell down from the sky”), e parole di registro più elevato rispetto al testo di partenza (“sono approdato” per “landed”). È interessante notare come il racconto assuma un tono via via più letterario, per cui poco più avanti il vecchio Mr Peggotty pronuncia un sussiegoso “*Trovai un signore inglese che era un funzionario [...], e gli dissi che andavo a cercare mia nipote. Egli mi procurò tutte quelle carte che mi occorrevano per il passaggio*”, che risulta piuttosto distante dall’inglese “I found out a English gentleman as was in authority [...], and told him I was a going to seek my niece. He got me them papers as I wanted fur to carry me through”(Copperfield 3: 693; Copperfield: 479, corsivo mio).

Nel frammento presentato sopra compaiono, come si è visto, i pronomi personali dell’uso medio. Nell’intero testo, tuttavia, *egli* è pronome decisamente preferito alle forme più comuni, insieme a *ella/essa/esse*. Anche questa scelta, microscopica all’apparenza, ha in realtà un impatto non indifferente sull’intera mole del romanzo, ed è sintomatica di una tendenza già più volte osservata nella traduzione italiana del classico moderno, qui egualmente diffusa: quella verso l’innalzamento e la riscrittura nobilitante. L’ossequio al prestigio del bi-testo e l’assoggettamento alle convenzioni del polisistema letterario italiano si evidenziano nell’edizione Rizzoli tramite il frequente ricorso all’enclisi pronominale (“affacciatasi”, “inchinarvisi”, “rivoltomi”), nei toscanismi (“capo”, “piccino”, “cantuccio”), e nell’alzo di registro lessicale, che rende parole comuni in inglese con termini italiani molto ricercati (Copperfield 3: 99, 396, 466, 97, 128, 138, 367, 466). Così, “about that time” diventa “in quel torno di tempo”, e il semplice “a necklace of blue beads” (*una collana di perline azzurre*) è reso con “un vezzo di perline azzurre”. Ancora, la spinta alla nobilitazione si manifesta nella resa di “foreboding apprehensions” (*cattivi presagi*) con il più aulico “ansia presaga”, di “used to darken” (*oscuravano/mettevano in ombra*) con “abbuiavano”, e di “sneering” (*disprezza*) con il più elegante “sprezza” (Copperfield: 13, 37, 76, 713, 714; Copperfield 3: 94, 124, 175, 991, 992). Nella scelta tra possibili allotropi, anche nel testo della Previtalli la preferenza è spesso accordata alla forma più preziosa, e gli originali “gave”, “cheek” e “uttered” (*diede, guancia, pronunciata*) diventano così “dette”, “gota” e “pronunziata” (Copperfield: 37, 47; Copperfield 3: 124, 138).

Il tocco letterario per via di elevazione lessicale si estende su tutto il testo e come di consueto è visibile su più piani. Sul piano avverbiale e pronominale il *vi* locativo prevale sul *ci*, e parole semplici come “where” e “in” possono trasformarsi in “ove” ed “entro”, anziché *dove* e *dentro* (cfr. Copperfield 3: 137, 460, 466). Per moduli lessicali più ampi, il passaggio traduttivo porta a “con mani tanto inquiete” per “such nervous hands”, “cuore greve” per “heavy heart”, “celare” (e non *nascondere*) per “hide”, e “leggere per diletto” a fronte di “read for my own

pleasure” (Copperfield 3: 97, 137, 138, 331; Copperfield: 16, 47, 199). Le espressioni piane “as I look back” e “She had so far improved me” acquistano un sapore retorico in “Mentre mi volgo a riguardare” e “Essa aveva tanto influito benignamente su di me” (Copperfield: 224, 302; Copperfield 3: 364, 466). In virtù dello stesso procedimento, “jokes” si eleva a “motti di spirito” e “What a hard thing!” passa a “Che barbarie!” (Copperfield: 300, 406; Copperfield 3: 406, 600).

Anche la traduzione Rizzoli consente infine di registrare l’impulso verso quella forma di innalzamento che si serve del linguaggio scolastico e burocratico. In presenza di possibili traduttori comuni, la Previtali sceglie *rammentare, interloquire, udire, giungere, destare, recarsi, e porgere* per rendere le forme inglesi *remember, put in, hear, come, awaken, go, e give* (cfr. Copperfield 3: 94, 100, 127, 135, 138, 459, 370; Copperfield: 13, 18, 37, 45, 47, 297, 229). In modo analogo, “you must be sorry”, detto da Dora al marito, e “a grown up sort of thing” assumono contorni più formali in “ti deve rincrescere” e “una caratteristica da persona adulta”. Persino la voce “job” (*lavoro*) si burocratizza e viene tradotta in modo più formale con “incarico”, mentre anche “the salary” diventa per allungamento burocratizzante “la riscossione del salario” (Copperfield: 521, 238, 155, 404; Copperfield 3: 747, 382, 274, 597).

A livello grammaticale, la spinta all’innalzamento può intrecciarsi con qualche caso (seppure limitato) di traduzione specchio. Questo avviene in special modo per i tempi verbali. Così, anche qui la forma passiva modellata sull’inglese viene adottata nella versione italiana a fronte di alternative più vicine all’uso medio (come in “quando fu sparcchiato e il *dessert* fu messo sulla tavola” per “when the cloth was cleared, and the dessert put on the table”, Copperfield 3: 462; Copperfield: 299), mentre il futuro grammaticale italiano traduce rigorosamente le forme con *will* o *shall* (quando sarebbe stato possibile anche l’impiego del presente in forma di futuro). Per offrire la colazione all’amico Steerforth, David dice allora “Mrs. Crupp *ti farà* il caffè fresco mentre io *ti farò rosolare* un po’ di prosciutto” (“Mrs. Crupp *shall make you* some fresh coffee, and *I’ll toast you* some bacon”, Copperfield 3: 460; Copperfield: 297, corsivo mio). Anche nel testo edito da Rizzoli, un’altra area in cui si evidenzia l’adesione morfologica all’originale è quella del passato remoto, che tende a sostituire il passato prossimo nella resa del *simple past* inglese – con la già vista attenuazione della mimesi del parlato nel caso in cui la norma operi al discorso diretto. Così, nella conversazione informale tra David e Dora in cui il protagonista rimprovera con delicatezza la moglie per la scarsa abilità con cui amministra le faccende domestiche, Dora esprime il suo rammarico con un arcaicizzante: “quando *dicesti* che ti sarebbe piaciuto un pochino di pesce, *andai* io stessa e feci miglia e miglia per ordinarlo” (Copperfield 3: 747).

Sempre sul piano grammaticale, è possibile infine riscontrare la presenza di complessi periodi ipotetici di terzo tipo, che segnano anche la lingua dei personaggi di più umile estrazione

sociale. Eccone un esempio nel discorso indiretto libero che riporta le parole di Mr Peggotty: “lanciava una tremenda imprecazione, che se qualcuno l’avesse detto un’altra volta, *sarebbe andato* via per sempre: finisse ‘sdranato’ se non l’avesse fatto!” (“[he] swore a dreadful oath that he would be ‘Gormed’ if he didn’t cut and run for good, if it was ever mentioned again”; Copperfield 3: 462, 460, 747, 127; Copperfield: 299, 297, 522, 39, corsivo mio). Come si vede da quest’ultimo caso, la riproduzione del parlato nel discorso indiretto libero di Mr Peggotty (che avrebbe forse potuto accogliere opzioni più tipiche dell’italiano medio come *se lo dicevano ancora andava via per sempre*) cede il passo all’intento informativo e “filologico” che spesso informa la traduzione del Grande Libro. In estremo ossequio al testo, come già nella versione Mondadori di *Emma*, la traduttrice arriva in qualche occorrenza a recuperare la radice letterale di un termine – “unfathomable” (*insondabile*), qualità che David attribuisce alla profondità del proprio sentimento per Dora – rendendolo con la perifrasi marittima “sentimento” che “non si poteva scandagliare” (Copperfield: 403; Copperfield 3: 597).

Anche l’edizione Rizzoli non sfugge dunque del tutto all’immobilità. Benché non esclusivamente incentrata sul trasferimento di informazioni, più sciolta, e in parte orientata alla funzione interpersonale, questa versione italiana di *David Copperfield* non si discosta da una cifra stilistica ibridata in cui spicca comunque un segno iper-letterario di matrice nativa. Da questa cifra neppure la traduzione agevole e accurata di Oriana Previtali sembra tutto sommato poter prescindere.

3.3.2 La traduzione d’autore: Cesare Pavese traduttore di *David Copperfield* per Einaudi.

Conclusioni

Nel continuum che caratterizza l’*habitus* del traduttore, Erich Prunč (2007: 48-9) individua due poli: quello del “translator-priest”, severo guardiano della parola, costruttore della cultura e portatore di verità socialmente accettate, e quello del traduttore come “self-effacing pariah” al servizio dell’autore, condannato alla marginalità e all’invisibilità auto-imposta (cfr. § 1.2.2). Costruttori del canone, e proprio per questo inclini a una reverente soggezione verso il prestigio del testo, i traduttori italiani del classico moderno sembrano oscillare tra queste due polarità. Come si è visto, è possibile che di fronte al classico anche traduttori noti o esperti si concedano uno spazio d’azione limitato, condizionati a un tempo dalla rispettosa aderenza alla lettera dell’originale e dalle convenzioni letterarie imposte dalla cultura d’arrivo. Cosa accade allora quando a tradurre il classico moderno è uno scrittore riconosciuto come tale, e dunque più di altri mediatori autorizzato

a muoversi con maggiore libertà nel campo della produzione letteraria? E dove si colloca, in particolare, in veste di traduttore, un autore affermato e innovativo come Cesare Pavese?

Fra il tre giugno e il sedici agosto del 1939 (anno in cui esce per Einaudi la sua traduzione di *David Copperfield*, con il titolo *La storia e le personali esperienze di David Copperfield*), Pavese si dedica alla stesura di *Paesi tuoi*, che vedrà la luce due anni più tardi. “Fin dall’inizio”, scrivono Mariarosa Masoero e Giuseppe Zaccaria, curatori del volume *Cesare Pavese. I capolavori* (2008), sempre per Einaudi, “gli interessi e le scelte letterarie di Cesare Pavese appaiono caratterizzati da uno spiccato anticonformismo, che lo colloca in una posizione critica, se non di aperta contestazione, nei confronti della cultura ufficiale” (Pavese 2008: V). Al già inconsueto (e per i tempi poco raccomandabile) interesse verso la letteratura americana, che confluisce nell’attività saggistica e traduttiva, Pavese unisce una prosa romanzesca dalla forte tensione innovativa: l’effetto dirompente di *Paesi tuoi*, esordio narrativo di Pavese che inaugura “La Biblioteca dello Struzzo”, gli vale l’opposizione aperta del regime.

Ambientato durante la stagione della mietitura in una campagna piemontese assolata e percorsa da pulsioni violente, *Paesi tuoi* si presenta in netto contrasto rispetto a quella parte dell’ideologia fascista che identifica convenzionalmente nel mondo contadino il fondamento dei valori morali e familiari. Tuttavia, è anche e soprattutto l’“iper-realismo” delle “soluzioni espressive e stilistiche” a irritare la cultura ufficiale del tempo (Pavese 2008: VI). Con *Paesi tuoi*, gli “umili”, cui i romanzi di Manzoni e Verga avevano aperto la strada nel secolo precedente e che troveranno più tardi nuova voce nel Neorealismo, entrano a pieno titolo nel racconto anche sul piano linguistico: Pavese costruisce un mondo “basso” in cui tutto si tiene, e in cui il linguaggio usato, che è mimetico e metaforico insieme, informa in modo coerente luoghi, vicende e personaggi. Questo allargamento, anche stilistico, agli strati sociali meno elevati ricorda il progressivo ampliamento del campo d’azione sociale già visto in opera nel romanzo vittoriano. Converterà dunque osservare più da vicino i tratti salienti di quella lingua realistica che articola con efficacia in *Paesi tuoi* sia la narrazione sia il discorso delle classi basse, per vedere poi se (e in che misura) il Pavese traduttore attinga ai risultati della sua scrittura quando si presentino nel romanzo dickensiano varietà linguistiche analoghe sul piano diastratico, diamesico o diafasico.

Narrato in prima persona dal protagonista (un giovane meccanico appena uscito di prigione), *Paesi Tuoi* si discosta in modo netto dalla lingua aulica e letteraria della tradizione italiana, e adotta moduli fortemente marcati dalla colloquialità: “se voleva suonare Talino non era poi così stupido”, “portarmelo dietro, non me la sentivo”, “Sta’ a vedere che prende la cinghia e mi suona anche me!”, “Talino fa bocca da ridere”, “Chi sa se Talino l’avevano preso. Non lo prendono mica, pensavo” (Pavese 2008: 30, 8, 74, 96). L’uso del discorso indiretto libero contribuisce a rafforzare la mimesi

del parlato: “Verso le sette Michela te la trovo in latteria: caso strano era sola, e non era più bionda. A vedermi dal vetro fece un salto che mi tolse le illusioni: Pieretto era ancora in prigione. Glielo chiedo col mento e Michela fa di sì”, “la vecchia borbotta di no perché tira le mosche”, “Talino tira fuori tre lire e mi dice che erano le mie cinque, che a Torino non aveva trovato il fatto suo e che sapeva un posto a Brà dove bastava due e cinquanta” (Pavese 2008: 11, 25, 14). Come si vede, il registro lessicale è semplice e omogeneo, modellato sui personaggi, basso se necessario. Anche la lingua del narratore riproduce (nel lessico, nella grammatica e nella coordinazione spesso asindetica), il flusso della lingua orale:

Case non se ne vedevano, ma stradette ogni tanto che sparivano sotto le piante. Bel posto lassù, ma venirci di giorno. C’era perfino degli alberi in un campo carichi di frutta color della luna, e volevo fermarmi. Dall’altra parte della valle si vedevano i lumi di Monticello; ma tutto il vuoto era come una nebbia e neanche il mammellone si vedeva bene. Cominciava a far freddo, e io a sudare. (Pavese 2008: 64)

Infine, coerentemente con la norma dell’italiano dell’uso medio, in tutto il romanzo *lui/lei* soppiantano *egli/ella*, e – fatto salvo un “uscio” a pagina 7 – non si registrano toscanismi di maniera, né forme preziose o burocratiche. La semplicità arriva a marcare anche i *verba dicendi*: “gli dico”, “fa”, “dico”, “diceva lui”, “mi chiede”, “gli faccio”, “mi dice”, “le faccio” (Pavese 2008: 6, 18, 21, 10, 7, 12, 17, 22, 13, 14). Insieme all’uso di un registro medio-basso, la mescolanza dei tempi verbali accentua qui l’effetto di una narrazione che ha il ritmo del racconto orale.

Sul piano sintattico e grammaticale la dimensione colloquiale è riprodotta in modo altrettanto efficace. Il discorso del narratore procede spesso per paratassi e per accumulo di congiunzioni semplici:

Talino non si sedeva e tira fuori il suo foglio. Poi viene un milite e si conoscevano e si mettono a discorrere, e quello mi guarda. Io fumavo e prendevo dell’aria.

Talino si sporge e mi chiama a vedere dalla sua parte. C’era una collinaccia che sembrava una mammella, tutta annebbiata dal sole, e le gaggie della ferrata la nascondono, poi la fanno vedere un momento, poi entriamo in una galleria e fa fresco come in cantina ma si dimenticano di accendere la luce. (Pavese 2008: 19, corsivo mio)

Numerosissimi sono anche gli esempi di allontanamento dall’ordine canonico della frase, con frequente dislocazione a sinistra (“Che gli scappasse da ridere me l’aspettavo”; “La stanza l’aveva già data a un sergente, borghesi non ne voleva più, neanche me”; “credevo che la sua ragazza l’avesse sposata”; “Talino, ci vuole per loro”; “Un’occasione così doverla perdere e una ragazza che si stava rivoltando non poterla portare in un prato”, Pavese 2008: 5, 11, 12, 28), e anche qualche

caso di dislocazione a destra (“L’hai detto tu che qui stai male”, Pavese 2008: 7). A livello grammaticale, l’indicativo è preferito al congiuntivo e al condizionale, anche nel periodo ipotetico, e il presente sostituisce il futuro grammaticale: “Non ci credo che *sei* tu che *hai* dato fuoco”, “sembra che *ho fatto* la lotta”, “Se ti *fermi* a Torino più nessuno ti *toglie*”, “*se scampavo* dal Tribunale c’era qualcuno in libertà che me l’aveva giurata”, “Dovevi venire con me, ti *divertivi*”, “Se *partivamo* a piedi dopo mangiato, *c’eravamo* stasera”, “Lo sai che sono disoccupato e stasera non so dove *dormo?*”, “Stasera *dormi* già alla cascina” (Pavese 2008: 32, 42, 8, 7, 15, 18, 9, corsivo mio). La riproduzione della sintassi del parlato porta poi all’uso del *che* polivalente²⁷ – “Cosa vuoi fare qui, *che* non conosci nessuno?”, “cercavo un bar *che* non mi conoscessero”, “Rico è un mangiagrilli *che* tutti gli ridono dietro”, (Pavese 2008: 6, 41, corsivo mio). La mimesi dell’oralità trova infine forza nell’anacoluto: “Monticello è un paese di scarto che di notte non passano i treni”, “Traversare la piazza davanti alla stazione c’era da restar secchi”, “Pieretto era il suo genere spaventare la gente”, “l’unico posto che sapevo non potevo più tornarci”, e ancora “un profumo che le donne, solo che abbiano un sangue un po’ sveglia, dovrebbero stendersi” (Pavese 2008: 13, 18, 23, 25, 28).

Le scelte stilistiche di *Paesi tuoi*, da cui emerge una scrittura intessuta in modo coerente di moduli colloquiali e popolari, mostrano come Pavese abbia dunque già acquisito nel 1939 tutti gli strumenti per rendere con efficacia la materia multiforme e “multilingue” del romanzo realistico. Tuttavia, come si vedrà, di fronte alla traduzione di *David Copperfield* anche la forza anticonformista del Pavese scrittore sembra indebolirsi a vantaggio della consueta riverenza verso il Grande Libro. Questa riverenza emerge sia dalle pagine paratestuali, sia dal trattamento riservato dallo scrittore al testo dickensiano.

A livello paratestuale, l’edizione Einaudi sembra fare decisamente affidamento sull’aura letteraria di Pavese per sancire il prestigio del romanzo. Consacrato riconosciuto e riconoscibile per la comunità interpretante italiana, Pavese ricopre un ruolo che è già di per sé adeguato allo status del bi-testo, e basta a ratificarlo. Così, dopo autore e titolo, la copertina del libro segnala solo “Prefazione e traduzione di Cesare Pavese”, senza necessità di rimandi ad altre voci autorevoli. Ed è proprio nella breve introduzione al romanzo che si colgono i primi segni di una scrittura più letteraria e meno anti-convenzionale rispetto ad altre prove, di uno stile che orienta a una lettura efferente in cui non mancano forme elevate e preziosismi. “Gli è che la fantasia, inesauribile e impreveduta [...] si spegne davanti al meccanismo del reale” (*Copperfield* 4: VII), osserva lo scrittore nella prefazione, aprendo con un toscanismo e proseguendo con il termine raro “impreveduta”. La stessa cifra stilistica, qui giustificata dal tono formale dello scritto, ritornerà

²⁷ Cfr. Testa (1997: 155).

anche nella traduzione del testo di Dickens. Benché non faccia esplicitamente cenno a questioni di lingua né al proprio progetto traduttivo, già dall'introduzione Pavese proietta il romanzo dickensiano nell'orizzonte del "decoro" e dello stile alto²⁸.

Sul piano testuale, come le altre versioni del classico moderno, anche la traduzione di Pavese ricorre all'innalzamento e alla nobilitazione dell'originale, specie dove questo adotti un registro basso o medio. Tornano anche qui toscanismi, forme auliche e moduli innalzanti di matrice burocratica. Eccone una veloce campionatura: *udire, ritenere, recarsi, disporre, giungere, condurre, scorgere* (per i comuni *hear, think, go, have, come, take, see*, cfr. Copperfield 4: 272, 274, 30, 873, 49, 186, 14) si uniscono a locuzioni perifrastiche come "effetti cambiari", che incrementano in un discorso diretto il tratto burocratico del già tecnico "promissory notes" (*cambiali*). Regolarmente usati anche i toscanismi: "capo" per "head", "uscio" per "door", "stanzuccia" e "botteguccia" per "little room" e "little shop", "non le garba" per "she wished I wouldn't" (Copperfield 4: 266, 42, 49, 83, 188, 273; Copperfield: 220, 39, 45, 73, 156, 225). Come sempre, l'alzo di registro lessicale può colpire i singoli pronomi e le particelle avverbiali (con *egli/essa* sovraordinati a *lui/lei* e *vi* locativo preferito a *ci*), ma anche i sostantivi ("in the dark" diventa "nella tenebra", anziché *nel buio*), gli aggettivi ("passeggiate serotine" – e non l'allotropo più comune *serali* – per "evening-walks", "usa a cucire" per "accustomed to do needlework", "consimile" per "similar"), e infine anche le forme verbali – cosicché "*serve up the cheese*" diventa "*imbandire il formaggio*" e non *servire il formaggio*, mentre "*should fathom what I was doing*" passa a "*penetrasse il mio proposito*" (e non ad esempio *capisse cosa stavo facendo*; Copperfield: 201, 715, 713, 49, 365, 155; Copperfield 4: 244, 875, 873, 49, 298, 166). L'impatto massiccio della norma innalzante è egualmente visibile anche in preposizioni e avverbi. Di fronte a forme comuni nell'originale, Pavese scarta i traduttori immediati come *sempre più, anche se, per quanto, già, nel, per, allo stesso modo, subito*, e opta per i più ampollosi "vieppiù", "quantunque", "a suo luogo", "entro", "onde", "parimenti", "tosto" (Copperfield 4: 49, 186, 784, 783, 31, 39, 40).

Sul piano grammaticale si riscontra nell'edizione Einaudi un'analoga preferenza per moduli segnati dalla letterarietà, come mostrano i casi di accordo del participio passato con il complemento e la forte presenza di congiuntivi e condizionali: "L'unico argomento, mi informò Peggotty, a proposito del quale egli *avesse* mai rivelato un umore violento o *pronunciata* una bestemmia, era questa sua generosità"; e ancora, "mi disse che, quando *avessi* qualcosa da fare la sera [...], o quando *desiderassi* leggere per mio divertimento, avevo piena libertà di scendere" (Copperfield 4: 41, 241, corsivo mio). Diversamente da quanto accade in *Paesi tuoi*, queste strutture verbali sono

²⁸ Cfr. § 1.2.1 per come l'introduzione di Pavese al testo tradotto rimandi a un'idea di *David Copperfield* come testo canonico lontano e sospeso nel tempo.

qui preferite all'indicativo anche nella resa del discorso diretto: “Dunque”, chiede così David a Huriiah Heep, “quando *sia* finito il vostro tirocinio, sarete un regolare avvocato, immagino”. Il tono è decisamente più formale rispetto all'inglese “Then, when your articed time *is* over, you'll be a regular lawyer, I suppose?” (Copperfield 4: 243; Copperfield: 200, corsivo mio). Non mancano infine esempi di enclisi pronominale (“salutatomi come al solito” per “having welcomed me as usual”, Copperfield 4: 857; Copperfield: 702) e di *i* prostetica (cfr. “in iscuola”, “per istorto”, Copperfield 4: 272, 20).

Commentando il romanzo *Angelo di bontà* (1885) di Ippolito Nievo, Vittorio Coletti nota quella miscelanza incoerente di lessico elevato, sintassi letteraria e dialettalismi che già nell'Ottocento allontanava il romanzo italiano dalla lingua parlata e dalla via espressiva della medietà indicata da Manzoni, relegandolo a una “polarizzazione degli estremi” (Coletti 1993: 283, 294)²⁹. A questa polarizzazione, Pavese va soggetto in modo forse ancor più evidente rispetto agli altri traduttori del classico. Nel *David Copperfield* di Pavese, i condizionamenti delle macro-norme specificamente ascrivibili alla traduzione del Grande Libro si uniscono ad una peculiare giustapposizione di linguaggio ricercato e forme popolari, giustapposizione in qualche misura ascrivibile anche al peculiare *habitus* letterario dello scrittore che si fa traduttore. Questa miscela ibrida e non risolta di forme alte e forme popolari (ben lontana dalla coerenza mimetica di *Paesi tuoi*) affilia in modo netto la versione pavesiana del romanzo di Dickens alla linea più convenzionale della cultura ufficiale.

Al fondo dotto, libresco e ricercatissimo della tradizione letteraria italiana rimandano alcuni termini in cui l'alzo di registro lessicale è particolarmente sensibile: Pavese traduce “flaws” (le imperfezioni del vetro della finestra osservate dal David bambino) con l'aulicismo “festuche”, “a pretty little image” con un “grazioso idoletto” di ascendenza dantesca, “pinions of time” (*ali del tempo*) con l'ancor più elevato “vanni del tempo”, e “strain” (*musica*) con il prezioso “concenti” (Copperfield: 47, 39, 460, 72; Copperfield 4: 52, 42, 560, 82). E anche qui l'impulso verso la lingua alta produce a volte un appiattimento della dimensione umoristica del racconto. Nella lettera di Mrs Crupp a David Copperfield scompare ad esempio (come già nella traduzione Newton & Compton) lo scarto tra il tentativo di usare un linguaggio formale e gli errori che ne conseguono, cosicché il popolare “in widders' weeds” diventa addirittura “in gramaglie vedovili”, plausibile forse per il discorso del narratore ma non per quello del personaggio, riportato dalla voce narrante (Copperfield: 404; Coppefield 4: 494). A controbilanciare la spinta verso un italiano *culto* e arcaicizzante, Pavese introduce sporadici regionalismi (come ad esempio “magnano” al posto di *fabbro*, Copperfield 4: 364), ma lo stile resta ibrido e scarsamente coeso.

²⁹ Cfr. anche Mengaldo 1994: 135-93 e § 2.2.2.

Anche quando si ravvisa con più chiarezza l'intento di dare alla lingua del romanzo una coloritura informale e colloquiale, l'impressione di una mescolanza poco compiuta rimane. Ecco alcuni esempi di questa mescolanza in cui, per la versione italiana, il grassetto mette in rilievo i moduli popolari e il corsivo sottolinea le forme innalzate:

<p>(1) [...] and <i>though my hands trembled a good deal</i>, had just tied the card on very much to my satisfaction, when <i>I felt myself violently chucked</i> under the chin by the long-legged young man. (Copperfield: 155; corsivo mio)</p> <p>(2) <i>The whole</i> building looked to me, as if it were learning to swim (Copperfield: 301; corsivo mio)</p> <p>(3) So Peggotty said; but <i>I'm afraid the chat was all on her own side</i>, and of immoderate length, <i>as</i> she was very difficult indeed to stop. (Copperfield: 404; corsivo mio)</p>	<p>(1a) [...] <i>e, quantunque le mani mi tremassero assai</i>, avevo giusto assicurato il cartello in modo soddisfacente, quando mi sentii menare un sergozzone dal giovanotto dalle gambe lunghe. (Copperfield 4: 186; corsivo e grassetto miei)</p> <p>(2a) L'<i>intero</i> edificio mi aveva l'aria di imparare a nuotare. (Copperfield 4: 368; corsivo e grassetto miei)</p> <p>(3a) Così disse Peggotty, ma ho paura che le chiacchiere le avesse fatte tutte lei e senza più finire, <i>giacché</i> non era cosa facile fermarla. (Copperfield 4: 494; corsivo e grassetto miei)</p>
--	--

Come si vede, le espressioni colloquiali (“menare un sergozzone”, “mi aveva l’aria”) e la dislocazione a sinistra propria del registro medio (“che le chiacchiere le avesse fatte tutte lei”) sono costantemente accompagnate da una contropinta verso moduli elevati (“quantunque”, “giacché”, “intero”, per i comuni “though”, “as”, “whole”). In ultima analisi, non solo il narrare resta mescolato, ma nell’oscillazione tra alto e basso è il polo del “bello scrivere” ad avere più spesso la meglio.

Anche nella traduzione di Pavese, dunque, domina la riscrittura nobilitante, a riprova della forza delle norme che operano nel sistema d’arrivo. Come già per le versioni precedenti, tra le

molteplici manifestazioni di questa tendenza³⁰, il racconto del vecchio Mr Peggotty può nuovamente essere usato come cartina di tornasole:

“When she was – lost,” said Mr. Peggotty, “I know’d in my mind, as *he would take her* to them countries. I know’d in my mind, as *he’d have told her wonders of ‘em*, and how she was to be a lady theer, and how he got her listen to him fust, along o’ sech like. When *we see* his mother, I know’d quite well as I was right. *I went across-Channel* to France, and *landed theer*, as if *I’d fell down* from the sky”.

“[...] and many a woman, Mas’r Davy, as has had a daughter of about Em’ly’s age, I’ve found a waiting for me [...] *fur to do me sim’lar kindnesses*. Some has had daughters *as was dead*. And God only knows how good them mothers *was* to me!” (Copperfield: 478-9, corsivo mio)

– Quando fu...perduta, disse il signor Peggotty. – dentro di me lo sapevo che *l’avrebbe condotta* in quei paesi. Dentro di me sapevo che *gliene avrebbe raccontato* meraviglie e detto che laggiù sarebbe stata una signora, e che si era fatto ascoltare le prime volte proprio con questi discorsi. Quando *visitammo* la madre, capii che avevo ragione. *Attraversai lo stretto e andai* in Francia e *vi sbarcai* come se *cadessi* dal cielo.

– [...] e molte donne, signorino David, che avevano figlie dell’età dell’Emily, le trovai che mi aspettavano [...] *per usarmi le medesime gentilezze*. Certe avevano avuto delle figlie *ch’erano* morte. Dio solo sa come *furono* buone con me quelle mamme! (Copperfield 4: 580-81, corsivo mio)

Di fronte a una varietà linguistica colloquiale sul piano diamesico (parlato), popolare su quello diastratico (estrazione culturale e livello sociale non elevati del parlante) e informale su quello diafasico (argomento personale, limitata distanza tra i partecipanti), Pavese ignora le soluzioni espressive orientate alla lingua orale che mostra di padroneggiare senza difficoltà in *Paesi tuoi*. I tratti “bassi” o vernacolari del discorso del personaggio sono anche qui livellati verso l’alto e normalizzati, e gli inserimenti di forme popolari non bastano ad equilibrare l’impulso nobilitante. Anche nella versione di Pavese, l’italiano del vecchio Mr Peggotty non reca traccia dell’inglese concreto e vivo del testo di partenza, ed è ricondotto nei canoni di una lingua corretta, quando non letteraria.

L’impressione di letterarietà si intensifica nel dialogo finale tra David e Agnes, in cui il mantenimento dei passati remoti e l’uso di moduli ricercati sfocia in un linguaggio melodrammatico e artificioso. Così, con un innalzamento della deissi sociale per il quale i due personaggi si danno del voi nonostante la vicinanza e la lunga frequentazione, David dice a Agnes: “Ricordate che cercai di dirvi, quando tornai, quale debito di gratitudine avevo, carissima Agnes, e quale profondo

³⁰ Un altro esempio dell’azione di questa norma operativa si può trovare al capitolo XIX, nel dialogo tra un David ancora giovane e inesperto e il guidatore della carrozza su cui sta viaggiando alla volta di Londra. (cfr. Copperfield: 239; Copperfield 4: 290-1).

sentimento nutritivo per voi? [...] Voi avete un segreto, [...] fatemene parte, Agnes”, e, più sotto, “ Se avete qualche superstite pensiero che io possa invidiare la felicità che darete; [...] che io non possa, dalla mia dimora lontana, assistere rassegnato alla vostra gioia, scacciatelo, perché non lo merito!”. Diverso, ancorché non esente da una ricerca di eleganza formale, il tono dell’originale: “Do you remember that I tried to tell you, when I came home, what a debt of gratitude I owed you, dearest Agnes, and how fervently I felt towards you? [...] You have a secret, [...] Let me share it, Agnes”, e ancora “If you have any lingering thought that I could envy the happiness you will confer; [...] that I could not, from my removed place, be a contented witness of your joy; dismiss it, for I don’t deserve it!” (Copperfield 4: 858-9; Copperfield: 702-3). I meccanismi della retorizzazione (come mostra l’alzo del registro lessicale che fa passare “place” a “dimora”) sono quelli ormai noti, e i loro effetti segnalano sia l’adeguamento del testo al decoro che è proprio del classico, sia la presa in carico delle attese di una comunità interpretante piuttosto rigida e tradizionalista.

La libertà e l’innovazione che illuminano il percorso compositivo del Pavese scrittore non trovano lo stesso riscontro nella sua opera di traduttore, più statica e timorosa. È significativo in questo senso che la versione Einaudi presenti una forte incidenza di traduzione specchio (superiore ad esempio a quella del testo edito da Rizzoli). Il lessico italiano si modella spesso in modo speculare su quello inglese, con effetti ora stranianti ora innalzanti: “bring to my mind” diventa “mi riconducono a mente”, “Confusion to Brooks of Sheffield” è reso con “Sia confuso Brooks di Sheffield!” (e non ad esempio con il più comune *abbasso Brooks di Sheffield*), “my comforter” resta “la mia confortatrice” (e non *la mia consolatrice*), e il commento “It is wholesome to have you here. Wholesome for me, wholesome for Agnes, wholesome perhaps for all of us”, con cui Mr Wickfield dice in sostanza che la permanenza di David farà del bene a tutti, passa all’inusuale “È sano avverti qui. Sano per me, sano per Agnes, sano forse per tutti noi” (Copperfield: 227, 31, 45, 199; Copperfield 4: 275, 31, 49, 241). Come di consueto, modali e passivi riflettono spesso in modo rigido le strutture inglesi, anche in presenza di possibili alternative. “I might have been made another creature” è tradotto con “*avrei potuto esser fatto un’altra creatura*”, e “You must know that I never said that” (che poteva essere *Lo sai benissimo che non ho mai detto questo*) mantiene il modale in “*Devi saperlo che non ho mai detto questo!*” (Copperfield: 49, 521; Copperfield 4: 54, 637, corsivo mio). Allo stesso modo, la traduzione viola raramente l’ordine canonico della frase, e per effetto dell’adesione al testo di partenza, antepone il soggetto al verbo dove sarebbe forse più congruo l’uso di inversioni e dislocazioni. Anche in Pavese, Mr Peggotty spiega a David la parentela che lo lega a Emily e Ham dicendo: “suo padre gliel’ha dato”, “Mio fratello Joe era *suo* padre” e “ Mio cognato Tom era *suo* padre” (Copperfield 4: 40-1).

E come già osservato nelle traduzioni analizzate fin qui, sono soprattutto i dialoghi a subire gli effetti letterarizzanti della traduzione specchio. Se nella più fluida versione della Previtali, David esclama “Sono andato via, Agnes, amandoti. Sono stato lontano e ti ho amata. Sono tornato e ti amo”, in quella di Pavese la confessione di David ha il sapore retorico di un libretto d’opera: “*Partii, cara, amandoti. Vissi lontano, amandoti. Ritornai, amandoti*” (“*I went away, dear Agnes, loving you. I stayed away, loving you. I returned home, loving you!*”, Copperfield 3: 980; Copperfield 4: 860; Copperfield: 704, corsivo mio). La tensione a riprodurre per intero la lettera dell’originale diventa a tratti filologica fin nelle singole particelle. Se nel testo di partenza Clara attacca Peggotty dicendo “How can you reconcile *it* to your conscience, I wonder, *to* prejudice my own boy *against me*, or against anybody who is dear to me?”, in italiano il suo discorso rimane rigorosamente “Come puoi conciliarlo con la tua coscienza, mi domando, *di* sobillarmi il mio bambino *contro*, o contro un’altra persona che mi sia cara?” (Copperfield: 47; Copperfield 4: 53, corsivo mio).

Nel 1922, Bialik, “poeta nazionale” della letteratura ebraica moderna, traduce in ebraico un’intera raccolta di favole dei fratelli Grimm, muovendo dalla versione tedesca di Tom Freud (cfr. Toury 1992). Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare da un autore affermato, i testi tradotti da Bialik presentano un grado di innovazione stilistica molto basso, e tendono per lo più a conformarsi alle norme conservatrici e tradizionali del polisistema d’arrivo. “The question which now arises is quite intriguing: could Bialik (or any other translator) have chosen to behave any differently?”, si domanda Toury (1992: 61) nel suo studio su questo caso. E la risposta è sì: “Within a systemic, target-oriented approach to translation, the answer to this question is really very simple: of course he could”³¹. Per quanto soggetta a condizionamenti, la traduzione è e resta dopo tutto per sua stessa natura un processo decisionale. Quello che Toury (1992: 61) trova significativo è precisamente il fatto che Bialik abbia in fondo deciso di *non* avvalersi delle sue prerogative di scrittore, di *non* introdurre cambiamenti, optando invece per scelte più convenzionali e prevedibili (“*predictable*”) nel contesto della letteratura ebraica del tempo:

What I find most significant in the present case is precisely the fact that even a poet-translator of Bialik’s calibre, who was at that time at the peak of his fame and influence, hence in a position to introduce *changes* in

³¹ “La domanda che sorge adesso è interessante: Bialik (o qualunque altro traduttore) poteva scegliere di comportarsi in modo diverso?”; “Nell’ambito di una prospettiva sistemica e orientata alla cultura d’arrivo, la risposta a questa domanda è molto semplice: certo che sì”.

prevalent norms, opted for *sticking* to them, and to a rather extreme extent too: *acceptability* in the target literature [...] certainly outbalanced any *faithfulness* to the source text and its own model. (Toury 1992: 61)³²

Il caso di Cesare Pavese è tutto sommato simile a quello di Bialik: lo scrittore innovativo diventa conservatore quando indossa le vesti del traduttore. In questo senso, il *David Copperfield* di Pavese evidenzia la pressione delle macro-norme traduttive legate allo status del bi-testo, insieme ad un sostanziale adeguamento ai criteri di canonizzazione propri della cultura italiana. Non va ovviamente dimenticata per questo autore la politica di forte ostilità attuata dal regime fascista nei confronti della letteratura straniera. Il clima dittatoriale in cui Pavese è costretto ad agire (particolarmente avverso alle opere di origine anglo-sassone) può gettare un'altra luce sulle strategie osservate: in una prospettiva censoria, il testo, anche se classico, andava forse mimetizzato, "italianizzato", e a maggior ragione reso conforme alle norme di accettabilità del sistema d'arrivo³³. Emerge tuttavia con chiarezza, per il *David Copperfield* di Pavese come per le precedenti versioni italiane dei classici inglesi dell'Ottocento, l'appartenenza del testo tradotto a un sottosistema periferico e conservatore che aderisce ai modelli tradizionali del polisistema d'arrivo, con il permanere di norme storicizzanti e più "antiche" rispetto all'uso reale, e una generale rinuncia – specie nella resa del parlato – a modelli alternativi di verosimiglianza e leggibilità.

³² “Quello che trovo più significativo in questo caso è precisamente il fatto che persino un traduttore-poeta del calibro di Bialik, che in quel periodo era all'apice della fama e dell'influenza, e pertanto in posizione da introdurre *cambiamenti* nelle norme dominanti, si sia *ancorato* a quelle norme, e in misura estesa anche: l'*accettabilità* nella letteratura d'arrivo ha senz'altro sopravanzato qualunque *fedeltà* al testo di partenza e al suo modello”.

³³ Cfr. anche § 1.0 per il trattamento riservato ai classici in traduzione nei regimi totalitari.

CAPITOLO 4

The smashing and the crashing: la scrittura modernista. To the Lighthouse e Women in Love

4.0 Introduzione

L'avanguardia modernista fa il suo ingresso sulla scena culturale di inizio Novecento con una fortissima esigenza di rottura rispetto al passato. Per i nuovi poeti, romanzieri e artisti figurativi, la ricerca di modi diversi per rappresentare il reale va di pari passo con la messa a punto di pratiche nuove e la demolizione di vecchi codici sentiti come superati e inefficaci. In ambito narrativo, in particolare, la lacerazione è dirompente, e i mezzi tradizionali vengono accantonati in favore di soluzioni “sperimentali”, volte a dare voce in modo quanto più possibile mimetico alla soggettività dei personaggi. Il risultato di questa ricerca è una scrittura rivoluzionaria e non canonica, che non manca di suscitare nel pubblico e nella critica del tempo reazioni infastidite, o quantomeno dubbiose – come dimostra la perplessità iniziale con cui vengono accolti i romanzi di James Joyce e di Virginia Woolf, o quelli più volte censurati di D.H. Lawrence. Paradossalmente, tuttavia, anche queste opere rivoluzionarie vengono nell'arco di qualche decennio riconosciute come “classici”: e il processo di canonizzazione finisce così per appropriarsi del nuovo, che viene oggettivizzato in una serie di modelli riconoscibili e cristallizzato nell'Olimpo delle grandi opere¹.

Nell'accostarsi alle traduzioni di questi romanzi, classici e rivoluzionari al tempo stesso, sarà necessario verificare se sia più forte la spinta conservatrice della canonizzazione, o se invece venga mantenuta la pulsione eversiva dell'originale. Occorrerà chiedersi come si declinano nelle versioni italiane le norme operative che presiedono alla traduzione del classico, in considerazione del fatto che – indipendentemente dall'appartenenza alla categoria dei Grandi Libri – la scrittura modernista resta comunque lontana dall'ortodossia della “bella prosa”. In altre parole: valgono anche per questi bi-testi (e se sì, in quale misura) le norme dell'innalzamento e della traduzione specchio osservate per i classici ottocenteschi? Per rispondere a queste domande, si prenderanno in esame due testi più o meno coevi, *Women in Love* (1921) di D.H. Lawrence e *To the Lighthouse* (1927) di Virginia Woolf, insieme ad alcune delle loro traduzioni italiane ancora in commercio.

Il tratto comune che segna con chiarezza i bi-testi, pur nella diversità dell'*habitus* e dello stile del singolo traduttore (delle singole traduttrici, in questo caso), è l'impulso verso la letterarietà.

¹ Cfr. Sela-Sheffy 2002 e § 1.2.1.

Anche i romanzi modernisti, che attuano con consapevolezza critica e programmatica l'allontanamento dalle forme tradizionali, nel corso del passaggio traduttivo vengono in qualche modo ricondotti nell'alveo della prosa letteraria italiana. Tuttavia, testi diversi portano ad una diversa applicazione delle norme. Nel caso della scrittura modernista, l'ossequio dei traduttori italiani verso il Grande Libro tende più ad assumere la forma della nobilitazione che quella dell'aderenza morfo-sintattica all'originale, regolarmente riscontrata invece nelle traduzioni dei romanzi prodotti nel secolo precedente. Per rendere in modo plausibile individualità e interiorità dei personaggi, le nuove vie narrative esplorate dai modernisti sovvertono volutamente l'ordine convenzionale del "bello scrivere". Può accadere così che la lettera dell'originale venga spesso sentita come deviante o scorretta, e che le traduzioni (specie quelli meno recenti) tendano a normalizzarne sintassi e punteggiatura, ripristinandone il decoro. È facile comprendere come questo tipo di nobilitazione neutralizzi la trama delicata e sottile con cui la voce narrante della Woolf entra ed esce dai singoli personaggi di *To the Lighthouse*, assumendone di volta in volta i pensieri, o renda inefficace il complesso uso del discorso indiretto libero con cui Lawrence riproduce il fluire delle sensazioni nei protagonisti di *Women in Love*. Insieme al ricorrere di fenomeni già riscontrati altrove, dall'elevazione del registro lessicale alla riscrittura innalzante di varietà diastratiche o diafasiche basse, l'impatto delle norme traduttive si articola qui sul terreno specifico e cruciale delle tecniche narrative.

In "Mr Bennett and Mrs Brown", un saggio sul romanzo moderno pubblicato nel 1924², Virginia Woolf scrive: "the books that Mr Wells, Mr Bennett, and Mr Galsworthy have written [...] leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction" (Woolf 1992: 77)³. Pur condividendo con gli scrittori edoardiani la rivendicazione della centralità del personaggio, la Woolf è lapidaria nel rigetto degli strumenti tradizionali che i suoi immediati predecessori hanno usato e usano per rappresentarlo: "those tools are not our tools, and that business is not our business. For us those conventions are ruin, those tools are death" (Woolf 1992: 80)⁴. Se la questione primaria è quella di rendere "veri" ("real", Woolf 1992: 75) i personaggi di un romanzo, i vecchi mezzi non bastano più. Lo sguardo esterno, ancorché dettagliato, che i narratori edoardiani gettano sulla natura umana – incarnata nel saggio da un'ipotetica e universale Mrs Brown – si rivela

² Il saggio ripropone in versione scritta una conferenza sul romanzo moderno tenuta lo stesso anno dalla Woolf presso i Cambridge Heretics.

³ "I libri scritti dal signor Wells, dal signor Bennett e dal signor Galsworthy [...] lasciano uno strano senso di incompletezza e di insoddisfazione".

⁴ "Quegli strumenti non sono i nostri strumenti, e quel che conta per loro non conta per noi. Per noi quelle convenzioni sono la rovina, quegli strumenti la morte".

irrimediabilmente inadatto a catturarne la complessità. Ed è per salvare Mrs Brown, per riuscire a cogliere e restituire al lettore questa complessità, che, dice la Woolf, “the smashing and the crashing began” (Woolf 1992: 84)⁵.

L’idea centrale racchiusa nell’immagine woolfiana è quella della rottura, della frantumazione: non solo rottura deliberata dai modelli preesistenti, ma soprattutto ricerca coraggiosa e quasi disperata di strumenti nuovi capaci di abbattere il diaframma tra il dentro e il fuori, tra il mondo esterno e il complesso scorrere dei pensieri e delle sensazioni nella vita interiore del personaggio. In questo abbattimento delle barriere la scrittura modernista trova il suo nodo e il suo obiettivo primario. Scopo della scrittura narrativa resta comunque quello di costruire dei personaggi “veri”, di descriverli “beautifully if possible, truthfully at any rate” (Woolf 1992: 87)⁶, e l’intento mimetico che nei romanzi ottocenteschi guida la resa della sfera sociale e psicologica, diventa qui anche *mimesis* dei meccanismi sfuggenti e frammentati del pensiero.

La nuova scrittura presuppone anche un nuovo lettore implicito (cfr. Iser 1976/1987) e un diverso tipo di lettura. “At the present moment”, afferma la Woolf, “we are suffering [...] from having no code of manners which writers and readers accept as a prelude to the more exciting intercourse of friendship” (Woolf 1992: 84)⁷. In altre parole, perché la nuova arte raggiunga il suo scopo, occorrerà dar forma a strategie di comunicazione diverse e condivise, e in questo processo è fondamentale l’abbandono delle attese e delle abitudini precostituite che hanno fino a quel momento guidato l’atto della lettura. Se lo scrittore modernista rompe con gli schemi confortevoli e consueti della tradizione e scrive “against the grain and current of the times” (Woolf 1992: 85)⁸, al suo Lettore Modello (cfr. Eco 1979) la Woolf chiede di condividere questa fatica con un atto di lettura aperto e anti-convenzionale che contribuisca alla costruzione del senso. Il lettore nuovo (di cui la Woolf stessa è in fondo un esempio quando si racconta alle prese con l’oscura poesia di T.S. Eliot) saprà all’occorrenza riempire i vuoti e lascerà entrare anche quello che non viene necessariamente “spiegato”. I lettori assumono così il ruolo di “partners in this business of writing books” (Woolf 1992: 86)⁹, e diventano collaboratori capaci di cooperare con l’autore in quello che la Woolf definisce “the [...] difficult business of intimacy” (Woolf 1992: 81)¹⁰. La nuova scrittura non può prescindere da un lettore attivo, capace di accogliere una dose di apparente “confusione”,

⁵ “Si è cominciato a spaccare e fare a pezzi”.

⁶ “In modo gradevole, se possibile, ma comunque vero”.

⁷ “In questo momento patiamo il fatto di non avere un’etichetta che sia accettata da scrittori e lettori come preludio al più entusiasmante rapporto d’amicizia”.

⁸ “contro la grana e la corrente dei tempi”.

⁹ “collaboratori in questa attività che è lo scrivere libri”.

¹⁰ “la difficile faccenda della vicinanza”.

un destinatario più consapevole e maturo del lettore tradizionale a cui tutto viene debitamente descritto. In quest'ottica, la scrittrice invita lettori e critici (anche a nome di *fellow writers* come Lawrence, Joyce o Eliot) ad accettare un codice che è ancora da definire – a tollerare, se necessario “the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure” (Woolf 1992: 87)¹¹.

Nella scrittura modernista il nuovo codice passa, come si è detto, attraverso una consapevole, laboriosa e delicata messa a punto delle tecniche narrative. L'affinamento riguarda in particolare il punto di vista e l'uso del discorso diretto e indiretto. Ecco un esempio tratto da *To the Lighthouse*:

Nothing happened. Nothing! Nothing! as she leant her head against Mrs Ramsay's knee. And yet, she knew knowledge and wisdom were stored in Mrs Ramsay's heart. How then, she had asked herself, did one know one thing or another thing about people, sealed as they were? Only like a bee, drawn by some sweetness or sharpness in the air intangible to touch or taste, one haunted the dome-shaped hive, ranged the wastes of the air over the countries of the world alone, and then haunted the hives with murmurs and their stirrings; the hives which were people. Mrs Ramsay rose. Lily rose. Mrs Ramsay went. (Lighthouse: 51)¹²

L'impressione immediata è quella di un passaggio fluido dal discorso della narratrice al discorso mentale del personaggio, quest'ultimo segnato inequivocabilmente da frasi esclamative (“Nothing! Nothing!”), domande dirette, frasi sospese e ripetizioni (“the [...] hive”, “the hives”, “the hives that were people”) che simulano il flusso e il progressivo precisarsi dei pensieri nella mente di Lily Briscoe. Le partizioni fra voce narrante e personaggio vengono abbattute: se l'iniziale “Nothing happened” potrebbe ancora essere attribuito a chi racconta la storia, il secondo “Nothing!”, introdotto senza soluzione di continuità, appartiene già chiaramente al pensiero di Lily, cui il lettore ha accesso immediato. Poi, nelle ultime tre frasi (brevissime e separate da punti), sempre evitando di spezzare la continuità del racconto, il punto di vista si sposta di nuovo e torna esterno. “Lily

¹¹ “Ciò che è spasmodico, oscuro, frammentario, mal riuscito”.

¹² “Niente. Non succedeva niente. Niente! a stare appoggiata con la testa al ginocchio della signora Ramsay. Eppure lei lo sapeva che nel cuore della signora Ramsay c'erano tesori di conoscenza e saggezza. Come si faceva allora, si era chiesta, a sapere questa o quell'altra cosa delle persone, sigillate com'erano? Come api attratte da un sentore di dolce o di aspro nell'aria, da qualcosa di inaccessibile al tatto e al gusto, le persone accerchiano l'arnia a forma di cupola, percorrono da sole le distese d'aria dei paesi del mondo, e poi tornano ad accerchiare le arnie con fremiti e ronzii; e le arnie sono persone. La signora Ramsay si alzò. Lily si alzò. La signora Ramsay se ne andò”. L'immagine delle api che accerchiano le arnie si presenta alla mente di Lily Briscoe come pensiero generale, a-temporale. Qui l'inglese può mantenere il tempo passato; in italiano la scelta di rendere l'effetto narratologico ha portato all'uso del presente, anziché al mantenimento delle strutture linguistiche dell'originale.

rose”: l’uso del nome proprio e del verbo “rose”, a descrivere un’azione osservata da fuori, segnalano la ripresa della voce narrante.

Per chiarire i contorni narratologici di questa immersione nel linguaggio dei personaggi, Monika Fludernik (1993: 332-335) mutua da Hugh Kenner (1978) il concetto di *Ansteckung*, che definisce come una sorta di “infezione” o “infiltrazione”: “It is then disconcerting to find the characters’ diction invade the very territory of narratorial purity and to see such mimetics assume a hold over its mediating narrative” (Fludernik 1993: 333)¹³. Fra i molteplici tratti che segnalano questa specie di contagio, la Fludernik individua l’esitazione, l’uso di segnali tipografici come il punto esclamativo, una deissi avverbiale che muove dalla prospettiva del personaggio, e la presenza di epiteti e di espressioni “colorate” dalla sua percezione individuale. In *To the Lighthouse*, per dar forma alla partitura con cui la voce narrante si muove da un personaggio all’altro, mettendone a fuoco la soggettività, Virginia Woolf si avvale di una straordinaria varietà di strumenti lessicali, grafologici e sintattici.

Anche le diverse forme di presentazione del discorso così come le categorizzano Leech e Short (1981/1983: 318-351) possono servire a illuminare questa varietà. Leech e Short distinguono essenzialmente fra due poli: il discorso diretto, in cui il narratore introduce tra virgolette le esatte parole del personaggio, e il discorso indiretto, in cui le parole o i pensieri del personaggio sono riportate da un punto di vista esterno. A queste modalità si aggiunge una serie di forme intermedie, tra cui il “narrative report of speech or thought act” (Leech e Short 1981/1983: 325), in cui l’enunciato viene rielaborato dal narratore con l’uso di verbi che ne riassumono la forza illocutoria, il discorso diretto libero, in cui la voce del personaggio risuona senza alcuna mediazione narratoriale, e il discorso indiretto libero, in cui il linguaggio dei personaggi si infiltra nella voce narrante, pur mantenendone alcuni elementi (come i pronomi di terza persona, o la declinazione al passato dei tempi verbali). Delle modalità che consentono la messa in rilievo individuale dei personaggi la Woolf fa naturalmente largo uso. Si trovano così nel romanzo esempi di pensiero e discorso indiretto libero (“He waited. Was she not going to say anything? Did she not see what he wanted from her?”; “As for her little bag, might he not carry that?”, *Lighthouse*: 142, 15), e – più raramente – qualche occorrenza di pensiero diretto libero (“She must make it once more. There’s the sprig on the table-cloth; there’s my painting; I must move the tree to the middle; that matters –

¹³ “È quindi sconcertante scoprire che la lingua dei personaggi invade il territorio stesso della purezza narratoriale e vedere che questa forma di mimesi prende possesso della narrazione preposta a mediarla”.

nothing else”, Lighthouse: 81)¹⁴. Più spesso però la scrittura woolfiana si spinge al di là di questi confini approdando a forme miste, come quella che si potrebbe definire discorso o pensiero diretto semi-libero:

- (1) How would you like that, she asked. (Lighthouse: 11)
- (2) He had not chased them, she said. He had been asked. (Lighthouse: 11)
- (3) [...] and she thought, he will remember that all his life. (Lighthouse: 60)
- (4) They did talk nonsense, he thought, the Ramsays. (Lighthouse: 84)¹⁵

Lo *smashing* e *crashing*, l’abbattimento delle barriere che immobilizzano il romanzo convenzionale, passa qui attraverso l’eliminazione delle virgolette, una scelta apparentemente microscopica e in realtà determinante: come avviene nel discorso diretto libero, il lettore accede in modo immediato alle parole e ai pensieri del personaggio, e solo dopo (come si vede negli esempi (2), (3) e (4)) si manifesta nei *verba dicendi* o *putandi* la mediazione discreta della voce narrante.

In D.H Lawrence l’orchestrazione del punto di vista narrativo poggia in prevalenza sull’uso del discorso indiretto libero. Sul piano sintattico, come osserva Tania Rouhiainen (2000) in uno studio sulle traduzioni finlandesi di *Women in Love*, appartengono a questa modalità le costruzioni che non possono essere normalmente associate con lo stile formalmente “corretto” del narratore: domande, esclamazioni, topicalizzazioni e dislocazioni, frasi incomplete, ripetizioni, costrutti colloquiali, false partenze. In modo analogo, a livello lessicale, la focalizzazione del personaggio è marcata dall’uso di moduli che non possono essere attribuiti in modo plausibile alla voce narrante: interiezioni, colloquialismi, gergo, socioletti, idioletti, e in sostanza tutte quelle espressioni che lasciano trapelare la dimensione individuale del personaggio, riflettendone emozioni, atteggiamenti, giudizi o convinzioni¹⁶. L’“infiltrazione” linguistica prodotta dal discorso indiretto libero fa così del personaggio il vero “subject of consciousness” del racconto (Rouhiainen 2000:117). È in questo modo che anche Lawrence dirige il complicato passaggio tra il dentro e il fuori, producendo nel lettore l’impressione di condividere i processi mentali dei protagonisti di *Women in Love*:

¹⁴ “Aspettò. Non aveva intenzione di dire niente? Non capiva quel che voleva da lei?”; “E la borsa, poteva portargliela lui?”; “Doveva riuscirci un’altra volta. Lì c’è il ramo sulla tovaglia; qui c’è il mio quadro; devo spostare l’albero verso il centro; questo è quello che conta – nient’altro”

¹⁵ “Vi farebbe piacere, gli chiese”; “Non li aveva inseguiti, disse. Era stato invitato”; “[...] e pensò, se lo ricorderà per tutta la vita”; “Ne dicevano di stupidaggini, pensò, i Ramsay”.

¹⁶ Cfr. Rouhiainen 2000: 114.

It filled him with almost insane fury, this calm assumption of the Magna Mater, that all was hers, because she had borne it. Man was hers because she had borne him. A Mater Dolorosa, she had borne him, a Magna Mater, she now claimed him again, soul and body, sex, meaning, and all. He had a horror of the Magna Mater, she was detestable. (Women: 224)¹⁷

La dislocazione iniziale, le ripetizioni (“Magna Mater”, “hers”, “she had borne him”), il colloquialismo (“and all”), l’espressione connotata sul piano emotivo (“detestable”), la sintassi che procede per accumulo di frasi brevi e ricorsive, non solo lasciano pochi dubbi sul fatto che è Birkin il filtro soggettivo del racconto, ma rendono con efficacia l’impatto delle emozioni violente suscitate in lui dal pensiero di Ursula.

Una delle conseguenze prodotte dall’affinarsi delle tecniche narrative è quindi l’uso di forme devianti rispetto alla norma della correttezza, e – come per la mimesi della varietà linguistiche basse – l’allontanamento dalle strutture ordinate e formali comunemente associate alla lingua scritta. Il grado di “disordine” che la simulazione del linguaggio mentale comporta non è sempre ben tollerato dai contemporanei. “Why in the name of darkness, ‘a venison pasty, *of all things*’? Is a venison pasty more incongruous with this beatitude than a large ham?”¹⁸, scrive con tono sarcastico il critico letterario Middleton Murry (cfr. Parks 1998: 44) riguardo a un passaggio di *Women in Love* in cui vengono elencate le vivande che Ursula e Birkin si apprestano a consumare dopo un incontro appassionato e rivelatore nel retrobottega di una locanda. La reazione ironica di Murry rende l’idea del fastidio dei critici di fronte a un uso del linguaggio sentito come oscuro o poco elegante. Nel caso specifico, al di là dei possibili echi biblici ravvisati da Tim Parks (1998: 44), può essere anche l’accumularsi confuso dei pensieri nella mente di Ursula a giustificare un’espressione inattesa. L’inciso resta invece poco chiaro in un’ottica convenzionale in cui la narrazione è immancabilmente retta da un principio ordinatore esterno.

Non è forse casuale, allora, l’esortazione di Virginia Woolf a tollerare ciò che è “oscuro”. Anche per *To the Lighthouse*, come mostra una rifrazione italiana di qualche anno posteriore all’uscita del romanzo, lo scarto della scrittura modernista rispetto alle forme più consuete produce una certa difficoltà nei contemporanei, compresi quelli che appartengono ai circoli culturali più aperti al nuovo. In una lettera del 1934 ad Aldo Palazzeschi, Marino Moretti scrive che il romanzo

¹⁷ Lo riempiva di una rabbia quasi folle, questo assunto che la Magna Mater dava tranquillamente per scontato, che tutto era suo perché l’aveva partorito lei. L’uomo era suo perché l’aveva partorito. Da Madre Dolorosa l’aveva partorito, e da Magna Mater adesso lo reclamava, corpo e anima, sesso, significato, tutto. A lui la Magna Mater faceva orrore, la detestava”.

¹⁸ “Perché, in nome dell’oscurità, ‘*figurarsi*, un pasticcio di selvaggina?’ Un pasticcio di selvaggina è forse più incongruo di un grosso prosciutto davanti a questa beatitudine?”

della Woolf “è la cosa più insueta [sic] che si possa immaginare e lascia – direi che deve lasciare – perplessi” (Pancheri 1999-2001: 286). Del romanzo esce, sempre in quell’anno, una primissima versione a opera di Giulia Celenza, “buona amica” di Palazzeschi, che a giudizio di Moretti ha fatto “una delle traduzioni più asperime [sic] che si conoscano e n’è uscita benissimo”, tanto che il poeta crede di “non aver mai ammirata una traduzione come questa volta” (Pancheri 1999-2001: 286). Si può così in qualche modo immaginare come l’apprezzamento morettiano per la versione curata della Celenza non vada disgiunto da un qualche adeguamento del testo ai modelli accettati dalla cultura ricevente. Infatti, se per un verso Moretti riconosce alla Woolf “la prodigiosa introspezione della romanziera”, di cui sembra intuire lo straordinario potenziale (“sarebbe ingiusto non riconoscere l’enorme talento di questa donna”), l’impressione dominante resta quella di una forte riserva verso il nuovo e verso l’estraneo: è vero, osserva Moretti, che la Woolf è ormai “celeberrima” anche in Italia, ma “dir che la lettura delle sue opere sia facile, piacevole, divertente, questo sarebbe dir troppo”. La lettura risulta in verità “faticosa”, l’“umorismo” spiazzante e “stranamente difficile”: tutto sommato, conclude Moretti, “Ma com’è inglese!” (Pancheri 1999-2001: 286-87).

Le traduzioni italiane dei romanzi modernisti, in particolare quelle più lontane nel tempo, condividono il medesimo orizzonte di attesa, e lasciano trapelare un fastidio molto simile. Frequenti sono gli interventi del Vittorini traduttore sulla prosa di Lawrence, sentita come faticosa e inelegante (cfr. Parks 1998: 15)¹⁹, e inesorabile è il ripristino della scansione narrativa tradizionale nella prima versione di *To the Lighthouse*. A discapito della complicata trama stilistica e narrativa sottesa ai testi di partenza, anche per il romanzo modernista l’impatto nobilitante delle norme letterarie autoctone, intensificato dalla sacralità dell’originale, si rivela decisivo. Pur con gradazioni diverse, quello che emerge con chiarezza dall’indagine dei bi-testi conferma la presenza e la portata della macro-norma generale che informa la traduzione del Grande Libro in Italia, ovvero “traduci il classico in modo da evidenziarne la sua natura di classico”.

4.1 *To the Lighthouse* (1927) in Italia

In misura maggiore rispetto ad altri romanzi woolfiani di lettura forse meno agevole (come *Orlando* o *The Waves*), *To the Lighthouse* è opera conosciuta e amata in Italia. Così, volendo accostarsi a quello che – insieme allo *Ulysses* di Joyce o alla *Recherche* proustiana – è considerato uno dei testi paradigmatici della scrittura modernista, il lettore italiano si trova di fronte a numerose opzioni, non

¹⁹ Parks osserva come Vittorini chieda più volte all’editore Mondadori di tagliare intere sezioni della prosa di Lawrence, sostenendo che “guastano la bellezza della narrazione” (Parks 1998: 46).

necessariamente equivalenti. Una prima scelta è offerta dalla casa editrice Garzanti, la cui strategia editoriale sembra favorire la permanenza all'interno della collana "i grandi libri" di traduzioni canonizzate e storicizzanti anche molto lontane nel tempo (cfr. § 3.1.1). Un'alternativa è costituita dalla traduzione più recente (e per certi versi più accurata, come si vedrà) di Nadia Fusini, reperibile nell'Universale economica "I Classici" di Feltrinelli, ma anche nella più prestigiosa e costosa raccolta dei Meridiani Mondadori – collana che sopra tutte le altre segnala in Italia l'appartenenza al canone letterario. Sono poi disponibili anche un'edizione della Biblioteca economica Newton & Compton, anch'essa abbastanza recente e presentata in un'accattivante veste grafica, e infine la traduzione realizzata da una "figlia d'arte", Luciana Bianciardi, e pubblicata da Rizzoli. Quest'ultimo caso lascia intravedere una notevole consonanza e una felice unione d'intenti fra autrice e traduttrice.

Per offrire un ventaglio più preciso di queste possibilità, si è deciso quindi di osservare in dettaglio la primissima traduzione di Giulia Celenza (1934), pubblicata a pochi anni di distanza dall'originale per Treves e tuttora riproposta regolarmente da Garzanti, per passare poi a tre delle edizioni più recenti: *Al Faro* (1992/2007) edito da Feltrinelli e tradotto da Nadia Fusini²⁰, *Gita al Faro* (1993/2007), con traduzione di Anna Laura Malagò per Newton & Compton, e la versione di Luciana Bianciardi, edita con il titolo di *Gita al Faro* per i tipi di Mondadori (1994/2006) e ripubblicata l'anno successivo da Rizzoli (1995)²¹.

4.1.1 La traduzione canonizzata di Giulia Celenza

Fra le molteplici versioni di *To the Lighthouse*, il testo di Giulia Celenza è quello che sembra rivestire maggiormente il ruolo di traduzione canonica, immobile e inamovibile. Per comprendere le diverse articolazioni di questi attributi nel testo e nel paratesto, occorre di nuovo partire dal modo in cui il peculiare *habitus* della traduttrice e il suo progetto individuale si intrecciano con l'orizzonte traduttivo del tempo (cfr. Berman 1995). Giulia Celenza, anglista, e come si è visto "buona" e "fedele amica" di Palazzeschi (Pancheri 1999-2001: 286, 265), è in contatto con una cerchia ristretta di poeti e letterati italiani. Non è difficile immaginare questo gruppo di intellettuali come centro di gravità e punto di riferimento anche per il suo lavoro di traduttrice – e ne è parziale conferma il giudizio positivo, per quanto estemporaneo, che Marino Moretti esprime nel 1934 sulla

²⁰ La traduzione della Fusini è la stessa utilizzata nel 2004 da Mondadori per la collana i Meridiani.

²¹ Per brevità, come già anticipato nell'elenco dei testi primari, il testo di partenza sarà indicato come *Lighthouse*, mentre le edizioni Garzanti, Newton & Compton, Feltrinelli e Rizzoli saranno rispettivamente abbreviate in *Lighthouse 1*, *Lighthouse 2*, *Lighthouse 3* e *Lighthouse 4*.

sua versione di *To the Lighthouse*. In realtà, quando Moretti manifesta la sua approvazione per la traduzione della Celenza, questa è già prematuramente scomparsa. Pubblicata nel 1934 da Treves per la collana “Scrittori Stranieri Moderni” (con la prefazione-viatico di Emilio Cecchi), ben accolta dagli “informed readers” della comunità interpretante (cfr. Fish 1980: 171), e segnata dalla morte precoce della sua traduttrice, la versione italiana della Celenza assume molto presto i contorni di testo “sacro”, primigenio e intoccabile.

L’orizzonte traduttivo in cui si colloca il bi-testo sembra così venarsi di un influsso al tempo stesso canonizzante e poetizzante. Di questo influsso recano le tracce sia il testo d’arrivo sia le pagine paratestuali che lo accompagnano. In un certo senso, è già di per sé significativa la continuità con cui il testo tradotto dalla Celenza viene mantenuto e ristampato negli anni: come per altre edizioni di classici moderni (cfr. cap. 3), anche qui, a distanza di quasi otto decenni dalla pubblicazione, una traduzione arriva a rasentare quell’a-temporalità che è di norma attribuita al classico *tout court*.

I dati del paratesto confermano l’influenza che la canonicità e l’orizzonte poetico esercitano sul testo d’arrivo in base ai dettami della cultura ricevente. Come di consueto, il Grande Libro è doverosamente introdotto da un denso ancorché breve commento critico e iconografico: un ritratto di Virginia Woolf in apertura; una sezione di circa quindici pagine che comprende un’introduzione alla vita e ai romanzi dell’autrice; una ricca bibliografia critica. Se la cornice è quella tipica del libro sacralizzato, la dimensione poetica dell’opera viene accentuata dal fatto che l’intera sezione introduttiva porta la firma del poeta Attilio Bertolucci, *auctoritas* segnalata dal frontespizio insieme al nome della traduttrice. Ed è proprio la voce di Bertolucci a fornire un’ulteriore ratifica non solo del prestigio dell’originale, ma anche del carattere canonico e inamovibile di questa specifica versione italiana, lodata a partire dall’incipit: “Così, nella bellissima traduzione di Giulia Celenza”, scrive Bertolucci, “attacca, in minore, il capolavoro della Woolf” (*Lighthouse* 1: XIV). Se il romanzo della Woolf è un “capolavoro” riconosciuto, l’autorevolezza conferita dal poeta alla traduzione della Celenza, in virtù di un giudizio di valore assoluto (“bellissima”), la rende in qualche modo altrettanto inattaccabile e indiscutibile.

Ma davvero (al di là dell’apertura *in medias res* su una scena domestica) il testo italiano attacca “in minore”? A ben guardare, una selezione dalla prima pagina della versione edita da Garzanti suggerisce il contrario:

“Sì, di certo, se domani *farà* bel tempo,” disse la signora Ramsay. “Ma *bisognerà* che ti levi al canto del gallo,” soggiunse. [...] *Giacomo* Ramsay [...], mentre sedeva intento a *ritagliar* figurine da un catalogo illustrato dei Magazzini dell’Unione Militare, *udendo* le parole di sua madre, conferì alla figura d’un frigorifero incanti celestiali: e *ne raggiò di gaiezza*. [...] Tuttavia il suo volto dalla fronte spaziosa, dai fieri occhi azzurri [...]

corrugantesi appena al cospetto dell'umana debolezza, appariva un'immagine di salda e inflessibile austerità.
(Lighthouse 1: 3, corsivo mio)²²

Queste poche righe prese dal capitolo iniziale contengono già un piccolo repertorio di fenomeni incontrati anche nelle traduzioni italiane dei classici ottocenteschi: una certa dose di aderenza grammaticale all'originale nel rigido mantenimento dei due futuri ("farà", "bisognerà"), e un forte influsso della norma operativa preposta all'innalzamento, qui di matrice prettamente letteraria. Fin dalla prima pagina fanno la loro comparsa toscanismi ("levi" e non *alzi*), costrutti dell'italiano scolastico ("udendo"), forme tronche ("ritagliar figurine") o enclitiche ("corrugantesi"), e perfino moduli che rimandano a una sorta di prosa poetica – cosicché "it was fringed with joy" (*era contornato di gioia/contentezza*) diventa "ne raggiò di gaiezza". Benché non sia da escludere qui anche l'innegabile impatto poetico e fortemente simbolico della prosa woolfiana, resta l'impressione netta che la scelta di costrutti sentiti come eleganti, poetici o evocativi sia in realtà dettata, più che dall'impulso della fonte, dalla norma autoctona preposta alla costruzione del linguaggio letterario. Così come il piccolo James diventa Giacomo, l'intero romanzo viene – a pochissimi anni dall'uscita, e a dispetto del suo potenziale eversivo – italianizzato e inglobato nel sistema letterario tradizionale della cultura ricevente. Come si vedrà, oltre ad incidere pesantemente sul piano lessicale e morfosintattico, la spinta innalzante e l'attenzione al decoro stilistico condizioneranno, in modo meno macroscopico ma non meno decisivo, anche la resa del punto di vista.

Certo, è soprattutto a livello lessicale e grammaticale che questo impulso verso un linguaggio volutamente aulico e prezioso produce gli effetti più evidenti. Pressoché esclusivo ed esteso a tutto il testo è l'uso della particella locativa *vi* ("forse era possibile riuscirvi", "vi avevano balbettato", "vi s'erano sdegnate", solo per limitarsi al primo capitolo, Lighthouse 1: 6, 9), e degli ormai consueti *egli/ella/essa/essi/esse*, con frequente elisione a intensificarne l'impatto: "ell'era", "ch'essa", o addirittura "ch'ell'era" (Lighthouse 1: 6, 7, 15). Ma notevole è anche il ricorrere di altre forme arcaicizzanti come *quegli, costui/costei* (Lighthouse 1: 14, 43, 6, 50, 79), e del dimostrativo *codesto/a* (quest'ultimo presente in tutto il libro anche nella sua variante più rara *cotesto/a*; cfr. Lighthouse 1: 3, 7, 41, 51, 53, 59, 87, 101, 199, 217). A fronte di moduli dell'inglese medio, la norma aulica investe anche la trama grammaticale più minuta, che si intesse ad esempio di

²² "Yes, of course, if it's fine to-morrow," said Mrs Ramsay. "But you'll have to be up with the lark," she added. [...] James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy. [...] though he appeared the image of stark and uncompromising severity, with his high forehead and his fierce blue eyes, [...] frowning slightly at the sight of human frailty." (Lighthouse: 9)

forme come *pel/pei* e *ove*, sempre preferiti alle forme più comuni *per i/per gli* o *dove* (Lighthouse 1: 4, 9, 42, 63, 64, 65, 84, 97). Spiccata infine anche la predilezione per gli allotropi preziosi: ecco allora per voci dell'inglese medio forme come “altiero”, “intiera”, “leggiero”, “giuoco”, “figliuola”, “obbietto”, e “lagrima” (Lighthouse 1: 179, 13, 28, 125, 87, 50, 30). E se “Life has changed completely” è il pensiero espresso in modo semplice che Lily Briscoe rivolge idealmente a Mrs Ramsay nel testo inglese, nella più formale versione della Celenza il personaggio pensa che “La vita è intieramente mutata” (Lighthouse: 162; Lighthouse 1: 190).

Questa generale retorizzazione del testo di partenza (cfr. Berman 1999: 57) si completa con l'inserimento di toscanismi e con un costante alzo di registro lessicale. Compaiono così forme toscaneggianti come “Non mi garba”, “punto” o “uscio” – nonché vezzeggiativi come “camerucce lezzose” per “some stuffy little bedroom”, o “visuccio” e “sentieruoli” per “little face” e “little paths” (Lighthouse 1: 60, 62, 63, 85, 212, 27, 66; Lighthouse: 180, 29, 59) – cui vanno ad aggiungersi numerosi esempi di elevazione del registro. Qui, l'uso dell'italiano scolastico o burocratico si alterna alla ricerca di forme rare nella resa di voci originali che sono invece di registro medio. Ecco dunque “reputava” per “thought”, “serbato” per “kept”, “serbare antipatia” per “dislike” e “scorgeva” per “see”, insieme agli usuali *udire*, *adirarsi*, *destare*, o *sorbire* che invariabilmente si sostituiscono alle alternative italiane più semplici e vicine ai verbi inglesi comuni usati nel testo (Lighthouse 1: 77, 107, 91, 97; Lighthouse: 69, 92, 80, 85).

Come osservato altrove (e in special modo nella traduzione di *Middelmarch*, cfr. § 3.2.2), anche nella traduzione della Celenza l'impiego di costrutti burocratizzanti si accompagna spesso all'allungamento: accade allora che “late” (*tardi*) diventi “fino ad ora indebita”, e che “Lily Briscoe knew all that” (*Lily Briscoe lo sapeva*) passi a “Lily Briscoe s'avvedeva dell'inquietudine del giovanotto” (Lighthouse: 76, 85; Lighthouse 1: 86, 97). Anche in assenza di *allongement*, l'impatto del linguaggio innalzante di matrice burocratica è davvero notevole e travalica il confine dei singoli termini, come mostra il fatto che il semplice “that was the sort of joke they had together” (*quello era il loro modo di scherzare*) possa essere tradotto con “secondo la domestica usanza di facezie consimili” (Lighthouse: 112; Lighthouse 1: 97). Ancora, per alzo di registro, “alone” (*sola*) è reso con “solinga”, “sharing a joke” (*scherzando*) con il più elegante “celiando”, mentre i comuni “here”, “out”, “out of date” e “forgotten” (*qui*, *fuori*, *fuori moda*, *dimenticata*) diventano “colà”, “indarno”, “dissueta” e “obliata” (Lighthouse: 127, 117, 118, 120, 162, 170; Lighthouse 1: 149, 137, 138, 140, 191, 199). Punteggiano infine tutto il testo voci rare e preziosismi: un inusuale “pomario” per “orchard” (*orto/giardino*), “assisa” per “sat”, il tecnicismo “il moto dell'ali in remeggio” per “the movement of the wings beating out, out, out”, e i poetici *infoscarsi* e *schiararsi*

a rendere gli originali “darken” e “gleam” (Lighthouse 1: 24, 39, 86, 139; Lighthouse: 26, 38, 76, 119).

Come si vede in particolare dagli ultimi esempi, nell’edizione Garzanti un’aura vagamente poetica avvolge non solo lo spazio paratestuale (ed extratestuale), ma anche il testo propriamente detto. Insieme all’impiego sporadico di moduli letterari alti come la scrizione fratta o la i prostetica (“non ostante”, “in istato”, Lighthouse 1: 64, 97), vanno ad arricchire il quadro di questo generalizzato abbellimento stilistico le incursioni in una prosa marcatamente poetizzante, e (in almeno un caso) la riscrittura nobilitante di una variante diastratica bassa. I “fangosi sentieri” e la “notturna quiete” con cui la traduttrice rende gli originali “damp paths” e “bringing the night to order” riportano alla mente echi petrarcheschi e leopardiani, mentre l’altisonante “si seppellisse nel profondo, s’adergesse sui culmini” condivide poco o nulla del linguaggio semplice con cui Mrs Ramsay esprime i propri pensieri sul marito in “however deep he buried himself or climbed high” (*per quanto potesse sprofondare o innalzarsi su tutto*; Lighthouse: 119, 120, 39; Lighthouse 1: 140, 41). Già si intravede come la spinta letterarizzante non si limiti ad elevare il testo, ma finisca col diminuire l’impatto mimetico nella riproduzione del discorso individuale dei personaggi: quella che sente il lettore italiano non è tanto Mrs Ramsay quanto la voce poetica della narratrice/traduttrice. Prima però di osservare in dettaglio gli effetti di questo slittamento, occorre gettare un ultimo sguardo anche all’appiattimento delle varietà linguistiche basse, che opera qui in modo analogo a quanto avviene per i classici vittoriani.

In un romanzo di ambientazione alto-borghese come *To the Lighthouse*, concentrato per di più sull’interiorità dei protagonisti, non è molto lo spazio concesso agli strati sociali più bassi. Compare nella prima parte, insieme a un’eco delle sue parole, qualche pensiero sparso di Mrs Ramsay su Marie, la giovane domestica svizzera il cui padre sta morendo di cancro. Nella seconda parte, gli avvenimenti che hanno segnato i dieci anni successivi al primo soggiorno dei Ramsay e dei loro ospiti sull’isola sono in parte consegnati ai brevi commenti e ai ricordi di Mrs Mc Nab e Mrs Bast, due anziane signore che per ordine della famiglia stanno risistemando la casa abbandonata in vista di un nuovo soggiorno. È tuttavia la terza parte a presentare uno scambio più articolato e significativo alla luce della norma nobilitante. Durante la gita in barca verso il faro, che porta a compimento il progetto andato a vuoto dieci anni prima, Mr Ramsay chiede al vecchio marinaio Macalister di raccontargli della tempesta avvenuta il Natale precedente. Ecco il testo originale e la versione italiana:

“She comes driving round the point,” old Macalister said, [...] and he had seen “one there, one there, one there” [...]. He had seen three men clinging to the mast. Then she was gone. “And at last we shoved her off”, he went

on [...]. At last they had shoved her off, they had launched the lifeboat, and they had got her past the point – Macalister told the story [...]. (Lighthouse 153)

“Vedemmo la nave doppiare alla deriva il promontorio,” disse il vecchio Macalister, [...] ed egli ne aveva visto “una là, una là, una là” [...]. Il vecchio aveva veduto tre uomini aggrapparsi all’albero. Poi la nave era scomparsa. “Ci siamo avventurati al soccorso a forza di remi,” egli proseguì [...]. S’erano avventurati al soccorso a forza di remi, avevano messo in mare le scialuppe e raggiunto la pericolante nave al di là del promontorio...Macalister continuava il suo racconto [...]. (Lighthouse 1: 179)

Nel discorso diretto, il testo italiano presenta un livello di formalità superiore a quello inglese: il presente di “She comes driving”, che rende la concitazione del racconto orale, slitta al passato remoto (“vedemmo la nave doppiare”), e il semplice “we shoved her off” è reso con una circonlocuzione piuttosto elegante (“ci siamo avventurati al soccorso a forza di remi”), non del tutto plausibile per un vecchio marinaio delle Ebridi. Ma l’attenuazione della mimesi non si limita al discorso diretto: in modo più capillare, la vediamo diffondersi in tutto il testo proprio dove si fanno volutamente più tenui nell’originale i confini tra la lingua del narratore e quella dei personaggi. Così, nel discorso indiretto libero che chiude il racconto di Macalister, le parole del marinaio – che, come viene esplicitato, sta raccontando la storia – vengono ancora una volta riformulate in buon italiano dalla voce della narratrice/traduttrice: “they had got her past the point” diventa così “avevano [...] raggiunto *la pericolante nave* al di là del promontorio” (corsivo mio).

Questo sistematico *ennoblissement* produce un contraccolpo pesante sul piano delle tecniche narrative. Lo slittamento provocato dalla norma innalzante finisce in sostanza per compromettere l’efficacia con cui la Woolf governa il passaggio tra il dentro e il fuori, modulando il linguaggio dei personaggi rispetto a quello della voce narrante. Nel discorso diretto ad esempio (come accade anche in *Middlemarch*, cfr. § 3.2.2), l’aulicità della lingua letteraria italiana appiattisce il polilinguismo e si sostituisce alle forme medie anche in situazioni domestiche o familiari. Così, se nell’originale Mrs Ramsay rimprovera ai figli piccoli (e a Jasper in particolare) l’abitudine di tirare agli uccellini con la fionda dicendo “Don’t you think they mind [...] having their wings broken?” (*Pensate che siano contenti [...] se gli spezzate le ali?*) nella versione della Celenza la protagonista pronuncia un più altisonante “Credete voi [...] che quelle povere bestie non soffrano quando son ferite nell’ali?” (Lighthouse: 77; Lighthouse 1: 87-8).

Ma le difficoltà aumentano quando si passa dai dialoghi alla riproduzione del pensiero indiretto libero o del discorso diretto semi-libero. Una riflessione di Mrs Ramsay sulla figlia Rose ci fornisce un primo esempio di questa difficoltà. In attesa che venga servita la cena, Mrs Ramsay lascia che sia la piccola Rose a scegliere per lei la collana da indossare, riconoscendo confusamente

nella bambina quel misto di venerazione e ammirazione da lei stessa provato per la propria madre quando era piccola. “Like all feelings felt for oneself, Mrs Ramsay thought, it made one sad” (Lighthouse: 77): questo sentimento la rende triste. Anche qui, si tratta di una riflessione tutto sommato diretta, ed espressa in modo semplice. In italiano, “it made one sad” diventa “anche cotesto [...] era motivo di malinconia in chi ne riceveva il tributo” (Lighthouse 1: 87), e l’innalzamento annulla completamente la mimesi: il lettore del testo d’arrivo non ha accesso ai pensieri di Mrs Ramsay, ma a una loro versione più ampollosa, riscritta dal punto di vista esterno della traduttrice. In modo analogo, la spinta nobilitante agisce sui pensieri della giovane e affascinante Minta Doyle, durante la scena corale della cena in cui risuonano le voci interiori di quasi tutti i personaggi del romanzo. Dell’alone dorato di cui a volte si sente circonferita (e a volte no), Minta pensa “Sometimes she had it; sometimes not. She never knew why it came or why it went, or if she had it”²³ (Lighthouse: 92). Anche in questo caso, i pensieri vengono per così dire rigovernati, e l’eco della voce interiore di Minta Doyle scompare: “Ciò accadeva ogni tanto. Ella ignorava i motivi per cui il suo splendore andava o veniva, né s’avvedeva d’esserne ricinta” (Lighthouse 1: 106). Qui, la sensazione di verosimiglianza è inficiata non solo dall’alzo di registro (“esserne ricinta” per “had it”), ma anche dall’inserimento del pronome personale “ella”, con cui solo una narratrice esterna potrebbe riferirsi a Minta.

Se la scrittura anti-canonica della Woolf abbatte gli argini, e lascia che la soggettività dei personaggi si insinui nella trama della narrazione, la versione della Celenza ripristina e ricostruisce pazientemente – in più di un modo, e a discapito della mimesi – i confini tradizionali. Il flusso dei pensieri che scorrono nella mente di Mrs Ramsay può ancora una volta servire a individuare un’altra micro-norma del sistema d’arrivo che contribuisce a ricreare le tradizionali distanze fra voce narrante e personaggio. Poco prima che la cena abbia inizio, Mrs Ramsay è preoccupata per il ritardo di Minta e Paul Rayley. I suoi pensieri si accavallano, lasciano trapelare l’irritazione, e sono espressi in un inglese medio: “Yet of course to-night, of all nights, out they went, and they came in late, and things had to be sent out, things had to be kept hot” (Lighthouse 76)²⁴. Ed ecco come viene riconfigurato nella versione italiana il flusso dei pensieri: “E *nondimeno* quei ragazzi avevano proprio scelto quella sera fra tante per uscire, per far tardi, e *sarebbe occorso serbar le pietanze*, tenerle in caldo” (Lighthouse 1:86, corsivo mio). In poche righe si condensano i procedimenti già incontrati, come l’alzo di registro unito all’uso di moduli letterari assenti nell’originale (“nondimeno” per “yet”, e “sarebbe occorso serbar le pietanze” per il più comune “things had to be

²³ “A volte ce l’aveva, a volte no. Non sapeva mai perché andava o veniva, o se ce l’aveva davvero”.

²⁴ “Ecco, proprio stasera dovevano uscire, e magari tornavano tardi, e bisognava rimandare indietro le cose, e poi tenerle in caldo”.

sent out”), ma si affaccia anche un’ulteriore norma di matrice pedagogica che spesso accompagna la traduzione del classico: la cancellazione delle ripetizioni²⁵. Non *cose*, ripetuto due volte come nel testo di partenza, ma il più preciso “pietanze” (si tratta pur sempre di un Grande Libro), e infine un’omissione. La norma didattica italiana riconoscibile è quella che cataloga come sciatteria sia la ripetizione sia i termini sentiti come troppo generici. Nel caso della scrittura modernista, che fa uso ampio e deliberato della ripetizione come strumento mimetico e narratologico, la conseguenza immediata è in realtà quella di appiattare o confondere l’intento dell’autore.

Gli esempi questa norma operativa sono molto numerosi nell’edizione Garzanti. Eccone qualcuno, con i due testi a confronto:

<p>(1) But there was a force working; <i>something</i> not highly conscious; <i>something</i> that leered; <i>something</i> that lurched; <i>something</i> not inspired to go about its work with dignified ritual or solemn chanting. (Lighthouse: 129, corsivo mio)</p> <p>(2) For she supposed that he had gone upstairs to work. <i>Yet</i> he looked so desolate; <i>yet</i> she would feel relieved when he went; <i>yet</i> she would see that he was better treated to-morrow; <i>yet</i> he was so admirable with her husband; <i>yet</i> his manners certainly wanted improving, <i>yet</i> she liked his laugh – [...]. (Lighthouse. 107, corsivo mio)</p>	<p>(1a) Ma vi furono forze attive, non troppo consapevoli, dallo sguardo sfuggente, dall’andatura sbilenco; operanti senza riti maestosi, né solenni salmodie. (Lighthouse 1: 151)</p> <p>(2a) Perché certo Tansley era andato su a studiare. Quel giovanotto aveva, è <i>vero</i>, un’aria così desolata; <i>eppure</i> la signora avrebbe gradito di vederlo andar via; <i>nondimeno</i> ella avrebbe procurato che i suoi ragazzi lo trattassero meglio; <i>del resto</i> era tanto devoto al professor Ramsay; <i>però</i> bisognava che si dirozzasse un po’; <i>ma certo</i> era un piacere sentirlo ridere. (Lighthouse 1: 125, corsivo mio)</p>
---	---

²⁵ Nel capitolo 5 (cfr.) si darà ampio spazio all’osservazione di questa norma didattica sul suo terreno privilegiato, quello dei classici per l’infanzia, tradotti e non. In questo sistema si evidenzia con maggior forza l’idea sostenuta anche dalla scuola italiana secondo la quale la “buona scrittura” non tollera le ripetizioni e predilige i sinonimi (cfr De Benedetti 2009 e Serianni e Benedetti 2009). Cfr. anche § 2.2.3 per i tratti essenziali che segnano l’italiano scolastico.

<p>(3) So now, when his father came striding down the passage knocking them up early in the morning to go to the Lighthouse down it came over his <i>foot</i>, over Cam's <i>foot</i>, over anybody's <i>foot</i>. One sat and watched it. (Lighthouse: 171, corsivo mio)</p>	<p>(3a) Nello stesso modo i passi pesanti di suo padre, uscito nel corridoio sul far del giorno a svegliar loro figliuoli per quella gita al Faro, avevano pestato i piedi a lui, Giacomo, a Camelia, a tutti di casa. E per certi fatti non v'era da far altro che stare a vedere. (Lighthouse 1: 201)</p>
---	---

Nel primo esempio, l'effetto anaforico della ripetizione di "something", intensificato dal parallelismo allitterante dei verbi "that leered"/"that lurched", viene eliminato a vantaggio di una riscrittura che definisce e nominalizza ("sguardo sfuggente", "andatura sbilenca"), tracciando confini precisi per quello che nel testo inglese era volutamente indefinito. Nel secondo esempio la versione italiana altera il punto di vista, e i pensieri di Mrs Ramsay vengono presentati da una voce onnisciente – "she" diventa allora "la signora", e "her husband", che rimanda l'eco di un possibile *my husband*, passa a un "professor Ramsay" attribuibile solo alla narratrice italiana. Quello che più colpisce è tuttavia la precisione quasi chirurgica con cui, nel secondo esempio, la Celenza elimina il ricorrere di *yet* a favore di sei diversi sinonimi ("è vero", "eppure", "nondimeno", "del resto", "però", "ma certo"), cancellando d'un colpo, insieme alla ripetizione, anche l'intensità del ritmo e il senso di contraddittorietà con cui si accumulano nella mente della protagonista le sensazioni evocate da Charles Tansley. Analogamente, come mostra l'ultimo esempio, la forza illocutoria che la Woolf imprime alla parola "foot" – scandita e ripetuta tre volte, a sottolineare il senso di oppressione e ineluttabilità legato all'immagine paterna nella mente del giovane James – viene sacrificata alla necessità di riordinare ciò che appare confuso o mal scritto. Di qui il chiarimento rivolto al lettore italiano ("lui, Giacomo", assente nella narrazione inglese di cui James è il riflettore), l'eliminazione della parola ripetuta e l'*allongement* esplicativo finale.

Di fronte a una scrittura che sovverte di continuo i dettami del bello scrivere e del narrare chiaro, la traduttrice reagisce spiegando e riordinando. Lo stesso impulso guida la traduzione della Celenza verso la riedificazione inesorabile di un'ultima barriera narrativa che l'autrice sceglie invece chiaramente di abbattere. Scrive Berman (1999: 61) in *La Traduction et la Lettre*: "Il romanzo, la lettera, il saggio, non sono meno ritmici della poesia. Sono [...] una molteplicità intrecciata di ritmi. Siccome la massa della prosa è così in movimento, la traduzione fa fatica (per fortuna) a spezzare questa tensione ritmica. [...] Tuttavia, la deformazione può avere notevoli

conseguenze sul ritmo, per esempio quando investe la *punteggiatura*²⁶. In *To the Lighthouse*, il ritmo fluido con cui la Woolf intreccia la voce dei personaggi a quella del narratore passa anche attraverso la voluta omissione delle virgolette. L'autrice perviene così a una sorta di discorso o pensiero diretto semi-libero che elimina le partizioni e immerge il lettore direttamente nella mente o nella lingua del personaggio (cfr. §. 4.0). Posta dinnanzi a questa strategia spiazzante, la traduttrice ripristina sistematicamente le virgolette, spezzando il ritmo dell'originale e riconducendolo al tempo stesso entro confini narrativi più tradizionali. Questo procedimento è messo in atto in modo costante e capillare²⁷, e una scena che ha per protagonisti Mr e Mrs Ramsay basterà a farne intuire la portata:

For she knew that he had turned his head as she turned; he was watching her. She knew that he was thinking, You are more beautiful than ever. And she felt very beautiful. Will you not tell me just for once that you love me? He was thinking that [...]. But she could not do it; she could not say it. [...] And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, nothing on earth can equal this happiness) –

“Yes, you were right. It’s going to be wet tomorrow”. (Lighthouse: 113-14)

Poiché si sentiva seguita dagli occhi del marito. Capiva ch'egli stava pensando: “Stasera sei più bella che mai”; e si sentiva bellissima. “Non vuoi neppure una volta dirmi che mi ami?” Così egli diceva fra sé [...]. Ma ella non poteva accontentarlo; non poteva dir certe cose. [...]. E continuando a sorridere, ella guardò fuor dalla finestra, poi disse (e intanto pensava fra sé: “Nulla al mondo può eguagliar questa gioia.”):

“Sì, avevi ragione. Domani pioverà.” (Lighthouse 1: 133-34)

Della libertà con cui fluiscono i pensieri di Mrs Ramsay, della profonda comunanza col marito – di cui lei sente la voce e intuisce le emozioni anche se lui non parla – resta poco nella versione italiana. Quando introduce il lettore alla coscienza dei personaggi, il testo inglese elimina volutamente il diaframma delle virgolette, dando credibilità e scioltezza al movimento dei pensieri. In ossequio al discorso “ben costruito”, il testo d'arrivo le reintroduce. Scompare così dal bi-testo anche il Lettore Modello evocato dalla Woolf in “Mr Bennett and Mrs Brown”, ovvero quel lettore attivo che collabora con lo scrittore nella comprensione e nella costruzione di quanto viene narrato.

²⁶ “Le roman, la lettre, l’essai, ne sont pas moins rythmiques que la poésie. Ils sont [...] multiplicité entrelacée de rythmes. La masse de la prose étant ainsi en mouvement, la traduction a du mal (heureusement) à briser cette tension rythmique. [...] Cependant, la déformation peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s’attaquant à la *punctuation*”.

²⁷ La norma opera davvero con estrema regolarità. Altri punti del testo d'arrivo in cui è possibile vederne gli effetti sono alle pagine 11, 49, 67, 78, 84-5, 89, 90-1, 95, 97, 124, 126, 132, 151, 182, 190, 198, 212 .

In ossequio a una sorta di implicita *politeness* traduttiva²⁸, il testo d'arrivo evita ogni possibile ambiguità, e chiarisce quello che appare oscuro. E se è vero che il lettore italiano sa sempre con esattezza chi pensa cosa, la conseguenza è che l'intento narratologico e l'effetto dell'originale vengono appiattiti. Si torna così nella traduzione della Celenza a un impianto narrativo tradizionale, quasi ottocentesco, in cui narratore e personaggi non possono e non devono confondersi. Perché non sussistano dubbi, “Odious little man, thought Mrs Ramsay, why go on saying that?” viene allora debitamente virgolettato, e trasformato in ““Che omino detestabile’ pensò la signora Ramsay, ‘perché insistere su quell’argomento?’” (Lighthouse 19; Lighthouse 1: 15).

Si indeboliscono in questo modo anche la rottura, la frantumazione dei vecchi schemi, lo “smashing and the crashing”: la traduzione della Celenza innalza nuovamente proprio quelle barriere che la Woolf cerca di eliminare. E quando neppure il ripristino dei confini segnalato dalle virgolette sembra bastare, il testo italiano fa ricorso a descrizioni esterne e a riscritture in bella prosa del pensiero soggettivo. Così, l'intuizione materna di Mrs Ramsay sul figlio James – “and she thought, he will remember that all his life” (*e pensò, se lo ricorderà tutta la vita*) – perde gran parte della sua immediatezza nella più artificiosa versione italiana: “e sentì pure ch'egli avrebbe serbato tutta la vita il ricordo di quel rammarico”(Lighthouse: 60; Lighthouse 1: 66). Nei primissimi anni Trenta, quando possiamo immaginare Giulia Celenza all'opera su *To the Lighthouse*, le norme operanti nel polisistema letterario italiano non consentono ancora di accogliere e rendere pienamente la dimensione eversiva della scrittura woolfiana. Ne risulta, nel caso della versione a opera della Celenza, un testo a un tempo storicizzante, tradizionale e iper-letterario già segnato dai contorni del Grande Libro.

4.1.2 *To the Lighthouse* negli anni Novanta: due ri-traduzioni

Nel corso degli anni Novanta, a sessanta anni dalla versione sacralizzata di Giulia Celenza, il mercato editoriale italiano viene invaso da un cospicuo numero di ri-traduzioni di *To the Lighthouse*: è del 1992 l'edizione Feltrinelli, seguita nel 1993 dal testo di Newton & Compton, e nel 1994 dalla traduzione della Bianciardi per Mondadori, ripubblicata l'anno successivo da Rizzoli. A queste nuove versioni si aggiunge nel 1996 anche un testo edito da Mondadori e De Agostini, con traduzione di Anna Luisa Zazo. Tra il 1998 e il 1999, Mondadori consacra poi definitivamente il romanzo come classico, includendo la traduzione di Nadia Fusini nei Meridiani dedicati alle *Opere di Virginia Woolf*. La Woolf è oramai senza dubbio pienamente canonizzata in Italia, non solo – e forse non tanto – come uno dei massimi esponenti della scrittura modernista europea, ma anche

²⁸ Cfr. Morini 2008b: 42-3.

come baluardo della critica femminista, che la elegge a nume tutelare della condizione femminile (specie in veste di saggista). Come sempre, le pagine paratestuali delle versioni italiane recheranno in controluce, tra gli altri, anche i segni di questo particolare orizzonte traduttivo.

Delle edizioni menzionate, la versione della Malagò per Newton & Compton e la traduzione popolare e sacrale a un tempo della Fusini per l'Economica Feltrinelli e per I Meridiani presentano significativi tratti comuni, e verranno perciò trattate congiuntamente. Sarà infine dato spazio alla traduzione di Luciana Bianciardi. Quello che emerge dall'osservazione delle aree condivise nelle versioni a opera della Fusini e della Malagò è innanzitutto il permanere delle consuete norme operative preposte alla traduzione del classico in Italia (pur nella diversità della loro articolazione rispetto alla versione pubblicata da Garzanti). Gli aspetti comuni risultano ancora più significativi alla luce della distanza che separa le due traduttrici in termini di *habitus* individuale.

4.1.2.1 La versione Newton & Compton e la versione Feltrinelli: dati paratestuali

I progetti editoriali che guidano Feltrinelli e Newton & Compton nella pubblicazione di due nuove versioni di *To the Lighthouse* sono parzialmente sovrapponibili e in parte – almeno all'apparenza – antitetici. Entrambi i libri escono nei primi anni Novanta, entrambi fanno parte di collane economiche dedicate ai classici moderni. In queste collane il testo viene presentato come Grande Libro, ma anche come romanzo maneggevole e di gradevole lettura. Lo confermano in qualche modo le copertine, che rimandano a quadri di pittori celebri (a loro volta canonizzati) in un'elaborazione graficamente accattivante: un dettaglio della *Dama in blu* (1898-99) di Paul Cézanne per *Al Faro* di Feltrinelli, e *The Lighthouse of Two Lights* (1929) di Edward Hopper, quasi coevo dell'originale, per l'edizione Newton & Compton. Il gioco di rimandi extratestuali è già definito: come per i quadri di Hopper e Cézanne, siamo di fronte a una moderna opera d'avanguardia che travalica e reinterpreta gli schemi convenzionali, ma che rientra al tempo stesso nella categoria del classico moderno universale.

Anche in questa duplicità, tuttavia, la spinta canonizzante ben presto si rivela prioritaria, e ne è la riprova il discreto numero di pagine paratestuali poste a commento dei bi-testi – diciassette per l'edizione Newton & Compton, venticinque per Feltrinelli. Come di consueto, l'apparato paratestuale ratifica il prestigio del classico ospitando brevi note biografiche e bibliografiche, un'introduzione all'autrice e al romanzo e un armamentario di note finali. In questo senso, le due edizioni procedono parallelamente. Tuttavia, in alcuni punti il conferimento della marca di canonicità sembra prendere strade divergenti. Come segnalano copertina e frontespizio, per la

traduzione e per la cura della parte critica Feltrinelli si affida a una consacratrice carismatica²⁹, Nadia Fusini – scrittrice, traduttrice e giornalista, nome noto dell’anglistica italiana e della critica letteraria. La versione italiana di *To the Lighthouse* pubblicata da Newton & Compton è invece assegnata a una traduttrice meno in vista, Anna Laura Malagò. Al suo nome viene tuttavia associato fin dalla copertina quello di Armanda Guiducci, *auctoritas* che dà lustro al libro. Come la Fusini, la Guiducci – che è, come si legge in quarta di copertina, “studiosa di letteratura e di estetica”, poetessa e saggista – svolge il ruolo di esperta dell’opera woolfiana, e sono sue le introduzioni che corredano tutti i testi di Virginia Woolf pubblicati in questa e altre collane della casa editrice. Ancora una volta, l’apparato paratestuale sancisce la dimensione sacrale del bi-testo e ne conferma lo *status* elevato (cfr. Bourdieu 1985 e Lefevre 1992).

I commenti di Fusini e Guiducci meritano tuttavia di essere osservati più da vicino, per verificare se contengano elementi utili a definire i diversi progetti traduttivi che guidano i testi d’arrivo. Nel caso della Guiducci, la prefazione al romanzo si allinea nel tono elevato e accademico all’aura del Grande Libro: il linguaggio è spesso aulico (“finalora”, “cotesta”), o poetizzante (come quando l’autrice fa riferimento alla madre della Woolf, e alla “segreta pietà celata nel profondo dell’anima sua” (Lighthouse 2: 22-3). Quanto ai contenuti, è illuminante l’introduzione al “percorso creativo di Virginia Woolf” (Lighthouse 2: 8-16), in cui la figura della scrittrice si declina in prevalenza sulla dimensione duplice e correlata dell’effusione lirica e della sensibilità femminile. Della Woolf, il paratesto sottolinea più volte la “vena lirica, anzi elegiaca”, la “scrittura lirico-poetica”, la “natura [...] femminile e poetica” della sua arte: in sintesi, “il suo talento”, scrive la Guiducci, “era decisamente femminile, poetico e lirico, con radici in una ipersensibilità in grado di folgorarla” (Lighthouse 2: 10, 11, 14). Ed è in virtù di questa ipersensibilità che la Woolf viene annessa in modo deciso al movimento femminista: non solo la Guiducci la dichiara “pubblicamente nata, a filo col Trenta” come “scrittrice femminista”, ma la indica come “madre spirituale” dell’“odierno movimento delle donne colte” (Lighthouse 2: 13, 16). Pochissimo è lo spazio che il commento critico concede alle tecniche narrative. Al di là di un veloce accenno alla “scelta formale del monologo interiore”, i modi con cui la Woolf riesce “a fluidificare le rigide forme scandite del romanzo realistico e a umanizzarne i personaggi” (Lighthouse 2: 9) restano di fatto oscuri, così come non viene fatta menzione della dimensione non sempre poetica e spesso colloquiale del romanzo. Nel processo di “translation d’une oeuvre” (Berman 1995: 17) con cui la cultura italiana si appropria di Virginia Woolf e la consacra, l’aspetto ideologico risulta centrale, e la forma narrativa – che resta legata a un’idea di vago lirismo – passa in secondo piano. Si cercherà di vedere come e se questa cornice si rifletta sulla traduzione vera e propria.

²⁹ Cfr. Casanova 2002/2010.

Nadia Fusini rappresenta, come si è detto, un caso a parte. Il suo *habitus* intreccia molteplici esperienze: quella di anglista e di accademica, quella di traduttrice di classici, quella di giornalista e scrittrice a sua volta. Alla sua forma mentis di studiosa, la Fusini unisce una peculiare passione per l'opera della Woolf – a cui si ispira esplicitamente in uno dei suoi scritti³⁰, e di cui traduce anche un altro grande romanzo, *Mrs Dalloway*. Possiamo quindi immaginare non solo che gli strumenti critici di cui la Fusini è in possesso ne abbiano guidato comprensione del testo e conseguente atto traduttivo, ma che il commento paratestuale rechi qualche traccia di questo processo. In realtà, il solco in cui si iscrive l'introduzione della curatrice/traduttrice è in fondo lo stesso tracciato dalla Celenza (alla cui autorità rimandano tacitamente almeno due “citazioni” nascoste nel testo)³¹, e in parte quello seguito dalla Guiducci. Anche la Fusini mette in luce la “sensibilità inedita” (Lighthouse 3: 11) di Virginia Woolf, e lo fa con un linguaggio aulico e a volte oscuro che attinge spesso a moduli letterari. Ecco allora nell'introduzione critica all'opera l'uso dei soggetti *esso/essa/ella*, del *vi* locativo (“vi si approda”, “v'è qualcosa”, “vi si inchina”), di forme enclitiche (“riferirvisi”), e di voci poetizzanti come “Sì che”, “rammemora”, “consuonano”, o “i marosi del tempo” (Lighthouse 3: 7-8, 12-15, 17, 19). Che il bi-testo esiga il suo tributo di stile alto e criptico è ancor più evidente nella trattazione della visione artistica della Woolf, in cui compaiono costrutti accademici di scarsa comprensibilità. Difficile dire con esattezza cosa intenda la curatrice quando afferma che per la Woolf “la vita [...] è oltre il reale. Ha un'altra unità di tempo e di luogo. Appartiene al possibile, è incorporata all'antecedente”, o che nell'opera d'arte “c'è come qualcosa che è, senza essere oggetto né tema. C'è come trascendenza pura, senza maschera ontica” (Lighthouse 3: 10, 23).

Più che quelli della traduttrice, la Fusini riveste qui i panni del critico letterario. Curiosamente, anche nel suo commento, stile, tecniche narrative e punto di vista adottati dall'autrice passano in secondo piano, e del lavoro traduttivo vero e proprio non si fa menzione. Pochi, e tutto sommato poco indicativi, sono gli accenni al linguaggio woolfiano. Da un lato, la Fusini asserisce che il “suono inaudito” percepito dalla Woolf viene “[risolto] in linguaggio”, e che per l'autrice di *To the Lighthouse* “nella scrittura è questione di orecchio; di sentire o non sentire un certo ritmo” (Lighthouse 3: 11, 21). Ma il modo in cui questa musicalità si articola nel linguaggio resta indefinito, e avvolge in un'aura vaga e poetica anche la pur riconosciuta “realtà vivente della

³⁰ È del 2006 un suo testo, pubblicato da Mondadori, che ha per titolo *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*.

³¹ La traduzione Feltrinelli riprende pari pari dalla versione della Celenza due coppie di verbi piuttosto inusuali, usati nel capitolo 10 della prima parte: “ruzzare e battagliaire”, “sgambettare e ciangottare” (Lighthouse 3: 79, cfr. 81; Lighthouse 1: 61, 63).

conversazione”: “la Woolf”, scrive la Fusini, “non cerca il ‘poetico’ come un registro espressivo, ma una dimensione ontologica della lingua [...] e raggiunge oltre la prosa uno strato più antico della giacitura linguistica; tocca la roccia della poesia” (Lighthouse 3:25-6). La lingua letteraria dunque è – e deve rimanere – lingua sacra, circoscritta alle sfere più alte. Così, il commento che introduce il Grande Libro lo sacralizza esaltandone la Parola e la poeticità: nella visione della curatrice, il linguaggio woolfiano viene sottratto al “dire comune, prosaico”, e si fa “linguaggio straordinario [che toglie] la parola al nostro modo abituale di rappresentazione”(Lighthouse 3: 26-7). Le norme che è possibile desumere dal paratesto (e le attese rispetto al testo d’arrivo) non sembrano discostarsi da un progetto di riscrittura iper-letteraria e canonizzante del testo originale. Resta da vedere come la traduzione Feltrinelli venga a patti con quella che Fusini definisce scrittura “estatica” e “cosmogenetica” della Woolf, e con “l’indicibile di un suono, che la lingua umana può registrare non come un enunciato, ma come un ritmo” (Lighthouse 3: 27, 29).

4.1.2.2 La versione Newton & Compton e la versione Feltrinelli: le traduzioni di Anna Laura Malagò e Nadia Fusini

Come le pagine paratestuali, anche i testi italiani delle edizioni Newton & Compton e Feltrinelli presentano significative comunanze, ed è possibile quindi guardarli in parallelo. Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare in virtù del diverso *habitus* delle traduttrici, la versione della Fusini e quella della Malagò dispiegano con lievi differenze l’uso strategie comuni, ed entrambe si allineano alle macro-norme generali operanti sulla traduzione del classico in Italia. Pur con qualche rimodellamento, continua a manifestarsi l’impulso a innalzare il testo di partenza, e torna invece a presentarsi con una certa regolarità l’ossequio al Grande Libro in forma di aderenza grammaticale, lessicale e morfologica all’originale – dovuto forse anche alla maggiore distanza che separa le nuove versioni dal testo canonizzato. In qualche caso, come avviene anche per i romanzi ottocenteschi (cfr. Tannen1982, Rader 1982 e cap. 3), l’effetto può essere quello di un maggiore impatto della *literacy* rispetto all’originale; più specificamente, tuttavia, questa sorta di immobilità finisce anche per interferire con l’uso delle tecniche narrative woolfiane.

Oltre al mantenimento dei nomi inglesi dei protagonisti, un primo elemento da rilevare, rispetto alla traduzione “italianizzata” e uniformemente alta della Celenza, è la mescolanza di forme elevate con moduli dell’italiano medio. In entrambi i testi compaiono i pronomi soggetto *lui/lei* – la Fusini, più disinvolta, si spinge anche a un *loro* – alternati però agli equivalenti più letterari (“com’egli”, “con esso”, “ch’essa”, “esse”; Lighthouse 3: 46, 48; Lighthouse 2: 42, 133). La parziale riconfigurazione delle norme traduttive in base a un modello meno storicizzante prevede

(specie per la Fusini) anche l'impiego sporadico della dislocazione, che contribuisce a creare un'impressione di colloquialità: la signora Ramsay pensa ad esempio che “se *quello sforzo* non lo faceva lei, non lo avrebbe fatto nessuno”, e più avanti si chiede “Come *gli* era venuto in mente a *Edward* di mandargli quell'orrendo teschio?” (Lighthouse 3: 102, 128, corsivo mio). Restano tuttavia pressoché inamovibili il *vi* locativo e la particella dativa *loro*. Nell'edizione Feltrinelli, la protagonista gira le pagine di un catalogo “nella speranza di trovar*vi* un rastrello” da far ritagliare al figlio, e nella traduzione Newton & Compton William Bankes si sente inaridito come un paio di scarponi così secchi “che si riesce a malapena a infilar*vi* i piedi. Eppure lui doveva infilar*vi* i piedi con la forza”³² (Lighthouse 3: 43; Lighthouse 2: 95, corsivo mio). L'azione della lingua formalmente corretta è visibile anche nell'uso scolastico del pronome dativo *loro*. Troviamo così nella Fusini “se chiedesse loro”, “dar loro la buonanotte”, “mancasse loro”, “resistesse loro”, mentre nella versione della Malagò compaiono forme come “ordinar loro”, “aveva dato loro”, “augurar loro”, o “permetter loro” (Lighthouse 3: 52, 82, 103, 142; Lighthouse 2: 54, 70, 72, 114). Come è ovvio, queste strutture si fanno tanto più rigide quanto più sono inglobate in enunciati che riproducono i dialoghi o i pensieri informali dei personaggi: “But it was not that they minded, the children said” diventa così nell'edizione Newton & Compton “Ma non era questo che dava loro fastidio, dicevano i figli”, anziché un più mimetico e possibile *ma non era questo che gli dava fastidio, dicevano i bambini* (Lighthouse: 13; Lighthouse 2: 30).

Una prima analisi mostra in sostanza come il parziale ricorso a moduli medi (nel caso della Fusini con una piccola dose di disinvoltura in più) non basti a sottrarre i bi-testi alla spinta della lingua canonizzante ritenuta comunemente accettabile. Come già osservato nel capitolo sui classici dell'Ottocento, si arriva tutt'al più a una narrazione mescolata³³, in cui alto e basso si avvicendano senza davvero scalfire il predominio del bello stile. Lo dimostra in qualche modo la regolarità con cui anche queste traduzioni attingono al linguaggio scolastico e burocratico. Per la resa delle forme dell'inglese medio *hear, see, o take*, ecco quindi l'usuale preferenza per i verbi *udire, scorgere, osservare, recare* in luogo dei più comuni *sentire, vedere, portare* (cfr. Lighthouse 3: 42, 78 e Lighthouse 2: 28, 35, 37, 48, 66, 68, 87, 116). Ed è ancora per effetto dell'italiano “puristico” e normativo insegnato a scuola (cfr. Mengaldo 1994: 22) che “they would be annoyed” (*gli avrebbe dato fastidio*), “he was angry” e “she felt angry” (*era arrabbiato/a*) diventano “si sarebbero adirati”, “lui s'adirava” e “piena d'ira” (Lighthouse: 55, 58, 106; Lighthouse 2: 70, 72, 115). Non manca infine una sfumatura burocratizzante nel passaggio da “stopping by the window” (*fermandosi vicino*

³² Nell'originale: “He felt rigid and barren, like a pair of boots that has [...] gone dry so that you can hardly force your foot into them. Yet he must force his feet into them” (Lighthouse: 84).

³³ Cfr. Testa 1997 e cap. 2.

alla finestra) a “*sostando presso la finestra*” (Lighthouse: 77; Lighthouse 2: 87; corsivo mio), o nel modo in cui viene riscritta in “buon italiano” la sequenza di brevi frasi con cui la Woolf mette a fuoco le percezioni e le sensazioni di Charles Tansley in attesa di Mrs Ramsay:

He heard her quick step above; heard her voice cheerful, then low; he looked at the mats, tea-caddies, glass shades; waited quite impatiently; looked forward eagerly to the walk home, determined to carry her bag [...]. (Lighthouse: 18)

Udì i passi svelti di lei al piano di sopra; ne *udì* la voce, prima festosa, poi sommessa; *osservò* le stuoie, le scatole da tè, i paralumi di vetro; *attese con impazienza, non vedendo l'ora di intraprendere la passeggiata del rientro*, deciso a portarle la borsetta [...]. (Lighthouse 2: 35, corsivo mio)

Se nella versione della Malagò l'innalzamento avviene spesso tramite l'impiego di moduli scolastici, la traduzione della Fusini (seppure in modo meno insistito rispetto al testo della Celenza) fa più frequentemente ricorso a moduli letterari e di registro alto. Così, espressioni semplici come “wild”, “red”, “small”, “letting go”, “start”, “cheeks”, “kept”, “very close” si elevano a “proterva”, “vermiglio”, “esiguo”, “dimentichi” (aggettivo), “ridestare”, “gote”, “serbava”, “più dappresso” (Lighthouse: 24, 27, 42, 49, 54, 120, 169; Lighthouse 3: 49, 51, 66, 73, 78, 142, 191). Un richiamo alla lingua poetizzante e toscaneggiante compare poi nella seconda parte del romanzo, in cui la narratrice descrive “un verde scialbo di foglia che abbrunisce [e] balena nel concavo dell'onda”, notti che “s'abbuiano”, e una “bontà divina” che “chiude la tenda” perché “non gli garba” (Lighthouse 3: 141)³⁴. Presente inoltre in entrambi i testi l'enclisi pronominale: nell'edizione Feltrinelli, le “accumulated impressions” di Lily Briscoe diventano “le impressioni *accumulatesi* in Lily”, mentre nell'edizione Netwon & Compton, “stopping by his side” e “slipping in” passano a “*fermandoglisi* accanto” e “*intrufolatasi*” (Lighthouse: 27, 15, 62; Lighthouse 3: 51; Lighthouse 2: 32, 75, corsivo mio). Sempre nel quadro di una riscrittura nobilitante del testo di partenza trova posto infine la resa del socioletto del marinaio Macalister. Nella traduzione della Fusini come in quella della Malagò, il marinaio racconta la tempesta di Natale in un italiano elegante, formale, punteggiato di passati remoti, da cui scompare ogni traccia della lingua bassa usata nell'originale (cfr. § 4.1.1): “Venne da dietro la punta. [...] E alla fine la mettemmo in mare”; “E venne a gran velocità dal promontorio. [...] E alla fine la spingemmo in mare”. (Lighthouse 3: 175; Lighthouse 2: 152-3).

³⁴ Nell'originale inglese il tono resta poetico ma il linguaggio non è aulico o oscuro: “a faint green quickens, like a turning leaf, in the hollow of the wave”, “[nights] darken”, “it does not please him” (Lighthouse: 119).

Parallelamente alla norma dell'innalzamento, si riscontra in entrambi i bi-testi anche un impulso (più marcato questa volta rispetto alla traduzione primigenia della Celenza) ad aderire alla lettera dell'originale. Così, la Fusini rende l'espressione idiomatica "rubbed it in all over again" (*rincarava la dose*), con lo speculare "sfregare la ferita", e rimanda al testo di partenza sul piano sintattico e lessicale quando traduce "excited by the moving waves" o "some actual incident" con "eccitati dalle mobili onde" e "un incidente reale" (Lighthouse: 19, 24; Lighthouse 3: 43, 48). Il mantenimento della sintassi dell'originale può investire anche l'ordine soggetto-verbo: così, quando Lily Briscoe intravede in Mrs Ramsay "something clear as the space which the clouds at last uncover", nella versione italiana Lily percepisce "una chiarezza simile allo squarcio *che le nuvole aprono*" (e non, ad esempio, *aperto dalle nuvole*; Lighthouse: 50; Lighthouse 3: 74). L'ossequio alla lettera del testo canonizzato si fa ancor più netto nella versione della Malagò, in cui "inextricably the same", "dome-shaped hive" e "with James at her knee" si mantengono rispettosamente aderenti all'inglese (Lighthouse: 50, 51). La traduttrice perviene in questo modo a una resa piuttosto rigida che conduce a "inestricabilmente la stessa cosa", "arnia cupoliforme", e "con James accanto alle *sue* ginocchia" (Lighthouse 2: 65, 66, corsivo mio). Anche qui, per effetto dell'aderenza sintattica al testo originale, il verbo slitta spesso in posizione finale: se nel testo inglese William Bankes considera "the daily wear and tear of shoes and stockings which those 'great fellows' [...] *must require*", nel testo italiano il personaggio riflette sul "consumo giornaliero di calze e scarpe che quei 'ragazzoni' *dovevano richiedere*" (Lighthouse: 25; Lighthouse 2: 42, corsivo mio). Forse per effetto dell'ormai prolungata permanenza all'interno del canone, il romanzo della Woolf sembra consentire alla Malagò un margine di libertà piuttosto ristretto, il che produce interi segmenti di traduzione specchio. Ecco un esempio:

So it was indeed. The world by all means should have shared it, could Mr Bankes have said why that woman pleased him so; why the sight of her reading a fairy tale to her boy had upon him precisely the same effect as the solution of a scientific problem, so that he rested in contemplation of it, and felt, as he felt when he had proved something absolute about the digestive system of plants, that barbarity was tamed, the reign of chaos subdued. (Lighthouse: 47-8)

Era proprio così. Il mondo intero l'avrebbe sicuramente condiviso, se solo il signor Bankes avesse saputo spiegare perché quella donna gli piaceva tanto; perché quella visione di lei, intenta a leggere una favola al figlio, aveva su di lui esattamente lo stesso effetto della soluzione di un problema scientifico; così restava in contemplazione e provava la stessa sensazione di quando aveva dimostrato qualcosa di definitivo sul sistema digestivo delle piante, che la barbarie era domata, e il regno del caos vinto. (Lighthouse 2: 62)

Come si vede, la traduzione non si concede deviazioni sintattiche o grammaticali rispetto all'originale, e si mantiene rigorosamente speculare al testo della versione inglese.

Se l'ossequio alla lettera dell'originale non è nuovo nella traduzione del classico moderno (cfr. § 3.1.2.2 e § 3.2.2), è tuttavia distintivo l'effetto prodotto dalla traduzione specchio sulle tecniche narrative della scrittura modernista. In modo particolare, questo effetto ha a che fare con l'aderenza ai tempi verbali inglesi, che entrambi i bi-testi tendono a riprodurre tramite strutture morfologicamente simili a quelle dell'originale. Qualche esempio basterà a evidenziare i riflessi di questo procedimento sul piano narratologico e sulla costruzione del punto di vista. Una prima area è quella dei tempi complessi. In apertura di romanzo, il lettore ha accesso al pensiero indiretto libero della protagonista: "If she finished it tonight" (*se lo finiva stasera*), pensa Mrs Ramsay del calzino che vuole regalare al figlio del guardiano del Faro, "if they did go to the Lighthouse after all, it was to be given to the Lighthouse keeper for his little boy" (*se ci andavano poi al Faro, bisognava darlo al guardiano per il suo bambino*; Lighthouse: 10). La Fusini rende il periodo ipotetico con una forma mista che unisce imperfetto ("se lo finiva stasera, e riuscivano ad andare al Faro il giorno dopo") e condizionale passato ("avrebbe dato i calzerotti al guardiano", Lighthouse 3: 34), mantenendo in parte la *mimesis* del pensiero soggettivo; la Malagò opta invece per un periodo ipotetico di terzo tipo, più ortodosso sul piano grammaticale ma meno mimetico: "Se l'avesse finita in serata, e se fossero davvero riusciti ad andare al Faro, avrebbe dato le calze al guardiano del Faro per il suo bambino" (Lighthouse 2: 28). Il tono si fa più scritto, l'oralità cede il passo alla *literacy*, e – come nella versione della Celenza – alla voce di Mrs Ramsay si sostituisce quella più formale di una narratrice esterna.

Nessuna delle due traduzioni è in realtà esente da questo slittamento. Nella versione Feltrinelli, ad esempio, il regolare mantenimento del passato remoto come traduce del *simple past* inglese ha conseguenze molto simili. In una riflessione sui figli piccoli, il pensiero di Mrs Ramsay fluttua dal presente al passato, da osservazioni generali a episodi specifici che coinvolgono il marito. Il tempo principale è il *simple past*:

A tenpenny tea set made Cam happy for days. She heard them stamping and crowing on the floor above her head the moment they woke. They came bustling along the passage. Then the door sprang open and in they came, fresh as roses, staring, wide awake [...]. They had all their little treasures ... And so she *went* down and *said* to her husband, Why must they grow up and lose it all? Never will they be so happy again. And he *was* angry. Why take such a gloomy view of life? he *said*. It is not sensible. (Lighthouse: 57-8, corsivo mio)³⁵

³⁵ "Bastava un servizio da tè da pochi soldi e Cam era felice per giorni. Lei sentiva i loro passi e il loro cicaleccio sulla testa da quando si svegliavano al mattino. Arrivavano di corsa lungo il corridoio. Poi si spalancava la porta, ed entravano loro, sveglissimi, freschi come rose, gli occhi spalancati. Tutti avevano i loro piccoli tesori...E allora era

Nel testo della Woolf, l'uso del medesimo tempo verbale non inficia il passaggio dalla prima alla seconda parte della narrazione, segnalato anche graficamente dai puntini di sospensione: dopo le riflessioni generali sulla vivacità felice e inconsapevole dei figli, nella mente di Mrs Ramsay sembra farsi strada un ricordo specifico che rimanda a uno scambio col marito. È un pensiero nel pensiero, per così dire, e la resa dei verbi evidenziati in corsivo potrebbe avvalersi in italiano del trapassato prossimo: *E allora era andata di sotto e aveva detto a suo marito, Perché devono crescere e perdere tutto quanto? Una felicità così non ce l'avranno mai più. E lui si era arrabbiato. Perché vedere tutto così nero? Aveva detto.* Per la parte conclusiva, la scelta della Fusini si orienta invece sull'uso speculare del passato semplice:

Avevano i loro piccoli tesori ... E così *andò* dal marito e gli *disse*, perché devono crescere e perdere tutto questo? Non saranno più così felici. Lui *si arrabbiò*. Perché aveva una visione così malinconica della vita?, *disse*. (Lighthouse 3: 82)

L'uso del passato remoto ha un effetto immediato sul piano narratologico: quello di una voce narrante che non si mescola più ai pensieri soggettivi del personaggio, ma ne offre un resoconto esterno³⁶.

Come già la traduzione della Celenza, anche le edizioni Feltrinelli e Newton & Compton eludono in parte le istanze eversive della scrittura woolfiana. E se la Fusini non interferisce con l'uso della punteggiatura nella costruzione del discorso indiretto libero o del discorso diretto semi-libero, la Malagò arriva in qualche caso – come la Celenza – a ripristinare le virgolette eliminate dall'autrice. Così, se nel testo di partenza si legge “For how would you like to be shut up for a whole month at a time [...]? she would ask” (Lighthouse: 10), nella versione italiana una narratrice esterna introduce e racchiude debitamente tra virgolette il rimprovero di Mrs Ramsay: ““Vi piacerebbe starvene rinchiusi per un mese intero [...]?”, chiedeva la signora Ramsay” (Lighthouse 2: 28). E a conferma della preminenza delle norme operative autoctone, torna anche qui la predilezione della sinonimia rispetto alla ripetizione. Di fronte al ricorrere insistito dell'espressione *yet* nei pensieri che la protagonista volge a Charles Tansley (cfr. Lighthouse: 107), sia la Malagò sia la Fusini – nonostante quest'ultima si richiami nell'introduzione a un “metodo lirico” che procede per “immagini, ripetizioni, ritorni, cadenze” (Lighthouse 3: 26) – sacrificano l'uso woolfiano della

andata di sotto e aveva detto a suo marito, Perché devono crescere e perdere tutto quanto? Una felicità così non ce l'avranno mai più. E lui si era arrabbiato. Perché vedere tutto così nero? Aveva detto. Non ha senso”.

³⁶ Per altri esempi del medesimo fenomeno in entrambe le versioni cfr. Lighthouse 3: 79 e Lighthouse 2:42.

ripetizione alla norma pedagogica preposta alla bella prosa: per la resa di *yet* l'edizione Newton & Compton presenta allora un piatto alternarsi di “ma”, “però”, “eppure”, e le stesse congiunzioni figurano anche nella versione Feltrinelli, insieme a due omissioni della parola ripetuta (cfr. Lighthouse 2: 116; Lighthouse 3: 129-30).

Seppure meno marcatamente storicizzanti della primissima edizione, e in parte più rispettose delle scelte narrative della Woolf, queste due ri-traduzioni di *To the Lighthouse* si rivelano in ultima analisi piuttosto ortodosse. Benché in modo meno macroscopico rispetto all'edizione Garzanti, anche le riscritture della Malagò e della Fusini mostrano tratti più conservatori che rivoluzionari, e si collocano in buona parte sul versante tradizionale del sistema letterario italiano.

4.1.3 La traduzione di una “figlia d’arte”: la versione di Luciana Bianciardi

In un ricordo del padre Luciano Bianciardi, giornalista, scrittore e traduttore dall'inglese, Luciana Bianciardi scrive che “la libertà - questa era una sua teoria, ovviamente – è saper demolire, ribaltare tutto ciò che si è faticosamente raggiunto. [...] Io credo che il suo concetto di anarchia e il suo atteggiamento anarchico consistano in questo: voler sempre ribaltare quell'equilibrio che faticosamente, in campo affettivo ma anche letterario, riusciva a raggiungere”. Possiamo immaginare che questa spinta al superamento dei limiti e dei risultati conseguiti si iscriva presto anche nell'*habitus* della figlia dello scrittore, se in terza media, di fronte alla scelta obbligata degli studi classici, imposta da madre e nonna, Luciana Bianciardi fa appello al padre e riceve da lui questa risposta: “adesso avrai dieci anni di studio matto e disperatissimo, del quale capirai ben poco, però tutto questo sarà necessario per darti gli strumenti per poi, se vorrai, ribaltarli”³⁷. C'è già, in questo piccolo episodio autobiografico, qualcosa che anticipa le strategie della Bianciardi traduttrice: il senso di un equilibrio tra il rispetto dell'ortodossia e la capacità di usare gli strumenti affinati per superare i confini convenzionali. Figlia di scrittore e traduttore, editrice e traduttrice a sua volta, Luciana Bianciardi rappresenta un caso particolare di *agency* individuale, esercitata in ogni caso nei limiti delle norme che modellano la letteratura tradotta nel sistema culturale italiano. Nella sua versione di *To the Lighthouse*, una chiara consonanza con i motivi e gli intenti dell'autrice si combina così con la parziale osservanza delle norme già viste in azione.

Nell'opera del Bianciardi scrittore, senz'altro conosciuta e posseduta dalla figlia, il ribaltamento dei limiti sul piano letterario si giova anche di un'abile articolazione delle tecniche narrative – alla cui assimilazione può non essere estranea la conoscenza della letteratura anglo-americana. Ne *La vita agra* (1962), un uso sapiente e non comune del discorso indiretto libero e del

³⁷ Cfr. <http://www.trax.it/luciana-bianciardi>. Sito consultato il 12/10/2010.

discorso diretto semi-libero dà voce credibile ai personaggi, anche minori, e contribuisce alla progressione della trama:

Ma la mattina del tre la festa era finita, e allora sotto a levar lignite. Si erano riposati abbastanza o no, questi pelandroni? Eppure il caposquadra aveva fatto storie: diceva che dopo due giorni senza ventilazione, giù sotto, era pericoloso scendere [...]. Insomma, pur di non lavorare qualunque pretesto era buono. [...] Stavolta era stufo: meno storie, disse ai capisquadra, mandate cinque uomini della squadra antincendi a spegnere i fuochi, ma intanto sotto anche la prima gita. La mattina del giorno dopo, alle sette, la miniera esplose. (Bianciardi 1962/2000: 39)

Lo stile di Bianciardi ingloba, come si vede, pratiche che lo accomunano alla scrittura modernista. Per *Ansteckung*, la lingua del direttore della miniera si infila in quella del narratore con commenti sarcastici e moduli di matrice colloquiale (“questi pelandroni” “meno storie”, “stavolta era stufo”). Il passaggio *ex abrupto* al discorso e al punto di vista esterno del narratore (“La mattina del giorno dopo, alle sette, la miniera esplose”) fa seguito alla tensione accumulata, e marca con efficacia l’annuncio di una sciagura che segna fortemente la coscienza del protagonista³⁸.

Anche nella traduzione di Luciana Bianciardi l’uso consapevole delle tecniche narrative è ormai acquisito. Ecco come suona nella versione Rizzoli la scena che chiude la prima parte del romanzo, e che ha per protagonisti Mrs e Mr Ramsay (scena già vista nella traduzione di Giulia Celenza, cfr. § 4.1.1):

Perché lo sapeva che lui aveva girato la testa quando lei si era girata; la guardava. Sapeva che lui stava pensando, Sei più bella che mai. E si sentiva molto bella. Non vuoi dirmi anche solo per una volta che mi ami? Pensava questo [...]. Ma lei non sarebbe riuscita a farlo; non sarebbe riuscita a dirlo. [...] E sorridendo guardò fuori dalla finestra e disse (pensando tra sé, Niente al mondo potrà mai eguagliare questa felicità) –

“Sì, avevi ragione. Domani pioverà” (Lighthouse 4: 160)

Il passo è decisamente diverso da quello della traduzione iper-letteraria e normalizzata del testo edito da Garzanti: il ritmo fluido con cui affiorano e si intersecano i pensieri nel testo di partenza viene mantenuto, e non c’è ripristino delle virgolette. Sul piano del registro, tuttavia, si insinua anche qui la spinta della lingua ufficiale, interiorizzata come corretta e accettabile: all’impiego di forme comuni come *lui/lei* fanno da contrappeso moduli verbali complessi (“sarebbe riuscita”

³⁸ L’esplosione di grisù descritta nel romanzo di Bianciardi rimanda a un fatto realmente accaduto che aveva molto colpito lo scrittore. Per una serie di eventi simili a quelli riportati ne *La vita agra*, nel maggio del 1954 era saltata in aria la miniera di Ribolla, nel grossetano, e in seguito all’incidente erano morte 43 persone.

anziché un possibile *non ci riusciva*, “pioverà”, anziché il più usuale *piove*, nel discorso diretto). Anche grazie alla dislocazione (“lo sapeva che lui aveva girato la testa”), il registro resta tutto sommato medio, ma la *bienséance* linguistica non viene del tutto sovvertita.

È questa cifra duplice che caratterizza, come si vedrà più sotto, il testo della Bianciardi. La funzione dell'apparato paratestuale, come di consueto, è quella di segnalare e rafforzare lo *status* del Grande Libro. Succinto ma accurato, il paratesto si avvale di due voci autorevoli: quella dell'anglista e giornalista letteraria Viola Papetti (segnalata in copertina), e quella dello scrittore Dario Voltolini, di cui compaiono in quarta di copertina un commento e una breve nota biografica. Confermandone l'appartenenza al canone dei classici moderni, Voltolini definisce il romanzo della Woolf come “il più doloroso e misterioso [di] tutti i capolavori che affrontano il tempo”. Già a uno sguardo esterno, il libro risulta ascrivibile alla categoria (e in modo specifico alla collana) dei “grandi romanzi”. Nelle pagine iniziali, l'introduzione di Viola Papetti è debitamente seguita dall'abituale “Cronologia della vita e delle opere” e dai riferimenti bibliografici.

All'interno di una cornice paratestuale canonizzante, il testo della Bianciardi oscilla tra il rispetto della norma convenzionale e l'adesione a moduli più sciolti che riproducono con efficacia il ritmo narrativo woolfiano. Sul piano lessicale, questa oscillazione si evidenzia già nell'uso dei pronomi personali soggetto, dove le forme comuni *lui/lei* si alternano in tutto il testo a quelle elevate *egli/ella/essi*. Significativamente, l'uso delle forme medie aumenta con il progredire della narrazione: se nel primo capitolo le forme *egli/ella/essi* rappresentano circa un terzo del totale (con 8 occorrenze a fronte di 15 pronomi più comuni), nel capitolo 13 la proporzione cambia nettamente a favore dei pronomi medi (con 7 occorrenze di *lui/lei* e un solo *essi*). In modo analogo, sempre a livello lessicale, la Bianciardi evita il ricorso consistente a un linguaggio prezioso o storicizzante, ma non si sottrae del tutto a qualche tocco di italiano scolastico e letterario. Ecco allora il *vi* locativo (cfr. *Lighthouse* 4: 37, 45, 122, 147, 181) e l'uso della particella dativa *loro*: “portar loro”, “saliva a dar loro la buonanotte”, “essere loro successo”, “niente diceva loro di no” (*Lighthouse* 4: 29, 88, 113, 181). Ancora, per alzo di registro lessicale, “thought him” (*lo considerava*), “a chance” (*la possibilità/l'occasione*), “settle on” (*sistemarsi*), “tree-top (*cima dell'albero*) e “quickly” (*in fretta*), passano a “lo reputava”, “l'agio”, “prendere dimora”, “sommità di albero” e “lesta” (*Lighthouse*: 39, 58, 76, 77, 104; *Lighthouse* 4: 65, 89, 114, 115, 147). Quest'ultimo caso esemplifica anche il riverbero che l'elevazione del testo di partenza può avere sulla resa del pensiero indiretto libero. La parola “quickly” compare nella formulazione di un pensiero di Lily Briscoe su Mrs Ramsay: “Where, Lily wondered, was she going so quickly?”. Alla luce delle tecniche narrative preposte al punto di vista, “Dove andava, così lesta?” risulta meno plausibile di altre scelte possibili come *Dov'è che andava così in fretta* o *Dove scappava*.

L'oscillazione tra l'impulso canonizzante e una scrittura meno rigida si ripropone anche sul piano sintattico. Per un verso, anche grazie all'uso della dislocazione, la traduzione della Bianciardi si misura efficacemente con la mimesi del parlato. Ecco come viene resa – filtrata dai pensieri della madre – la delusione del piccolo James che presagisce il fallimento delle sue speranze:

Tra un attimo le avrebbe chiesto: “Andiamo al Faro?”. E lei avrebbe dovuto rispondere “No, non domani: tuo padre dice di no”. Per fortuna arrivò Mildred a prenderlo, e quel traffico li distrasse. Però, mentre Mildred lo portava via, James continuava a guardarsi alle spalle, e lei era sicura che pensava, domani non ci andiamo al Faro; e pensò, se lo ricorderà per tutta la vita. (Lighthouse 4: 91)³⁹

Il ritmo della narrazione scorre senza ostacoli; la dislocazione e l'uso del presente per il futuro (“andiamo al Faro?”, “domani non ci andiamo al Faro”) riflettono in modo credibile quello che potrebbe dire o pensare un bambino. Analogamente, la traduttrice riproduce il socioletto e i moduli colloquiali del vecchio Macalister senza nobilitarli: descrivendo la tempesta il marinaio dice “Ci arriva dritta da dietro la punta. [...] E alla fine abbiamo preso il mare” (Lighthouse 4: 210). In altri casi, tuttavia, la fluidità cede il passo a quell'aderenza lessicale e morfo-sintattica che accompagna con regolarità la traduzione del classico moderno in Italia. Il testo italiano arriva così a strutture piuttosto rigide, come “esilarazione” per “exhilaration” (*euforia*), o “evento positivo” per “positive event” (*un avvenimento/una gran cosa*; Lighthouse 4: 132, 88; Lighthouse: 91, 57). Con effetti non dissimili, l'osservanza della lettera si sposta a volte anche sul piano sintattico, cosicché ad esempio la frase “Al ricordo, come era rimasta in silenzio [...], ebbe un moto di nervosismo” riflette in modo speculare la costruzione inglese “At the recollection – how she had stood there [...], she had a spasm of irritation” (Lighthouse 4: 54; Lighthouse:31).

La compresenza dell'impulso conservatore e di una spinta innovativa coerente con la scrittura woolfiana si registra anche sul piano narratologico. In linea generale, la Bianciardi sa dare ascolto – e voce nel proprio testo – agli intenti che informano questa scrittura. Le ripetizioni che mimano il flusso dei pensieri nel testo di partenza, per esempio, vengono mantenute nel testo d'arrivo. Così, il *nothing* dell'originale, ripetuto quattro volte a sottolineare lo sconcerto di William Bankes di fronte alla propria indifferenza per Mrs Ramsay, riecheggia anche nella versione italiana: “in quel momento la sua presenza non significava assolutamente *niente* per lui; la sua bellezza non significava *niente* per lui; quel suo starsene seduta con il bambino alla finestra – *niente, niente*”

³⁹ “In a moment he would ask her, “Are we going to the Lighthouse?” And she would have to say, “No: not tomorrow; your father says not.” Happily, Mildred came in to fetch them, and the bustle distracted them. But he kept looking back over his shoulder as Mildred carried him out, and she was certain that he was thinking, we are not going to the Lighthouse to-morrow; and she thought, he will remember that all his life.”

(Lighthouse 4: 123, corsivo mio). D'altro canto, nell'uso dei verbi passati che segnalano il susseguirsi di pensieri e ricordi e l'intrecciarsi di diversi piani temporali, la traduzione opta ora per i trapassati – più coerenti con la funzione narrativa dell'originale – ora per i più letterali e “distaccati” passati remoti. Ecco due esempi:

<p>(1) And on top of this chaos Mr Ramsay <i>got up</i>, pressed her hand, and <i>said</i> “you will find us much changed” [...]. Only James [...] <i>scowled</i> at the lamp; and Cam <i>screwed</i> her handkerchief round her finger. Then he <i>reminded</i> them that they were going to the Lighthouse to-morrow. They must be ready, in the hall, on the stroke of half past seven. Then, with his hand on the door, <i>he stopped</i>; he turned upon them. Did they not want to go? he <i>demanded</i>. (Lighthouse: 140, corsivo mio)</p> <p>(2) They had all their little treasures...And so she <i>went</i> down and <i>said</i> to her husband, Why must they grow up and lose it all? Never will they be so happy again. And he <i>was</i> angry. Why take such a gloomy view of life? he <i>said</i>. It is not sensible. (Lighthouse: 57-8, corsivo mio)</p>	<p>(1a) E nel bel mezzo di questo caos, il signor Ramsay <i>si era alzato</i>, <i>le aveva preso</i> la mano e <i>aveva detto</i>: “Ci troverà molto cambiati” [...]. Solo James [...] <i>aveva fissato</i> la lampada con un cipiglio; e Cam <i>si era arrotolata</i> il fazzoletto intorno a un dito. Poi <i>aveva ricordato</i> loro che l'indomani sarebbero andati al Faro. Dovevano essere pronti nell'ingresso allo scoccare delle sette e mezzo. Poi, con la mano sulla porta, <i>si era fermato</i>; <i>si era girato</i> verso di loro. Non volevano andare? <i>aveva chiesto</i>. (Lighthouse 4: 192, corsivo mio)</p> <p>(2a) Tutti avevano i loro piccoli tesori...E così <i>andò</i> da suo marito e gli <i>disse</i>, Perché devono crescere e perdere tutto questo? Non saranno mai più così felici. E lui <i>si arrabbiò</i>. Perché assumere una visione così tetra della vita? <i>disse</i>. Non era sensato (Lighthouse 4: 88, corsivo mio)</p>
--	---

Anche qui, come nell'uso dei pronomi personali, il progredire della narrazione sembra portare a una maggiore scioltezza traduttiva. Nel primo esempio, tratto dall'ultima parte del romanzo, il *simple past* inglese si trasforma in una serie di trapassati che rende con precisione il flusso soggettivo dei

ricordi di Lily Briscoe (nuovamente ospite dei Ramsay a dieci anni di distanza dal primo soggiorno), e rafforzano il punto di vista interno. Il secondo esempio, tratto dalla prima parte del libro, mostra invece il consueto procedimento di aderenza grammaticale che assimila automaticamente il *simple past* al passato remoto italiano. L'effetto, come già visto nelle traduzioni della Fusini e della Malagò (cfr. § 4.1.2.2), è quello di far slittare il punto di vista dalla voce interiore del personaggio a quella di un narratore esterno.

Delle varie traduttrici di *To the Lighthouse*, Luciana Bianciardi è quella che in modo più pieno sembra assumere il ruolo di “mediatore culturale” che Morini (2007: 95) ascrive al traduttore letterario. Sia per il talento inscritto nel suo *habitus*, sia per la particolare adesione alle specifiche istanze del bi-testo, la Bianciardi dà forma a una traduzione che coglie il senso della scrittura woolfiana e ne restituisce – in parte – la forza narrativa. Tuttavia, come nel caso di Oriana Previtalli traduttrice di *David Copperfield* (cfr. § 3.3.1.2), il fatto che l'affrancamento dalle macro-norme operative che presiedono al traduzione del classico moderno sia soltanto parziale non fa che sottolineare, di queste norme, le radici profonde. Benché si presti a un'esperienza di lettura piacevole, più estetica che efferente, anche la versione della Bianciardi subisce a tratti la spinta conservatrice e innalzante che regolarmente segna il passaggio del testo canonizzato nel polisistema italiano, marcandone l'appartenenza a un sottosistema periferico che tende alla conservazione dei modelli pre-esistenti (cfr. Even-Zohar 1978/2004).

4.2 Le versioni italiane di *Women in Love* (1921)

La forza dirompente e anticononica dell'opera di D.H. Lawrence è in gran parte legata al suo ultimo e più famoso romanzo, *Lady Chatterley's Lover*. Scritto a Firenze tra il 1926 e il 1928, pubblicato in quell'anno (sempre a Firenze) in edizione privata, il libro di Lawrence suscita subito grande scandalo, e viene pubblicamente censurato. Come è noto, la censura si appunta non tanto sulla forma, quanto sulla materia del romanzo: il rifiuto della morale alto-borghese, l'esaltazione del vitalismo quasi animale dei ceti più bassi, e più ancora l'intensità realistica con cui l'autore esplora la passione tra Lady Chatterley e il guardiacaccia Mellors risultano inaccettabili per la cultura dominante del tempo. Alla censura iniziale fa seguito tuttavia, nell'arco di qualche decennio, un processo di canonizzazione che ribalta la scena: consacrato come figura centrale del modernismo europeo, il Lawrence autore di *Lady Chatterley* è oggi ben noto e tutt'altro che censurato, come dimostrano – anche in Italia – le numerosissime edizioni del suo romanzo più “scandaloso”.

L'altro grande scandalo della scrittura di Lawrence, quello del rinnovamento delle forme narrative convenzionali, resta invece più in ombra. Questa ricerca di nuove strade narrative trova in

Women in Love una delle sue espressioni più piene, e vale la pena osservare come passi in traduzione il suo potenziale eversivo. Inizialmente giudicato inadatto alla pubblicazione, anche questo romanzo – completato nel 1917, poi riveduto e corretto in qualche punto – circola in edizione limitata fuori dai confini inglesi, e trova un editore in patria soltanto nel 1921. Nonostante ne condivida il percorso accidentato, *Women in Love* non gode tuttavia in Italia della medesima fortuna editoriale di *Lady Chatterley*. Se la traduzione è una delle molte, possibili forme di censura (cfr. Brodskij 1986: 47-48), la presenza di due sole edizioni principali del romanzo facilmente reperibili sul mercato italiano è già di per sé significativa: non troppo scabroso e piuttosto complesso, *Women in Love* (come già *Middlemarch*, cfr. § 3.2) non sembra ottenere molta attenzione da parte delle case editrici e viene parzialmente oscurato. La scelta delle versioni italiane sottoposte all'analisi si restringe così a due testi, entrambi intitolati *Donne Innamorate*: un'edizione economica pubblicata da Rizzoli nel 1989, tradotta da Adriana Dell'Orto, e l'edizione consacrante per eccellenza, quella dei Meridiani Mondadori. Quest'ultima fa uso della traduzione a sua volta canonizzata di Lidia Storoni Mazzolani, già edita da Einaudi nel 1957⁴⁰.

Con estrema lucidità, nel 1924 la Woolf ascrive Lawrence al campo dei “Georgians”, in opposizione alla schiera di quegli autori edwardiani che agiscono nel territorio rassicurante della tradizione (Woolf 1992: 70). Gli intenti che muovono i nuovi scrittori sono invece così radicali da spingerli a distruggere le fondamenta stesse della società letteraria, e i segni, afferma la Woolf, sono dappertutto: “Grammar is violated, syntax disintegrated [...]. Their sincerity is desperate, and their courage tremendous”⁴¹ (Woolf 1992: 84-5). Lo studio delle due versioni italiane di *Women in Love* cercherà di mettere a fuoco che cosa filtri nella cultura d'arrivo di questo coraggio e di questa disintegrazione.

4.2.1 La ricostruzione del Grande Libro in edizione economica: la traduzione di Adriana Dell'Orto

Come *To the Lighthouse*, *Women in Love* dà una forma narrativa nuova alla soggettività dei personaggi, riproducendone sensazioni e pensieri con tecniche lontane da quelle consuete. Più di *To the Lighthouse*, ricco di fluttuazioni interiori ma – volutamente – statico sul piano dell'ambientazione e delle vicende materiali, *Women in Love* è un romanzo dinamico e aperto all'esterno. Qui, il passaggio tra il dentro e il fuori assume un respiro più ampio e si articola in voci

⁴⁰ Come già segnalato nell'elenco dei testi primari, le traduzioni italiane di *Women in Love* editate da Rizzoli e da Mondadori verranno indicate rispettivamente come Women 1 e Women 2.

⁴¹ “La grammatica è violata, la sintassi disintegrata [...]. La loro sincerità è disperata e il loro coraggio tremendo”.

diverse: dalle morti violente alle fughe, dalla vita ristretta di campagna e di paese (che Lawrence conosce per esperienza diretta) agli scorci di vita sociale londinese, dall'Inghilterra all'Europa continentale, d proprietari di miniere e intellettuali d'avanguardia, ma anche esponenti della piccola borghesia, minatori e popolani, *Women in Love* è un romanzo in movimento in cui succedono molte cose, e in cui ci si sposta tra luoghi, accenti e strati sociali diversi. Come è ovvio, questa varietà trova riflesso anche sul piano linguistico. La rappresentazione mimetica del linguaggio mentale dei protagonisti va infatti di pari passo con la riproduzione realistica del linguaggio parlato – o pensato – nelle sue molteplici varianti individuali, situazionali e sociali. I risultati dell'analisi condotta sui classici dell'Ottocento hanno mostrato come il polilinguismo delle grandi opere subisca un generale innalzamento e appiattimento in traduzione⁴². Lo studio della prima versione italiana di *Women in Love* permette innanzitutto di osservare se questa omogeneizzazione delle sfumature linguistiche in base alle norme operative che regolano la traduzione del classico valga anche per Lawrence. In seconda battuta, come per la scrittura woolfiana, sarà possibile guardare alla ricaduta di queste norme sulla resa delle tecniche narrative proprie della scrittura modernista.

Sul piano paratestuale, la traduzione edita da Rizzoli nel 1989 si inquadra nella consueta cornice canonizzante dei “classici moderni”, che è anche il nome della collana in cui è inserita. La voce di spicco che conferma il pregio del bi-testo è questa volta quella dello scrittore Anthony Burgess, che nella prefazione qualifica *Women in Love* come “uno dei dieci romanzi dell'era moderna [...] che hanno modificato il nostro modo di pensare e di sentire dicendoci ciò che siamo” (*Women* 1: 10). A ulteriore conferma del suo *status*, il bi-testo si chiude su otto pagine di bibliografia critica curata da Stefania Michelucci.

Nel suo complesso, il testo d'arrivo condivide l'impulso nobilitante del paratesto. Più rigida e formale dell'originale, la traduzione della Dell'Orto è molto attenta a preservare – e se necessario ricostruire – il decoro formale normalmente associato alla grande opera letteraria. Come spesso avviene, anche qui si intrecciano elevazione dell'originale e osservanza della lettera. L'alzo di registro è sia lessicale sia grammaticale: “was stitching” (*ricamava*) e “got dressed” (*si vestiva*) diventano “agucchiava” e “si abbigliava”, mentre i comuni “young girl” e “daughters” passano ai più eleganti “fanciulla” e “figliole” (*Women*: 7, 174; *Women* 1: 19, 229). Anche per i tempi verbali la scelta si orienta verso forme complesse piuttosto che semplici – come si vede dai congiuntivi di “Le sembrava che si *sforzasse* di protendere le mani [...] e non ci *riuscisse*” per “She seemed to try and put her hands out [...] and she *could not*” (*Le sembrava di sforzarsi/non ci riusciva*; *Women* 1: 23; *Women*: 10, corsivo mio).

⁴² Cfr. Berman 1999: 51 e cap. 3. Cfr. anche Venturi 2009a.

Notevole è anche l'incidenza del linguaggio scolastico e burocratico, spesso in associazione all'*allongement*. Per le varie voci del verbo *hear, sentire* è regolarmente scalzato da *udire*⁴³ e “was silent” non è *rimase in silenzio* ma “tacque” (Women: 211; Women 1: 275). In modo analogo, “nodded” non è soltanto *annuì* ma “assentì col capo”, mentre “spoke”, “walked” e “has” vengono elevati a “conversava”, “percorrevano”, “possiede” (Women: 377, 22, 23; Women 1: 484, 38, 39). Nomi, aggettivi e preposizioni sono oggetto del medesimo trattamento: “house” è “ambiente domestico”, “methods” si burocratizza in “metodica” “angry” passa allo scolastico “adirata” e “with” al più elaborato “soffuso di” (Women: 11, 304, 176, 86; Women 1: 24, 392, 231, 118). A completare il quadro della nobilitazione è la presenza costante del *vi* locativo, della particella dativa *loro* anche nel parlato⁴⁴, l'impiego di toscanismi (si veda, ad esempio, “Si affacciò sull'uscio” per “He went to the door”, Women 1: 117; Women: 85) e di moduli letterari. Compaiono così forme enclitiche come “sottoporvisi” o “accostandoglisi” (“submit herself to it”, “going up to him”, Women 1: 25, 202; Women: 11, 153) e termini rari come *attorcere* per il più comune *coil* (cfr. Women 1: 31; Women: 17). Infine, l'uso preferenziale di *lui/lei* soggetto non impedisce alla traduttrice di ricorrere sporadicamente a forme pronominali più letterarie, come in “dov'egli” (Women 1: 36).

In qualche caso è l'osservanza dei costrutti inglesi a produrre un italiano rigido ed enfatico. Questo avviene non soltanto in singole occorrenze – come “ristette” per “stood” (*rimase in piedi/si fermò*) – ma anche su segmenti di testo più ampi: così, “*Gaily the grey horses* curvetted to their destination at the church-gate” resta “*Gaiamente i cavalli grigi* fecero una falcata e si arrestarono ai cancelli della chiesa” (Women 1: 483, 36; Women: 376, 19, corsivo mio). Allo stesso modo, “In forza delle circostanze” è speculare a “By force of circumstance”, e i due altisonanti avverbi in – mente – “*perfettamente e meravigliosamente* banale” – rimandano ai “*perfectly and marvellously commonplace*” del testo di partenza, più comuni ma morfologicamente simili (Women 1: 314, 38; Women: 243, 22, corsivo mio). Infine, l'aderenza morfologica e sintattica all'originale incide in modo particolare sul discorso diretto, come mostra una conversazione informale tra i protagonisti maschili del romanzo e alcuni amici, in cui “*I've noticed it all my life*” e “you've been in hot countries where *the people go about naked*” restano rigorosamente “*L'ho notato per tutta la vita*” e “lei ha visitato paesi caldi dove *la popolazione se ne va attorno nuda*” (Women: 206, 86; Women 1: 268, 118, corsivo mio).

Ma è ancora una volta nella resa dei dialoghi che la norma innalzante mostra gli effetti più evidenti. L'impressione è quella di un generale livellamento dei tratti colloquiali, con un aumento

⁴³ Cfr. anche Women: 21, 36, 85, 86, 117, 118.

⁴⁴ Cfr. “dà loro”, “di loro”, “apri loro” (Women 1: 60, 316).

della formalità e della correttezza a discapito della verosimiglianza. Anche in questo bi-testo, è utile vedere innanzitutto cosa accade alle varietà diastratiche e diatopiche più basse. Nel capitolo XXVI, Ursula e Birkin, che hanno ormai deciso di sposarsi, comprano una sedia in un mercatino di anticaglie, salvo decidere poi sul momento di regalarla a una coppia di giovani londinesi di estrazione piuttosto bassa. Lo scambio tra i personaggi si prolunga per qualche pagina. Ecco la versione inglese, in forma abbreviata:

“**What she warnt** – eh?” An odd smile writhed his lips.

Birkin looked at him from under his slack, ironical eyelids.

“To give you a chair – that – with the label on it,” he said, pointing.

[...] “**What’s she warnt to give it us for, guv’nor**,” he replied in a tone of free intimacy that insulted Ursula.

[...] “Why don’t you want it for yourselves, if you’ve just bought it?” asked the woman coolly. “**Taint good enough for you**, now you’ve had a look at it. **Frightened it’s got something in it**, eh?”

[...] “I’d never thought of that,” said Birkin. “but no, the wood’s too thin everywhere.”

“You see,” said Ursula, her face luminous and pleased. “*We* are just going to get married, and we thought we’d buy things. Then we decided just now, that we wouldn’t have furniture, we’d go abroad.”

[...] “**It’s all right to be some folks**,” said the city girl, turning to her own young man. [...]

“**Cawsts** something to **chyng**e your mind,” he said in an incredibly low accent.

“Only ten shillings this time” said Birkin.

[...] “Cheap at ‘**arf** a quid, guv’nor,” he said. “Not like getting **divawced**.”

“We’re not married yet,” said Birkin.

“No, **no more aren’t we**,” said the young woman loudly. “but **we shall be a Saturday**.” (Women: 404-5, grassetto mio)

Come si vede, il testo originale marca in modo netto sul piano del discorso la distanza sociale tra le due coppie, così come la tensione sotterranea che scorre tra loro: mentre il parlato di Ursula e Birkin attinge all’inglese medio e resta nei limiti della cortesia, i due ragazzi di città parlano un inglese basso, dal marcato accento londinese, e adottano un tono irridente. Questa varietà linguistica è costruita molto accuratamente da Lawrence, e i tratti non-standard sono segnalati con chiarezza a livello grafologico, grammaticale e sintattico. Così, la pronuncia *cockney* è resa con uno spelling deviante (“cawsts”, “chynged”, “’arf a quid”, “divawced”), mentre le costruzioni incomplete (“What she warnt...eh?”) e le sgrammaticature (“no more aren’t we”, “we shall be a Saturday”) rendono in modo efficace la varietà diastratica sub-standard. I commenti della voce narrante confermano quanto la riproduzione realistica del discorso basso sia centrale per l’innervatura dei temi profondi che percorrono il romanzo. Non solo il narratore sottolinea che la giovane coppia di città ha un accento “incredibly low”, ma quando il ragazzo viola deliberatamente la distanza sociale

istituita dal *tenor* (Hatim 1997: 25-6) rivolgendosi a Birkin con un eccesso di informalità, ci viene detto che il suo tono “of free intimacy” offende la sensibilità di Ursula. C’è evidentemente in questa eccessiva vicinanza una forma di aggressività nascosta ma molto forte, una vitalità e una tensione quasi animalesche che turbano la protagonista (spingendo Birkin a intervenire). In questo caso, la *mimesis* del parlato è dunque doppiamente rilevante.

Ecco ora la versione italiana:

“**Cosa vuole?**...eh”. Uno strano sorriso gli increspò le labbra.

Birkin lo guardò da sotto le palpebre molli, ironiche.

“Regalarvi una sedia...quella...col cartellino” disse, additandola.

[...] “**E perché vuole regalarla proprio a noi, capo**” replicò il giovanotto in un tono di gratuita intimità che offese Ursula.

[...] “Perché non volete tenervela, se l’avete appena comprata?” domandò la donna, calmissima. “**Non va più bene per voi**, adesso che ci avete dato un’occhiata. **Avete paura di trovarci dentro qualcosa**, eh?”

[...] “Non ci avevo neanche pensato” disse Birkin. “Ma no, il legno è troppo sottile”.

“Vedete,” disse Ursula, il volto luminoso e compiaciuto, “*noi due* stiamo per sposarci, e abbiamo pensato di comprare qualche pezzo. Ma poi abbiamo deciso, proprio ora, di non comprare mobili: andremo all’estero.”

[...] “**Certa gente può permettersi tutto**” disse la ragazza di città, rivolta al suo giovanotto. [...]

“**Costa caro cambiar idea**” disse con accento incredibilmente basso.

“Solo dieci scellini questa volta” disse Birkin.

[...] “**Per mezza corona** è a buon mercato, capo” disse. “Non è come **divorziare**.”

“Non siamo ancora sposati” disse Birkin.

“No, **neppure noi due**” disse ad alta voce la ragazza. “**Ma ci sposeremo sabato**.” (Women 1: 517-19, grassetto mio)

Nel testo italiano, la resa della componente diastratica bassa e del tono impropriamente informale dei due londinesi si restringe al solo uso del termine colloquiale “capo”. Tutto il resto viene riscritto in un italiano grammaticalmente e sintatticamente corretto, da cui scompare anche ogni traccia di pronuncia deviante: “Cosa vuole?”, “perché vuole regalarla proprio a noi?”, “Costa caro cambiar idea”, “neppure noi due”, “Ma ci sposeremo sabato”. Tra la lingua dei protagonisti e quella dei due ragazzi di città non c’è differenza sostanziale, e anche le espressioni popolari (“It’s all right to be some folks”) perdono il loro sapore una volta riscritte in buon italiano: “Certa gente può permettersi tutto”. L’estensione di una rispettabile lingua medio-alta a tutti i personaggi preserva da un lato il decoro dell’opera letteraria, ma dall’altro azzerava il contrasto creato dall’autore, e rende obiettivamente incongrui i commenti del narratore sull’accento “incredibilmente basso” della giovane coppia e sul tono di “gratuita intimità” che infastidisce Ursula.

Gli effetti della norma innalzante – macroscopici nella resa delle varietà diatopiche e diastratiche più basse – incidono anche sugli scambi dialogici tra i personaggi principali. Seppure tutti in qualche misura riconducibili al variegato spettro della classe borghese, e dotati di buona formazione culturale, i giovani protagonisti di *Women in Love* – legati da rapporti di parentela, amore o amicizia – sono spesso impegnati in conversazioni familiari e informali, in cui il *tenor* è caratterizzato da una posizione di vicinanza tra i parlanti (cfr. Hatim 1997: 25-6)⁴⁵. Nella traduzione della Dell’Orto, il ricorso generalizzato ad un italiano scolastico e burocratico (quando non letterario) produce invece una distanza maggiore, e un passaggio dal registro familiare a quello formale. Ancora una volta, può essere l’uso dei verbi a segnalare lo slittamento verso lo stile alto – o perché complessi, o perché ripristinati là dove il tono colloquiale del testo di partenza li elimina. Nella scena domestica che apre il romanzo, le due sorelle Brangwen parlano di matrimonio. A Ursula, che le chiede se sposarsi non sia in fondo un’esperienza da fare, o comunque un’esperienza di qualche tipo, Gudrun risponde “Bound to be, in some way or other” (*per forza/è inevitabile, in un modo o nell’altro*). Nel testo italiano la replica, meno secca e anche meno sfumata, suona più formale: “In un modo o nell’altro, è inevitabile *che lo sia*” (Women: 7; Women 1: 20, corsivo mio). “[I]n some way or other” non è più un’aggiunta – che nell’originale introduce tra l’altro un’implicatura negativa – e in ossequio al buon italiano il congiuntivo “che lo sia” esplicita il verbo omesso in inglese. Lo stesso meccanismo si ripete più volte nel corso della conversazione, e quando Ursula dice di aver rifiutato “A thousand a year, and an awfully nice man”, la sua controparte italiana aggiunge i verbi mancanti e spiega “C’è stato un uomo con mille sterline all’anno, e si trattava di un uomo degnissimo” (Women 8; Women 1: 20, corsivo mio). L’attenuazione dei tratti colloquiali torna nell’uso marcato dei congiuntivi. “But if there did happen to come along a highly attractive individual of sufficient means – well” (“Ma se davvero venisse fuori un individuo molto attraente con buoni mezzi economici – beh”), dice scherzosamente Gudrun. Nella versione italiana le forme del congiuntivo raddoppiano, con un aumento della rigidità: “Ma se si desse il caso che arrivasse un individuo molto attraente e fornito di mezzi, be’...” (Women 8; Women 1: 21, corsivo mio).

Lo slittamento verso la *literacy* nelle conversazioni di registro informale è spesso accentuato dal ricorso all’italiano letterario, scolastico o burocratizzante. Il “morresti anche tu”, che Ursula rivolge a Birkin, e il “Morrò, morirò” di Gudrun, suonano più libreschi e melodrammatici degli originali “you’d be dead yourself” e “Shall I die, shall I die?” (Women 1: 188, 637; Women: 142, 500). In modo analogo, il secco “Why should you interfere?” (“Perché ti intrometti?”), rivolto all’amico Birkin da un Gerald devastato per la scomparsa della sorella durante una festa sul lago,

⁴⁵ Cfr. anche introduzione generale.

passa per aggiunta al burocratico: “Perché devi interferire *nelle mie decisioni?*” (Women: 205; Women 1: 267 corsivo mio). Più sotto, sempre durante la ricerca disperata della sorella, risulta non del tutto congruo, nel discorso diretto di Gerald, l’uso di una complicata relativa al posto di *with*:

“You still here, Rupert?” he said. “We can’t get them. The bottom slopes, you know, very steep. The water lies between two very sharp slopes, *with* little branch valleys, and God knows where the drift will take you. It isn’t as if it was a level bottom. You never know where you are, *with* the dragging” (Women: 210-11)

“Ancora qui, Rupert?” disse. “Non riusciamo a trovarli. Il fondale precipita, sai, è molto ripido. L’acqua si raccoglie tra due pendii scoscesi, *da cui si diramano* piccoli valloni, e Dio solo sa dove ti può trascinare la corrente. Non è come se il fondo del lago fosse una distesa piatta. Non sai mai che cosa ti può capitare a dragarlo.” (Women 1: 274, corsivo mio)

E ancora, l’eccitazione febbrile e distruttiva che segna l’ultima fase del complesso legame tra Gudrun e Gerald mal si accorda con il tono burocratico dei dialoghi italiani. Se nel testo inglese Gudrun dice “I shall always *tell* you, whenever I am going to make any change –”, il testo italiano riporta un formale “Te lo *dirò* sempre, ogni volta che deciderò di apportare un qualsiasi cambiamento...” (Women: 513; Women 1: 654).

Il passaggio al modo scritto torna poi nell’italiano di Hermione, la giovane intellettuale innamorata di Birkin con cui il protagonista intrattiene da tempo un’altalenante relazione, e da cui vorrebbe allontanarsi. Nel dodicesimo capitolo, Hermione decide di regalare un prezioso tappeto ad un Birkin piuttosto riluttante. Nella versione italiana la ragazza lo descrive in maniera abbastanza formale: “Non l’hai mai visto. *Vi* predomina un rosso rosato [...]. Credo che ti piacerà” (Women 1: 201-2, corsivo mio). Del perbenismo linguistico inscritto nel *vi* locativo non c’è traccia nell’originale, dove il tono è decisamente più disinvolto: “You haven’t seen it. It is chiefly rose red [...]. I think you would like it” (Women: 152). Lo stesso episodio fa poi affiorare anche l’azione della norma pedagogica che orienta all’eliminazione delle ripetizioni e dei termini generici a vantaggio della sinonimia e dei termini più precisi⁴⁶. All’offerta del tappeto Birkin oppone un rifiuto deciso; Hermione insiste. Nel testo di partenza la tensione tra i due personaggi si gioca sul significato e sui sottointesi della parola *things*, ripetuta due volte:

“I don’t want to take it, Hermione,” he said.

“Do let me give it to the rooms,” she said, going up to him and putting her hand on his arm lightly, pleadingly. “I shall be so disappointed.”

⁴⁶ Cfr. Serianni e Benedetti 2009: 141 e De Benedetti: 2009: 97.

“You know I don’t want you to give me things,” he repeated helplessly.
“I don’t want to give you *things*,” she said teasingly. “But will you have this?”
“All right,” he said, defeated, and she triumphed. (Women: 153)

Nel tentativo di sottrarsi a Hermione, Birkin nega il valore del suo dono, abbassandolo verbalmente a una *cosa*. Hermione, che comprende l’atto illocutorio dell’amante, ne ripristina il valore ribattendo che non vuole regalargli delle *cose*, ma “this”, *questo*, non una cosa qualunque, ma un oggetto preciso, carico di significati, E Birkin soccombe. Nel testo d’arrivo la parola *things*, sentita forse come troppo generica o inelegante, viene sostituita, e il significato illocutorio di Birkin si perde:

“Non intendo accettarlo, Hermione” disse.
“Lascia che lo regali alla tua casa” disse lei, accostandoglisi e posandogli la mano sul braccio con tocco lieve, implorante. “Ne sarei così delusa.”
“Sai che non voglio regali da te” ripeté Birkin, impotente.
“E io non intendo farti regali” disse lei, insistente. “Ma accetti il tappeto?”
“E va bene” fece lui, sconfitto, e Hermione esultò. (Women 1: 202)

Il termine vago (“things”) è rimpiazzato da una parola più precisa (“regali”), ma in questo modo la differenza tra le “cose” di poco valore e il regalo che Hermione vuole fare a Birkin scompare, rendendo l’intera conversazione lievemente contraddittoria. E che si tratti per lo più di un’insofferenza dettata dalle ragioni del bello scrivere verso i termini “imprecisi” è confermato anche da altre sostituzioni: in una conversazione informale tra amici, l’enunciato “if there weren’t so many things that sting and bite” passa a “se però non ci fossero tante *creature* che pungono e mordono”, e “sustaining him through everything” diventa “sostenendolo attraverso *ogni prova*” (Women: 85, 241; Women 1: 118, 314, corsivo mio).

Anche le norme operative generali che agiscono sulla traduzione Rizzoli si possono dunque ricondurre a una forma di riscrittura canonizzante del testo di partenza, specie là dove il Grande Libro venga meno all’accettabilità linguistica dettata dal sistema ricevente. Come incide questa ricostruzione della marca di classico sul trasferimento della struttura narratologica del romanzo? In Lawrence, la tecnica principale che dà forma al punto di vista soggettivo e alla riproduzione del linguaggio mentale dei personaggi è quella di un discorso (o pensiero) indiretto libero che procede per frasi ellittiche, ridondanze, ripetizioni. Il risultato, come afferma Rouhiainen (2000: 120), è una serie di “‘spoken-like’ sentences” (*frasi ‘parlate’*) che non rispondono ai criteri standard della comunicazione formale e potrebbero apparire mal scritte, ma che si giustificano come efficace ricreazione dei meccanismi della coscienza. Come per il discorso diretto, anche su questo tipo di

mimesis il passaggio traduttivo produce una distorsione, e la traduzione finisce così per attenuare quella che Stanzel (1986: 127) chiama “illusione di immediatezza” (“illusion of immediacy”). Nella versione Rizzoli, questa distorsione tocca tre aree maggiori, cui corrispondono tre procedimenti principali: l’uso di nomi propri e di pronomi personali elevati al posto di *he* o *she*; l’alzo di registro lessicale e grammaticale; l’eliminazione delle ripetizioni.

Come si è visto, la Dell’Orto tende a usare in prevalenza i pronomi personali medi *lui/lei*. In qualche punto, tuttavia, la scelta si sposta sulle forme più elevate. Quando questo spostamento avviene all’interno del pensiero indiretto libero, l’effetto è quello di rendere meno plausibile la voce individuale del personaggio. Ecco un esempio di come, nell’originale, nel discorso del narratore si infiltrino i pensieri di Ursula su Birkin: “She wanted him to come to the house – she would not have it otherwise, he must come at once. [...] Every minute she glanced automatically at the window. *He* would be there.” (Women: 213, corsivo mio). Ed ecco la versione italiana: “Avrebbe voluto che lui venisse a cercarla a casa: non poteva essere altrimenti, doveva venire subito. [...] Non passava minuto senza che adocchiasse automaticamente fuori dalla finestra: forse *egli* era là” (Women 1: 279, corsivo mio). Mentre le prime due frasi mantengono il punto di vista di Ursula, e la penultima si può ancora attribuire allo sguardo del narratore sulla ragazza, nell’ultima frase – che in inglese dà voce diretta ai pensieri della protagonista: “He would be there”, *eccolo, era lì* – l’uso di “egli” spezza la mimesi.

Lo stesso avviene quando ai pronomi non marcati si sostituiscono i nomi propri. Nel lungo segmento in cui vengono messe a fuoco le sensazioni contraddittorie che il pensiero di Ursula suscita in Birkin⁴⁷, la comparsa del suo nome sposta il punto di vista a quello di un narratore esterno che racconta i fatti. “A Mater Dolorosa, [...] she now claimed him again, [...]. *He* had a horror of the Magna Mater, she was detestable”, pensa Birkin nella versione inglese; la resa in italiano, con un risultato assimilabile a quanto osservato per l’uso di *egli* nel segmento precedente, è: “L’aveva generato in veste di Mater Dolorosa, [...] e [...] ora lo rivendicava per sé [...]. *Birkin* aveva orrore della Magna Mater: era detestabile” (Women 224; Women 1: 293, corsivo mio). Si può in questo senso concordare con Rouhianinen non solo quando afferma che “la sostituzione dei nomi propri [...] o di varie forme pronominali per i pronomi *he* e *she* può spostare il punto di vista dalla coscienza del personaggio al discorso del narratore”, ma anche quando osserva che non sempre le “difficoltà linguistiche” giustificano la scelta di uno “stile più formale” rispetto al testo inglese, e quando ipotizza che questo tipo di sostituzione abbia più a che fare con le aspettative del pubblico

⁴⁷ Cfr. § 4.0.

d'arrivo (cfr. Rouhianinen: 2000: 124)⁴⁸. In effetti, anche nella traduzione italiana di *Women in Love*, la scelta di “egli” o di “Birkin” – a fronte di una possibile omissione del nome e pronome – sembra rispondere più ai criteri convenzionali dell'eleganza stilistica che a quelli dell'efficacia narratologica.

L'elevazione grammaticale e l'alzo di registro lessicale costituiscono un ulteriore esempio di come la norma dell'abbellimento stilistico sia sovraordinata alla resa della struttura narratologica. Anticipando, e quasi pregustando, la presenza di Birkin in chiesa in occasione di un matrimonio a cui entrambi partecipano come testimoni, Hermione, che lo immagina già in sua attesa, pensa “He would be at this wedding; he was to be groom's man. He would be in the church, waiting. He would know when she came” (*Sarebbe venuto al matrimonio; era il testimone dello sposo. Di sicuro era già in chiesa che aspettava. Quando arrivava, se ne sarebbe accorto*). Nel testo italiano l'intento mimetico si attenua: “Birkin avrebbe presenziato a quelle nozze; era il testimone dello sposo. Doveva già trovarsi in chiesa, ad aspettare. Si sarebbe accorto quando lei fosse arrivata” (*Women: 19: Women 1: 34, corsivo mio*). L'uso di tempi grammaticali complessi e l'alzo di registro lessicale, come “avrebbe presenziato” per “would be”, irrigidiscono il susseguirsi dei pensieri di Hermione in una serie di osservazioni più formali ed esterne.

Una parte più ampia di bi-testo, focalizzata su Ursula, permette di osservare in dettaglio le conseguenze di questa norma traduttiva:

Tomorrow was Monday. Monday, the beginning of another school-week! Another shameful, barren school-week, mere *routine* and *mechanical* activity. Was not the adventure of death infinitely preferable? Was not death infinitely more lovely and noble than such a life? A life of barren *routine*, without inner meaning, without any real significance? [...] One could not bear anymore of this shame of sordid *routine* and *mechanical* nullity. One might come to fruit in death. *She* had had enough. *For where was life to be found?* (*Women: 216, corsivo mio*)

Domani era lunedì. Lunedì, l'inizio di un'altra settimana di scuola! Un'altra vergognosa, sterile settimana di scuola, *normale amministrazione* e attività puramente *meccanica*. Non era infinitamente da preferirsi l'avventura della morte? Non era, la morte, infinitamente più amabile e nobile di una vita del genere? Una vita di sterile *tran tran*, del tutto priva di significato interiore, senza alcuna reale gravidanza. [...] Non era più tollerabile la vergogna di quel sordido *tran tran* e di quella *meccanica* nullità. Forse, nella morte, si arrivava a maturità. *Ursula* ne aveva abbastanza. *Dov'era reperibile infatti la vita?* (*Women 1: 282, corsivo mio*)

⁴⁸ “the substitution of proper names, demonstrative pronouns, or various proforms for the pronouns *he* and *she* may shift the viewpoint from the character's consciousness to the narrator's discourse [...]. Linguistic difficulties do not explain why the FID passages of the translated text have been written in a more formal style than those of the source text” (Rouhianinen: 2000: 124).

Come si vede, la versione inglese imita il linguaggio naturale del personaggio e presenta i tratti tipici del pensiero indiretto libero⁴⁹: domande, esclamazioni (“another school-week!”), ripetizioni (“school week”, “routine”, “mechanical”), e una deissi che assume il punto di vista di Ursula (“Tomorrow”). La traduzione italiana mantiene la deissi del testo di partenza (“Domani”), le domande, le esclamazioni, e parzialmente anche le ripetizioni: torna per due volte, “settimana di scuola”, i due “mechanical” restano “meccanica”. Per “routine”, tuttavia, la scelta cade prima su “normale amministrazione”, poi su “tran tran”. Quello che mina tuttavia in misura più netta l’illusione di immediatezza è la sostituzione del pronome *she* con il nome proprio “Ursula” (che sposta la prospettiva all’esterno del personaggio), e la burocratizzazione di “where was life to be found?” nel poco verosimile “Dov’era reperibile infatti la vita?”.

Nell’edizione Rizzoli, le ripercussioni dell’impulso nobilitante sulla resa del pensiero indiretto libero investono peraltro con una certa regolarità anche le ripetizioni e le dislocazioni. Ecco un ultimo esempio in cui Birkin è la coscienza centrale della narrazione:

No doubt Ursula was right. *It was true, really, what she said.* [...] But then he knew it – he knew it, *and had done.* *And was not* Ursula’s way of emotional intimacy, emotional and physical, *was it not* just as dangerous as Hermione’s abstract spiritual intimacy? Fusion, fusion, this horrible fusion of two beings, which every woman and most men insisted on, was it not nauseous and horrible anyhow, whether it was a fusion of the spirit or of the emotional body? Hermione saw herself as the perfect Idea, *to which all men must come:* and Ursula was the perfect Womb, the bath of birth, *to which all men must come!* And both were horrible. (Women: 348, corsivo mio)

Senza dubbio Ursula aveva ragione. *Ciò che aveva detto era la pura verità.* [...] Ma d’altronde lo sapeva; lo sapeva e *vi si era abbandonato.* E poi, l’atteggiamento di intimità emotiva di Ursula, emotiva e fisica, *non era* altrettanto pericoloso dell’intimità astratta, spirituale di Hermione? Fusione, fusione, l’orribile fusione di due esseri, perseguita da ogni donna e da gran parte degli uomini, non era comunque nauseabonda e orribile, si trattasse di una fusione dello spirito o del corpo palpitante di emozioni? Hermione si vedeva come l’Idea perfetta, *cui tutti gli uomini dovevano inchinarsi;* e Ursula era il perfetto Utero, il bagno natale, *cui tutti gli uomini dovevano accostarsi!* Ed entrambe erano orribili. (Women 1: 447-48, corsivo mio)

Come nel segmento precedente, la traduzione mantiene nelle linee generali l’andamento del discorso indiretto libero di Lawrence, riproducendone domande, esclamazioni, e in parte ripetizioni.

⁴⁹ Per una descrizione più completa dei tratti associati al discorso indiretto libero si rimanda anche all’introduzione a questo capitolo (cfr. § 4.0).

La versione italiana ha tuttavia un tono più formale. La dislocazione iniziale (“It was true, really, what she said”) scompare, insieme all’inciso colloquiale “really”, ed è sostituita da una frase più corretta: “Ciò che aveva detto era la pura verità”. Allo stesso modo, scompaiono a vantaggio di costrutti formalmente corretti le esitazioni e le riprese. Così “he knew it – he knew it and had done” (*lo sapeva – lo sapeva e adesso basta*) passa a un più prezioso “lo sapeva, lo sapeva e vi si era abbandonato”, mentre nella domanda iniziale (“was not [...], was it not [...]?”) viene eliminata la ripresa del verbo, che simula il graduale precisarsi dei pensieri nella mente di Birkin. La scrittura di Lawrence viene così depurata dalle espressioni troppo anticonvenzionali o sentite come ineleganti, e anche la ribellione insita nella reiterazione della frase “to which alla men must come” viene stemperata in nome della norma pedagogica che rifugge la ripetizione. In sostanza, quando la resa dei meccanismi mentali entra in conflitto con le regole tradizionali della produzione scritta, la traduzione mette in atto dei meccanismi correttivi che rendono il testo accettabile sul piano del decoro stilistico.

Come già per la scrittura woolfiana, si conferma anche per l’edizione Rizzoli di *Women in Love* la preminenza della spinta conservatrice su quella innovativa. Anche qui, oltre a produrre una generale elevazione del testo di partenza, il peso accordato all’ortodossia linguistica nel sottosistema italiano dei classici tradotti finisce per attenuare la forza di rottura delle tecniche narratologiche moderniste. L’effetto primario di questa norma è lo slittamento dalla voce interiore del personaggio alla voce di un narratore esterno che ne riformula i pensieri, e li presenta in bella prosa. Nella traduzione canonizzante di Lidia Storoni Mazzolani, l’impatto di questa norma operativa si fa ancora più evidente.

4.2.2 La ricostruzione del Grande Libro in versione sacralizzata: i Meridiani Mondadori e la traduzione di Lidia Storoni Mazzolani

Nel campo della produzione culturale, Bourdieu (1971/1985) distingue due grandi categorie: i prodotti di larga scala (e di largo consumo), e i prodotti culturali dalla circolazione ristretta, caratterizzati da criteri propri, non necessariamente subordinati al profitto (cfr. § 1.2.3). Il valore di questa seconda categoria di beni è correlato all’idea di rarità: la specifica rarità culturale che li distingue, e la rarità degli strumenti che occorrono per decifrarla. Rare, complesse e di non immediata comprensione, le opere a circolazione ristretta richiedono la ratifica di voci istituzionali e riconosciute. In questo campo, il valore culturale dei prodotti dipende quindi non tanto dal mercato o dalle masse, quanto dalla sanzione di agenti rappresentativi – agenti critici, educativi o accademici – che possano consacrarne il valore simbolico. In quanto “capitale culturale” (Lefevre 1998), la

cerchia ristretta e rarefatta delle Grandi Opere letterarie rientra in questa categoria, e ne condivide i meccanismi di consacrazione. Insieme a scrittori, critici, docenti e traduttori, che esercitano questo controllo dall'interno, una forma di "patronage" esterno (Lefevre 1992: 14-5) in grado di attribuire e preservare il valore dell'opera letteraria è data dalle case editrici, e – non ultimo – dagli "informed readers" (Fish 1980: 48) a cui l'opera è diretta. In questo senso, il prestigio del classico si lega anche alla destinazione finale del testo e alle aspettative elitarie che marcano l'orizzonte dei potenziali lettori.

In Italia, appartiene a pieno titolo agli agenti consacratori delle opere letterarie la collana dei Meridiani Mondadori. Decisamente *culte*, le edizioni della collana offrono un panorama esaustivo della produzione di singoli autori o di specifici settori letterari, e sono solitamente corredate da un denso apparato critico. Completi, ponderosi, severi nella veste grafica (e piuttosto costosi), i Meridiani rappresentano forse, in Italia, quanto di più vicino si dia all'idea di letteratura come testo "sacro", e la pubblicazione di un'opera al loro interno è in qualche modo doppiamente canonizzante. Da un lato, l'accesso ai Meridiani implica che l'opera di un autore ha già acquisito un certo prestigio, e merita di essere riconosciuta come classica; dall'altro, lo *status* elevato della collana contribuisce ulteriormente a rafforzarne la posizione all'interno del sistema letterario e presso la comunità interpretante. Questo processo vale sia per la letteratura originale sia per quella tradotta, ed è in questo contesto che si colloca la traduzione italiana di *Women in Love* di Lidia Storoni Mazzolani, già pubblicata da Einaudi nel 1957. La presenza di Lawrence nei Meridiani sancisce così in modo netto la sua appartenenza al pantheon dei grandi scrittori europei del Novecento. Ma anche nel caso di questo scrittore modernista la traduzione si rivela in sostanza un fatto della cultura italiana (cfr. Toury 1995: 24). Ufficialmente accolto nella categoria dei Grandi Libri – e nella sua versione autoctona più blasonata – *Women in Love* viene adattato ai criteri convenzionali del sistema d'arrivo, criteri condivisi dai lettori colti cui la collana si rivolge in prevalenza. Il fatto che i lettori d'élite siano refrattari all'uso di strategie innovative nelle traduzioni dei testi canonizzati (cfr. Venuti 2008: 48)⁵⁰ giustifica per un verso la permanenza sul mercato di traduzioni lontane nel tempo, come quella della Mazzolani per Lawrence o della Celenza per la

⁵⁰ Cfr Venuti 2008: 48: "At this historical juncture, elite readers may be more likely to resist the use of innovative translation strategies with canonical texts. Their cultural and social identities have been formed through experiences with older [...] translations that have been canonized precisely for [...] seeming true or adequate renderings" ("In questo momento storico, ci si può aspettare da parte dei lettori d'élite una resistenza all'uso di strategie di traduzione innovative per i testi canonici. Le loro identità culturali e sociali si sono formate tramite esperienze con traduzioni più vecchie [...] che sono state canonizzate proprio perché [...] sembravano vere o adeguate rispetto all'originale").

Woolf, ma lascia al tempo stesso presagire anche per l'edizione dei Meridiani un rimodellamento del testo lawrenciano in senso tradizionalistico.

Tradizionale e sacrale è in questa particolare edizione l'impatto del paratesto, a partire dalla copertina rigida del volumetto, rigorosamente nera e priva di illustrazioni⁵¹. Destinati a una circolazione ristretta e meno soggetti alle leggi di mercato, i Meridiani si propongono fin dalla presentazione grafica come libri severi, e destinati a una lettura impegnativa che esula dalla *voluptas*. A conferma di questa dimensione è non solo la presenza autorevole di Ornella De Zordo (studiosa di letteratura inglese che cura la bibliografia critica e un filologico apparato di note finali), ma anche la voce della traduttrice stessa. Come quello di Giulia Celenza, anche quello di Lidia Storoni Mazzolani è in un certo senso un nome canonizzante e canonizzato. Vissuta a Roma tra il 1911 e il 2006, la Mazzolani è scrittrice, storica, studiosa di cultura latina, giornalista e collaboratrice di numerosi quotidiani e riviste. La sua carriera di traduttrice prende avvio tra gli anni Quaranta e Cinquanta, e in questa veste la Mazzolani si confronta con classici latini e autori inglesi e francesi più recenti – tra cui Walter Pater e Marguerite Yourcenar. Così come accade per altre firme autorevoli (cfr. § 3.1.1 e § 4.1.1), l'esperienza articolata e una certa visibilità in campo culturale contribuiscono a rendere inamovibile il nome della traduttrice. E in parte, è in qualche misura proprio al suo *habitus* che la versione italiana di *Women in Love* pubblicata dai Meridiani deve uno stile meno timoroso e ossequioso della lettera rispetto all'edizione Rizzoli. Tuttavia, la maggiore disinvoltura traduttiva finisce spesso anche qui per coincidere con interventi di riscrittura in bella prosa – e in buona sintassi – del romanzo di Lawrence. In un contesto fortemente canonico, il testo viene così emendato dai tratti sovversivi, e reso accettabile per il pubblico ricevente.

Come sempre, questa ricostruzione del testo di partenza condiziona profondamente la presentazione del discorso interiore dei personaggi. I suoi effetti sono tuttavia evidenti anche in una più generale e generalizzata retorizzazione dell'originale (Berman 1999: 57). Ecco allora nuovamente l'impiego diffuso e prioritario in tutto il testo del *vi* locativo, della particella dativa *loro* e dei soggetti elevati *egli/ella/essi*⁵², ma anche il ricorso all'italiano scolastico e burocratico. Oltre

⁵¹ Occorre precisare che l'edizione consultata per lo studio risale al 1990. Nel tempo, la veste grafica dei Meridiani ha fatto qualche piccola concessione alle esigenze di mercato, proponendo in sovra-coperta un ritratto degli scrittori – di norma in bianco e nero. All'interno, la copertina dei volumi continua a mantenersi di un serio e uniforme colore nero.

⁵² Cfr. “dar loro delle matite colorate”, “disse loro”, “dite loro” (*Women* 2: 44, 201, 279). Per la diffusione del *vi* locativo nell'arco del testo, cfr. *Women* 2: 42, 43, 173, 233, 235, 239, 243, 415, 570, 571. Quanto alle forme pronominali elevate, estese all'intero testo, va detto che risultano particolarmente libresche quando compaiono in accumulo all'interno di singole pagine, o in posizione posticipata rispetto al verbo: “*essi* erano il suo idolo, il suo Dio fatto manifesto; in *essi egli* adorava l'altissimo [...] Dio dell'umanità. [...] E tutta la vita [...] *ella* aveva picchiato con le ali contro le sbarre della sua filantropia [...], *egli* era stato più forte di lei [...]. Ma *ella* era quasi impazzita [...], *ella* non

ai consueti *scorgere*, *udire* e *recarsi* per i verbi dell'inglese medio *see*, *hear*, e *go*⁵³, la traduzione della Mazzolani procede spesso per allungamento: così “timeless” (*senza tempo/eterno*), “Immediately he saw” (*Appena vide*) e “not in her mind” (*non nella sua mente*) passano ai più burocratici “senza attinenza con il momento”, “Non appena ebbe preso visione”, e “non su di un piano conoscitivo” (Women: 405, 265, 508; Women 2: 467, 295, 585). Ancora, là dove l'originale presenta costrutti semplici e di registro medio come “Ursula saw a man with a lantern” (*Ursula vide un uomo con una lanterna*), o “For two days, he talked to her” (*Per due giorni continuò a parlare con lei*), la versione italiana opta per strutture più verbose e di sapore scolastico: “Ursula scorse un uomo munito di lanterna”; “Seguitò un paio di giorni a conversare con lei” (Women: 439, 509; Women 2: 505, 586; corsivo mio). Anche qui si affaccia infine la norma pedagogica legata alla lettura efferente del classico – ovvero all'idea del classico come libro educativo tramite il quale ampliare le proprie conoscenze. Come la versione Rizzoli, anche il testo dei Meridiani Mondadori predilige la sinonimia, e tende a sostituire espressioni generiche (anche quando presenti nell'originale) con termini più precisi: “everything” (*tutto*) diventa allora “ogni prova”, e per evitare la ripetizione “said” passa all'altisonante “proruppe” (Women: 241, 377; Women 2: 278, 435).

Oltre a servirsi di moduli scolastici, la nobilitazione dell'originale segue spesso la via della prosa iper-letteraria o poetica. La traduzione attinge al serbatoio toscano⁵⁴, e non disdegna l'uso prostetico della *i* (rendendo “mockingly” con “per ischerzo”; Women: 323; Women 2: 373), ma soprattutto si intesse di forme rare e preziosismi. A livello lessicale, l'impulso letterario è visibile negli allotropi eleganti (come “figliuoli”, “nocciaula”, o “adopravano” per “children”, “hazel-yellow” e “had”; Women 2: 274, 98, 437; Women: 238, 85, 379), e nella scelta di forme avverbiali come “quivi”, “ivi” e “ove” per il semplice “there” – tanto che l'inglese “There he stood” (*Lì si fermò*) viene tradotto con un libresco “Ivi ristette” (Women 2: 346, 415, 280, 443; Women: 300, 360, 243, 385). La selezione di termini ricercati investe anche verbi, aggettivi e sostantivi: “being silent” (*restava in silenzio*) e “We have always allowed” (*abbiamo sempre concesso*) diventano “si acquetava” e “C'è l'uso di largire”, mentre “supplicants” (*questuanti*) e “the high slope” (*la discesa ripida/l'alto pendio*) passano a moduli più aulici come “supplici” e “l'erta china” (Women: 240, 258, 243, 502; Women 2: 276, 298, 279, 577). È infine interessante osservare come per la stessa

aveva potuto tollerare l'umiliazione [...]. *Egli non si lasciava ingannare*” (Women 2: 278, corsivo mio); “No’ balbettò ella [...]. “È così buio” disse *egli*” (Women 2: 43, corsivo mio).

⁵³ Per *hear/udire*, cfr. Women: 38, 86, 208, 210, 292, 305-6, 376, e Women 2: 42, 98, 239, 241, 337, 353-54, 433. Per *see/scorgere*, cfr. Women: 85, 315, 374, e Women 2: 97, 363, 431. Per *go/recarsi*, cfr. Women 263, 436 e Women 2: 304, 501.

⁵⁴ Ecco allora i già incontrati “uscio”, “capo”, “cantuccio” per “door”, “head” e “cosy enough” (Women 2: 97, 277, 436; Women: 385, 241, 379).

parola – “safeguard” (*salvaguardia*), impiegata due volte a breve distanza nel romanzo di Lawrence – la traduttrice decide di usare una volta “salvaguardia”, e una volta il termine arcaico “usbergo”, sotto l’azione congiunta della norma scolastica volta a evitare la ripetizione e della norma operativa preposta all’alzo di registro (cfr. *Women*: 241; *Women 2*: 277).

L’uso marcato di aulicismi e di moduli innalzanti in questa versione italiana di *Women in Love* richiama alcuni dei meccanismi della traduzione autoriale già incontrati nel Pavese traduttore di *David Copperfield* (cfr. § 3.3.2). Come Pavese, anche la Mazzolani, scrittrice-traduttrice, sembra mostrare maggiore scioltezza nell’accostarsi alla lettera del testo (specie sul piano sintattico), e come nella traduzione di Pavese, anche in quella della Mazzolani si riscontra l’uso sporadico di moduli bassi. Per altri versi, tuttavia, l’appartenenza dichiarata al polisistema letterario italiano tende anche a favorire la spinta verso l’innalzamento. Quello che ne consegue è talvolta una polarizzazione di stile alto e basso, in cui anche le espressioni che in inglese presentano un registro formale vengono ulteriormente elevate, mentre i tentativi di attingere a uno stile semplice o mimetico del parlato si intrecciano a forme letterarizzanti. È il caso, ad esempio di una lettera di Birkin, letta in sua assenza da Halliday di fronte a conoscenti comuni, con l’intento di ridicolizzarlo. Il messaggio è in questo caso scritto e di argomento filosofico, e quindi (nonostante il rapporto di amicizia che lega emittente e destinatario) abbastanza formale. Nel testo italiano, il grado di formalità aumenta, così che “everything – ourselves” diventa “qualsiasi cosa, *financo* noi stessi”, e il già formale “great retrogression” si eleva a “*augusto* regresso” (*Women*: 433; *Women 2*: 497, 498; corsivo mio). Sia la narrazione sia i dialoghi evidenziano infine come l’occasionale ricorso a costrutti più semplici si mescoli di norma a moduli innalzanti: “La moglie la vedeva molto raramente”, osserva con una dislocazione a sinistra la voce narrante riguardo a Mr Crich; ma subito dopo la medesima voce aggiunge “*Ella* stava sempre in camera sua. Ne usciva solo in rare occasioni, col *capo* proteso in avanti, e con quella voce bassa da invasata gli domandava come *stesse*” (*Women 2*: 277). L’oscillazione tra forme medie e forme alte (“*ella*”, “*capo*”, “*stesse*” e non *stava*) resta irrisolta.

Anche nell’edizione dei Meridiani infine, come già nella versione Rizzoli, l’elevazione del testo di partenza investe in special modo la resa delle varietà situazionali, diastratiche e diatopiche più basse. “Don’t you think you might as well get yourself up for a Christmas cracker, an’ ha’ done with it?” (*Perché non ti sei vestita da albero di Natale, già che c’eri?*; *Women* :174): questo è il commento seccato che il padre di Gudrun rivolge alla figlia, che a suo parere è uscita indossando vestiti troppo colorati e vistosi. Più sotto, lo stesso personaggio si arrabbierà con le figlie per quello che ritiene un atteggiamento irrispettoso nei suoi confronti dicendo: “I’m going back home if there’s any more of this” (*Women*: 175; *Fatela finita o torno a casa*). Nel primo enunciato, oltre al

tono chiaramente irritato, i tratti della colloquialità emergono dalla grafia deviante di “an’ ha’ done with it”; nel secondo, la vicinanza dei partecipanti e la situazione non formale producono una comunicazione secca e diretta. Nel testo d’arrivo, il padre di Gudrun pronuncia invece i suoi commenti in un italiano letterario dal sapore vagamente ottocentesco, proclamando: “Non ti sembra d’essere una bambola da mettere sull’albero di Natale, conciata a cotesta maniera?”, e “Se seguitate me ne torno a casa!”⁵⁵ (Women 2: 199, 201). La verosimiglianza nella riproduzione del discorso orale si attenua poi nella resa dei socioletti e delle varietà geografiche. In una delle note finali al testo italiano, relativa alla scena già osservata in cui Ursula e Birkin offrono una sedia appena comprata a una coppia di ragazzi di città, Ornella De Zordo scrive: “Nella parlata dei due giovani, Lawrence riproduce l’accento londinese” (Women 2: 1604). Se si esclude la nota, di questo accento e della varietà diastratica bassa parlata dai due ragazzi non rimane traccia nel testo d’arrivo. Ecco come viene resa in italiano la conversazione tra i personaggi⁵⁶:

“Che cosa va cercando, eh?” e un sorriso strano gli increspò le labbra. Birkin allora lo guardò con gli occhi semichiusi, ironicamente.

“Vuole regalarvi una poltrona: eccola qui, c’è ancora il prezzo attaccato.”

[...] “E per quale motivo la vuol regalare proprio a *noi*, capo?” rispose, con un tono di intimità aperta da cui Ursula si sentì offesa.

[...] “Perché non la volete più per voi due, se l’avete appena comprata?” chiese la donna, fredda. “Avete pensato che non sia abbastanza bella per voi, ora che l’avete guardata meglio? avete paura che ci sia dentro qualcosa, eh?”

[...] “Non ci avrei neanche pensato” fece Birkin “che cosa può esserci? il legno è così sottile!”

“Vede” intervenne Ursula tutta sorridente “*noi* stiamo per sposarci e avevamo progettato di comprare oggetti per la casa. Poi, però, abbiamo deciso di non farne nulla, di star senza mobili, perchè andremo all’estero.”

[...] “È bello essere signori, eh?” disse la ragazza rivolgendosi al suo uomo [...].

[...] “V’è costato qualcosa, aver cambiato parere!” disse con un accento incredibilmente volgare.

“Soltanto dieci scellini, stavolta” disse Birkin [...].

“Una vera occasione, capo!” disse “meno che a divorziare!”

“Non siamo neanche sposati, ancora” disse Birkin.

“Neanche noi” fece la ragazza ad alta voce “ma ci sposiamo sabato.” (Women 2: 466-67)

⁵⁵ Esempi di questo tipo si moltiplicano nel testo d’arrivo. Il tono amichevole e informale di Birkin, quando dice a Gerald “I used to do some Japanese wrestling [...] A Jap [...] taught me a little”, slitta al più rigido “solevo fare la lotta giapponese: [...] c’era un giapponese [...] e mi insegnò un poco” (Women: 302; Women 2: 349), e così via

⁵⁶ Per il raffronto con il testo inglese si rimanda al paragrafo 4.2.1.

Come già osservato nella versione Rizzoli, anche qui la pluralità delle voci e degli accenti originali lascia spazio a una resa omogenea in cui tutti i personaggi parlano una lingua formalmente corretta, e abbastanza elegante. Così elegante che il commento diffidente e scortese della ragazza all'offerta di Ursula – “Taint good enough for you [...]. Frightened it's got something in it, eh?” (Women: 404) – perde molta della sua immediatezza nella versione italiana, provvista di due impeccabili congiuntivi: “Avete pensato che non sia abbastanza bella per voi [...]? avete paura che ci sia dentro qualcosa, eh?”. In modo analogo a quello che avviene nelle traduzioni finlandesi del romanzo di Lawrence, si può ipotizzare che questa strategia abbia a che fare con le aspettative del pubblico d'arrivo: come osserva Rouhiainen, “it seems that that the translator has, more or less consciously, avoided the kind of spoken-language simulation typical of the source text. This strategy may have been motivated by the assumption that the target audience would find features of spoken language unacceptable in writing” (Rouhiainen 2001: 124)⁵⁷.

La riscrittura nobilitante si estende da ultimo anche al discorso indiretto libero, e in questo caso è la dimensione interiore e soggettiva dei personaggi a risultare meno mimetica. Poco accettabile allo scritto deve essere sembrata nelle parti narrative la sintassi franta, ricorsiva ed ellittica con cui Lawrence costruisce il mondo mentale dei suoi personaggi. Di conseguenza, la traduzione italiana riordina sul piano logico e sintattico quello che appare disordinato. Ecco un esempio, in cui il fuoco è sui pensieri di Ursula riguardo a Birkin:

She wanted him to herself. She hated the Salvator Mundi touch. It was something diffused and generalized about him, which she could not stand. *He* would behave in *the same* way, say *the same* things, give himself as completely to *anybody* that came along, *anybody* and *everybody* who liked to appeal to him. It was despicable, a very insidious form of prostitution. (Women: 143; corsivo mio)

Lo voleva tutto per sé, detestava quel suo aspetto di *salvator mundi*, *che* sprigionava da lui come un'aura indefinibile. *Chiunque* avesse avuto davanti, desideroso di fare appello a lui, *egli* avrebbe detto le *stesse* cose, si sarebbe comportato alla *stessa identica* maniera, avrebbe dato altrettanto di sé. Era spregevole: una forma insidiosa di prostituzione. (Women 2: 164; corsivo mio eccetto *salvator mundi*)

La riconfigurazione attuata dal testo d'arrivo è leggibile su più piani. A livello lessicale, l'uso di “egli” al posto di “he” produce un primo e più evidente slittamento dal punto di vista interno di Ursula a quello esterno del narratore. Ma, in modo più insinuante, la riscrittura agisce rimodellando

⁵⁷ “sembra che il traduttore abbia, più o meno consapevolmente, evitato quella particolare simulazione della lingua parlata che è tipica del testo di partenza. Un motivo alla base di questa strategia potrebbe essere l'assunto che il pubblico d'arrivo troverebbe inaccettabili allo scritto i tratti del linguaggio parlato”.

il testo sul piano sintattico. Nella scrittura lawrenciana, il linguaggio mentale ed emotivo di Ursula ha per lo più un andamento paratattico e procede per frasi brevi, separate da punti o da virgole. Inoltre, nel susseguirsi dei pensieri della protagonista riveste un ruolo centrale la ripetizione⁵⁸. Nel testo d'arrivo la ripetizione scompare (un solo "chiunque" sostituisce tutti i pronomi indefiniti), o viene attenuata introducendo delle variazioni ("la stessa" e "la stessa identica" per "the same"), mentre la costruzione delle frasi subisce un generale riassetto. Alla coordinazione ("She hated [his] touch. It was something diffused [...]") si sostituisce la subordinazione ("detestava quel suo aspetto [...], che sprigionava da lui come un'aura indefinibile"), e persino la punteggiatura si fa più ordinata, evidenziando i nessi logici tra le frasi. Così, l'uso dei due punti in italiano fa sì che i due pensieri conclusivi, uniti da una semplice associazione nell'originale ("It was despicable, a very insidious form of prostitution"), risultino collegati da una relazione di causa e effetto nel testo d'arrivo. La versione italiana riaggiusta così i tratti che appaiono devianti o mal scritti, ripristina l'ordine logico e sintattico, inficiando però in questo modo la verosimiglianza del discorso indiretto libero.

Lo stesso avviene quando alla ricostruzione sintattica del testo di partenza si aggiunge l'innalzamento del registro lessicale. "Tomorrow was Monday" pensa Ursula rattristata dalla prospettiva dell'ennesima settimana di lavoro a scuola, "Monday, the beginning of another school-week! [...]. Was not the adventure of death infinitely preferable? Was not death infinitely more lovely and noble than such a life?" (Women: 216). Nel testo della Mazzolani – "L'indomani era lunedì" – non solo l'avverbio fa nuovamente slittare la prospettiva all'esterno, ma il lessico aulico conferisce al discorso di Ursula un tono più retorico rispetto all'originale: "Non era infinitamente preferibile tentar l'avventura del morire? la morte non era infinitamente più attraente e nobile d'una vita simile?" (Women 2: 247-48). La norma operativa che presiede al riordinamento sintattico, unita a quella dell'alzo lessicale, mostra i suoi effetti anche nella riproduzione dei sentimenti contrastanti di Birkin verso Ursula e Hermione. Già analizzato nella versione Rizzoli, ecco come questo coagulo di pensieri viene riprodotto nell'edizione dei Meridiani:

No doubt Ursula was right. It was true, really, what she said. [...] But then he knew it – he knew it, and had done. *And was not Ursula's way of emotional intimacy, emotional and physical, was it not just as dangerous as Hermione's abstract spiritual intimacy? Fusion, fusion, this horrible fusion of two beings, which every woman*

⁵⁸ Cfr. Violeta Sotirova (2005) per una esplorazione più ampia del ruolo centrale che la ripetizione riveste in D.H. Lawrence. Servendosi degli apporti di Garrett Stewart, John Swift, Helen Baron, e degli studi condotti da Elinor Ochs Keenan nell'ambito della *Discourse Analysis*, Sotirova mostra come la ripetizione nei romanzi di Lawrence, lungi dall'essere semplice ridondanza, agisca invece da elemento unificante nell'interrelazione tra le diverse percezioni dei personaggi, contribuendo alla costruzione del punto di vista e del discorso indiretto libero.

and most men insisted on, was it not nauseous and *horrible* anyhow, whether it was a fusion of the spirit or of the emotional body? Hermione *saw* herself as the perfect Idea, *to which all men must come*: and Ursula was the perfect Womb, the bath of birth, *to which all men must come!* And both were horrible. (Women: 348; corsivo mio)

Non c'era dubbio, Ursula aveva ragione. Era proprio vero quel che gli aveva detto. [...] Ma ormai lo sapeva, lo sapeva e ne era fuori. *E, del resto, il modo di comportarsi di Ursula, fatto di intimità passionale e fisica, non era* insidioso tanto quanto il rapporto puramente astratto e spirituale che aveva avuto con Hermione? La fusione, quella detestabile fusione di due esseri, *sulla quale* insistono tanto le donne tutte e gli uomini in gran parte, non era comunque nauseante e *abietta*, si trattasse di quella di due anime o di quella di due corpi? Hermione *ravvisava* in se stessa la perfetta Idea, alla quale tutti gli uomini *dovranno addivenire*; mentre Ursula era il perfetto Grembo, il bagno del nascere, al quale pure tutti gli uomini *devono accedere!* *Orribili* entrambe. (Women 2: 401-2; corsivo mio)

L'effetto più evidente è che anche in questo frammento di bi-testo l'illusione di immediatezza cede alle ragioni dell'ortodossia linguistica. La qualità orale impressa alla versione inglese dalle dislocazioni, dalle topicalizzazioni, dalle frasi ellittiche o incomplete, dalle ripetizioni e dalle riprese verbali, si affievolisce nel testo italiano. Qui le ripetizioni scompaiono a vantaggio di sinonimi eleganti (come “dovranno addivenire” e “devono accedere” per “must come”, o “abietta” per “horrible”), e la costruzione delle frasi segue l'ordine costituito della prosa ben scritta. In questa costruzione lineare e senza esitazioni, in cui riecheggia una voce paludata piuttosto distante da quella di Birkin, il punto di vista è quello di un narratore esterno, e la forza del mondo interiore del personaggio si stempera in un generale perbenismo linguistico. Anche nella versione della Mazzolani si registra una preferenza della traduttrice per una sintassi più “scritta”, presumibilmente sentita come più adeguata alla cultura ricevente. Ne risulta, come osserva Rouhiainen per le versioni finlandesi di *Women in Love* (2001: 121)⁵⁹, che i personaggi del testo d'arrivo tendono a esprimere i loro pensieri con frasi più attente e controllate rispetto ai personaggi del testo di partenza.

Se nella scrittura modernista la sintassi viene violata e la grammatica disintegrata, anche in virtù di un diverso rapporto di collaborazione instaurato con il lettore modello, nella traduzione della Mazzolani, così come nelle altre ri-scritture italiane dei romanzi modernisti, le barriere tradizionali vengono puntualmente e pazientemente ricostruite. Questo sembra avvenire sulla base di un impulso duplice e interrelato: da un lato, agisce sui bi-testi la spinta canonizzante in base alla quale il classico è testo santificato che non può venir meno al decoro stilistico; dall'altro, occorre considerare l'impatto determinato dall'orizzonte di attesa del pubblico d'arrivo, che in Italia –

⁵⁹ Cfr. Rouhiainen 2001: 121: “the TT characters seem to put their thoughts in more carefully planned sentences than do their ST counterparts”.

specie per i Grandi Libri – assume tratti essenzialmente conservatori. Una volta incorporati nel polisistema letterario italiano con l’etichetta in qualche modo contraddittoria di “classici modernisti”, gli originali perdono gran parte della loro forza eversiva. In ultima analisi, non resta molto nelle edizioni italiane dello *smashing* e *crashing*, dell’abbattimento dell’ordine narrativo convenzionale invocato dalla Woolf come unico strumento per cogliere Mrs Brown nella sua autenticità, prima che scompaia per sempre.

CAPITOLO 5

Grandi Libri per giovani lettori. I classici per l'infanzia: *Alice in Wonderland* e *David Copperfield*

5.0 Introduzione

L'ultimo gruppo di bi-testi osservati comprende opere che uniscono la marca di classico moderno a quella di Grande Libro per ragazzi, rientrando in quel particolare sottosistema che è la letteratura per l'infanzia. Per certi versi, i testi appartenenti a questo sottosistema letterario rappresentano dei casi-limite. I libri per bambini sono in parte caratterizzati da uno status non "santificato"¹ apparentemente antitetico rispetto alla sacralità che avvolge i testi canonizzati – e in quanto testi non santificati dall'aura della letteratura alta, questo tipo di libri si presta a svariate manipolazioni nel corso del passaggio traduttivo. Pur nel rispetto del criterio di comprensibilità presso i destinatari e nell'osservanza dei valori morali vigenti nella società d'arrivo, i mediatori della produzione letteraria rivolta ai bambini sembrano disporre di una maggiore libertà di movimento rispetto ai traduttori del classico, o di opere letterarie *tout court*².

In realtà, lo studio dei classici per l'infanzia in traduzione può svelare inaspettati territori di contiguità, e persino di sovrapposizione, tra i testi "non santificati" destinati ai lettori più giovani e i Grandi Libri marcati dall'aura della canonicità. In primo luogo, i due estremi della sacralità e dell'"anti-santificazione" si toccano nel territorio condiviso dell'istruzione e dell'elevazione morale – due finalità pedagogiche più o meno esplicitamente attribuite ad entrambi i sottosistemi. Nel caso dei Grandi Libri tradotti in italiano, una delle conseguenze di questa parziale sovrapposizione fra classico e classico per bambini è, come vedremo, la comune tendenza all'*ennoblessement*, all'abbellimento stilistico del testo d'arrivo. In questo senso, i Grandi Libri per ragazzi possono costituire un'efficace cartina di tornasole dei processi che informano più in generale la traduzione dei classici moderni nel polisistema italiano. È, non a caso, proprio alla letteratura per l'infanzia che Zohar Shavit (2006: 26) ascrive un ruolo centrale nella messa in rilievo delle norme traduttive

¹ In un articolo sulle riscritture dei classici per ragazzi, Emer O'Sullivan (2006: 161) individua nella "non-sanctity of the original" uno dei tratti peculiari di questa letteratura.

² A proposito del ruolo svolto dai mediatori e dalle mediatrici nella traduzione dei classici per l'infanzia, cfr. anche Lathey 2010.

imposte dalla cultura d'arrivo, specie per quei testi il cui status si è modificato storicamente con il passaggio dal canone della letteratura volta agli adulti al canone dei classici per ragazzi³. I dati raccolti indicano nell'innalzamento del registro lessicale l'area in cui i due sottosistemi si intersecano con maggiore evidenza e regolarità.

I criteri di scelta dei testi di partenza hanno privilegiato opere che è possibile definire ambivalenti⁴: opere cioè inizialmente rivolte ad un pubblico adulto e in seguito canonizzate anche come libri per ragazzi, oppure testi che, seppure nati per un pubblico di bambini, si prestano nella loro veste di classici a una lettura più sofisticata, e a una conseguente variazione delle strategie editoriali e traduttive in base ai vari tipi di destinatario. Così, per un verso è sembrato utile studiare due adattamenti di *David Copperfield*, che consentono un raffronto con le versioni già osservate nel capitolo 3, mentre per la categoria dei Grandi Libri per bambini capaci di uscire dai confini del canone per l'infanzia, consentendo una lettura più elaborata e sottile, la scelta è caduta sulle avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Nella selezione delle traduzioni italiane, il confronto tra più versioni del medesimo originale ha permesso di evidenziare anche il modo in cui i vari testi riflettono il diverso pubblico d'arrivo, lasciando intravedere eventuali slittamenti dal lettore implicito iniziale a un diverso lettore d'arrivo sotteso al testo tradotto.

I testi selezionati per l'analisi sono dunque *David Copperfield* (Charles Dickens, 1849-50) e *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865). Per *David Copperfield* i testi d'arrivo comprendono l'edizione per ragazzi pubblicata da De Agostini nel 1992 nella collana "I birilli" (con traduzione di Lucia Simonin), e l'edizione per la scuola secondaria di Loescher, a cura di Paola Cataldo, *David Copperfield. Con schede di approfondimento e di attualizzazione delle tematiche affrontate dal testo*, pubblicata nel 2007 in una collana di letture scolastiche. Per *Alice's Adventures in Wonderland*, il quadro dei bi-testi si fa più articolato. L'analisi include in primo luogo l'edizione rigorosamente "filologica" edita da Garzanti (*Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, 1975, a cura di Milli Graffi, nella collana "i grandi libri"), e la versione completa pubblicata da Einaudi (*Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie e Al di là dello specchio*, 2003), con traduzione di Alessandro Ceni, pubblicata all'interno della collana ET classici. La selezione si estende poi al testo volutamente spregiudicato e anticonvenzionale a opera di Aldo Busi per Feltrinelli (*Alice nel paese delle meraviglie*, 1993, collana "I Classici"), e all'adattamento per bambini *Alice nel paese delle meraviglie* (1990) pubblicato da Fratelli Melita Editori nella collana "i classici", che presenta una versione fortemente manipolata del testo di partenza.

³ Cfr. anche Shavit 1986: 112.

⁴ Nello specifico, Shavit (1986: 66) restringe la nozione di ambivalenza a quei testi che appartengono simultaneamente a più di un sistema, e di conseguenza vengono letti in modo diverso da almeno due gruppi di lettori.

Lo status peculiare della letteratura per ragazzi e la specificità di quel particolare sottosistema costituito dai Classici rivolti ai lettori più giovani impongono un inquadramento generale del campo di osservazione prima di passare all'analisi diretta dei bi-testi. Da sempre (non solo in Italia, e in modo non dissimile dai classici in generale) la letteratura per l'infanzia, tradotta e non, si trova a oscillare tra due poli: quello dell'intrattenimento e quello dell'educazione⁵. Esperienza estetica e ricreativa, ma al tempo stesso mezzo di elevazione morale e sociale, la letteratura per l'infanzia nasce come strumento pedagogico⁶ e, come osserva Tiina Puurtinen (1995: 17), appartiene sia al sistema letterario sia al sistema socio-educativo⁷. Nei classici per l'infanzia la spinta didattica e i condizionamenti che ne derivano sono ancora più sensibili e finiscono spesso col prevalere sul semplice piacere della lettura: “the source of constraints in the canonized children’s system” afferma Zohar Shavit (1986: 115) “is mainly educational”: nel sistema del canone per bambini i condizionamenti sono in prevalenza di origine educativa⁸.

L'ambivalenza del pubblico d'arrivo rafforza questa tensione: mirati ufficialmente a intrattenere o informare un pubblico primario di bambini – che Shavit (1986: 71) designa non a caso come “pseudo-addressee” (pseudo-destinatario) – i libri per l'infanzia vanno in realtà marcatamente soggetti al vaglio e all'autorità degli adulti (editori, educatori, genitori), i cui interessi sono più spesso orientati alla funzione didattica del testo. Dagli adulti dipendono in prevalenza

⁵ In uno studio sulle prefazioni alle traduzioni di libri per bambini, Gillian Lathey (2006: 2-14) mette in luce una tensione costante da parte dei traduttori tra la finalità dell'intrattenimento e la necessità di rispondere agli scopi dell'istruzione.

⁶ Cfr. Shavit (1986: 7-27) su come il principio educativo abbia informato la nascita e lo sviluppo della letteratura per l'infanzia in Occidente a partire dal diciottesimo secolo, quando la nuova nozione del bambino come individuo (con esigenze separate e distinte da quelle dell'adulto) crea una domanda di libri adatti a istruirlo e a guidarne la crescita morale.

⁷ Se nella cultura occidentale la spinta educativa impressa alla letteratura per l'infanzia si è in parte attenuata, specie per la produzione contemporanea, nei paesi di stretta osservanza religiosa come quelli arabi la funzione pedagogica e morale resta in primo piano. Cfr. a questo proposito Sabeur Mdallel (2003: 301), quando afferma che nelle società arabe “children’s literature is basically meant to teach children, to remind them of the dichotomy between good and evil” (“la letteratura per l'infanzia ha come obiettivo fondamentale quello di educare i bambini, di ricordare loro la dicotomia tra il bene e il male”).

⁸ Cfr. anche le riflessioni di Julia Briggs (1989: 2), quando osserva che il ruolo dei libri per bambini nel processo educativo è stato tale da eclissare il loro studio come opere letterarie *per se*, dotate di significati complessi e degne di studi critici approfonditi. Cfr. anche Shavit (1986: 34-43) per lo status minoritario cui sono stati a lungo relegati gli scrittori e la letteratura per l'infanzia in ambito culturale e accademico. Cfr. invece Reinbert Tabbert (2002) per una dettagliata ricognizione degli studi critici incentrati sulla letteratura per l'infanzia in traduzione a partire dal 1960.

l'approvazione, la scelta e, non ultimo, l'acquisto dei libri stessi⁹. Riguardo a questo doppio destinatario nella letteratura per ragazzi, Eithne O'Connell osserva:

[B]ooks of this kind (while categorized by their primary target audience, i.e. young readers) in fact address two audiences: children, who want to be entertained and possibly informed, and adults, who have quite different tastes and literary expectations. The latter group, which comprises, in the first instance, editors and publishers, and, subsequently, parents, educators, academics and critics, is clearly much more influential than the former [...]. It is adults, after all, who wield power and influence and it is they who decide what is written and, ultimately more importantly, what is published, praised and purchased. (O'Connell 2006: 17)¹⁰

Per i testi che sono divenuti “the household names of what is regarded as ‘good’ children’s literature” (“i capisaldi di quella che è comunemente considerata ‘buona’ letteratura per bambini”; O’Sullivan 2006: 147), entrando così a far parte di quella speciale categoria di “beni simbolici” a “produzione ristretta” (Bourdieu: 1985: 24) costituita dai Grandi Libri, questa asimmetria è ancor più evidente. La marca di canonicità, che assicura ai classici per ragazzi permanenza, circolazione e trasmissione all’interno delle varie culture, dipende in larga misura dalla ratifica del pubblico adulto, alle cui attese e prescrizioni difficilmente potrà sottrarsi la riscrittura traduttiva. La traduzione diventa allora un ulteriore filtro attraverso il quale il testo viene rimodellato e reso accettabile per il pubblico finale, in base ai dettami della cultura ricevente (cfr. O’Sullivan 2006: 153).

È utile qui osservare come nei libri per bambini la duplicità dei lettori reali si riverberi sul piano della scrittura nella presenza frequente di un doppio lettore implicito. Osservando il complesso intreccio delle relazioni tra narratore e *addressee* nel suo studio sulla letteratura per l’infanzia, Barbara Wall si richiama a questo doppio binario comunicativo quando teorizza la

⁹ Cfr. Puurtinen (2006) e O’Connell (2006). Cfr. anche Shavit (1986), che designa lo status di questa letteratura come “diffuso”, eteronomo e non univoco: “[The] status of the texts in question is by definition not unequivocal but diffuse. That is, we are dealing here with a group of texts that normally belong to the children’s system, although their being read by adults is a *sine qua non* for their success” (“[Lo] status dei testi in questione è per definizione non chiaramente definito ma diffuso. Abbiamo cioè a che fare con un gruppo di testi che di norma appartengono al sistema dei bambini, anche se la lettura degli adulti è una *conditio sine qua non* per il loro successo”; Shavit 1986: 64).

¹⁰ “[I] libri di questo tipo (benché categorizzati in base al loro pubblico d’arrivo primario, cioè i giovani lettori) si indirizzano in realtà a un pubblico duplice: i bambini, che vogliono essere intrattenuti ed eventualmente informati, e gli adulti, che hanno aspettative letterarie e gusti piuttosto diversi. Il secondo gruppo, che comprende in prima battuta editor e case editrici, e poi genitori, educatori, accademici e critici, è chiaramente più influente del primo [...]. Sono gli adulti, in fondo, a esercitare potere e influenza, e sono loro a decidere cosa si deve scrivere e, ultimo ma non meno importante, cosa deve essere pubblicato, apprezzato e acquistato”.

distinzione tra “single” e “double address”, (Wall 1991: 9¹¹). Wall oppone così a una letteratura indirizzata esclusivamente ai bambini (che si sviluppa in prevalenza a partire dal Novecento e tende a curarsi sempre meno dell’approvazione dell’adulto) una “doppia” modalità, più tipicamente ottocentesca, in cui agli interessi del lettore bambino sono anteposte in modo più o meno scoperto le esigenze di un secondo destinatario. Il testo lascia così trapelare la consapevolezza della presenza di un lettore adulto, che andrà di volta in volta rassicurato sul piano morale o intrattenuto con mezzi sofisticati tesi a escludere il lettore più giovane. Nelle traduzioni qui analizzate, il confronto tra l’“address” del testo di partenza e il lettore implicito del testo d’arrivo getta ulteriore luce sui meccanismi che regolano il passaggio traduttivo e sugli effetti che ne conseguono¹². Nel caso di *David Copperfield*, ad esempio, lo spostamento dal “single address” dell’originale (scritto essenzialmente per un pubblico adulto) al “double address” dei testi italiani per ragazzi innesca una serie di norme specifiche volte alla semplificazione ma anche all’innalzamento lessicale. Queste norme sono dettate dalla necessità di intrattenere i giovani lettori, assecondando però al tempo stesso le aspettative di un destinatario più autorevole e attento alla funzione educativa del testo.

Nei libri per bambini l’impianto delle norme operative in traduzione tende quindi a stratificarsi. Alle norme generali e comuni (aderenza all’originale, accettabilità sul piano letterario, consapevolezza della natura commerciale del processo di pubblicazione e così via) si uniscono norme specifiche di tipo didattico e pedagogico – non sempre conciliabili con le prime – finalizzate a far sì che il testo dia “il buon esempio” e favorisca lo sviluppo emotivo e intellettuale del bambino (cfr. Desmidt 2006: 86). Questa stratificazione conferma quella che Nitsa Ben-Ari (1992: 222)

¹¹ Insieme ai termini “single” e “double”, Wall introduce in realtà anche la nozione di “dual address” (Wall 1991: 9), delineando inizialmente una tripartizione non del tutto chiara (se non per il fatto che il “dual address” implica un giudizio positivo sulla riuscita del libro, e il “double address” ha invece una connotazione negativa legata al tono condiscendente, moraleggiante o scherzoso di un narratore consapevole della presenza del lettore adulto). Nel corso della trattazione, in modo più appropriato, il termine “dual” passa a indicare l’effetto prodotto da testi che hanno di norma un singolo lettore implicito, ma sono in grado di coinvolgere in modo efficace sia gli adulti sia i bambini, facendo appello a entrambi simultaneamente – cioè, come specifica Wall (1991: 35) nel corso della trattazione, testi che richiamano una “dual audience”. In questo senso, la definizione non si discosta molto da quella di testo ambivalente data da Zohar Shavit (1986: 66).

¹² Significativo a questo proposito lo studio condotto da Mette Rudvin e Francesca Orlati (2006) sulle traduzioni italiana e norvegese di “*Haroun and the Sea of Stories*” (1990) di Salman Rushdie. I risultati dell’indagine mostrano che la differenza fra i due narratori incide profondamente nella resa dei testi: mentre la versione norvegese si rivolge ai bambini e adotta un linguaggio di semplice comprensione, il testo italiano (curato dal traduttore ufficiale di Rushdie in Italia) fa più ambiguamente appello a una “dual readership” che comprende anche il lettore adulto, e tende a sottrarre il bi-testo al sistema della “mera” letteratura per l’infanzia. Ne consegue una mescolanza stilistica, con un generale innalzamento del registro e il ricorso a un linguaggio più sofisticato (cfr. Rudvin & Orlati 2006: 173-75).

definisce la natura doppiamente “epigonica” e periferica dei libri per bambini in traduzione. I libri per bambini fanno parte, secondo Ben-Ari, di una letteratura “ancora più lontana dal centro e pertanto governata in modo più rigido dall’insieme di norme che dominano la letteratura per adulti”. In questo sottosistema, le norme didattiche amplificano doppiamente le tendenze esistenti:

[T]ranslation of children’s literature is, by definition, further removed from the center and therefore more rigidly governed by the sets of norms which dominate adult literature. Furthermore, research has shown how these sets of norms tend to be even more rigid and epigonic where children’s literature is concerned [...]. To this one must add the didactical/pedagogical set of norms operating in children’s literature as a whole and even more so in translated children’s literature, thus doubly amplifying existing tendencies. (Ben-Ari 1992: 222)¹³

Dunque, in misura persino maggiore rispetto alla traduzione letteraria in generale, anche la traduzione dei testi rivolti ai giovani lettori si profila come un processo culturale fortemente condizionato dalla società ricevente. Specie nel caso dei Grandi Libri per ragazzi, la maggiore libertà di manipolazione con cui i mediatori possono operare sull’originale è controbilanciata dalla rigidità con cui il sistema tende a irreggimentare il testo d’arrivo, rigidità che sembra ricondurre ancora una volta i traduttori e le traduttrici entro il recinto dell’immobilità.

Nel caso della letteratura tradotta, i condizionamenti agiscono, come si è visto, in stretta correlazione alle norme vigenti nelle diverse culture. Fondamentale a questo riguardo ancora una volta lo studio di Zohar Shavit (2006: 26)¹⁴, che delinea con chiarezza i due principi di base (a volte in conflitto tra loro) su cui poggia il sottosistema dei libri per l’infanzia in traduzione. I due principi sono da un lato l’aggiustamento del testo alle capacità di comprensione del bambino, e dall’altro il suo adeguamento ai modelli sociali, pedagogici e linguistici che la cultura d’arrivo ritiene accettabili. Per la sua posizione periferica nel polisistema, la letteratura per l’infanzia si presta più di altri generi a incorporare e avvalorare i modelli riconosciuti della società cui appartiene. Come osserva Julia Briggs (1989: 9), alla letteratura per l’infanzia è spesso demandata – anche in assenza di un intento didattico dichiarato – la finalità di insegnare al bambino qual è il suo posto nella società.

¹³ “[La] traduzione della letteratura per l’infanzia è, per definizione, ancora più lontana dal centro e pertanto governata in modo più rigido dall’insieme di norme che dominano la letteratura per adulti. La ricerca ha inoltre dimostrato come questi insiemi di norme tendano a essere ancor più rigidi ed epigonici nel caso della letteratura per l’infanzia [...]. A questo occorre aggiungere l’insieme di norme didattico-pedagogiche che operano nella letteratura per l’infanzia nel suo insieme, e ancor più nella letteratura per l’infanzia in traduzione, amplificando così doppiamente le tendenze esistenti”.

¹⁴ Cfr. anche Shavit (1981: 172) e (1986: 113).

Insieme alla ratifica dei valori etici e sociali in vigore presso la cultura ricevente, la letteratura per ragazzi in traduzione tende anche ad adottare e perpetuare le norme linguistiche più vicine ai moduli tradizionali di quella cultura. A questo riguardo, Shavit sottolinea su un piano più generale la netta tendenza dei libri per ragazzi in traduzione a contrastare il nuovo, e postula l'affiliazione di questi bi-testi al sistema delle norme convenzionali riconosciute come accettabili:

Translation of children's literature tends to relate the text to existing models in the target system. This phenomenon [...] is particularly prominent in the translation of children's literature because of the system's tendency to accept only the conventional and the well known. If the model of the original text does not exist in the target system, the text is changed by deleting or by adding such elements that will adjust it to the integrating model of the target system. (Shavit 2006: 28)¹⁵

Il testo finale tenderà così a conformarsi a quella che Tiina Puurtinen¹⁶ definisce “correctness notion” (nozione di correttezza), ovvero “the socially shared, i.e. intersubjective notion of what is correct, or rather, what is acceptable, suitable or good literature” (“la nozione socialmente accettata, cioè intersoggettiva, di ciò che è corretto, o meglio di ciò che è buona letteratura, accettabile e adeguata”; Puurtinen 1995: 184). Sul piano linguistico, il concetto di correttezza trova corrispondenza in quello di “linguistic acceptability” (Puurtinen 1995: 184): così come i contenuti, anche lo stile dovrà essere “corretto” e conforme alle norme prevalenti.

In modo analogo a quanto avviene nella traduzione dei classici moderni destinati a lettori adulti, nelle traduzioni italiane dei classici per l'infanzia, in cui l'aspetto socio-educativo predomina su quello ricreativo, quello che si produce è uno slittamento della norma verso la letterarietà. La consueta predilezione per lo stile alto rispetto allo stile semplice porta, anche qui, a una conseguente riduzione del livello di “leggibilità” del testo¹⁷. Lo studio di Iain Halliday (2009) sulle traduzioni italiane di *Huckleberry Finn*, offre un primo esempio di come agisca la norma dell'accettabilità linguistica nel polisistema italiano: le prime traduzioni, che risalgono al 1915 e al 1939, innalzano il registro dell'originale “correggendo” il linguaggio sgrammaticato di Huck (cosicché “but that ain't

¹⁵ “La traduzione della letteratura per l'infanzia tende a collegare il testo a modelli già esistenti nella cultura d'arrivo. Questo fenomeno è particolarmente evidente nella traduzione della letteratura per l'infanzia in quanto il sistema tende ad accettare solo quello che è noto e convenzionale. Se non esiste nel sistema d'arrivo il modello del testo originale, il testo viene cambiato cancellando e aggiungendo quegli elementi che lo renderanno adeguato al modello integrato del sistema d'arrivo”.

¹⁶ Puurtinen (1995: 184) delinea la nozione di “correctness” muovendo dall'analisi del materiale extratestuale costituito dalle recensioni critiche ai testi tradotti.

¹⁷ Cfr. Puurtinen (1994: 83-90) per un'applicazione alla letteratura per l'infanzia in traduzione dei concetti di “readability” e “speakability”.

no matter” è reso con il più neutro *ma ciò non ha importanza*), oppure semplicemente omettono le espressioni ritenute scorrette. E anche nell’ultima traduzione del 2002, che pure Halliday (2009: 114) qualifica come “most satisfactory”, non mancano gli aggiustamenti volti a neutralizzare il linguaggio basso dei protagonisti: “The quirky spelling of Alexander (‘Elexander’)”, scrive Halliday (2009: 114), “is corrected; [...] no attempt is made to reproduce Judith Loftus’s grammatical error in using ‘to catch’ as a regular verb (‘caught’ in the past)”¹⁸. In altri termini, anche (e soprattutto) nel caso dei classici per bambini il testo richiama e preserva rigorosamente i modelli tradizionali, specie sul piano stilistico, orientando il lettore a una lettura più efferente che estetica (cfr. § 1.2.5)¹⁹.

Questo rigore nella scelta di tratti che non vengano meno all’ortodossia linguistica, o addirittura al linguaggio marcatamente letterario²⁰, è tanto più sorprendente se si considera l’alto grado di apertura a modifiche, tagli e aggiustamenti cui vanno soggette le traduzioni dei testi per bambini. O’Sullivan (2006: 158-60) osserva che la traduzione dei classici per l’infanzia non ha molto in comune con quella dei grandi classici della letteratura mondiale, in cui gli originali sono pressoché intoccabili. I libri per bambini, soprattutto se canonizzati, vengono al contrario percepiti come una sorta di patrimonio comune (in parte collegato al folklore e alla trasmissione orale), un patrimonio che può essere quindi liberamente modificato e adattato in base alle esigenze di editori e pubblico d’arrivo²¹. Le traduzioni italiane analizzate confermano la maggiore flessibilità dei testi rivolti ai bambini e la presenza di gradi diversi di sacralità: rispetto alle versioni ufficiali dei classici, viene meno l’osservanza rigorosa della lettera e della “quantità” del testo, ed è minore l’impatto della traduzione specchio preposta al mantenimento delle strutture grammaticali e sintattiche dell’originale. Salvo i casi in cui l’adulto risulta essere il reale destinatario delle traduzioni, in linea con i principi di adeguamento alle presunte capacità cognitive dei bambini e al rispetto dei valori comuni, i testi di partenza vengono spesso riassunti, tagliati, spiegati e commentati, in un generale processo di semplificazione che mira ad attenuarne i tratti ambigui,

¹⁸ “Lo spelling inusuale di Alexander (‘Elexander’) viene corretto; [...] non c’è nessun tentativo di riprodurre l’errore grammaticale di Judith Loftus nell’uso di ‘to catch’ come verbo regolare (‘caught’ al passato)”.

¹⁹ Cfr. Oittinen (2000: 27) per l’estensione dei concetti di lettura efferente e lettura estetica alla letteratura per bambini.

²⁰ Anche Toury (1995: 104) e Shavit (1986: 128-31) segnalano, prendendo le mosse dal polisistema ebraico, la prevalenza di tratti stilistici obsoleti e letterari nel sistema periferico dei libri per bambini in traduzione.

²¹ Isabelle Desmidt parla di “some kind of common property that may be freely adjusted to the wishes and demands of the target reader” (“una specie di proprietà comune che può essere liberamente adattata ai desideri e alle esigenze del lettore d’arrivo”; Desmidt 2006: 88).

complessi, oppure non conformi ai modelli etici e linguistici della cultura ricevente²². L'esame dei testi primari mira a individuare quali sono le aree in cui questo processo di semplificazione è più attivo e regolare, nonché a definire i tratti che filtrano, si cancellano, o vengono viceversa amplificati nei testi d'arrivo in virtù del passaggio traduttivo.

Il maggiore grado di cedevolezza a censure e riscritture segna dunque un punto di divergenza tra il sottosistema dei classici per l'infanzia e quello dei classici destinati a un pubblico più ampio. Si articola invece sul piano dell'alzo stilistico e della varietà lessicale il terreno in cui i due sottosistemi si sovrappongono. Lo studio di Ben-Ari (1992: 223-226), che ha per oggetto le tendenze pedagogiche nelle norme che governano la traduzione della letteratura per l'infanzia dal tedesco all'ebraico, rileva una serie di strategie che ricorrono con regolarità anche nelle traduzioni italiane. Eccone un elenco riassuntivo:

- (a) rifiuto della ripetizione (“repetition cancelling”) e ricorso marcato alla varietà sinonimica come effetto del compito complementare e semi-ufficiale di arricchire il lessico dei giovani lettori;
- (b) nobilitazione stilistica dell'originale (“Stylistic embellishments”), favorita dal “dogma” della letterarietà e intesa come mezzo per insegnare l'eloquenza;
- (c) censure e omissioni di quel che rischia di essere etichettato come “diseducativo”;
- (d) attenuazione sul piano linguistico delle espressioni considerate forti o sfacciate, così da evitare lo slang e trasformare anche i tratti gergali più innocenti in linguaggio “rispettabile” (“‘proper’ language”).

Anche nelle traduzioni italiane dei Grandi Libri per ragazzi la norma dominante è, in ultima analisi, quella di una lingua letteraria elaborata e standardizzata, a cui vengono sacrificate soprattutto le forme colloquiali e vernacolari, sentite come devianti o scorrette²³.

²² Un esempio di questo procedimento di attenuazione, condotto sulla base dei canoni dominanti nella cultura ricevente, si trova in Claire Le Brun (2003). In uno studio di sette successive riscritture francesi del classico per l'infanzia *Little Women*, Le Brun rileva come il personaggio di Jo – ragazzo mancato, eroina impulsiva, a volte collerica e decisamente anticonformista – subisca una generale “édulcoration” (Le Brun 2003: 58) che ne rimodella il discorso, le azioni, i tratti psicologici e persino quelli fisici, in conformità con un'idea più convenzionale e “accettabile” di femminilità (cfr. Le Brun 2003: 52-58).

²³ Cfr. ancora Even-Zohar (1992: 232-35), quando osserva che a fronte di una graduale infiltrazione dell'ebraico moderno nella letteratura originale per adulti (e parzialmente anche in quella originale per ragazzi), i libri per bambini in traduzione continuano ad ignorare i moduli parlati e informali e a perpetuare uno standard letterario arcaicizzante e tipico dello scritto, percepito come “ricco” e “corretto”. Di qui un generale livellamento verso l'alto, che può essere interiorizzato nel corso della pratica traduttiva o – come nel caso dell'esperienza personale di Basmat Even-Zohar per la

L'impulso pedagogico della letteratura per ragazzi si somma così alla spinta educativa comunemente associata alla marca di classicità, e crea l'esigenza di adeguare anche lo stile al prestigio del bi-testo. Nella cultura italiana, la sacralità di cui si ammantano i Grandi Libri volti ai lettori adulti non impedisce (e anzi produce) un certo grado di manipolazione dell'originale in base a una norma traduttiva guidata dallo stile alto; in modo simile, lo status prestigioso, ancorché meno sacralizzato, dei classici per l'infanzia innesca – in prevalenza a fini didattici – un analogo meccanismo di innalzamento. Come osserva Zohar Shavit:

While in adult literature high style is connected with the idea of "literariness" per se, in children's literature it is connected with a didactic concept and the attempt to enrich the child's vocabulary. [...] Even if 'literariness' disappears from adult literature, it will still dominate children's literature, as long as it is regarded as educationally "good" and until the didactic concept of children's literature declines or at least loses its sway (Shavit 2006: 3)²⁴

5.1 Le avventure di Alice in Italia. Riscritture italiane di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)

Alice è, più di altri, un libro segnato dalla duplicità e dall'ambivalenza. Lo stesso Charles Dodgson, incoraggiato a pubblicare il manoscritto *Alice Underground* – di cui aveva fatto dono alla piccola Alice Liddell nel 1864 – e insoddisfatto di questa prima versione perché “non abbastanza ambivalente” (Shavit 1986: 73), ne riscrive buona parte prima di darla alle stampe l'anno

traduzione dei libri di Astrid Lindgren – letteralmente imposto dalle case editrici: “[T]he characters in Astrid Lindgren's books, who speak quite an authentic Swedish vernacular in the original texts, converse in regularized standard Hebrew (even extremely literary Hebrew) in translation, on all levels [...]. These norms are thus vigorously carried out by a large body of decision makers, including editors, publishers, critics, [...] representing a set of constraints the translators cannot ignore” (“[I] personaggi dei libri di Astrid Lindgren, che nei testi originali parlano uno svedese autentico, in traduzione conversano in ebraico standard (o addirittura in un ebraico estremamente letterario) a tutti i livelli [...]. Queste norme vengono imposte con forza da un ampio settore di persone influenti, ivi compresi editor, case editrici, critici, [...] e queste persone rappresentano un insieme di condizionamenti che il traduttore non può ignorare”; Even-Zohar 1992: 243). Interessante, sotto questa luce, anche l'accento al lessico particolarmente “ricercato e dal registro spesso sostenuto” che Mireille Blanc (2009: 138) riscontra nella traduzione francese di *Pinocchio* a cura di Claude Lanssade (1974).

²⁴ “Mentre nella letteratura generale lo stile elevato è legato all'idea stessa di ‘letterarietà’, nella letteratura per l'infanzia è legato a una concezione didattica e al tentativo di arricchire il vocabolario del bambino. [...] Quand'anche scomparisse la ‘letterarietà’ dalla letteratura per adulti, questa continuerà a dominare la letteratura per bambini, finché verrà considerata ‘buona’ sul piano educativo e finché non tramonti o non perda terreno la concezione didattica della letteratura per l'infanzia”.

successivo, sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll e con il titolo di *Alice's Adventures in Wonderland*. Malgrado le scarse aspettative del suo autore (e dell'editore MacMillan), il libro è accolto da uno straordinario consenso di pubblico, ottiene un enorme successo commerciale e si afferma in pochi decenni come classico riconosciuto per grandi e piccoli (cfr. Shavit 1986: 73). Secondo Barbara Wall, questa capacità di fare appello in modo efficace a un pubblico di adulti e di bambini – questa sorta di cooperazione “hand-in-hand” (Wall: 1991: 97) – fa di *Alice* il primo vero esempio di libro capace di richiamare una *dual audience*, garantendogli così lo status di classico sia nel sistema letterario generale, sia in quello infantile. A fronte di una produzione vittoriana dal tono prevalentemente edificatorio, l'aspetto fantastico, la voce giocosa ma non condiscendente, e i molteplici strati parodici di *Alice* rappresentano un chiaro punto di svolta. Zohar Shavit individua proprio nella manipolazione e nella sovversione dei modelli esistenti (i racconti di avventura, le storie fantastiche e il *nonsense*) gli elementi che conferiscono al testo di Carroll la marca di classicità, e ne fanno un nuovo modello da imitare (cfr. Shavit 1986: 79-81).

È grazie alla sua ambivalenza e alla duplicità dei destinatari che *Alice* entra contemporaneamente nel canone dei libri per bambini e in quello generale, ed è soprattutto la ratifica del lettore adulto che permette al libro di sollevarsi dal terreno obbligato dell'edificazione morale in cui è costretta a muoversi la letteratura per l'infanzia in epoca vittoriana. Nell'introduzione al suo *Annotated Alice* (1960), Martin Gardner subordina l'acquisizione da parte di *Alice* dell'a-temporalità tipica del classico all'approvazione dei destinatari adulti: “It is only because adults – scientists and mathematicians in particular – continue to relish the *Alice* books that they are assured of immortality. It is only to such adults that the notes of this volume are addressed” (Carroll 1970: 8)²⁵. *Alice*, testo sfaccettato e multiforme, dà così origine a innumerevoli riletture e riadattamenti (in lingua inglese e non), diretti ora a destinatari adulti in grado di comprenderne i livelli più sofisticati, ora a giovani lettori più interessati all'aspetto buffo e avventuroso della storia. Il filtro traduttivo che presiede alle riscritture italiane di *Alice* rilancia e acuisce questa molteplicità, ed è interessante osservare come nelle traduzioni l'oscillazione tra questo e quel lettore implicito interagisca con la marca di classico e con lo *skopos* (Reiss & Vermeer 1991) attribuito al testo finale, orientandone così il progetto traduttivo. Il risultato è la presenza di bi-testi molto lontani e diversi tra loro, in cui resta tuttavia possibile delineare spinte comuni in base alle norme della cultura d'arrivo.

²⁵ “È solo perché gli adulti – in particolare scienziati e matematici – continuano ad apprezzare i libri di *Alice* che gli viene garantita l'immortalità. È soltanto a questi adulti che si indirizzano le note di questo volume”.

Quella che segue è la trattazione separata dei quattro bi-testi selezionati per l'analisi²⁶.

5.1.1 *Alice* come testo sacro: la traduzione filologica

Nella versione italiana di *Alice* a cura di Milli Graffi, pubblicata da Garzanti nel 1989, la marca di classicità e il rigore permeano in modo evidente sia l'apparato testuale (per ampiezza e precisione), sia la resa del testo vero e proprio. Si tratta infatti di un'edizione completa e annotata, caratterizzata da una scrupolosa osservanza del testo di partenza, che richiama per certi versi – a volte anche in modo diretto²⁷ – l'edizione annotata di Martin Gardner.

Come sempre, gli elementi paratestuali aiutano a definire l'orizzonte su cui si proietta il testo finale, e i contorni del destinatario (o destinatari) a cui è rivolto. A conferma dell'appartenenza al canone, e a riprova dell'ambivalenza del destinatario, la quarta di copertina iscrive il libro tra quei “capolavori della letteratura infantile” che “continuano ad esercitare una grande attrazione anche sui lettori adulti”. *Alice* è un Grande Libro per bambini, dunque, ma è soprattutto un classico senza età capace di avvicinare il lettore adulto grazie alla complessità del suo tessuto narrativo e stilistico. A questo tessuto rimandano, sempre in quarta di copertina, i richiami agli “affascinanti esperimenti verbali” di Carroll e alla “satira sottile che anticipa i modi dell'assurdo”. L'inserimento nella collana generale “i grandi libri”, il ricco apparato iconografico e le pagine critiche che accompagnano questa edizione di *Alice* attestano sia la preminenza del lettore implicito adulto su un destinatario più giovane, sia l'incidenza della marca di classico sul bi-testo. Come per i classici letterari *tout court*, la traduzione è doverosamente racchiusa tra un'ampia sezione introduttiva di trentatre pagine (con breve biografia dell'autore, profilo storico-critico dell'opera e guida bibliografica) e un dettagliatissimo corpus di note finali che si estende su ventisei pagine. Un rapido sguardo al frontespizio, che segnala la presenza delle illustrazioni originali di John Tenniel, permette di individuare quella che sembra essere la cifra predominante di questa riscrittura di *Alice*, ovvero il rigore filologico.

L'*Avvertenza* di Milli Graffi tradisce un'attenzione reverenziale al testo originale:

Di tutte le poesie contenute nei due libri di *Alice* verrà dato in nota il testo originale in inglese. Verranno pure segnalati i giochi di parole, le invenzioni verbali e i vari trabocchetti del linguaggio che, nel caso di questo

²⁶ Come già segnalato nell'elenco dei testi primari, il testo originale sarà indicato come *Alice*, mentre le edizioni Garzanti, Einaudi, Feltrinelli e Melita saranno identificate rispettivamente come *Alice 1*, *Alice 2*, *Alice 3* e *Alice 4*.

²⁷ Scrive Milli Graffi nell' *Avvertenza*: “L'apparato delle note di Martin Gardner [...] costituisce un corpus imprescindibile e ad esse, nell'edizione Penguin, abbiamo fatto più volte riferimento” (*Alice 1*: 116).

autore, sono così determinanti da costituire anche l'essenza narrativa del testo oltre che la scrittura. Nel medesimo contesto signaleremo inoltre la maggiore o minore distanza dal testo o la soluzione alternativa scelta dalla traduzione. (Alice 1: 116)

In quanto classico, l'originale è ricondotto alla sua natura di "scrittura secolare" da manipolare con estrema cautela, specie in traduzione: se necessario, la parola dell'autore sarà quindi riproposta dal testo d'arrivo nella sua interezza e chiosata come in una versione interlineare, mentre ogni allontanamento dalle forme originarie verrà debitamente segnalato. La cura particolare che la traduttrice riserva al linguaggio di Lewis Carroll – di cui è messa in luce la sottigliezza – proietta il testo in una dimensione di lettura adulta, istruttiva e analitica, in cui la funzione ideativa volta all'acquisizione di conoscenze sembra predominare, almeno nelle linee progettuali, su quella interpersonale. Come già per *Middlemarch* (cfr. § 3.2.1), il lettore potrà accostarsi al Grande Libro solo se dotato di solidi strumenti critici atti a facilitarne la lettura e la comprensione.

Lo scrupolo filologico che percorre l'apparato paratestuale trova chiaro riflesso nella traduzione, declinandosi in particolar modo come recupero di versioni autorevoli già pubblicate. Per la malinconica canzone della Mock Turtle, riportata in inglese e commentata in nota, Milli Graffi riprende una versione di Emma Cagli risalente al 1908 (cfr. Alice 1: 91-3 e 135-6). In modo analogo, per i due proverbi "Birds of a feather flock together" e "The more there is of mine, the less there is of yours", la traduttrice propone in nota una resa letterale – "uccelli della stessa razza fanno stormo assieme" e "più c'è del mio, meno c'è del tuo" – ma sceglie di mantenere nel testo la versione canonizzata di Pietrocola-Rossetti, pubblicata nel 1872 con il titolo *Avventure d'Alice nel Paese delle Meraviglie per Lewis Carroll*. La scelta cade allora su moduli più storicizzanti o letterari come "Chi si rassembra, s'assembra" e "La miniera è la maniera di gabbar le gente intiera" (Alice 121-2; Alice 1: 134, 82). La selezione di matrice filologica porta così a scartare soluzioni più semplici e comprensibili (tra le tante possibilità, *chi si somiglia si piglia*) a vantaggio di un lessico inusuale e ricercato – o, come dice la Graffi, a favore dell'"allegra e risonante invenzione" proposta dal primo traduttore italiano di *Alice* (Alice 1: 134). La resa di "You are old, Father William" (Alice: 70-1), una delle numerose parodie con cui Carroll sovverte il genere del poemetto didattico volto all'edificazione del fanciullo²⁸, presenta un ulteriore esempio di questa strategia. Anche in

²⁸ Si tratta in questo caso di "The Old Man's Comforts and How He Gained Them" di Robert Southey (1774-1845). Cfr. anche Morini 2008a per lo studio delle diverse versioni italiane di un'altro componimento parodico presente in *Alice* ("How doth the little crocodile"; Alice: 38), che ha come base i poemetti morali *Divine Songs for Children* (1715) di Isaac Watts. Riguardo alla resa di Milli Graffi, che apre la poesia con versi di sapore carducciano ("T'amo, o pio cocodrillo, e un sentimento / D'innocenza e di pace al cor m'infondi", Alice 1: 18), Morini sottolinea la presenza di un lettore implicito adulto, in grado di riconoscere il modello parodiato e di cogliere il riferimento: "The Alice books, as

questo caso, l'intera poesia rende omaggio alla traduzione ottocentesca di Pietrocola-Rossetti²⁹, *auctoritas* per eccellenza in quanto (ci viene detto sempre dalla curatrice) la sua traduzione viene pubblicata a Londra "con la supervisione" dello stesso Carroll (Alice 1: xxix). L'edizione Garzanti unisce così al prestigio del testo di partenza il prestigio di un testo d'arrivo antecedente "santificato" dalla parola dell'Autore in persona, con conseguente raddoppiamento della marca di classicità.

Alla macro-norma già osservata per i classici vittoriani, in ragione della quale lo status di Grande Libro deve essere preservato, segnalato, e se necessario ricostruito sul piano linguistico, corrisponde anche nell'edizione Garzanti la norma operativa dell'innalzamento stilistico. Se nella traduzione italiana di "You are old, Father William" la mescolanza di moduli poetici storicizzanti e materia bassa è giustificata dal conseguimento di un efficace effetto "eroicomico" analogo a quello dell'originale, molti sono invece i casi di elevazione indipendenti dal testo di partenza. Tra questi, la breve filastrocca *nonsense* che il Coniglio Bianco declama al termine del processo ad Alice, di cui si riportano sotto le prime tre strofe – nella versione originale e nella reinterpretazione italiana della Graffi:

They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim.

He sent them word I had not gone
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What would become of you?

I gave her one, they gave him two,
You gave us three and more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before. (Alice: 158)

Eri con lei, dissero a me,

published by Garzanti are not meant for children, but for educated adults: and in 1989, most educated adults had been forced to learn Carducci's poem by heart at school" ("I libri di Alice nell'edizione Garzanti non sono libri per bambini, ma per adulti di buona istruzione: e nel 1989, la maggior parte degli adulti di buona istruzione aveva dovuto imparare a memoria le poesie di Carducci"; Morini 2008a: 123).

²⁹ Cfr. "Sei vecchio, Pa' Guglielmo", Alice 1: 42-45.

Con lui non ce l'ho:
 Io son sincero con te,
 Ma nuotar non so.

 Che restai, lui glielo scrisse
 (Noi sappiam che è vero):
 Ma s'ella ha idee fisse,
 Il futuro è nero.

 Due loro a lui, io una a lei,
 Tre a noi ne hai date:
 Le ridié tutti a te, direi,
 Se pure a me donate. (Alice 1: 111)

Come si vede, Lewis Carroll usa una struttura metrica a rima alternata – mantenuta nel testo d'arrivo – ma anche un linguaggio privo di stilemi letterari, in cui anzi ricorrono verbi dell'inglese medio come “give”, “be”, e “go”. Nella versione italiana, l'uso di elisioni e troncamenti (“s'ella”, “sappiam”, “ridié”) conferisce invece alla filastrocca una coloritura poetica più accentuata, che affilia il testo ai moduli convenzionali della tradizione.

Nel contesto generale dell'*Alice* di Milli Graffi, l'innalzamento stilistico è visibile anche nell'uso di forme enclitiche (“fattasi coraggio” per “she took courage”) e in una certa toscanizzazione, per cui “did not much like” e “I don't like it” diventano “garbava poco” e “non mi garba”, mentre “child” e “all over their heads” sono resi con “piccina” e “tutt'intorno al capo” (Alice: 83, 120, 61, 79; Alice 1: 83, 80, 33, 50). Occorre inoltre segnalare l'uso sporadico di forme pronominali desuete come *ella* o il *vi* locativo (cfr. Alice 1: 57, 70) e il frequente ricorso all'alzo di registro lessicale: così, i semplici “closer” (*più vicino*), “bank” (*riva*), “plenty of time” (*tutto il tempo*), “shutting [...] up” (*richiudere*), “growing near her” (*che cresceva lì vicino*), “encouraging” (*incoraggiante*), e “frowning” (*accigliata, scura in viso*) vengono elevati a “più dappresso”, “proda”, “agio”, “riserrare”, “si ergeva lì accanto”, “suasivo” e “aggrondata” (Alice: 120, 25, 26, 30, 66, 93, 123; Alice 1: 80, 7, 8, 11, 39, 61, 83).

Più ancora che nei singoli aspetti lessicali, l'innalzamento dell'originale si manifesta, come già osservato, nella riscrittura nobilitante di forme colloquiali sentite come poco ortodosse. Nello stile di Lewis Carroll, arguto ma scorrevole e mai ampolloso, il possibile uso parodico di forme poetiche “alte” si mescola a qualche inserto di moduli orali più vicini al vernacolo. Insieme al lucertolino Bill, il Grifone è uno dei pochi personaggi di *Alice* a parlare un inglese basso e informale – il che crea, fra l'altro, un effetto ironico voluto se si considera che il Grifone è anche

l’emblema del Trinity College di Oxford. La resa del colloquio tra il Grifone e la protagonista, di cui si riportano alcuni stralci qui sotto, è quindi particolarmente indicativa, e verrà osservata non solo in questa ma anche nelle altre versioni italiane del libro. Ecco il testo di Carroll seguito dalla versione italiana:

<p>(1) “What fun!” said the Gryphon, half to itself, half to Alice. “<i>What is</i> the fun?” said Alice. “Why, <i>she</i>”, said the Gryphon. “<i>It’s</i> all her fancy, that: they never executes nobody, you know. Come on!” (Alice: 125-26)</p> <p>(2) “This here young lady,” said the Gryphon, “she wants for to know your history, she do”. (Alice: 125-26)</p>	<p>(1a) “Che spasso!” disse il Grifone, un po’ fra sé e sé e un po’ rivolto ad Alice. “Che cosa è uno spasso?” domandò Alice. “Bè, <i>lei</i>” rispose il Grifone. “È tutta una sua fantasia: non tagliano mai la testa a nessuno, naturalmente. Seguimi, dunque!” (Alice 1: 85)</p> <p>(2a) “La giovane fanciulla qui presente” disse il Grifone, “è venuta a sentire la tua storia”. (Alice 1: 85)</p>
---	--

Il testo italiano non reca traccia delle forme volutamente scorrette usate dall’autore per caratterizzare il personaggio (“they never executes nobody”, “she wants for to know”, “she do”): la tendenza alla nobilitazione dell’originale porta la traduttrice a riscrivere l’intero discorso del Grifone in “buon italiano”, riconducendolo entro i ranghi di quello che Berruto (1987: 63) definisce un “perbenismo” linguistico ancorato all’ortodossia lessicale, grammaticale e sintattica. Allo stesso modo il concitato “Up I goes”, pronunciato dal lucertolino Bill dopo essere caduto dal tetto, diventa “Mi son trovato scaraventato in aria”, con evidente appiattimento del modulo colloquiale (Alice: 62; Alice 1: 36).

Anche nell’edizione Garzanti è infine possibile rintracciare svariati esempi di linguaggio scolastico, con infiltrazioni di italiano burocratico: così, gli informali “came upon” e “ordering people about” diventano “giunse” e “impartire ordini”, mentre “thought”, “angry” e “angrily” passano a “rimuginava”, “iroso” e “stizzito” (Alice: 56, 27, 60: Alice 1: 30, 31, 8, 33). Un’eco dell’*italiano delle maestre* risuona anche nella resa di “noise”, usato due volte a breve distanza

nell'originale, e tradotto prima con "chiasso" e poi "baccano", anziché *rumore* (Alice: 80; Alice 1: 50-1). La tendenza all'abbellimento stilistico rasenta a volte moduli di matrice burocratica, come il verbo *ritenere*, usato al posto di *pensare* per l'inglese "think": "Allora, tu ritieni di essere cambiata, eh?" dice il Bruco ad Alice, a fronte di un più semplice "So you think you're changed, do you?" (Alice 1: 41; Alice: 69). Di sapore burocratico anche l'allungamento che porta l'originale "nothing seems to suit them!" (*non gli va bene niente, a quanto pare!*) a "non si riesce a trovare una sistemazione che sia conveniente per tutti!", o il colloquiale "No, I've made up my mind about it" (*No, ho deciso*) a un'espressione piuttosto rigida e inusuale per una bambina di nove anni come "No, ho già preso una risoluzione in tal caso" (Alice: 75, 38; Alice 1: 47, 19). Questi moduli rivelano con chiarezza il meccanismo interrelato doppiamente innalzante della norma operativa preposta alla classicizzazione e della norma pedagogica che eleva il testo in quanto "istruttivo".

In questo senso, il bi-testo evidenzia con regolarità anche un'altra forma di abbellimento stilistico proprio della letteratura volta a scopi didattici: l'eliminazione delle ripetizioni associata a un esteso uso di sinonimi³⁰. Nel dialogo tra Alice e il Grifone, la cancellazione investe il verbo *dicendi*: "said", ripetuto tre volte da Carroll, è reso prima con "disse", poi con "domandò", e infine con "rispose". In altri punti, il meccanismo che presiede alla varietà sinonimica è ancora più eclatante: nell'arco di tre pagine "said" diventa alternativamente "proferì", "proclamò", "replicò", "domandò", "ordinò", "rispose" e "chiese", e il mento della Duchessa ("sharp" nell'originale) è prima definito "aguzzo", poi "puntuto" (Alice 153-7, 120-1; Alice 1: 107-9, 81). In questo caso, la variazione lessicale mira a preservare il decoro del testo, ma ne fa al tempo stesso uno strumento pedagogico finalizzato all'ampliamento lessicale. L'innalzamento stilistico si delinea dunque come punto di transizione e sovrapposizione tra il sottosistema dei classici per l'infanzia e quello dei classici per lettori adulti. Da un lato, questa area mette in luce l'impulso comune legato alla funzione educativa che segna la letteratura canonizzata; dall'altro, il regolare ricorso alla varietà sinonimica segnala anche l'oscillazione della versione Garzanti verso un lettore implicito secondario – il ragazzo-discente a cui (ancora più che all'adulto) la lettura del testo dovrà servire non solo come forma di intrattenimento, ma soprattutto come mezzo per ampliare le proprie conoscenze.

Seppure rivolta in prevalenza a un destinatario adulto, anche nella traduzione della Graffi è dunque possibile rintracciare la presenza minoritaria di un lettore implicito più giovane. In ossequio al principio di comprensibilità, la traduttrice mescola ai tratti letterari già indicati anche moduli più colloquiali, e usa una sintassi abbastanza fluida che rifugge dalle soluzioni della traduzione

³⁰ Cfr. Ben-Ari 1992 e § 2.2 per come la formazione dell'italiano nazionale e letterario abbia dato particolare alimento a questa predilezione per la sinonimia.

specchio. E in qualche dialogo le dislocazioni tipiche del parlato assicurano una certa freschezza al testo finale, come mostra il rapido scambio di battute tra i domestici del Coniglio (scambio intercettato da un'Alice cresciuta a dismisura e intrappolata in una casa ormai troppo stretta):

“Dov'è l'altra scala? – Credevo di doverne portare solo una. L'altra l'ha portata Bill – Bill! Ecco, bravo, mettila qui! [...] Chi va giù per il camino? – Ah, no. *Io* no. Ci vai *tu!* – neanche per sogno! – ci andrà Bill – Vedi, Bill, il padrone ha detto che ci vai tu giù per il camino!”

“Dunque ci viene Bill giù per il camino, eh?” ripeté Alice fra sé. “Gli tocca far di tutto, a Bill!” (Alice 1: 34-5)

L'occasionale ricorso a tratti del parlato o a elementi dell'uso medio (come la presenza dei soggetti *lui/lei* a fianco di *ella*) non modifica tuttavia l'impressione di un testo affiliato al sistema letterario tradizionale. Alla fluidità della costruzione sintattica si contrappone ad esempio, a livello grammaticale, il mantenimento di forme verbali proprie dello stile alto e dello scritto formale: così, “would be worth the trouble” (*valesse la pena*) e “she very soon finished it off” (*ci mise poco a finirla tutta*) vengono tradotti con tempi composti lontani dall'uso comune come “fosse valsa la fatica” e “ben presto se l'ebbe bevuta tutta” (Alice: 25, 31; Alice 1: 7, 12).

Ancora una volta, come già osservato nelle rifrazioni italiane dei Classici moderni, la *literacy* sopravanza l'oralità, e la riscrittura traduttiva esclude l'adozione coerente e sostenuta di uno stile semplice, anche a fronte di uno stile semplice adottato dall'originale. Al più – anche per l'ambivalenza dei destinatari – le norme confluiscono in una polarizzazione “alto/basso” che ricorda quel “narrare mescolato” identificato da Testa (1997: 59) come uno dei principali tratti della tradizione letteraria italiana³¹. La versione di *Alice* pubblicata da Garzanti si delinea in ultima analisi come una traduzione scrupolosa e ossequiosa della lettera, che sacralizza l'originale e lo iscrive nel pantheon dei classici *tout court*. Per *Alice*, la terra di mezzo tra il canone della letteratura generale e il sottosistema dei libri per bambini – in quello che resta comunque *anche* un “capolavoro” della letteratura per l'infanzia – è rappresentata dal ricorso a un registro stilistico elevato che ne orienta la lettura in senso efferente e sancisce al tempo stesso il prestigio del bi-testo.

5.1.2 *Alice* come libro di testo: la traduzione didattica

La scelta di includere nel campo di indagine l'*Alice* pubblicata da Einaudi nel 2003 (con traduzione di Alessandro Ceni) è in parte frutto di una contingenza fortunata. Al momento della selezione dei

³¹ Cfr. anche § 2.2.2 e § 3.0.

bi-testi, questa edizione era stata adottata dall'insegnante di lettere di una scuola media di Forlì come testo obbligatorio. Sulla storia di Alice, la classe avrebbe dovuto svolgere un lavoro di lettura analitica nel corso dell'anno scolastico. Ancorché contingente e decisamente extratestuale, questa circostanza è tuttavia significativa: il libro di Carroll, di cui veniva riconosciuto ufficialmente il valore educativo, diventava non solo in senso metaforico ma anche pratico un libro di testo, una scrittura istruttiva da cui i ragazzi – in qualità di giovani studenti più che di lettori – potevano trarre conoscenza e nutrimento. Ratificata dalla scuola – non a caso, secondo Bourdieu (1971/1985: 28-32)³², una tra le più influenti istituzioni “consacratorie” sul mercato dei beni simbolici – la versione Einaudi accorpa dichiaratamente la marca di testo “sacro” (in quanto classico) a quella di strumento didattico. Si può ora vedere se (e come) le norme traduttive e il lettore implicito del testo d'arrivo riflettano questo intento.

Uno sguardo orientativo al libro nel suo insieme, incluse prima e quarta di copertina, fornisce già alcuni elementi rivelatori: il testo è tradotto nella sua interezza, la collana è quella generale dei “classici Einaudi ET”, e l'immagine di copertina propone una rielaborazione a colori (forse più accattivante per un pubblico giovane, ma comunque rispettosa dell'originale sul piano iconografico) di una tavola originale di Tenniel che ritrae Alice e Humpty-Dumpty. Nella quarta di copertina, si legge che *Alice* è “molto più di un classico per l'infanzia”. Il ruolo che le viene attribuito è, si potrebbe dire, quello di un modello generativo in grado di influenzare il polisistema letterario europeo: “un classico, quindi, cui hanno guardato molti protagonisti della letteratura da Queneau a Nabokov”. Non manca infine, ancora in quarta di copertina, il consueto riferimento alla complessità del linguaggio di Carroll, che si manifesta attraverso la “raffinatissima abilità linguistica” e l’“impareggiabile inventiva”. La cornice del bi-testo comincia così a profilarsi. Il testo di Carroll è costruito e presentato come Grande Libro rivolto a un destinatario ambivalente: il lettore adulto (“Non importa che età avete, [...] tutti tornate a essere bambini”, recita una citazione da Virginia Woolf, sempre in quarta di copertina), ma anche il lettore più giovane in grado di venire a patti con la raffinatissima e impareggiabile lingua dell'originale, traendone un opportuno insegnamento. Si può a questo punto immaginare come questa cornice canonizzante – e in parte immobilizzante – circoscriva non solo il lettore implicito, ma anche il campo d'azione in cui si muoverà quel particolare lettore che è il traduttore.

L'aggancio del bi-testo al sistema letterario *tout court*, così come l'insistenza sul valore educativo del classico, prosegue nel paratesto con un saggio di W.H. Auden (“Il ‘Mondo delle Meraviglie’ attuale ha bisogno di Alice”, 1962) e un' introduzione di Stefano Bartezzaghi (“Il patto con l'Unicorno”), cui fanno seguito una sezione cronologica e una bibliografia critica. L'apparato

³² Cfr. anche il concetto di “patronage” in Lefevre (1992a: 14-15; cfr. § 1.2.3).

paratestuale introduttivo si estende così complessivamente su una trentina di pagine, a riprova del prestigio dell'originale. In modo analogo, le voci autorevoli di Auden (critico e letterato) e di Bartezzaghi (enigmista, giornalista, matematico) collegano *Alice* alla grande letteratura mondiale, mettendone in risalto il ruolo di guida spirituale per un pubblico di adulti e bambini. Così, nel suo saggio Auden si richiama a Rousseau, a Wagner e alla letteratura americana, mentre Bartezzaghi mostra i fili che collegano *Alice* alla *Lolita* di Vladimir Nabokov e alla protagonista di *Zazie dans le métro* di Raymond Queneau. In entrambi i saggi è presente il richiamo all'ambivalenza dei lettori e alla dimensione pedagogica del libro. “[N]on esistono buoni libri solo per bambini. Un bambino che prova piacere nei libri di *Alice*, quando sarà cresciuto continuerà ad apprezzarli”, sostiene Auden; testi come quello di Carroll, gli fa eco Bartezzaghi, “non si rivolgono a un’infanzia puramente anagrafica” ma rimandano un periodo della vita a cui ognuno “deve tornare molto di frequente”, specie perché, come afferma nuovamente Auden, aiutano a “capire il mondo” e i meccanismi sociali che lo caratterizzano (*Alice 2*: xiv, xxvi).

Che *Alice* sia in primo luogo un modello di comportamento è confermato dalla domanda che secondo Auden il lettore adulto dovrebbe porsi di fronte al testo, ovvero “*Alice* [...] è il simbolo adeguato per ciò a cui ogni essere umano dovrebbe cercare di somigliare?”. La risposta è, ovviamente, affermativa. *Alice* è dunque innanzitutto proposto come un libro istruttivo, come un testo da cui sia l’adulto sia il bambino possono trarre insegnamento. Proprio per questo, *Alice* è anche un libro da interpretare, tanto che Bartezzaghi dubita che le sue “sottigliezze meta-logiche” fossero davvero alla portata della sua prima destinataria, Alice Liddell, e dei suoi coetanei (*Alice 2*: xxv). Di fronte alle “allusioni oggi incomprensibili” – e con il rischio, si vedrà, di possibili appiattimenti – occorrerà allora una traduzione di servizio che chiarisca, e all’occorrenza semplifichi, agevolando la lettura di un testo così complesso e sofisticato. Rientrano in questo quadro le frequenti note a piè di pagina, in cui Ceni rende conto dei giochi di parole tramite traduzioni letterali, o spiega i rimandi allusivi di cui è intessuta la narrazione (cfr. *Alice 2*: 22-3).

Un ultimo sguardo meritano le illustrazioni che accompagnano il testo. Aniché usare le tavole di John Tenniel, l’edizione Einaudi recupera i disegni originali con cui l’autore aveva decorato il manoscritto di *Alice Underground*. Come è noto, Carroll (insoddisfatto di quelli che definisce “my own crude designs”, *Alice 22*) aveva chiesto l’aiuto professionale di Tenniel in vista della pubblicazione della sua storia. In quello che è ormai divenuto anche un classico iconografico, l’uso delle immagini originarie ha qualcosa dello scrupolo filologico già osservato nella versione Garzanti. Tuttavia, l’aspetto meno inquietante e più infantile delle illustrazioni di Carroll rimanda alla presenza di un lettore-discente piuttosto giovane, non minoritario, che si affianca al destinatario adulto. Senza arrivare al grado estremo di rigore filologico dispiegato dalla traduzione di Milli

Graffi, il paratesto accredita la versione pubblicata da Einaudi come classico in generale (anche per l'ampiezza e l'accuratezza delle pagine critiche); al tempo stesso, la preminenza del ruolo pedagogico apertamente attribuito al bi-testo determina una norma didattica di semplificazione che sembra fare specifico riferimento al giovane lettore nella sua veste di apprendista letterario, etico e linguistico.

La tendenza classicizzante all'adozione di moduli letterari elevati si manifesta già nel componimento di apertura che precede e introduce il racconto vero e proprio. In questa poesia, dal tono evocativo, nostalgico e abbastanza convenzionale, l'autore ripercorre l'episodio che ha dato origine alle avventure di Alice: il 4 luglio 1862, durante una gita in barca lungo il Tamigi con l'amico Robinson Duckworth e le tre sorelle Liddell (Lorina, Alice e Edith, di tredici, dieci e otto anni), Carroll aveva dovuto improvvisare un racconto su insistente richiesta delle sue giovani amiche. Di qui la storia di Alice, caduta a precipizio nella tana di un coniglio. Ecco a titolo esemplificativo due delle strofe finali, nella versione inglese e in quella italiana tradotta da Ceni:

And ever, as the story drained
The wells of fancy dry,
And faintly strove that weary one
To put the subject by,
“The rest next time – ” “It *is* next time!”
The happy voices cry.

Thus grew the tale of Wonderland:
Thus slowly, one by one,
Its quaint events were hammered out –
And now the tale is done,
And home we steer, a merry crew,
Beneath the setting sun. (*Alice*: 23)

E sempre man man che i pozzi della fantasia
la narrazion prosciuga
ed il fabulator spossato, sul punto d'andar via
si sforza debolmente
di togliere al soggetto ogni sua vigoria,
di dir: – Ad altra volta il resto...
É ora l'altra volta! – squillan le gaie voci e così sia.

Del Paese delle Meraviglie nacque così la storia,
foggiando lento lento e

uno a uno i singolari eventi di cui si dà memoria...
concluso si è il racconto,
a casa finalmente poniam la lesta prora
noi ciurma felice
nel sole che tramonta e annotta la sua gloria. (Alice 2: 4)

Un rapido sguardo al layout e alle dimensioni dei due testi (96 parole italiane contro le 68 inglesi) è sufficiente a rilevare che l'originale ha subito un notevole allungamento. Ma l'allungamento quantitativo si affianca a un effetto generale di nobilitazione e di innalzamento. Il linguaggio usato da Carroll, seppure lirico e sentimentale, resta semplice, mentre la traduzione italiana lo eleva aggiungendo tratti di letterarietà assenti nell'originale. Così "To put the subject by" (*accantonare l'argomento*) diventa "togliere al soggetto ogni sua vigoria", "the happy voices cry" (*gridano allegre le voci*) si trasforma in "squillan le gaie voci", e "that weary one" (*il [narratore] esausto*) diventa in italiano "il fabulator spossato". Analogamente, l'economico "And home we steer" passa (per aggiunta e alzo di registro) a un più retorico "a casa finalmente poniam la lenta prora". L'uso di preziosismi (come il verbo *annottare* dell'ultimo verso) e arcaismi (si veda la scelta di "cotanto evento" per "three tongues together" in una strofa precedente; Alice: 21; Alice 2: 3), nonché il ricorso marcato a forme tronche ("poniam", "narrazion", "man man", ecc.), storicizzano il testo d'arrivo e lo inscrivono nella sfera più tradizionale e decisamente aulica del polisistema italiano.

L'impulso nobilitante che governa la traduzione dei testi canonizzati si fa più evidente quando il traduttore è posto di fronte alla poesia, genere "alto" per eccellenza che mal sopporta lo stile semplice nelle forme più convenzionali del repertorio italiano. Tuttavia, anche nella narrazione, l'*Alice* di Ceni presenta un uso regolare di tratti letterari: dal *vi* locativo ai pronomi soggetto – che sono con pochissime eccezioni *egli, ella, essi, esse* – fino all'uso di complicate forme enclitiche come "guardatolo" e "risistematanè giù la testa". Non mancano poi toscanismi come "casuccia", "balocchi" e "fo" (per *faccio*, ripetuto più volte), o ancora allotropi eleganti come "debbono" e "veduto" (Alice 2: 8, 6, 82, 15, 31, 77, 54). L'alzo di registro lessicale e grammaticale è pressoché costante: per citare solo qualche esempio, "for fear of killing somebody" (*per paura di uccidere qualcuno*) e il commento "As if I would talk on such a subject!" (*Proprio io, parlare di questo argomento!*) passano ai più letterari "per tema che ammazzasse qualcuno" e "Come se fosse possibile che io discorressi su un argomento simile!". In modo analogo, "dressed" (*vestito*), e "I'm afraid" (*temo*) diventano "abbigliato" e "dolente", mentre la forma di registro medio "I should frighten them out of their wits" (*li farei morire di paura*) è innalzata a "andrebbero fuor di senno per lo spavento!" (Alice: 27, 42, 36, 67, 78; Alice 2: 6, 20, 13, 43, 55).

Infine, insieme ai moduli poetici, anche in questa versione sono le varietà diastratiche e diafasiche basse a mostrare con più forza gli effetti della riscrittura nobilitante. Il discorso franto di Bill ad esempio – “Well, I hardly know – No more, thank ye; I’m better now – but I’m a deal too flustered to tell you – all I know is, something comes at me like a Jack-in-the box, and up I goes like a sky-rocket!” (Alice: 62) – viene riscritto in un italiano grammaticalmente corretto che cancella quasi del tutto le esitazioni dell’originale: “Bè, non saprei... Basta, grazie, mi sento meglio ora... ma sono troppo sconvolto, troppo, per spiegare... tutto quel che so è che qualcosa come una marionetta a molla mi ha colpito e sono partito come un razzo” (Alice 2: 38). Normalizzato, e a tratti addirittura impreziosito da forme letterarie, anche il linguaggio “scorretto” del Grifone: Alice viene così a sapere che nel Paese delle Meraviglie “non giustiziano mai nessuno” (“they never executes nobody”), e che la Finta Tartaruga “non ha motivo di affliggersi di nulla” (“he hasn’t got no sorrow, you know”), mentre alla fine del capitolo lo stesso Grifone, usando un allotropo prezioso che l’originale non giustifica, esorta il suo compagno a raccontare alla protagonista “qualcosa dei giuochi” (“something about the games”; Alice 2: 90, 91, 94; Alice: 125, 126, 130).

Insieme alla tendenza all’abbellimento stilistico, lo status prestigioso del bi-testo imprime a questa versione del libro di Carroll anche una spinta piuttosto netta verso la traduzione specchio. Diversamente dalla versione edita da Garzanti, più disinvolta e scorrevole nella parte sintattica, il testo di Ceni mostra numerosi casi di aderenza morfologica all’originale: “So she was considering in her mind” resta “Così andava considerando nella propria mente”, e la costruzione impacciata “in una delle credenze cui si trovò a precipitare davanti” sembra riflettere rigidamente l’inglese “into one of the cupboards as she fell past it” (Alice: 25, 27; Alice 2: 5, 6). A livello grammaticale, anche l’uso dei modali è indicativo di questa norma: “Devo star accorciandomi come un telescopio” osserva Alice con un italiano abbastanza legnoso, modellato su un inglese scorrevole e informale come “I must be shutting up like a telescope!” (*Mi sa che mi sto accorciando come un telescopio!*) (Alice 2: 10; Alice: 31). Ancora, a un’osservazione della protagonista, stupita del fatto che i gatti possano sorridere, la Duchessa risponde con un inusuale “Tutti lo possono”, che rispecchia la *tag* “They all can”, mentre più sotto la Duchessa afferma che se tutti badassero agli affari propri, “il mondo girerebbe un bel po’ più svelto *di quanto fa*”, con una palese traduzione specchio di “the world would go round a deal faster *than it does*” (Alice 2: 59; Alice: 83-4, corsivo mio).

Più che sul piano della ricostruzione “filologica”, centrale invece per la versione Garzanti, è sul piano della costruzione morfo-sintattica che il testo pubblicato da Einaudi si mostra attento alla lettera. Il traduttore non si concede guizzi né invenzioni particolari, e l’ossequio al testo di partenza lo porta non solo a mantenere con effetto straniante pesi e misure del sistema inglese (“galloni di lacrime”, “quattro pollici”, “un paio di iarde”, “alta un miglio”, Alice 2: 13, 62, 113), ma anche a

indebolire con una resa letterale l'effetto *nonsense* dei giochi di parole. “Do cats eat bats?”, si chiede Alice perplessa verso l'inizio del suo viaggio (Alice: 28). Se Milli Graffi traduce con “Ma una gatta mangia una gazza?”, e Busi con “I gatti ne van matti?”, la versione Einaudi sceglie di tradurre letteralmente i termini dell'originale, ed è costretta così ad eliminare la rima approdando a un piatto “Ma i gatti mangiano i pipistrelli, chissà?” (Alice 1: 9; Alice 3: 19; Alice 2: 7). Ancora una volta, quando non produca innalzamenti dell'originale in nome del decoro, la riverenza verso il testo canonico porta a una traduzione immobilizzata sul testo di partenza.

In *Alice*, tuttavia, la marca della canonizzazione si intreccia a quella della letteratura per l'infanzia – con particolare riguardo alla sua valenza istruttiva – e il testo “sacro” si fa anche Libro che Insegna. Quali sono le manifestazioni di questa valenza, e quali le norme operative che la informano? La prima norma si evince dall'uso estesissimo del linguaggio scolastico e burocratico: “As if she had asked it aloud” (*Come se l'avesse chiesto ad alta voce*) passa così a “Come se ella avesse formulato la domanda a voce alta” (Alice 73; Alice 2: 51). Anche qui, come già visto altrove (cfr. § 3.3.1.2 e § 4.1.1), l'italiano scolastico prediletto dalle traduzioni dei Grandi Libri porta regolarmente a tradurre *talk* con *discorrere* (cfr. Alice 2: 15, 20, 22), *hear* con *udire* (cfr. Alice 2: 13, 20, 29, 30, 66, 84, 90, 109), *go* con *recarsi* (cfr. Alice 2: 23), *look at* o *see* con *scorgere* (cfr. Alice 2: 89) e *angry* o *angrily* con “irato” o “incollerita” (cfr. Alice 2: 30, 80). In un misto di italiano scolastico e lingua burocratica, un commento informale del Re di Cuori (“I seem to see some meaning in them, after all”, *Mi sembra che abbiano qualche senso, alla fin fine*) si trasforma in un formalissimo “mi pare di scorgere in essi un qualche senso, dopo tutto” (Alice: 159; Alice 2: 116). Lo slittamento verso moduli di matrice burocratica è poi visibile in più punti: “doorway” (*porta*) diventa “vano”, e “a sort of circle” (*una specie di cerchio*) è innalzato al più altisonante “di foggia presumibilmente circolare” (Alice: 30, 48; Alice 2: 8, 24). Infine, se nella versione inglese il Dodo riprende il proprio discorso dopo un'interruzione dicendo “What I was going to say” (*quel che volevo dire*), in quella italiana le parole del Dodo diventano, con un tocco di formalità in più, “Quello che ero in procinto di dire” (Alice: 48; Alice 2: 24).

La seconda norma di matrice didattica è quella preposta alla proliferazione sinonimica e alla cancellazione delle ripetizioni. Sempre in conformità con i dettami del sistema ricevente, in base ai quali i libri per ragazzi devono favorire l'ampliamento del lessico, anche la versione Einaudi fa largo uso di sinonimi. Solo per citare qualche esempio indicativo di un meccanismo che agisce su tutta la traduzione, se nel testo di Carroll Alice chiede al Bruco: “Would you tell me, please, which way I ought to go from here?” e la risposta del bruco è “it doesn't matter which way you go”, in italiano il verbo “go” è reso prima con *prendere*, poi con *intraprendere*: “Vorrebbe dirmi, per

favore, che strada bisognerebbe prendersi da qui?” domanda Alice; “non importa quale strada intraprendere”, risponde il Bruco (Alice: 88; Alice 2: 62).

La strada intrapresa dall’*Alice* di Einaudi porta, in linea generale, a una traduzione timorosa, rispettosa del prestigio dell’originale – innalzato solo nelle parti sentite come “illegittime” – e conservatrice nelle strategie stilistiche adottate, anche per effetto dell’impulso didattico. Palesemente diversa, ma con alcuni interessanti punti in comune, la strada scelta da Aldo Busi nella versione edita da Feltrinelli.

5.1.3 *Alice* come riscrittura d’autore: la traduzione irriverente

Anche *Alice*, come *David Copperfield*, conta tra le sue numerose rifrazioni una versione autoriale, quella di Aldo Busi per i tipi di Feltrinelli (1993). È facile immaginare come in questa riscrittura il progetto traduttivo si leghi in modo inscindibile al particolare *habitus* del traduttore: autore di romanzi, scrittore anticonvenzionale e irriverente, oltre che personaggio pubblico, Busi modella la sua traduzione in senso fortemente individuale e tutt’altro che invisibile. Insieme alla riconoscibilità del traduttore, l’aura progressista della casa editrice Feltrinelli contribuisce a delineare un orizzonte più libero e più aperto alle innovazioni rispetto ai casi precedenti. In effetti, come si vedrà, l’*Alice* di Busi è meno timorosa nei confronti della sacralità del classico e per così dire più impertinente. Tuttavia, benché siano in parte oscurati da scelte eclatanti di modernizzazione, è possibile rintracciare anche in questo bi-testo aspetti che lo ancorano saldamente al sottosistema periferico dei Grandi Libri in traduzione.

Per la versione Feltrinelli, la marca di classicità è ancora una volta segnalata dal paratesto, e così pure l’ambivalenza del destinatario. Il libro appartiene alla collana generale “I Classici” e, come indica la copertina, è corredato dal “Testo originale a fronte”, scelta che presuppone un lettore abbastanza esperto. Il processo di “translation” (Berman 1995: 17) del classico nella cultura ricevente prevede ancora una volta la presenza di un commento critico a incorniciarlo e a confermarne lo status. L’*Alice* edita da Feltrinelli si apre con una breve introduzione all’autore, prosegue con uno scritto di Busi e si chiude con la postfazione critica e le note al testo di Carmen Covito. Per quanto si può evincere dall’osservazione dell’apparato paratestuale, la presentazione del libro di Carroll è dunque quella propria del libro canonizzato *tout court*. E, pur non escludendo apertamente un pubblico di giovani lettori, il testo pubblicato da Feltrinelli sembra rivolgersi in primo luogo ad un pubblico di lettori adulti.

La duplicità e l’ambiguità del destinatario si riverberano nelle riflessioni iniziali di Busi. Per altri versi, le parole dello scrittore aiutano anche a leggere tra le righe i tratti caratterizzanti di

questo particolare progetto traduttivo. In linea di principio, Busi ripudia con decisione sia l'ortodossia di cui è ammantato il Grande Libro ("ho deciso di non presentare questa mia traduzione con un'introduzione di tipo saggistico"; Alice 3: 6), sia l'atteggiamento del lettore adulto che si accosta al testo per farne una lettura efferente: "*Alice nel paese delle meraviglie*", scrive Busi, "non è un libro per bambini", ma "neppure un libro per [quegli] adulti" che riducono il linguaggio a "mero scambio di comunicazioni strumentali", dimenticando la funzione "poetica dei suoni", e rinnegando il "senso musicale di un'interazione [...] gratuita e insensata" (Alice 3: 5). Busi sembra dunque auspicare, per *Alice* e per la sua traduzione, una lettura estetica, un'esperienza che trovi in se stessa il proprio piacere e il proprio senso.

Ma se *Alice* non è un libro per bambini, pur non essendo un libro per *tutti* gli adulti, qual è il vero destinatario del testo? *Alice*, scrive Busi, è "un libro per adulti stufi di crescere", per ogni "lettore e lettrice" che voglia "riscoprire a modo proprio il gusto personalizzato della sua infanzia immaginaria" (Alice 3: 5). Dunque, il lettore modello a cui si rivolge la traduzione è una sorta di adulto-bambino "che considera la conoscenza la forma più inquieta del gioco inquietante di vivere" (Alice 3: 6). Di qui la necessità di intrattenere questo destinatario con una lettura/scrittura informale, giocosa e svincolata da finalità strumentali. Al lettore adulto che si rifiuta di crescere, Busi affianca tuttavia anche i destinatari più piccoli: "questo libro", sostiene, "è il più bello al mondo da leggere a un bambino" (Alice 3: 6). È qui che cominciano ad insinuarsi, in un progetto dalle linee apparentemente anticonvenzionali, i tratti consueti della grande letteratura per l'infanzia in traduzione. Per il destinatario bambino la prospettiva cambia rispetto alla giocosità concessa ai grandi. Il giovane lettore compare infatti solo nella veste di discente che necessita della guida dell'adulto: "Voi lo aiuterete a capire il senso", raccomanda Busi, giacché "per un bambino l'ordinamento dei trabocchetti fonologici di Lewis Carroll è davvero troppo sistematico" (Alice 3: 6). Le parole di Busi escludono il lettore più piccolo dalla possibilità di una lettura divertita e fine a se stessa – che resta ad esclusivo appannaggio dei lettori adulti "stufi di crescere" – e lasciano al tempo stesso presagire una possibile interferenza della funzione pedagogica sull'atto traduttivo. In ultima analisi, l'apparato paratestuale iscrive l'*Alice* di Feltrinelli sia nel sistema dei classici universali, sia (in subordine) nel sottosistema della letteratura per l'infanzia. O meglio, scrive Morini (2008a: 125), in "nessuno dei due, per quelli su cui il trucco non funziona". In un certo senso, questo libro è davvero – come dice lo stesso Busi – un libro "per Nessuno" (Alice 3: 6).

Se Pavese si accosta al classico con la dovuta riverenza, e traduce Dickens usando uno stile elevato e storicizzante, Busi è non solo scrittore, ma anche traduttore "sfrontato" e impertinente. L'intero testo sembra costruito con il chiaro intendimento di divertire, e se possibile stupire il lettore. L'impeto irriverente che percorre la traduzione di Busi, e ne costituisce l'aspetto più

clamoroso, si palesa nel tono a volte forzatamente brillante, nelle riscritture attualizzanti di intere sezioni di testo e nelle aggiunte inventate a fini umoristici, comprensibili solo a un pubblico italiano di persone adulte. Così, la preoccupazione del Coniglio Bianco che dice fra sé e sé “Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (*Oddio! Oddio! Farò tardissimo!*) è resa con “Oh cielo! Che ritardo! Siamo già nel Terzo Millennio e del tutto invano! Gambe in spalla!”³³. Quando poi Alice osserva che dopo una caduta come la sua non potrebbe dire più nulla, neanche se precipitasse dal tetto, il commento ironico del narratore – “which was very likely true” (*il che molto probabilmente era vero*) – è tradotto con un esplicito “per forza, con tutta quella terra in bocca!” (Alice: 25-6, 27; Alice 3: 15, 17). In base a un procedimento analogo, il semplice “Please come back, and finish your story!” (*Per favore, torna qui e finisci la storia*) con cui Alice cerca di convincere il Topo a proseguire il suo racconto, diventa in modo piuttosto incongruo “Torna qui, ti prego, a scodinzolare le tue miserie!” (Alice: 52; Alice 3: 49).

Col passare dei capitoli le allusioni alla cultura popolare italiana, soprattutto televisiva, degli anni Sessanta e Settanta si moltiplicano: “Cheshire cat” passa a “gatto del Chiantishire”, e per tradurre il coretto “Wow! wow! wow!” che fa da ritornello alla ninnananna della Duchessa, Busi riprende con strategia addomesticante il “Dadaumpa! Dadaumpa! Umpa!” delle gemelle Kessler (Alice: 83, 85; Alice 3: 85, 89). Ancora, la canzone “*Il Brodo delle Star*” (“*Turtle Soup*”) e il “Taca banda!” del Grifone riportano l’eco di vecchie trasmissioni pubblicitarie come Carosello, di cui fa esplicita menzione una Canarina che nel testo italiano dice ai figli: “A nanna, carini della mamma! Carosello è finito da un pezzo!” (Alice 3: 157, 159, 51; Alice: 141). Infine, anche la poesia “*You are old, Father William*” viene riscritta con un intento modernizzante (cfr. Holmes 1971/1988), dissacratorio e anti-filologico che fa da contraltare alla versione filologica di Milli Graffi per Garzanti. Ecco le ultime due strofe del testo inglese, seguite dalla riscrittura di Busi:

“You are old,” said the youth, “one would hardly suppose
That your eye was as steady as ever;
Yet you balanced an eel on the end of your nose –
What made you so awfully clever?”

“I have answered three questions, and that is enough,”
Said his father. “Don’t give yourself airs!
Do you think I can listen all day to such stuff?”

³³ Il riferimento al nuovo Millennio (evidentemente sentito come di particolare attualità nel 1993 e, come è ovvio, assente nel testo inglese) viene reiterato in altri due passi: “Sarà passato come minimo un altro Mille e non più Mille!” e “Già l’Anno Zero! Oh! la Duchessa, la Duchessa! Sarà troppo furiosa che l’ho fatta aspettare!” (Alice 3: 19, 29).

Be off, or I'll kick you downstairs!" (Alice: 71)

Sei più vecchio di Noè, la tua faccia è un ring di rughe
c'hai il Parkinson, l'Alzheimer e altri guai,
tuttavia riesci a tenere in equilibrio quattro acciughe
sulla punta del naso: come fai?"

"Ho risposto a tre domande, e mi giran come pale"
fa papà. "Saputello, quante arie
che ti dai per qualche quiz, e oltretutto senza sale,
smamma, Mike, o ti cavo lingua e carie!" (Alice 3: 73)

Il linguaggio informale ("smamma", "mi giran come pale") e i riferimenti modernizzanti a Mike Bongiorno o a malattie come "il Parkinson" e "l'Alzheimer" riconducono in modo deciso il bi-testo nei confini spaziali e temporali della cultura ricevente, e sembrano mirati a un effetto comico di grana più grossa rispetto al tono *nonsense* dell'originale. Nella reinterpretazione di Busi, che pure mantiene il senso del testo di partenza, la funzione primaria sembra essere quella di intrattenere e impressionare il lettore italiano (adulto), e la norma operativa finalizzata a questo scopo procede per scelte inaspettate e frequenti strizzatine d'occhio.

A questa norma risponde anche il ricorso a esagerazioni e slittamenti nel registro lessicale, con soluzioni che rasentano spesso la riscrittura completa dell'originale. "It's by far the most confusing thing I ever heard!" (*È di gran lunga la cosa più incomprensibile che abbia mai sentito*), protesta Alice nel testo di Carroll; "È di gran lunga la poesia più macellaia che abbia mai sentita!" esclama la protagonista nella traduzione italiana (Alice: 140; Alice 3: 157). In modo simile, il semplice "being all alone here" (*starmene qui da sola*) si eleva a "marcire qui dentro tutta sola", "other unpleasant things" (*altre cose spiacevoli*) diventa "e via di raccapriccio in raccapriccio", e per "wander about" (*gironzolare*) la scelta di Busi cade sull'inconsueto "zuzzerellare" (Alice: 39, 31, 30; Alice 3: 31, 23, 21). L'impiego costante di soluzioni inaspettate rimanda al peculiare *habitus* dello scrittore/traduttore: la traduzione di Alice è irriverente (e dunque, nelle intenzioni di Busi, divertente e giocosa) in quanto frutto di una scrittura autoriale e individuale, debitamente segnalata da vezzi stilistici e scelte riconoscibili. Di qui l'inserimento di moduli rari o bizzarri come "subito dopo di adesso" per "next" (*dopo*), "paesanella" per "little girl" (*ragazzina*), o "a capriccio" per "when they liked" (*quando gli pareva*) (Alice 3: 17, 19, 43; Alice: 26, 28, 48).

In veste di traduttore non ortodosso, Busi si avvicina al Grande Libro con programmatica disinvoltura, lo modifica a piacimento, lo modernizza per divertire il suo lettore modello. Tuttavia, se è vero che il ruolo di scrittore gli concede maggiore libertà d'azione rispetto ai traduttori

professionali, è con tutta probabilità quello stesso ruolo a innescare una serie di strategie di affiliazione al (poli)sistema letterario italiano che risultano meno anticonvenzionali di quanto ci si potrebbe aspettare. Giocano qui – ancora una volta, e a un livello più nascosto – le norme imposte dal sistema d’arrivo. Torna ad esempio anche nella versione Feltrinelli l’oscillazione tra i due poli opposti dello stile alto e dello stile basso. Abbassando il registro lessicale del testo inglese, il traduttore inserisce così espressioni colloquiali o vernacolari come il lombardo “cià” per “here” (*qui*), un “cipollone” per “watch” (*orologio*), o “a muso in giù” per “down” (*verso il basso*; Alice 3: 91, 15, 17; Alice: 85, 26). Altrove, tuttavia, Busi ripropone invece il consueto fenomeno dell’innalzamento: il letterario *vi* compare con regolarità al posto di *ci* (cfr. Alice 3: 15, 59); “as she passed” non è *mentre passava* o *passando* ma “seguitando a cadere”; “so far off” (*così lontano*) diventa “remotamente”, e così via, fino al toscanismo di marca post-manzoniana “non le garbava affatto”, che eleva l’originale “she did not like [...] at all” (Alice: 27, 35, 115; Alice 3: 17, 27, 127).

Se per un verso Busi cerca di modellare il testo sul parlato, con dislocazioni a destra o raddoppiamenti dei pronomi personali (“Ve la dico io la cosa che secca di più”, “E a te...ti piacciono i cani?”; Alice 3: 39, 37), i tentativi di vivacizzare dialoghi e narrazione si intrecciano regolarmente anche in questa versione con tratti letterari ed esempi di riscrittura nobilitante. Alla domanda informale del Topo “Ti piacerebbero i gatti a te se fossi *me*?” Alice risponde con un altrettanto colloquiale “Bo’, forse no”, ma subito dopo aggiunge “Eppure, la mia gatta Dinah...sono sicura che ti incapricceresti dei gatti, se la vedessi”, con un verbo ricercato come *incapricciarsi* che risulta incongruo rispetto alla situazione e al personaggio (e che soprattutto risulta incongruo rispetto al più semplice *take a fancy to* del testo inglese, Alice 3: 35). In qualche caso, il tono medio o informale dell’originale è deliberatamente sovvertito e capovolto: “There’s no sort of use in knocking” (*Bussare non serve a un accidente*), detto dal Valletto della Duchessa ad Alice, passa al quasi poetico “Invano ti affanni a bussare”, mentre l’osservazione del Re di Cuori “That’s very important” (*Questo è molto importante*) è tradotta con un pomposo (e nell’insieme ingiustificato) “Ciò è invero rilevante” (Alice: 80, 155; Alice 3: 83, 175).

Il linguaggio con cui si esprimono il Re e la Regina di Cuori nella versione italiana è particolarmente indicativo della difficoltà da parte del traduttore a padroneggiare con coerenza la lingua media. L’effetto che ne consegue incide in questo caso in modo spiazzante anche sulla costruzione dei personaggi, e sulla distanza interpersonale che li separa in termini di formalità e gerarchie sociali. Per quanto iracunda, impulsiva e del tutto imprevedibile, la Regina di Cuori ricopre nel testo di Carroll un ruolo autorevole e temibile – almeno fino al rovesciamento dei rapporti di potere che ha luogo nell’ultimo capitolo. Il linguaggio sobrio e asciutto usato dalla Regina ne rafforza lo status e ne segnala la distanza rispetto agli altri personaggi (Alice compresa).

Dal canto suo, la protagonista, da bambina bene educata, si rivolge alla Regina con il dovuto rispetto, usando le opportune strategie pragmatiche che le permettano di non irritarla. Così, nella versione inglese si legge:

[...] and the Queen said, severely, “Who is this?”. She said it to the Knave of Hearts, who only bowed and smiled in reply.

“Idiot!” said the Queen, tossing her head impatiently; and turning to Alice, she went on: “What’s your name, child?”

“My name is Alice, so please your Majesty,” said Alice very politely [...]. (Alice: 107-8)

Ecco invece il testo italiano:

[...] e la Regina disse con voce imperiosa: “Chi è quella lì?”. Il Fante di Cuori, a cui era indirizzata la domanda, si limitò a chinare il capo sorridendo.

“Idiota!” disse la Regina, scuotendo la testa spazientita, e rivolgendosi a Alice continuò: “Come ti chiami, cocca?”

“Mi chiamo Alice, a Vostra Maestà piacendo”, disse Alice con la dovuta compitezza [...]. (Alice 3: 117)

L’uso di espressioni informali assenti nell’originale – “quella lì” per “this” (*questa*), “cocca” per “child” (*bambina*) – distorce il *tenor* (cfr. Hatim 1997: 25-6) e diminuisce la distanza tra i due personaggi, caricando quello della Regina di tratti burleschi e risibili non del tutto motivati e non presenti nel testo di partenza. L’abbassamento del livello di formalità è ricorrente: non si capisce ad esempio perché Alice dovrebbe essere “terrorizzata” di fronte a una Regina che strilla “Bojakan, così si fa!”, dicendole poi in tono amichevole “Dài, che andiamo avanti col match”. Il testo inglese presenta qui moduli più asciutti e più consoni a personaggio e situazione: “Let’s go on with the game” (*Continuiamo la partita*) e “That’s right!” (*Giusto!*; Alice 3: 121, 135; Alice: 123, 110). La fluttuazione incoerente tra alto e basso colpisce anche il discorso del Re. Si arriva così al caso estremo per cui la medesima esortazione alla giuria – “Consider your verdict” (*la giuria emetta il verdetto*) – si abbassa in un punto al colloquiale “Dateci dentro con il verdetto” e viene resa poco più avanti con il burocratico “La giuria si ritiri per discutere il verdetto” (Alice: 146, 156; Alice 3: 163, 175).

Nell’uso di uno stile misto che alterna espressioni gergali a forme elevate, anche la traduzione Feltrinelli si conforma alle linee più convenzionali della produzione letteraria italiana, e anche Busi – forse proprio perché scrittore – opera scelte che segnalano la sua appartenenza al repertorio accettato della tradizione autoctona. Come per l’*Alice* di Einaudi, anche qui si rivela utile

302

uno sguardo al poemetto che apre il romanzo. In questa parte, la riscrittura nobilitante e poetizzante (cfr. Berman 1999: 57) è più cospicua, e gli esempi attraversano tutto il testo: “with little skill” passa al più ornato “senza perizia”, “too weak” all’aulico “fugace”, e “that weary one” si innalza con echi romantici a “l’esaurito vate”. Ancora, I versi “Alice! A childish story take, / And with a gentle hand” vengono riscritti usando un tono poetico tardo ottocentesco, e diventano “Alice mia, con mano tenerissima / deponi questa bambinella storia” (Alice: 21, 23; Alice 3: 11, 13).

Se l’uso di moduli alti segnala l’affiliazione del testo di Busi al sistema letterario tradizionale, è paradossalmente possibile rintracciare i segni di questa affiliazione anche quando il traduttore opta per una varietà linguistica bassa. Il quarto capitolo di *Alice* presenta la scena concitata in cui i domestici del Coniglio Bianco cercano di stanare l’enorme creatura che ne occupa la casa. Tra i vari personaggi si intreccia un rapido dialogo, punteggiato dalle esortazioni stizzite del Coniglio. A queste fanno da contrappunto le risposte dei valletti, che usano una varietà diastratica piuttosto bassa, benché non marcatamente vernacolare:

Next came an angry voice – the Rabbit’s – “Pat! Pat! Where are you?” And then a voice she had never heard before, “Sure then I’m here! Digging for apples, yer honour!”

“Digging for apples, indeed” said the Rabbit angrily. “Here! Come and help me out of *this*” [...]

“Now tell me, Pat, what’s that in the window?”

“Sure it’s an arm, yer honour!” [...]

“An arm, you goose! Who ever saw one that size? Why, it fills the whole window!”

“Sure it does, yer honour: but it’s an arm for all that” (Alice: 60)

Per tradurre questo passo, Busi decide di dare al dialogo una coloritura gergale, e per il linguaggio di Pat (rinominato Nane) la scelta cade su una precisa varietà diatopica dell’italiano:

Subito dopo si levò una voce rabbiosa – quella del Coniglio: “Nane! Nane! Dove sei?” e quindi una voce mai udita prima “Ma qui sono! A sterare i pomi, vostro-dore!”

“Ti cadesse una patata in testa, frescone” disse il Coniglio ancora più furioso. “Datti una mossa e tirami fuori di qui!” [...]

“Dimmi un po’, Nane, che c’è là nella finestra?”

“Ka te vegna ‘n...xè un braccio, vostro-dore!” [...]

“Un braccio, rimbesuito! Di quella misura! Un braccio che riempie tutta la carpenteria!”

“Ka te vegna...vostro-dore: ma sempre un braccio el xè!” (Alice 3: 59)

Se espressioni come “rimbesuito”, “frescone” o “datti una mossa” rispondono alla funzione di vivacizzare lo scambio tra i personaggi e suscitare il sorriso, la regionalizzazione della lingua di Pat assume anche altri contorni. Più che un tentativo di pervenire a un’efficace mimesi del parlato e dei

moduli bassi, la scelta del veneto sembra richiamarsi alla tradizione della Commedia dell'Arte, evocando per certi versi anche una lingua letteraria di goldoniana memoria. Allo stesso modo, è difficile non leggere una deliberata allusione a una corrente poetica italiana nelle “note malinconiche” emesse dalla “Tartaruga d’Egitto”, quando la “Soo-oop of the e-e-evening” dell’originale si trasforma in “[...] bro-ooodo crepuscolare! /Brodo bellissimo da sorbettare” (Alice: 141; Alice 3: 159). Anche il Busi traduttore aspira in fondo (in modo più o meno consapevole) ad accreditarsi presso quella cerchia limitata che Toury (1998: 31) definisce “people-in-the-culture”, e, a dispetto dell’intento dissacratorio che ne segna le manifestazioni più sonore, anche la sua riscrittura rientra in buona parte nei ranghi della letterarietà e del bello stile.

A ulteriore riprova dell’azione esercitata dai dettami dalla cultura d’arrivo, ecco allora che è possibile rinvenire nel testo edito da Feltrinelli anche l’istanza didattico-educativa di cui è solitamente investito il classico per l’infanzia. Traduzione irriverente per adulti che non vogliono crescere, l’*Alice* di Busi non tralascia tuttavia il lettore implicito minoritario menzionato quasi di sfuggita nell’introduzione, ovvero il bambino/discente che l’adulto accompagnerà nella comprensione del libro. Un esame degli strati meno visibili del testo svela l’azione di norme didattiche già rinvenute altrove. Anche l’*Alice* di Busi rende omaggio all’*italiano delle maestre* (cfr. § 2.2.3), con sconfinamenti nel linguaggio burocratico, cosicché ad esempio per rendere i verbi dell’inglese medio *see, think, hear, or put* si prediligono le consuete forme più “eleganti” come *scorgere, ritenere, udire e riporre* (Alice: 66, 75, 162, 27; Alice 3: 65, 99, 79, 183, 17). Agisce infine anche qui la norma pedagogica che presiede alla varietà sinonimica e tende a cancellare le ripetizioni. La parola “noise” è resa ad esempio prima con “baccano”, poi con “rumore”, mentre il semplice “baby” (*bimbo/bambino*) è tradotto con ben cinque sostantivi diversi: “l’infante”, “il lattante”, “il pargolo”, “il bimbo”, “il frugolino” (Alice: 80, 84, 85, 90; Alice 3: 87, 89, 91, 95).

5.1.4 *Alice* per piccoli lettori: la traduzione confusa

Con l’ultima versione italiana di *Alice*, pubblicata nel 1990 da una casa editrice minore – Fratelli Melita Editori – si entra a pieno titolo nel territorio dei libri per bambini. Come si è visto (cfr. § 5.0), le norme che regolano questo sottosistema letterario tendono a legittimare un alto grado di manipolazione, specie quando l’originale abbia acquisito lo status di classico. Il Grande Libro per l’infanzia assume un valore universale e diventa bene comune adattabile in base alle esigenze della cultura d’arrivo, perdendo così parte della sua sacralità. In questo processo, nonostante l’impatto notevole degli interventi di riscrittura, la figura del traduttore/mediatore rimane spesso nell’ombra, mentre il prestigio del bi-testo risiede (almeno a livello formale) nel rimando all’autore originale. Il

testo edito da Melita rientra pienamente in questo quadro. Se l'*Alice* di Busi costituisce un caso-limite per l'estrema visibilità del suo traduttore, la versione di Melita presenta *Alice nel paese delle meraviglie* soltanto come testo di Lewis Carroll, e relega la figura del traduttore all'anonimato. In realtà, a dispetto di un mediatore evanescente, il testo inglese subisce una manipolazione forte e ben visibile in forma di tagli, modifiche e adattamenti. Appare così ancor più significativo che in questo contesto anti-sacrale resistano – e anzi agiscano con maggiore forza – sia la norma pedagogica preposta all'ampliamento lessicale, sia quella dell'innalzamento stilistico più in generale legata alla marca di classico.

Le pagine paratestuali definiscono chiaramente sia il “single address” del destinatario (Wall 1991), sia l'appartenenza del bi-testo alla categoria dei Grandi Libri. Le dimensioni, la copertina rigida, le illustrazioni a colori dai tratti edulcorati, insieme all'uso di caratteri grandi, sono chiaramente pensati per un lettore piccolo e in parte inesperto. Il paratesto sembra a un primo sguardo orientare i destinatari ad una lettura estetica e piacevole. Anche qui non manca tuttavia il riferimento alla canonizzazione dell'opera: la copertina segnala che il libro fa parte della collana “i classici”, e quarta di copertina e frontespizio dichiarano che si tratta di un’“edizione integrale” del testo di partenza. L'omaggio è in verità più di forma che di sostanza: benché venga mantenuta la suddivisione in capitoli pensata da Carroll, la versione Melita è in realtà un adattamento che accorcia e modifica in più punti il testo inglese. Tuttavia, per quanto ingannevole, l'omaggio al Grande Libro è abbastanza eloquente: per avvalersi del prestigio ascritto all'originale, anche un bi-testo così pesantemente manipolato cerca di accreditarsi come parte integrante del pantheon dei classici.

Quello pubblicato da Melita (con una non meglio definita “realizzazione a cura di PierAntonio Spizzotin”, come si legge nelle indicazioni del copyright) è dunque un testo per bambini, e in quanto tale – fatto salvo l'ossequio ai valori educativi riconosciuti dalla società d'arrivo –manipolabile in base al destinatario. Quali sono gli effetti più evidenti di questa manipolazione? Un primo campo d'azione è quello degli aspetti ironici o umoristici del testo di partenza. Per conformarsi al presunto livello cognitivo del bambino lettore, la traduzione italiana semplifica o attenua i giochi di parole di cui è intessuto il racconto di Carroll, fino a produrre un appiattimento – se non una totale eliminazione – dei tratti umoristici. Così, come nella versione Einaudi, la traduzione di “Do cats eat bats?” (Alice: 28) resta qui appiattita sull'inglese, con un surplus di legnosità: “Possono i gatti mangiare pipistrelli? Possono i gatti mangiare pipistrelli? Chissà?” (Alice 4: 14). Quando poi ad Alice pare di ricordare che gli abitanti dell'emisfero australe si chiamino “Antipathies”, il testo pubblicato da Melita normalizza il termine in “antipodi”, azzerando l'effetto comico (Alice 28; Alice 4: 3). Sul piano qualitativo un'altra strategia

semplificante è quella della disambiguazione, spesso utilizzata nei testi per bambini³⁴. “Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next”, scrive Carroll, lasciando il lettore sospeso riguardo alla strana caduta di Alice nella tana del Coniglio Bianco: o il pozzo è incredibilmente profondo (un po’ troppo per essere un pozzo normale), o è il tempo a scorrere più lento del solito. “Sebbene il pozzo fosse tanto profondo”, spiega invece il testo italiano senza lasciare spazio a nessun elemento ambiguo o perturbante, “mentre cadeva, Alice ebbe il tempo di guardarsi intorno e pensare che cosa le sarebbe capitato in avvenire” (Alice: 26; Alice 4: 12).

Sul piano quantitativo, la traduzione italiana appare nettamente accorciata rispetto all’originale. I tagli e i riassunti seguono il principio generale della semplificazione e dell’adeguamento del testo alle capacità del destinatario, ma è arduo distinguere un criterio preciso che non sia semplicemente quello di alleggerire il numero di pagine destinate alla lettura. In certi punti, come mostrano i due esempi riportati sotto, l’accorciamento rende anche poco comprensibile la narrazione:

“Che cosa sta succedendo?” ripeté varie volte, tenendo le braccia in alto ed allora sentì che stava crescendo, ma, meravigliata di notare che invece rimaneva sempre della stessa statura [sic].

Era sicura che ciò accadesse dopo aver mangiato il dolce, ma Alice non aveva mangiato abbastanza ed ora aspettava di essere quasi pronta ed in tale attesa mangiò tutta la torta. (Alice 4: 19)

“Quanto vuoi essere alta?” chiese.

“Oh, non sono esigente per quanto riguarda la statura,” rispose prontamente Alice, “soltanto mi secca cambiare continuamente”.

“Non lo so!” riprese il Bruco. (Alice 4: 67)³⁵

Nel primo esempio, al di là di una frase subordinata lasciata brutalmente in sospeso, il significato generale è piuttosto confuso (in che senso Alice aspetta di essere “quasi pronta”? Pronta per cosa?);

³⁴ Cfr. Shavit (1986: 87-8) per come nella *Nursery Alice*, riscritta dallo stesso Carroll a uso e consumo dei bambini più piccoli, l’autore sottragga deliberatamente le avventure della protagonista a ogni possibile ambiguità, chiarendo il confine tra realtà e fantasia e stemperando situazioni che potevano essere sentite come “minacciose”.

³⁵ “She ate a little bit, and said anxiously to herself “Which way? Which way?” holding her hand on top of her head to feel which way it was growing; and she was quite surprised to find that she remained the same size. To be sure, this is what generally happens when one eats cake; but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way. So she set to work, and very soon finished off the cake”; “What size do you want to be?” it asked. “Oh, I’m not particular as to size,” Alice hastily replied; “only one doesn’t like changing so often, you know.” “I *don’t* know,” said the Caterpillar” (Alice: 33; 72).

nel secondo, il commento secco del Bruco non sembra avere alcun nesso con la risposta di Alice. Un raffronto con il testo inglese (più lungo e riportato in nota per brevità) chiarisce i legami mancanti. Dopo aver mangiato un pezzo di torta, Alice si tiene una mano sulla testa per capire se stia aumentando o diminuendo di statura. Ormai abituata alle stranezze del mondo in cui è finita, si stupisce del fatto che non sembrano esserci cambiamenti nelle sue dimensioni. Quasi delusa (“it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way”, *le sembrava noioso e stupido che la vita continuasse nel solito modo* Alice: 33), Alice decide allora di mangiare tutta la torta per vedere che cosa succede. Quanto al Bruco, lo scambio di battute è brusco ma articolato: “One doesn’t like changing so often, you know” (*Non è divertente cambiare in continuazione, sai*), osserva Alice; “I don’t know” (*No che non lo so*), risponde il Bruco, amplificando volutamente il significato illocutorio della ripresa. Nel testo italiano “you know” scompare, il legame viene oscurato e il commento del Bruco appare del tutto incongruo.

I casi in cui la semplificazione porta a una costruzione confusa, sconnessa o approssimativa sono molteplici. In un punto del testo inglese si legge: “For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible” (*Perché, vedi, erano così tante le cose strane successe negli ultimi tempi che Alice cominciava a pensare che ci fossero pochissime cose davvero impossibili*; Alice: 30). La sintassi in effetti non è semplice, ma nella versione Melita diventa decisamente opaca: “Erano accadute molte cose fuori del normale da convincere Alice che fossero pochissime tali cose ed impossibili” (Alice 4: 16). In modo altrettanto contraddittorio, il chiaro “I’m sure I don’t want to stay in here any longer!” (*Quello che so è che qui dentro non ci voglio più stare, io!*) si trasforma in un enigmatico “Non so resistere più dal rimanere ancora qui a lungo, questo è certo!” (Alice: 61; Alice 4: 53).

All’opacità della costruzione sintattica si aggiungono poi frequenti errori di comprensione che spesso ribaltano il senso dell’originale. Così, “I’ll never go there again!” (*Là non ci vado più!*), con cui Alice esprime la volontà di non mettere più piede in casa del Cappellaio Matto, diventa un imperativo rivolto non si sa bene a chi: “non tornare mai con loro!” (Alice: 104; Alice 4: 104). Se poi nel testo inglese la Duchessa richiama la protagonista a non distrarsi dalla conversazione (“You’re thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk”, *Stai pensando a qualcosa, mia cara, e questo ti fa dimenticare di parlare*), nell’adattamento italiano la Duchessa dice “Tu stai pensando a qualcosa, mia cara, e questo mi permettE [sic] di dimenticare la tua conversazione” (Alice:120; Alice 4: 124). Paradossalmente, avviene così che un riadattamento mirato a facilitare la lettura del testo d’arrivo finisca con l’inficiarne proprio la leggibilità.

Eppure, persino questa versione semplificante e poco curata di *Alice* si conforma per altri versi in modo rigoroso all’intento didattico che segna il passaggio del classico per l’infanzia nella

cultura ricevente. Una delle norme operative più marcate è quella che va nella direzione dell'italiano scolastico e burocratico. La selezione di moduli scolastici investe come di consueto le forme verbali: *hear* è *udire*, *do* non è reso con *fare* ma con *eseguire*, *come over* diventa *giungere*, *wake up* si eleva a *destarsi*, e – anche in ossequio alla varietà sinonimica – *see* e *look* passano invariabilmente a *scorgere*, *esaminare*, *scrutare*, *osservare* o *sbirciare* (cfr. Alice: 60, 31, 41, 66, 103, 106, 151; Alice 4: 51-2, 16, 29, 59, 103, 110, 158). Persino *speak* viene innalzato, per cui “as if it thought that *somebody* ought to speak” è reso con “come se credesse che *qualcuno* avrebbe interferito”. Non mancano poi allungamenti di matrice burocratica in cui non è difficile leggere la medesima intenzione di elevare l'originale là dove questo utilizzi moduli dell'inglese medio sentiti forse come poco eleganti: “as hard as he could go” (*più forte che poteva*) diventa allora “con tutta la velocità di cui era esperto”, “if not”, (detto da Alice tra sé e sé) non è *sennò* o *altrimenti* ma “contrariamente”, e il semplice “she had never done such a thing before” (*non aveva mai fatto una cosa del genere prima di allora*) è reso con “non le era mai capitato di trovarsi in tale situazione” (Alice: 48, 37, 39, 41; Alice 4: 38, 25, 27, 29). Allo scopo di abbellire il testo risponde anche il meccanismo dell'esplicitazione: il pronome “she” passa così al più rispettabile “la fanciulla” (che evita volutamente la forma dell'uso medio *lei*), e “if she did not get dry” (*se non si asciugava*) diventa, per aggiunta, “se non avesse provveduto ad asciugarsi” (Alice: 61, 46; Alice 4: 53, 36). In alcuni punti si arriva al caso limite per cui, nello sforzo di rendere il testo più elegante, l'*Alice* di Melita finisce per incorrere in forme decisamente improprie: “Finish your story” (*finisci la storia*) e “I suppose so” (*suppongo di sì*) possono così diventare “Termina di raccontarmi il resto”, e “Presumo di ammetterlo” (Alice: 52, 89; Alice 4: 42, 87).

L'adattamento pubblicato da Melita mostra poi un'altra caratteristica tipica della traduzione dei Grandi Libri: la riscrittura normalizzante delle parti colloquiali o vernacolari. Anche in questa versione di *Alice* (nonostante le imprecisioni di cui è costellata), la lingua di Bill e del Grifone non fa uso di moduli bassi come nell'originale e viene ricondotta nell'alveo dell'italiano corretto. “Basta così, grazie...Ora sto meglio...Ma sono troppo sconvolto per dirvelo... So soltanto che qualcuno mi ha investito come un fantoccio a molla, e io sono volato in aria come un razzo!”, dice Bill dopo la rovinosa caduta dal tetto. Allo stesso modo, la traduzione “ripulisce” le forme colloquiali usate dal Grifone, che nella versione Melita parla un italiano quasi del tutto ortodosso: “Sono soltanto immaginazioni [sic] le sue; non fa mai giustiziare nessuno. Su, vieni!”, e più sotto, addirittura, “Questa giovane *dama* [...] vuole sapere la tua storia” (Alice 4: 55, 129, 130, corsivo mio).

Infine, anche questa *Alice* è caratterizzata dal frequente ricorso a quell'italiano aulico e letterario che accomuna la traduzione dei classici per l'infanzia a quella dei classici *tout court*. Anche per il genere testuale cui appartiene, il componimento d'apertura si presta a evidenziare

questa tendenza: nonostante un tono generale non aulico e piuttosto semplice, la traduzione non rinuncia a moduli poetizzanti come “ove” per “where”, o “romita” per “far-off” (Alice 4: 7, 8; Alice: 23). Nel corso della narrazione, la spinta all’innalzamento prodotta dal classico orienta la scelta del traduttore verso arcaismi storicizzanti come “costei”, o verso gli allotropi “giuoco”/“giuocare” al posto dei più comuni *gioco/giocare* (cfr. Alice 4: 112, 116). “I don’t think they play at all fairly” (*secondo me non seguono per niente le regole*), si lamenta Alice con il Gatto del Cheshire. Nel testo italiano, il suo commento (poco credibile per una bambina come la protagonista del libro di Carroll) diventa “Non credo che giuochino affatto lealmente” (Alice: 113; Alice 4: 117), frase ornata che rasenta il “sublime da salotto” (Testa 1997: 119, cfr. 2.2.2). La “littérisation” (Berman 1999: 35) esercita poi il suo influsso anche sulle singole voci lessicali e grammaticali, per cui compaiono i consueti pronomi arcaicizzanti “esso”, “ella” (cfr. Alice 4: 65, 168-9), mentre moduli dell’inglese medio come “at last” o “so” (*alla fine; così*) passano ai più ricercati “alfine” e “pertanto” (Alice: 69, 125; Alice 4: 65, 129).

La libertà con cui interviene sull’originale – con tagli, adattamenti e a volte palesi stravolgimenti di senso – e la costruzione sintattica approssimativa non sottraggono l’*Alice* di Melita all’influsso della macro-norma preposta all’innalzamento del testo canonizzato, terreno principe sul quale anche questa traduzione mantiene il contatto con i modelli più conservatori e resta immobile. Si arriva così a una versione italiana in cui una costruzione a volte imprecisa o poco comprensibile si intreccia in modo irrisolto con reperti libreschi e forme artificiose.

5.2 *David Copperfield* per giovani lettori: il libro che insegna

Come *Alice*, anche *David Copperfield* mescola la marca di Grande Libro a quella di capolavoro per l’infanzia, ponendosi al crocevia tra due sottosistemi letterari e contando innumerevoli rifrazioni in entrambi (cfr. Lefevere 1982/2004). Una recente riedizione in DVD della serie televisiva trasmessa dalla RAI nel 1965 – che aveva raggiunto un pubblico di circa 15 milioni di spettatori – conferma l’enorme popolarità del romanzo più autobiografico di Charles Dickens in Italia.

Insieme alle edizioni dirette agli adulti, è così possibile selezionare per questo testo ambivalente e doppiamente canonizzato qualche traduzione rivolta ai ragazzi. Lo scopo è quello di osservare come si declinano in questo caso le norme preposte alla traduzione del classico, insieme alle specifiche norme pedagogiche che regolano il passaggio traduttivo dei libri per giovani lettori nella cultura d’arrivo. La prima versione analizzata è quella pubblicata da De Agostini nel 1992, tuttora in commercio; la seconda è una recente edizione scolastica con schede di lettura e analisi, curata da Paola Cataldo per i tipi di Loescher (2007), e specificamente rivolta agli studenti delle

scuole medie e superiori. Le due edizioni sono diverse per progetto traduttivo e, in parte, per il lettore implicito e il tipo di lettura che sottendono (o esplicitano, come nel caso di Loescher). Quanto ai tratti che invece le accomunano, si registra non solo la consueta elevazione stilistica dell'originale, ma anche (e in modo più sensibile rispetto ad *Alice*) l'uso della traduzione come filtro educativo e morale. Vale per questa circoscritta costellazione di bi-testi l'osservazione di Brodskij: "Ciò che hanno in comune la traduzione e la censura è che entrambe operano sulla base di 'quello che si può fare', e va detto che le barriere linguistiche possono essere alte quanto quelle erette dallo stato"³⁶. Come si vedrà, sia la versione De Agostini sia il testo edito da Loescher³⁷ prestano particolare attenzione non solo al decoro della lingua, ma anche alla "rispettabilità" dei contenuti. Quel che ne risulta è la produzione di bi-testi che semplificano la complessità dell'originale, censurando all'occorrenza i materiali non conformi ai valori comunemente accettati dalla società d'arrivo.

5.2.1 *David Copperfield* come classico per ragazzi: l'edizione De Agostini

Romanzo di formazione ricco di personaggi e di avventure, narrato in prima persona dal protagonista, *David Copperfield* si presta particolarmente bene ad essere riadattato per un pubblico di giovani lettori. Casa editrice specializzata e di buon livello, la De Agostini ne offre una versione i cui tratti grafici richiamano le collane di libri per ragazzi diffuse negli anni Sessanta e Settanta. Il libro, dalla copertina rigida e ampiamente illustrato, si rivolge quindi a un destinatario molto giovane – nonostante sia leggibile in controluce anche la presenza di un lettore implicito adulto attraverso il cui vaglio passerà il testo finale.

Come di consueto, il modo in cui vengono articolate le pagine paratestuali anticipa in buona parte le linee che danno forma al progetto traduttivo. Per un verso, il paratesto lascia presupporre una lettura estetica, piacevole e coinvolgente. La traduzione appartiene alla collana "I Birilli", che segnala in copertina le categorie a cui il libro fa riferimento – in questo caso, come recita la legenda in quarta di copertina, praticamente tutte: "paura", "magia", "risate", "storia", "avventura", e "storie di ragazzi e di ragazze". Almeno formalmente, l'edizione De Agostini sembra accordare peso alla dimensione interpersonale e al piacere della lettura. Del testo vengono sottolineati gli aspetti comici e avventurosi, insieme alla possibilità per il lettore di identificarsi con i protagonisti ("storie di ragazzi e di ragazze"); non manca peraltro il richiamo (didattico?) alla "storia", giacché si tratta

³⁶ "What translation has in common with censorship is that both operate on the basis of the 'what's possible' principle, and it must be noted that linguistic barriers can be as high as those erected by the state" (Brodsky 1986: 47-8).

³⁷ Abbreviate da ora in *Copperfield* 5 e *Copperfield* 6, come già indicato nell'elenco dei testi primari.

comunque di un libro scritto molti anni fa, e – non ultimo – di un classico. Si innestano così in una presentazione che propone *David Copperfield* come una storia movimentata e divertente l’impulso didattico e quello legato alla canonicità del testo. La quarta di copertina lo etichetta doverosamente come uno dei “grandi classici della letteratura per ragazzi”. Come per l’*Alice* di Melita, il prestigio di autore e opera oscura sia la figura della traduttrice (Lucia Simonin, non citata in copertina), sia quella ancor più vaga di chi ha adattato il testo (nelle indicazioni bibliografiche si trova solo il riferimento a una “Promus S.r.l – Milano”, responsabile di “revisione, adattamento e realizzazione”). Quello che il giovane lettore italiano andrà a leggere è semplicemente – come recitano copertina e frontespizio – *David Copperfield*, scritto da Charles Dickens. La presenza di una piccola sezione critica e informativa a chiusura del libro conferma anche per questa versione l’importanza dello status di classico acquisito dal bi-testo.

Particolare attenzione merita poi l’apparato iconografico. A partire dalla copertina, il libro è corredato da una serie di illustrazioni dal tocco tradizionale e lievemente storicizzante: la scena iniziale, ispirata all’episodio della prima “dissipazione” di David, ritrae il protagonista e i suoi amici in un dettagliato interno vittoriano, e altrettanto accurati sono i particolari degli abiti ottocenteschi che indossano. Nelle tavole restanti torna la cura storica, quasi filologica, nella ricostruzione degli ambienti: i disegni servono a nutrire l’immaginazione del piccolo lettore, ma al tempo stesso devono anche fornirgli un utile inquadramento sul tempo e sul luogo in cui si svolge l’azione. Un ulteriore sguardo alle illustrazioni che corredano il testo rivela altri particolari. La scelta dell’illustratore cade di preferenza su scene di forte impatto emotivo o drammatico: David che viene picchiato da Murdstone con la bacchetta, o umiliato dal signor Creakle che gli ha fatto mettere sulla schiena il cartello “Attenzione, morde!”; David e Agnes che si abbracciano, commossi per la gioia. Per rafforzare il coinvolgimento emotivo del lettore vengono riprese – e se possibile amplificate facendo leva su corde elementari – quelle parti dell’originale che già tendono al patetico o al melodrammatico. Qui tuttavia le emozioni si semplificano e diventano estreme: dolore, gioia, rabbia, frustrazione non conoscono sfumature. La semplificazione risponde certo al principio della comprensibilità, ma sembra anche colorarsi di un intento edificante: in due degli episodi a cui si ispirano le illustrazioni (l’asino dei Murdstone che sfugge al controllo nel giardino della zia Betsey, coprendoli di ridicolo; Huriiah Heep colto in flagrante e malmenato dalla stessa Betsey Trotwood), i personaggi si dividono chiaramente in “buoni” e “cattivi”, e in base a un meccanismo etico convenzionale i buoni trionfano e i malvagi vengono puniti. Già dalle immagini che accompagnano la narrazione si intuisce che uno dei compiti ascritti al testo tradotto sarà quello di confermare i valori morali comunemente riconosciuti come validi nella cultura italiana e occidentale.

L'indice dei capitoli riflette questa tendenza alla semplificazione. Nonostante non sia esplicitamente indicato in copertina, la versione De Agostini è un adattamento: le circa 700 pagine scritte da Dickens si riducono a 186, e i capitoli diventano in tutto 18, a fronte dei 64 del testo di partenza. Anche qui, lo status di Grande Libro per ragazzi non induce a preservare la sacralità (o l'integralità) dell'originale, ma sembra per contro favorire tagli e modifiche. Un raffronto tra i titoli inglesi e quelli italiani mette in luce le norme operative preposte alla semplificazione: titoli vaghi, astratti, o legati a riflessioni del protagonista (come "I Observe", "Absence", o "I am shown two Interesting Penitents") vengono eliminati o chiariti. Nella versione italiana scompare dai titoli ogni possibile ambiguità: "Nasce un bambino", "Rimango solo", "Il mio matrimonio con Dora" (Copperfield: capp. 2, 58, 61; Copperfield 5: capp. 1, 4, 14). Come i disegni e le indicazioni paratestuali della collana, anche la scelta dei titoli sembra destinata a enfatizzare l'aspetto avventuroso del libro, sempre suggerendo l'idea di un universo dicotomico in cui la giustizia premia i personaggi positivi e punisce quelli negativi: il capitolo 16 diventa così "Il signor Micawber all'attacco" e quello successivo "La sconfitta di Huriiah Heep". Nella lotta tra il bene e il male il primo trionfa, e il capitolo finale incentrato sulla figura di Agnes – modellato sull'inglese "A light shines on my way" (*Brilla una luce sul mio cammino*) – diventa a scanso di dubbi "Si fa luce nel mio cuore" (Copperfield: cap. 62; Copperfield 5: cap. 18).

È dunque possibile delineare, sia per la parte paratestuale sia per quella testuale, la presenza di due spinte principali e correlate che plasmano l'intero evento traduttivo. Da un lato, si manifesta l'impulso alla semplificazione e alla disambiguazione del testo originale, in ossequio alla comprensibilità del testo, e anche ai valori morali dominanti nella cultura ricevente; dall'altro, all'accettabilità dei modelli di comportamento corrisponde la tensione verso il decoro linguistico, cosicché la nozione di "correttezza" andrà di pari passo con una spinta verso la "linguistic acceptability" (Puurtinen 1995: 184)³⁸, per lo più tesa ad abbellire il testo d'arrivo attraverso l'innalzamento dei moduli medi e la mondatatura dalle forme devianti.

A livello testuale, una prima macroscopica norma traduttiva intesa a semplificare il bi-testo è quella dell'anticipazione e della spiegazione, come appare evidente dall'incipit:

Sono nato a Blunderstone, nel Suffolk, un venerdì di Marzo. Quella sera un forte vento sibilava agitando i grandi olmi allineati lungo il viale d'accesso del Piano delle Cornacchie, la nostra casa. A ispirare a mio padre quello strano nome erano stati i vecchi nidi che ancora resistevano impigliati tra le chiome spoglie; ma in quel luogo solitario di cornacchie non se ne era mai veduta una. (Copperfield 5: 9)

³⁸ Cfr. anche introduzione generale.

Il movimento ampio e digressivo con cui Dickens apre il romanzo scompare, a favore di un riassunto che anticipi e metta subito a fuoco le informazioni fattuali su tempo, luogo e personaggi. I motivi alla base dei dettagli più curiosi (come il nome della casa) non vengono desunti dal lettore attraverso il dialogo tra Betsey Trotwood e Clara, la madre di David (come nell'originale), ma sono esposti direttamente dalla voce narrante, che assume non di rado un tono didattico e condiscendente. “Per comprendere i motivi di questo strano atteggiamento”, si legge sempre in apertura, “bisogna sapere che il matrimonio della signora Betsey era stato molto infelice”: la traduzione si premura di spiegare in anticipo tutto quello che può risultare “strano”, poco comprensibile o eticamente inaccettabile. Al tempo stesso, le descrizioni sfumate o incerte assumono tratti univoci e decisi: se nel romanzo di Dickens il cattivo comportamento del marito di Betsey Trotwood è riportato con il beneficio del dubbio (“he was strongly suspected of having beaten Miss Betsey”, *c'era il forte sospetto che avesse picchiato Miss Betsey*), nell'adattamento italiano il lettore viene immediatamente a sapere che l'uomo “da lei sposato per amore, si ubriacava tutte le sante sere e aveva anche la pessima abitudine di picchiarla” (Copperfield 5: 9; Copperfield: 14). Allo stesso modo, il lento dialogo tra David e Agnes che nell'epilogo porta i due a confessarsi l'amore reciproco è reso in italiano con uno scambio più breve, in cui la ragazza arriva velocemente a esplicitare il sentimento che la lega al protagonista – “Ma Trot, caro, quell'uomo...sei tu! Ti ho sempre amato, dal momento in cui hai varcato per la prima volta la soglia di questa casa.” (Copperfield 5: 182). La scure cade poi su personaggi minori ritenuti inessenziali, o non direttamente funzionali alla trama. Sparisce così quasi del tutto dalla scena Mr Chillip, il medico che assiste Clara durante la nascita di David, un personaggio a cui Dickens dedica invece un certo spazio nell'originale, tratteggiandolo in modo sorridente e delicato e riprendendolo verso la fine del romanzo. La traduzione, come si vede, concede poco alla digressione, alla riflessione, all'ambiguità³⁹ o alla *suspence*: la strada del lettore viene spianata e sgombrata di ogni dubbio – anche sul piano morale.

Un altro terreno su cui agisce di preferenza la semplificazione è quello dell'umorismo. La varietà e la complessità delle strategie comiche dispiegate da Dickens subiscono nell'adattamento italiano un netto appiattimento a favore di meccanismi elementari, ritenuti forse più consoni al

³⁹ Cfr. Cecilia Alvstad 2008 per come viene resa l'ambiguità nelle traduzioni delle favole per bambini. Muovendo dall'analisi di traduzioni svedesi e spagnole di *Den standhaftige Tinsoldat (Il Soldatino di Piombo)* di Hans Christian Andersen, Alvstad (2008: 224) distingue un'ambiguità “testualmente risolvibile” da un'ambiguità “testualmente irrisolvibile” e ne osserva le diverse rese in traduzione. Lo studio conferma (almeno in parte) che nelle versioni per bambini i tratti ambigui possono essere attenuati o risolti perché ritenuti inappropriati per i destinatari (Cfr. Alvstad 2008: 243).

pubblico d'arrivo. Un chiaro esempio è il trattamento del personaggio di Betsey Trotwood, la prozia di David che irrompe sulla scena in apertura per poi scomparire nel nulla. Il personaggio di Miss Trotwood, che dà voce e corpo al carattere tipicamente dickensiano della "burbera benefica", è spesso usato a fini comici, sia per la schiettezza delle sue osservazioni sia per le reazioni impulsive e inaspettate che lo contraddistinguono. Tuttavia, se nel testo inglese il suo commento di fronte al nome "Peggotty" è "Do you mean to say, child, that any human being has gone into a Christian church, and got herself named Peggotty?" (*Vuoi dire, bambina, che un essere umano è davvero entrato in una chiesa cristiana e si è fatto battezzare Peggotty?*), nella traduzione italiana Betsey esclama "Che strano! Sembra il nome di un gallinaceo..." (Copperfield: 18; Copperfield 5: 11). Il lieve sarcasmo, espresso attraverso una voluta ed esagerata incredulità, è sostituito da una battuta decisamente più diretta; qui come altrove, la versione De Agostini semplifica (a volte accentuandoli) i sottili meccanismi dell'ironia e della comicità dickensiana.

La medesima strategia di semplificazione/amplificazione agisce nella resa dei sentimenti. In base alla norma pedagogica già all'opera nelle illustrazioni – niente deve rimanere nell'ombra e tutto deve avere contorni netti – stati d'animo contraddittori o complessi, emozioni vaghe e sentimenti delicati assumono un profilo più deciso e unidirezionale. L'irritazione per le scarse abilità di Dora come padrona di casa, che un David molto innamorato della sua moglie-bambina non osa confessare del tutto neppure a se stesso, risulta invece chiarissima nel testo italiano. Se nella versione inglese il protagonista cerca, in modo diplomatico e con molta esitazione, di far capire alla moglie che forse dovrebbe mostrare più autorevolezza con i domestici e che potrebbe cercare di essere un po' più precisa nella cura della casa (cfr. Copperfield: 520-22), il David Copperfield di De Agostini le dice piuttosto seccato: "Sai benissimo che ieri sono dovuto uscire lasciando il pranzo a metà [...]. Oggi, invece, non pranzerò affatto. Ma ti rendi conto?" (Copperfield 5: 141). La voce italiana del protagonista aveva peraltro già chiarito la situazione al lettore qualche riga più sopra: "Mi sentii autorizzato a dirle, *senza nascondere la mia irritazione*, che quello non era un buon sistema di condurre la casa" (Copperfield 5: 140, corsivo mio). Dell'inciso "senza nascondere la mia irritazione" non si trova traccia nel testo di partenza.

Le strategie semplificanti non sono tuttavia ascrivibili solo al principio di comprensibilità. Il *David Copperfield* di De Agostini non si limita a perseguire un adeguamento al presunto livello cognitivo del destinatario, ma filtra il testo anche sul piano etico. Riassunti, aggiunte e cambiamenti rispondono così anche a un processo di "purificazione" (cfr. Klingberg 1978: 86-87) teso ad allineare la traduzione al sistema di valori ritenuti accettabili dagli adulti. Come osservano Oittinen (2000: 91) e Shavit (1986: 29), il materiale che rischia di essere considerato improprio o sconveniente viene accuratamente depurato nel passaggio traduttivo: la censura può cadere su

elementi connessi alla sfera religiosa, sessuale o scatologica, su situazioni ritenute troppo violente, o su comportamenti sociali scorretti. Anche nella versione De Agostini si può rintracciare l'impulso purificatore impresso dalla norma educativa; e diversamente dall'edizione per bambini di *Alice* pubblicata da Melita, qui i tagli non sono casuali, ma sembrano appuntarsi in modo particolare sulla difesa dei valori domestici e familiari.

Il primo incontro tra Betsey Trotwood e la futura madre di David è ancora una volta rivelatore. Nell'originale inglese, benché intenerita alla vista di Clara e preoccupata per la sua situazione di giovane vedova in attesa di un figlio, Miss Trotwood le chiede informazioni sui dettagli materiali della vita domestica, e rileva in modo plateale la sua ingenuità e quella del marito nella gestione familiare. Commentando l'assurdità del nome "Rookery", dato alla casa dal nipote, Betsey osserva che né lui né Clara avevano una qualche idea pratica della vita ("Why Rookery? [...] Cookery would have been more to the purpose, if you had had any practical ideas of life, either of you"; *Copperfield*: 16). Questo commento, che potrebbe gettare cattiva luce sulle doti di Clara come moglie e madre, viene opportunamente soppresso nella versione italiana. In modo analogo, il testo d'arrivo evita di riportare che, secondo Betsey, la madre di David e il marito non erano "equally matched" (*ben assortiti*; *Copperfield*: 18). Il fatto che la cattiva esperienza personale di Miss Trotwood la porti a diffidare *in toto* del matrimonio non ha alcun peso: i commenti che non avvalorano l'idea tradizionale di famiglia e che potrebbero mettere in crisi l'immagine del genitore come figura solida e autorevole vengono cancellati. Il Grande Libro si fa custode dei principi morali, e in questa cornice non stupisce che l'episodio della fuga di Emily e Steerforth – sentito forse come poco rispettoso della sacralità dei vincoli pre-matrimoniali che legano Emily al cugino Ham – venga completamente omissivo.

David Copperfield è dunque un libro che deve divertire, ma anche e soprattutto educare. E alla norma pedagogica che agisce sul piano etico corrisponde il perseguimento dello stile alto su quello linguistico. In questo senso, la versione De Agostini non differisce dalle traduzioni viste in precedenza, con le quali condivide l'abituale preferenza per la "bella prosa" di sapore letterario, l'uso di moduli scolastici e burocratici, l'ampio ventaglio della sinonimia, e la normalizzazione delle varietà linguistiche più basse. Tra tutte, la spinta didattica all'ampliamento lessicale è quella più evidente. La versione italiana rifugge costantemente dai termini medi (anche quando siano usati dall'autore) e predilige espressioni non generiche, a volte libresche, sentite come più eleganti – come "Mal me ne incolse", o "sibilava" per *soffiava*, e "vagiva" al posto del più semplice *piangeva* (*Copperfield* 5: 50, 9, 13). Così, per effetto della varietà sinonimica, il marito di Betsey Trotwood è definito prima "l'energumeno", e poco più sotto "il brutto", mentre Betsey stessa diventa "l'irascibile zia", un "corazziere in gonnella", un "tipo bisbetico e autoritario" (*Copperfield* 5: 9,

10). Oltre a chiarire ogni dubbio sui tratti salienti dei personaggi, questi epiteti – che non trovano corrispondenza immediata nel testo inglese – sembrano introdotti con lo scopo ulteriore di arricchire il patrimonio lessicale del lettore. Frequentissimo è anche il raddoppiamento: la zia Betsey ha un “aspetto tanto maestoso quanto arcigno”, Emily è descritta come “bella e gentile”, “vispa e civettuola”, e il tono con cui la madre di David si rivolge al figlio è “accorato e allarmato” (Copperfield 5: 12, 19, 22).

Massiccio è anche, prevedibilmente, il ricorso all’italiano scolastico. Come di consueto, le voci *arrivare*, *sentire*, *andare*, *arrabbiata* sono scartate a favore di *giungere* o *sopraggiungere*, *udire*, *recarsi*, e *incollerita* (cfr. Copperfield 5: 12, 20, 32, 13, 23, 131, 13). Non mancano poi gli sconfinamenti nell’*antilingua* di matrice burocratica. Se nel testo inglese il cane di Mr Murdstone abbaia contro il piccolo David di ritorno da Yarmouth (“I went upstairs, hearing the dog in the yard bark after me”; *salii di sopra e sentivo il cane che mi abbaia da dietro in cortile*), nella traduzione De Agostini si legge che il cane “proruppe in una furiosa scarica di latrati” (Copperfield: 47; Copperfield 5: 21). In modo non dissimile, il semplice “he was called upstairs again” (*venne di nuovo chiamato di sopra*), detto del dottor Chillip che sale in camera di Clara per assisterla durante il parto, passa al più verboso “il medico e la levatrice ritennero conveniente salire dalla partoriente per svolgere la loro opera di assistenza” (Copperfield: 20, Copperfield 5: 12). L’impulso verso lo stile alto porta quindi al regolare alzo di registro lessicale, e se necessario all’impiego di moduli letterari. Si entra così in quella zona in cui le traduzioni italiane dei classici dirette al pubblico generale si intersecano con quelle dei Grandi Libri per ragazzi. La bassa estrazione sociale di Peggotty non le impedisce di dire al piccolo David “non ti allarmare” (anziché *non preoccuparti o sta’ tranquillo*), mentre – con forme verbali piuttosto ricercate – il narratore racconta che “un’altra notizia accrebbe” (non *aumentò*) la sua paura, o che Ham “si deterse” (non *si pulì*) con il dorso della mano (Copperfield 5: 20, 23, 172). Il testo presenta infine arcaismi come “costei”, o il *vi* locativo (cfr. Copperfield 5: 9, 131) e vari casi di enclisi pronominale – tra cui “venendo a sedermisi in grembo” e “accortasi” (Copperfield 5: 140, 128) – che rafforzano l’impressione di uno stile marcatamente letterario e uniforme.

Come sempre, l’uniformità con cui lo stile elevato viene esteso all’intero bi-testo si palesa con più forza nei dialoghi e nel discorso indiretto. La traduzione assimila per innalzamento le diverse voci presenti nel romanzo di Dickens, e normalizza quelle varietà diamesiche, diafasiche e diastratiche che non rispondono ai dettami del bello scrivere. La conversazione informale tra David e Steerforth, due giovani amici che si sono conosciuti sui banchi di scuola e si ritrovano dopo qualche tempo, fornisce un esempio di questa norma operativa. Nel testo inglese Steerforth parla con David usando un tono informale, e commenta positivamente la sistemazione dell’amico

dicendo “Why, Daisy, what a rare old bachelor you are here! [...] I tell you what, old boy,[...] I shall make quite a town house of this place, unless you give me notice to quit” (*Beh, Margheritina, ti sei fatto proprio una bella tana da scapolo qui! [...] Sai cosa ti dico, vecchio mio, se ho bisogno di una casa in città vengo a stare da te, a meno che tu non mi dia lo sfratto*). Nel testo italiano i tratti colloquiali e la familiarità tra i due personaggi diminuiscono in modo netto, e Steerforth dice educatamente: “Anch’io sono felice di vederti così ben sistemato in questo nido. [...] È comodissimo: io farò di questo alloggio il mio approdo a Londra, finché il mio amico Copperfield non mi metterà delicatamente alla porta” (Copperfield 5: 88; Copperfield: 297). Il tono si fa più letterario (“approdo”), e la verosimiglianza rispetto al parlato informale si riduce nettamente.

La riscrittura nobilitante torna poi nella resa dei socioletti più bassi, così che il macellaio con cui un giovanissimo David fa a botte (e di cui la voce narrante riporta le provocazioni attraverso il discorso indiretto) parla nella versione De Agostini un italiano impeccabile. Ecco il testo inglese e l’adattamento:

He says, publicly, that if they want anything he’ll give it ‘em. He names individuals among them (myself included), whom he could undertake to settle with one hand, and the other tied behind him. (Copperfield: 226)

“Bei damerini” diceva il macellaio “che vanno in giro a darsi un sacco di arie...Qualche giorno ne prendo uno e lo rimpinzo di ceffoni. Ma quello che mi fa prudere le mani più di tutti è il signorino Trotwood...ah, che gusto potergli spianare quel musetto da ragazzina!” (Copperfield 5: 74)

La traduzione depura il socioletto del macellaio dalle forme sentite come devianti, e lo riconduce all’ortodossia grammaticale. In questo contesto risulta ridotto il grado di verosimiglianza e di aderenza all’oralità (cfr. Testa 1997 e § 2.2.2), il che è particolarmente paradossale, visto il passaggio della versione italiana al discorso diretto. Persino i tentativi di attingere a moduli colloquiali (“un sacco di arie”, “prudere le mani”, “rimpinzo di ceffoni”, “musetto da ragazzina”) risultano lievemente leziosi e non del tutto credibili per il personaggio.

Infine, come già osservato nelle versioni “ufficiali” del romanzo, la norma che presiede alla nobilitazione delle forme vernacolari ha spesso come esito quello di appiattare gli aspetti umoristici dell’originale. Così, la lettera che David riceve da una risentita Mrs Crupp, minacciosa e formale nelle intenzioni della sua autrice e in realtà infarcita di errori, non sortisce lo stesso effetto comico nella versione italiana:

Purtroppo però la padrona di casa non vide di buon occhio questa sostituzione: ferita nell’amor proprio, mi scrisse una lettera in cui alludeva a certe spie in abiti vedovili, a intrusi con i quali non voleva avere il minimo rapporto, e dichiarava di ritenersi esonerata da ogni futuro obbligo nei miei confronti. (Copperfield 5: 109)

Nel discorso forbito riportato della voce narrante italiana non riecheggia nessuno degli svarioni originali di Mrs Crupp, che si esprime qui tramite costrutti corretti ed eleganti non diversi da quelli del narratore o degli altri personaggi. Nella generale spinta all'elevazione del testo, il decoro del Grande Libro è salvo. Non così la diversità stilistica e la qualità mimetica dell'originale.

5.2.2 *David Copperfield* per la scuola: l'edizione didattica di Loescher

La ricognizione delle molteplici riscritture del romanzo di Dickens in Italia si conclude con un *David Copperfield* per la scuola pubblicato nel 2007 dalla casa editrice specializzata Loescher, e curato da Paola Cataldo. Come una lente di ingrandimento, questo bi-testo dall'intento dichiaratamente didattico focalizza e amplifica i fenomeni osservati finora. Il titolo e il sottotitolo in copertina – *David Copperfield. Con schede di approfondimento e di attualizzazione delle tematiche affrontate nel testo* – non lasciano dubbi sulla funzione del libro e sull'uso a cui è destinato: siamo nuovamente di fronte al classico non come semplice libro da leggere, ma come depositario del sapere e come serbatoio di “tematiche” da cui trarre opportuni insegnamenti, anche attraverso l’“approfondimento” e l’eventuale aggancio con l’attualità. Le schede operative (inserite alla fine di ogni capitolo) presuppongono un lavoro analitico e una lettura istruttiva, rivolta a un destinatario/discente delle scuole medie o medie superiori. Forse perché appartenente alla categoria delle “letture per la scuola” (di preferenza più intensive che estensive), il testo d’arrivo è un adattamento dell’originale, e i 63 capitoli del romanzo inglese si riducono a 27, per un totale di 350 pagine, comprensive delle schede.

Come per l’edizione De Agostini, è possibile identificare anche in questa rifrazione un progetto traduttivo compatto e coerente che passa attraverso la configurazione di testo e paratesto. Quello che appare come distintivo nella versione di Loescher è il singolare grado di sovrapposibilità della traduzione e delle pagine paratestuali – per intenti e per linguaggio usato. In una sorta di osmosi, l’intero testo sembra modellarsi sulle medesime norme operative e pedagogiche. Le pagine paratestuali non si limitano qui a incorniciare il classico e a ratificarne il prestigio, ma si intrecciano con il testo in un continuo interscambio (anche grafico) fino a diventarne parte integrante.

Gli argomenti trattati dalle schede anticipano la funzione edificante e istruttiva ascrivita a questa edizione di *David Copperfield*. Dall’elenco presentato nell’indice, il lettore viene a sapere quali sono i “temi” sui quali verranno aperte delle “finestre”: “La violenza sui minori”, “Il lavoro minorile”, “Matti e ‘manicomi’”, “L’alcolismo”, “Il tabagismo”, “Le discriminazioni sociali”.

David Copperfield è dunque innanzitutto un libro che educa, e i mali dell'età vittoriana a cui il romanzo dà spazio serviranno come spunto per sensibilizzare lo studente italiano sulle piaghe sociali del mondo in cui vive. Lo scopo primario del romanzo sembra dunque collegato alla dimensione assiologica più che a quella narrativa ed estetica. Resta da verificare se anche il tono delle schede si conformi a quella nozione di correttezza e rispettabilità che tende a plasmare la grande letteratura per l'infanzia in traduzione, a quelle che Shavit definisce "the norms of morality accepted and demanded by the children's system" ("le norme della moralità accettata e richiesta dal sistema della letteratura per bambini"), anche in base alla "riluttanza" del sistema stesso ad ammettere nuovi modelli (Shavit 1986: 122, 63; cfr. anche § 5.0).

L'analisi conferma che i contenuti delle schede non solo sottoscrivono, ma rafforzano attivamente i modelli di comportamento che rientrano nel codice etico tradizionale della cultura d'arrivo. Anche qui, un certo riguardo è riservato alla figura parentale, ai valori familiari e alle virtù domestiche. Un' enfasi particolare viene ad esempio accordata alla tempra morale di Mrs Micawber, di cui vengono messe in luce le qualità che le permettono di restare a fianco del marito anche nei momenti più critici. Così la scheda del capitolo 7 ci informa che l'"affetto e la stima che la signora Micawber nutre per suo marito le consentono di perdonare [...] e di affrontare coraggiosamente il presente"; la curatrice chiede poi agli studenti di descrivere il modo in cui "Emma Micawber mostra la sua dedizione al marito e la propria forza d'animo" (Copperfield 6: 93). Insieme alla figura della buona moglie e madre, viene difesa (e diffusa) quella autorevole del padre. "In un momento di autocritica," si legge nella scheda che accompagna il quindicesimo capitolo, "Steerforth dichiara che, se avesse avuto un padre severo, sarebbe stato una persona migliore. [...] Pensi che la figura genitoriale sia fondamentale per la formazione del carattere di un individuo? Perché?" (Copperfield 6: 190). Difficile immaginare da parte di uno studente la possibilità di dare una risposta negativa alla prima domanda – mettendo in dubbio il valore e l'autorevolezza del ruolo paterno – o il desiderio e la capacità di argomentare efficacemente riflessioni non conformi alle attese implicate dal testo.

L'impressione che le schede sostengano valori preordinati – cui al lettore è chiesto solo di conformarsi – torna a pagina 61, dove la curatrice pone ai lettori di *David Copperfield* queste domande:

Nei confronti di Steerforth, David nutre una particolare ammirazione. Quali aspetti del compagno, secondo te, lo hanno colpito al punto di trasformarlo in un vero e proprio idolo? Ritieni che l'amicizia con Steerforth influenzi positivamente il piccolo David, o sei più propenso a pensarla come il signor Mell, il quale [...] dice a Steerforth: "...mi dispiacerebbe avervi come amico, o anche solo sapervi amico di qualcuno cui voglio bene" ? (Copperfield 6: 61)

Nell'universo manicheo postulato dalla domanda, il povero Steerforth non ha scampo, e neanche il destinatario. Le sfumature di grigio che caratterizzano il personaggio costruito da Dickens (pure non esattamente positivo), virano qui verso il nero. A Steerforth è attribuito il ruolo scomodo già ricoperto da Lucignolo: l'amico scapestrato che esercita una cattiva influenza sul protagonista (buono ma vulnerabile), e che paga le sue malefatte con una fine tragica e ingloriosa. In questo contesto, in cui aleggia anche l'aspro giudizio del signor Mell, al lettore non rimane che mostrarsi senz'altro "propenso" a sanzionare il comportamento di Steerforth, e a fare propria la visione preconfezionata del testo. A compensare l'idea negativa di amicizia incarnata da Steerforth, il bi-testo si premura di proporre un modello positivo rappresentato da Traddles, l'amico allegro, gentile e sfortunato che David incontra nella scuola del signor Creakle:

Traddles viene punito per una colpa che non ha commesso. Il ragazzo, però, si mostra leale fino in fondo, affrontando coraggiosamente la punizione e senza rivelare mai il nome del vero colpevole. Come avresti agito al suo posto? (Copperfield 6: 61)

Il comportamento di Traddles serve a esaltare il valore tradizionale dell'amicizia come legata in modo reciso e indissolubile al coraggio e alla lealtà. La risposta dello studente medio alla domanda "Come avresti agito al suo posto?" potrà essere più o meno onesta: il bi-testo ha comunque provveduto a demarcare il comportamento "giusto" e quello "sbagliato".

Ci si può a questo punto domandare come si riflettano nella traduzione vera e propria le norme educative che agiscono in modo trasparente nel paratesto. Anche qui, come nell'edizione De Agostini, alla curatrice è consentita una certa libertà di manipolazione. Il testo originale viene riassunto e tagliato, così da comprimerne la mole e adeguarlo al tempo stesso a una comune nozione di correttezza sul piano assiologico. Così, non è forse casuale che tra le parti censurate figuri un commento ironico di Betsey Trotwood sul padre di David. Di fronte alla perplessità di Betsey sulle scarse capacità di Clara nella gestione domestica e familiare, Clara cerca di difendere l'operato del marito, dicendo che prima di morire aveva cominciato a insegnarle come affinare queste doti. L'osservazione seguente di Betsey Trotwood – "much he knew about it himself!" (*per quel che ne sapeva lui!*"); Copperfield: 19) – sparisce dal testo italiano, che si chiude con la frase "quel poco che sapeva lo aveva appreso da suo marito e [...] certo avrebbe fatto grandi progressi se solo egli non fosse prematuramente scomparso" (Copperfield 6: 8). Il rispetto dei valori sociali acquisiti evidentemente non consente di gettare troppi dubbi sull'autorevolezza della figura paterna.

Là dove sia poi il protagonista a manifestare comportamenti inadeguati, come nel caso della festa presso l'alloggio di David, seguita dalla sua ubriacatura, è l'aspetto comico a subire

un'attenuazione. Non si ritrova ad esempio nel testo italiano l'inglese strascicato con cui un David offuscato dal vino cerca di comunicare con Agnes, incontrata casualmente a teatro. Ecco le due versioni:

"Agnes!" I said, thickly, "Lorblessmer! Agnes!"

"Hush! Pray!" she answered, I could not conceive why. [...]

"Agnes!" I said. "I'm afraid you're norwell."

"Yes, yes. Do not mind me, Trotwood," she returned, "Listen! Are you going away soon?"

"Amigoarawaysoo?" I repeated.

"Yes."

[...] She had so far improved me, for the time, that though I was angry with her, I felt ashamed, and with a short "Goori!" (which I intended for "Good night") got up and went away. (Copperfield: 302)

– Agnes! Agnes!

– Zitto, stai disturbando gli altri – rispose. [...]

– Agnes – dissi preoccupato, – temo che tu stia male...

– No, no, non pensare a me – rispose. – Ascoltami, Trotwood, se ti chiedo una cosa mi accontenterai?

– Certo.

– Ebbene, prega i tuoi amici che ti riconducano a casa.

Ero così umiliato per le condizioni in cui mi trovavo, che ebbi solo il coraggio di darle la buona sera e uscirmene, seguito dai miei compagni. (Copperfield 6: 195)

Se è ipotizzabile che l'italiano corretto di David nella versione Loescher risponda anche al criterio della comprensibilità, è innegabile però che l'effetto comico dell'originale svanisce. Pur cercando di mantenere nel resto della scena il tono leggero dell'autore, la traduzione maneggia con una certa cautela un comportamento "scorretto" come l'abuso di alcol, evitando di conferirgli un'aura eccessivamente divertita agli occhi dei lettori. Quanto alla fuga di Emily e Steerforth, il testo italiano pubblicato da Loescher la riporta per intero, lasciando però alle schede il compito di esprimere in modo inequivocabile la debita riprovazione per un comportamento ritenuto esecrabile: "La storia d'amore fra Emily e Steerforth si è tristemente e squallidamente conclusa. Esprimi le tue opinioni sul comportamento dei due giovani" (Copperfield 6: 297).

Come di consueto, all'accettabilità dei valori etici e sociali fa da corollario il decoro della forma. Nel passaggio traduttivo all'italiano, la preservazione della morale convenzionale trova riflesso nel mantenimento di moduli arcaicizzanti, nell'innalzamento di registro lessicale, nella ricerca della varietà sinonimica, nell'abbellimento stilistico dei tratti informali o vernacolari. Letterari suonano i pronomi *egli*, *ella/essa*, *colei/colui*, e l'uso del *vi* locativo. Presenti in tutto il testo, se ne contano complessivamente venti occorrenze soltanto nel primo capitolo, contro un

impiego molto più circoscritto delle forme medie (il pronome *lei* compare per quattro volte, e sempre posposto al verbo: “sbottò lei”, “replicò lei”; cfr. Copperfield 6: 4-14). L’innalzamento rispetto all’originale si evidenzia come sempre in maniera particolare nel discorso diretto. Così, se nel testo inglese Betsey esclama “David Copperfield all over! [...] Calls a house a rookery when there’s not a rook near it, and takes the birds on trust because he sees the nests!”, nella versione italiana il suo discorso slitta verso un livello più formale e diventa “Tipico di David Copperfield! [...] Chiamare Rookery un luogo in cui non v’è neppure l’ombra di una cornacchia ed essere certo che ve ne siano solo perché ne ha visto i nidi!” (Copperfield 17; Copperfield 6: 7).

Per impulso della norma didattica preposta all’ampliamento delle conoscenze lessicali e grammaticali, notevole è anche l’incidenza del linguaggio scolastico e burocratico: “angry”, passa così ad “adirata”, “took” diventa “condussi” e, per aggiunta, “I said to the young man that I would be glad if he would stop for a minute” viene tradotto con “pregai il giovane di fermarsi, in modo da effettuare l’operazione” (Copperfield: 60, 98, 155; Copperfield 6: 29, 155, 98). Se poi un David piccolo, impaurito e in fuga dalla fabbrica di Mr Murdstone propone a un ragazzo dall’aria minacciosa di aiutarlo a trasportare il suo baule, chiedendogli se “he might [...] like a job” (*gli andava di fare un lavoro*), nella versione Loescher, David gli si avvicina e gli chiede se “volesse incaricarsi di una commissione”, con un azzeramento pressoché completo della mimesi del parlato (Copperfield: 155; Copperfield 6: 98). L’alzo di registro per cui “hair” viene reso con “capigliatura”, e “Take care of him. He bites” si eleva all’altisonante “Guardatevene, morde!”, si intreccia poi con la variazione sinonimica (Copperfield: 16, 74; Copperfield 6: 6, 44). Così, in una sola pagina, il verbo “said” (*disse*) dell’originale è tradotto con cinque diverse forme: “disse”, “rispose”, “si presentò”, “soggiunse”, e “intervenne” (Copperfield 16; Copperfield 6: 6).

Infine, anche per la versione Loescher, l’osservanza dell’accettabilità linguistica produce una riscrittura nobilitante delle forme colloquiali. Nell’esempio che segue, i tratti del parlato che segnano la lingua di un vetturino a cui David chiede informazioni sulla zia Betsey cedono il passo a un discorso più formale e ampolloso:

“Trotwood,” said he. “Let me see. I know the name, too. *Old lady?*”

“Yes,” I said, “rather.”

“*Pretty stiff in the back?*” said he, making himself upright.

“Yes,” I said. “I should think it very likely.”

“*Carries a bag?*” said he – “bag with a good deal of room in it – *is gruffish and comes down upon you sharp?*”

(Copperfield: 163-4, corsivo mio)

– *Si tratta forse di una vecchia signora?* – s’informò il vetturino.

– Sì, credo di sì.

– *Una donna che cammina sempre ritta e impettita?*

– Oh, credo proprio di sì – risposi, rincuorato.

– *Una che reca sempre con sé una grossa borsa di pelle e che quando vi parla è talmente burbera che sembra voglia divorarvi?* (Copperfield 6: 106, corsivo mio)

L'abbellimento stilistico opera sul piano lessicale come su quello sintattico: il testo italiano non solo eleva il registro delle singole parole (rendendo “stiff” in modo più letterario con “ritta e impettita”), ma elimina la concisione dell'originale allungandolo (cfr. Berman 1999: 56). Così, “Old lady?” diventa “Si tratta forse di una vecchia signora?”, e “Carries a bag?” è tradotto con l'ipertrofico “Una che reca sempre con sé una grossa borsa di pelle?”. L'*allure* del classico è preservata – o per meglio dire ricostruita – ma il passo rapido e colloquiale dell'originale è quasi del tutto perduto. In qualche caso, la nobilitazione rimanda in modo netto alla prosa oratoria e artificiosa tipica di certa letteratura italiana ottocentesca (cfr. Testa 1997: 116-121; cfr. § 2.2.2). È difficile non sentire l'eco del *sublime da salotto* nella sfilza di passati remoti con cui Betsey Trotwood espone a Mr Murdstone i suoi torti: “Voi foste un tiranno con lei! [...] Voi le spezzaste il cuore! [...] E adesso so di quali ferite ella morì.” (Copperfield 6: 125). L'impatto drammatico più semplice e diretto del testo inglese – “you were a tyrant to the simple baby, and you broke her heart. [...] you gave her the wounds she died of” (Copperfield: 183) – vira decisamente verso il melodrammatico.

I fenomeni osservati fin qui confermano la presenza di norme traduttive e pedagogiche già viste in azione altrove. Quello che rende peculiare questa versione è lo “straripamento” delle norme linguistiche dalla traduzione al paratesto. La norma didattica che orienta la traduzione verso un certo perbenismo linguistico è riconoscibile anche nello stile delle schede, dove termini dell'uso medio come *picchiare* o *calmare* lasciano spazio ai più eleganti *percuotere* e *acquietare*: “David è stato percosso con inaudita violenza [...]. Se tu potessi farlo, che cosa diresti al piccolo David per acquietare il suo animo tormentato?” (Copperfield 6: 33). La norma pedagogica porta la curatrice a usare anche nelle schede un lessico ricercato, che non disdegna l'enclisi (“nel borsellino donatogli da Peggotty”), i pronomi arcaicizzanti *egli/ella* e gli allotropi preziosi (come “annunzio” invece che *annuncio*; Copperfield 6: 47, 105, 336, 72). La lingua delle schede riecheggia poi quella della traduzione nella proliferazione dei sinonimi. Ecco come la sezione “Studiamo i personaggi” chiede ai lettori di completare l'elenco delle scuse usate dal cameriere William per approfittare dell'ingenuità del protagonista:

Per bere il boccale di birra, *dice...*

Per *mangiare* le braciole di montone, *afferma*...

Per poter *gustare* il pudding, *propone*...

Per scroccare una buona mancia, *racconta*... (Copperfield 6: 48, corsivo mio)

Nei *verba dicendi*, come nelle altre forme verbali (“mangiare”, subito seguito da “gustare”), la tendenza a cancellare le ripetizioni è molto marcata, ed è la stessa incontrata nel testo tradotto.

Improntati ai medesimi criteri etici e stilistici, traduzione e paratesto diventano sovrapponibili. All’epurazione delle varietà linguistiche basse, alla resa omogenea e innalzata della polifonia dickensiana, alla semplificazione della complessità dell’originale, corrisponde la compattezza con cui le pagine paratestuali rafforzano i valori comuni e perseguono quella che Annick Chapdelaine definisce “*bienséance linguistique*”⁴⁰. “Ma Dickens è meglio”, sostiene il critico Giovanni Pacchiano⁴¹ dalle colonne dell’inserito letterario del *Sole 24 Ore*, indirizzando “giovani (e meno giovani)” alla lettura (o rilettura) dei “classici di sempre” come *David Copperfield*. Tuttavia, nell’asserzione di Pacchiano, il talento e l’abilità del Dickens scrittore sembrano avere un ruolo secondario. Dickens “è meglio” perché i suoi romanzi, “oltre a essere grandi libri, insegnano anche a tenere i piedi ben saldi per terra”, e di *David Copperfield* si sottolinea l’appartenenza ai “libri formativi” che “contengono una morale concreta [...]: quella di lealtà, onestà, rispetto degli altri, responsabilità, coraggio”.

Anche alla luce di questa ultima rifrazione del classico moderno, si potrebbe concludere che nel (poli)sistema letterario e culturale italiano, la funzione principale del testo santificato dalla canonicità continui ad essere non tanto quella di farsi leggere con piacere ma quella di farsi depositario dei buoni principi e del bello scrivere.

⁴⁰ L’espressione è stata usata da Annick Chapdelaine durante una conferenza tenuta presso il dipartimento SITLEC di Forlì (4 maggio 2009, SITLEC, Forlì, Università di Bologna), in relazione all’esperienza di ri-traduzione in francese del romanzo *The Hamlet* di William Faulkner da parte del gruppo GRETI (cfr. Chapdelaine and G. Lane-Mercier 2001; cfr. § 1.2.5).

⁴¹ Giovanni Pacchiano, “Ma Dickens è meglio”, *Domenicale (Il Sole 24 Ore)*, 12 ottobre 2008.

Conclusione

Questa ricerca è nata dalla decisione di esaminare quella speciale costellazione di letteratura tradotta che fa capo ai classici della narrativa inglese e alle loro versioni italiane ancora in circolazione. La necessità di inscrivere l'osservazione in una cornice scientifica adeguata ha portato a delimitare il campo di studio, e a definire con chiarezza gli strumenti metodologici dell'indagine. È partito di qui un percorso analitico che ha sottoposto i bi-testi sia alla lente "telescopica" delle variabili socio-culturali, sia alla lente microscopica dell'analisi linguistica. L'obiettivo che ha guidato l'indagine è stato quello di individuare e descrivere le norme di traduzione che accompagnano il passaggio dei cosiddetti Grandi Romanzi inglesi nella cultura italiana. In questo contesto, l'ipotesi di lavoro era anche di sondare la correlazione tra le regole di trasformazione linguistica che ricorrevano nei testi d'arrivo e il prestigio acquisito dagli originali in quanto appartenenti al canone letterario internazionale. Il quadro che ne è emerso sembra confermare questa ipotesi, e suggerisce che meccanismi analoghi, connessi alla canonizzazione dei testi letterari, siano all'opera anche in polisistemi diversi da quello italiano. Il campo si apre così a studi ulteriori, che possono estendersi ad altri generi (poesia, teatro), ad altre culture, e anche ad altre prospettive – come potrebbe essere quella della circolazione del classico in un mercato ormai globalizzato e segnato da un diffuso *métissage* culturale.

È cosa ovvia, come si è detto, che la verifica dell'ipotesi di partenza andasse per quanto possibile condotta con opportuni criteri di oggettività e distacco – *sine ira ac studio*, dunque. Eppure, ripercorrendo a ritroso il cammino compiuto, quello che trovo all'origine della ricerca è il senso di un'iniziale perplessità, una lieve puntura di insoddisfazione, l'impressione netta che – in ossequio alla "fama" acquisita dagli originali, ma anche a una certa predilezione autoctona per lo stile alto e formalizzato – le versioni italiane dei classici della prosa inglese sottraessero ai testi di partenza molta della loro ricchezza e molta della loro vita, finendo per relegarli a una sorta di ieratica e marmorea immobilità all'interno del pantheon della Grande Letteratura. Ripuliti in larga parte dalle espressioni basse, vernacolari o informali, sacralizzati in versioni filologiche e dense di note, cristallizzati in una forma falsamente storicizzante ben lontana dalla polifonia linguistica e narrativa degli originali, i Grandi Libri in traduzione sembravano in qualche modo confermare i più comuni pregiudizi sulla letteratura alta in Italia ("difficile", e dunque respingente), alimentando anche l'idea che i testi canonizzati comportino inevitabilmente una lettura di fatica e di sacrificio, quasi esclusivamente limitata alla sfera educativa e istituzionale.

Spinta dalla convinzione che (pur nella loro accuratezza) i testi italiani non rendessero del tutto giustizia agli originali, e al tempo stesso consapevole che uno studio non poteva essere

condotto con i metodi del pamphlet, ho cercato di delimitare uno spazio che mi consentisse di indagare questo sottosistema letterario in modo metodologicamente accettabile e senza intenti polemici. La ricerca ha così assunto come punto di partenza l’ottica descrittiva dei *Translation Studies*. Questo modello concettuale mi è parso garantire la possibilità di osservare il campo a largo raggio e in modo obiettivo. Più che indicare eventuali alternative possibili, lo scopo primario della ricerca era dunque quello di individuare, comprendere (e in ultima analisi descrivere) una serie di fenomeni traduttivi in termini di micro- e macro-norme. In questo senso, mi è stato anche possibile aggirare uno dei quesiti più frequenti che vengono posti a chi si occupi di traduzione: “Ma allora qui il traduttore/la traduttrice come doveva fare?”. In linea con la prospettiva teorica scelta, a questa domanda ho potuto rispondere abbastanza agevolmente “Non lo so. Guardo a quello che succede, non a quello che *dovrebbe* succedere”.

Ma è davvero possibile (o auspicabile), in questa come in qualunque ricerca, una completa neutralità? “En traduction”, scrive Berman (1995: 63) on ne peut pas, on ne doit pas être neutre. La neutralité n’est pas le correctif du dogmatisme”: nella critica delle traduzioni, sostiene Berman, non si può, anzi non si deve essere neutri, e uno dei possibili correttivi del dogmatismo risiede non tanto nella pretesa di totale neutralità, quanto nella sospensione dei giudizi affrettati, unita a un lungo e paziente lavoro di lettura e rilettura delle opere sottoposte ad analisi (cfr. Berman 1995: 43-53). Arrivata al tratto conclusivo del percorso, devo ammettere, con Berman, che una qualche idea non del tutto neutra su cosa si dovrebbe (o potrebbe) fare nella traduzione dei classici ormai ce l’ho. In qualche caso, segnato da una particolare comunanza di intenti pragmatici e narratologici tra le voci degli autori e quelle delle traduttrici (penso al *David Copperfield* di Oriana Previtalli o alla scrittura della Woolf tradotta da Luciana Bianciardi), sono state le traduzioni stesse a indicare delle vie percorribili.

Per esplorare alcune di queste vie, si può ancora una volta partire (o meglio ripartire) dai testi. Ecco allora un ultimo sguardo alla resa italiana di due romanzi inglesi, uno recente e non appartenente alla cosiddetta letteratura alta – *About a Boy* (1998a) di Nick Hornby, tradotto da Federica Pedrotti – e uno canonizzato e più lontano nel tempo – il già osservato *Women in Love* di Lawrence, nella versione del 1989 a opera di Adriana Dell’Orto. Gli estratti che seguono, simili per argomento, situazione e strutture linguistiche, confermano la presenza di opzioni e strategie diversificate in parte ascrivibili al diverso grado di canonicità acquisito dagli originali:

<p>(1) “What about you, anyway, Will?” “I’m fine, thanks.”</p>	<p>(1a) “E tu come stai, Will?” “Sto bene, grazie.”</p>
--	---

<p>“Any desire for a family of your own yet?”</p> <p>I would rather eat one of Barney’s dirty diapers, he thought. “Not yet,” he said.</p> <p>“You are a worry to us,” said Christine.</p> <p>“I’m OK as I am, thanks.”</p> <p>“Maybe,” said Christine smugly. These two were beginning to make him feel physically ill. It was bad enough that they had children in the first place; why did they then wish to compound the original error by encouraging their friends to do the same? For some years now Will had been convinced that it was possible to get through life without having to make yourself unhappy in the way that John and Christine were making themselves unhappy (and he was sure they were unhappy, even if they had achieved some peculiar, brainwashed state that prevented them from recognizing their own unhappiness). (Hornby 1998a: 9-10)</p>	<p>“Ancora nessun desiderio di una famiglia tutta tua?”</p> <p>Preferirei mangiarmi uno dei pannolini sporchi di Barney, pensò. “Non ancora.”</p> <p>“Ci preoccupi” disse Christine.</p> <p>“Sto bene così, grazie”</p> <p>“Sarà” disse Christine in modo un po’ compiaciuto. Quei due cominciarono a fargli venire il mal di pancia. Era già abbastanza brutto che avessero dei bambini loro; perché mai volevano peggiorare le cose incoraggiando gli amici a fare lo stesso? Da alcuni anni Will era convinto che fosse possibile barcamenarsi senza doversi rendere infelici come John e Christine stavano facendo (ed era sicuro che fossero infelici, anche se il lavaggio del cervello, nel loro caso, era a uno stadio così avanzato da impedirgli di prendere atto della loro stessa infelicità). (Hornby 1998b: 16)</p>
<p>(2) “Of course there’s children – ” said Ursula doubtfully.</p> <p>Gudrun’s face hardened.</p> <p>“Do you <i>really</i> want children, Ursula?” she asked coldly. A dazzled, baffled look came on Ursula’s face.</p> <p>“One feels it is still beyond one,” she said.</p>	<p>(2a) “Logicamente, ci sono dei bambini...” disse Ursula, dubbiosa.</p> <p>Il viso di Gudrun si indurì.</p> <p>“Vorresti <i>davvero</i> dei figli, Ursula?” domandò freddamente. Sul volto di Ursula si dipinse un’espressione sconcertata, di perplessità.</p> <p>“Si ha l’impressione che non</p>

<p>“Do you feel like that?” asked Gudrun. “I get no feeling whatever from the thought of bearing children.”</p> <p>Gudrun looked at Ursula With a mask-like, expressionless face. Ursula knitted her brows.</p> <p>“Perhaps it isn’t genuine,” she faltered. “Perhaps one doesn’t really want them, in one’s soul – only superficially.” A hardness came over Gudrun’s face. She did not want to be too definite.</p> <p>“When one thinks of other people’s children – ” said Ursula.</p> <p>Again Gudrun looked at her sister, almost hostile.</p> <p>“Exactly,” she said, to close the conversation. (Women: 9)</p>	<p>dipenda da noi” disse.</p> <p>“È questa l’impressione che hai?” domandò Gudrun. “Io non provo proprio nessuna impressione all’idea di procreare dei figli.”</p> <p>Gudrun guardò Ursula con volto inespressivo, simile a una maschera. Ursula aggrottò le sopracciglia.</p> <p>“Forse non è un’impressione genuina, balbettò. “Forse non è che li si voglia avere sul serio, col cuore...solo superficialmente.” Una sorta di durezza calò sul viso di Gudrun. Non voleva esprimersi in modo troppo preciso.</p> <p>“Se si pensa ai figli altrui...” disse Ursula.</p> <p>Gudrun tornò a guardare la sorella con espressione quasi ostile.</p> <p>“Già” fece, per chiudere l’argomento. (Women 1: 22)</p>
---	--

Nella versione italiana di Hornby predomina l’uso di moduli medi e colloquiali modellati sul registro dell’originale (benché qualcosa filtri della lingua *delle maestre* nella scelta di “come John e Christine stavano facendo”, che consente di evitare la pur sempre deprecabile ripetizione; corsivo mio). Nel dialogo compaiono così frasi prive di verbo e soggetto (“Ancora nessun desiderio di una famiglia tutta tua?”), non c’è ricorso particolare all’allungamento né all’innalzamento del registro lessicale – “Era già abbastanza *brutto* che *avessero* dei bambini *loro*” ad esempio riproduce senza nobilitarle le voci dell’inglese medio “It was *bad* enough that they *had* children *in the first place* (corsivo mio) – e la mimesi dell’oralità, anche nel pensiero indiretto libero, ha la meglio sulle forme aulicizzanti (dunque, opportunamente, “impedirgli” e non *impedir loro*). La traduzione italiana di Lawrence evidenzia invece alcune delle micronorme operative che si riscontrano con regolarità nella traduzione del classico: la ripetizione è come d’abitudine aggirata (“face” diventa alternativamente “viso” o “volto”), e per “bearing children”, che avrebbe potuto essere tradotto

anche con *fare figli*, la scelta cade sul più aderente ed elevato “procreare dei figli”. Frequente è infine l’impiego della *clarification* e dell’*allongement* (cfr. Berman 1999: 54-55, 56), che trasformano un conciso ma volutamente vago “She did not want to be too definite” (*Non voleva scendere troppo nei dettagli*) in “Non voleva esprimersi in modo troppo preciso”, e il semplice “One feels” in “Si ha l’impressione che”. L’effetto generale è quello di una resa decisamente più “elegante”, marcata (come si vede anche dalla diversa estensione dei bi-testi) dall’esplicitazione e dall’allungamento.

Resta da chiedersi cosa potrebbe succedere a un testo classico se – sottraendosi al rigore della prospettiva scientifica e con un atto di *agency* fortemente individuale – si decidesse di ignorare la sua appartenenza al canone, e lo si traducesse come si farebbe con un romanzo contemporaneo. E, viceversa, quali effetti avrebbe sulla traduzione di un’opera attuale l’applicazione delle norme operative che presiedono alla riscrittura del Grande Libro. Ecco come potrebbe suonare un romanzo di larga diffusione come *About a Boy* nella traduzione immobile e sacralizzante che viene di norma riservata ai testi canonici¹:

“Cosa ci racconti di te Will, ad ogni modo?”

“Sto bene, grazie.”

“Non senti qualche desiderio di farti una famiglia tutta tua, ancora?”

Ingerirei piuttosto uno dei pannolini sporchi di Barney, pensò. “Non ancora,” replicò.

“Sei una fonte di preoccupazione per noi,” osservò Christine.

“Sto bene così come sono, grazie.”

“Chissà,” soggiunse Christine con aria compiaciuta. Questi due stavano cominciando a suscitare in lui gli effetti di una malattia fisica. Era già sufficientemente disdicevole che essi stessi avessero procreato dei figli in primo luogo; perché allora desideravano gravare l’errore originario di ulteriore peso incoraggiando i loro

¹ Peraltro, se nella traduzione del classico le norme traduttive descritte da questo lavoro si evidenziano con particolare rilievo, la loro azione e la loro diffusione (specie in termini di abbellimento stilistico) sembrano estendersi anche al sottosistema della letteratura narrativa contemporanea di qualità medio-alta. È interessante a questo proposito leggere le note che un editor di Neri Pozza (casa editrice italiana di discreto livello) indirizza al traduttore di un romanzo inglese non canonizzato di prossima pubblicazione. Citando in forma anonima le parole di questa comunicazione privata, i cambiamenti apportati in automatico dall’editor risultano finalizzati a: “evitare ripetizioni, assonanze e dissonanze fastidiose per l’abitudine del lettore italiano [...]”, compresi i casi in cui venga ripetuto il nome della protagonista; sostituire “‘questo-oggi-(due mesi) fa-la settimana scorsa’ con ‘quello-quel giorno-(due mesi) prima-la settimana precedente’ e simili, dal momento che la narrazione è al passato e gli aggettivi o avverbi riferiti al presente risultavano stridenti”; sostituire “i termini generici ‘cosa’ e ‘fare’ con termini più precisi. L’originale abbonda di ‘things’ e di ‘do-make’, ma lasciarli così nella traduzione a mio parere abbassava il livello letterario del testo”. Tra le righe (e spesso esplicitamente *nelle* righe) che riportano le osservazioni dell’anonimo editor si ritrova buona parte di quella tensione al “decoro” stilistico e letterario che caratterizza la traduzione dei Grandi Libri:

amici a operare nella medesima direzione? Già ormai da alcuni anni, Will si era persuaso che fosse possibile attraversare il corso dell'esistenza senza doversi rendere infelici nel modo in cui accadeva a John e Christine (ed egli era certo che essi lo fossero, benché essi avessero attinto un peculiare stato di lavaggio del cervello che impediva loro di prendere atto della propria infelicità).

L'esempio che segue è invece una possibile versione del passo tratto da *Women in Love* in deliberata non-conformità con le norme operative che regolano la traduzione del classico in Italia:

“Certo, ci sono i bambini –” disse Ursula, dubbiosa.

La faccia di Gudrun si indurì.

“Davvero vuoi dei bambini, Ursula?” le chiese con freddezza. Sul volto di Ursula si dipinse un'espressione sconcertata e perplessa.

“Se ci penso, mi fa l'effetto di una cosa di là da venire” disse.

“Però un effetto te lo fa,” disse Gudrun. “A me non fa nessunissimo effetto, il pensiero di avere bambini.”

Gudrun guardò Ursula con una faccia inespressiva che era come una maschera. Ursula aggrottò le sopracciglia.

“Forse non è una cosa vera,” disse esitante. “Forse non è che uno li voglia veramente, nel profondo – è una cosa superficiale.” Il volto di Gudrun si fece duro. Non voleva scendere troppo nei dettagli.

“Quando uno pensa ai bambini degli altri –” disse Ursula.

Gudrun guardò di nuovo sua sorella, quasi ostile.

“Esatto,” disse per porre fine alla conversazione.

Le alternative dunque esistono; al di là dell'impatto delle norme, le possibilità di scelta, come sempre, sono molteplici. In virtù della marca di canonicità e della distanza temporale che spesso la separa dagli originali, la traduzione dei Grandi Libri tende ad oscurare quella stratificazione linguistica e quell'alternanza di registri diversi che sono invece componenti ormai acquisite – se non altro come “problemi da risolvere” – nella traduzione di romanzi più recenti. In realtà, come si è osservato, nella trasposizione dei romanzi canonizzati queste componenti non rivestono un ruolo meno cruciale. Al pari delle varie rifrazioni che hanno per oggetto testi più recenti, anche la traduzione del classico può rivelarsi come una “challenging translation” (Chiaro 2000: 28). La speranza è che questa tesi possa a suo modo contribuire ad accrescere la consapevolezza critica dei condizionamenti e dei meccanismi cui va soggetta, in Italia ma non solo, la traduzione dei classici moderni, ovvero la riscrittura di quei vecchi libri che – anche e soprattutto grazie a questa riscrittura – le persone continuano a leggere.

Bibliografia

Altick, Richard D. (1957), *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900*, Chicago and London, Phoenix Books, The University of Chicago Press.

Alvstad, Cecilia (2008), “Ambiguity translated for children. Andersen’s ‘Den standhaftige Tinsoldat’ as a case in point”, *Target* 20:2, pp. 222-48.

Antonelli, Giuseppe (2006), *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni.

Austen, Jane (1816/1998), *Emma*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Austen, Jane (1816/1996), *Emma* (traduzione di Pietro Meneghelli), Roma, Newton & Compton.

Austen, Jane (1816/2002), *Emma* (traduzione di Anna Luisa Zazo), Milano, Mondadori.

Austen, Jane (1816/2002), *Emma* (traduzione di Mario Praz), Milano, Garzanti.

Austen, Jane (1816/ 2007), *Emma* (traduzione di Bruno Maffi), Milano, BUR.

Bakhtin, Mikhail M. (1934-5/1981), “Discourse in the Novel”, Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin* (trans. Carol Emerson and Michael Holquist), Austin, University of Texas Press, pp. 259-422.

Baker, Mona (1996), “Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead”, in Harold Somers (ed.), *Terminology, LSP and Translation. Studies in Language Engineering in Honour of Juan C. Sager*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 175-86.

Bartsch, Renate (1987), *Norms of Language. Theoretical and Practical Aspects*, London and New York, Longman.

Bassnett, Susan e André Lefevere (eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, London and New York, Pinter Publishers.

Bassnett, Susan (1997), "Text Types and Power Relations", in Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 87-98.

Bassnett, Susan e André Lefevere (1998), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.

Bazzanella, Carla (1994), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia.

Beccaria, Gian Luigi (1988), *Italiano antico e nuovo*, Milano, Garzanti.

Beccaria, Gian Luigi (a cura di) (1994), *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi.

Ben-Ari, Nitsa (1992), "Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations", *Poetics Today* 13:1, pp. 221-30.

Berman, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Éditions Gallimard.

Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Éditions Gallimard.

Berman, Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil.

Berruto, Gaetano (1985), "Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?", in G. Holtus, E. Radke, (hrsg.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 120-51.

Berruto, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Bianciardi, Luciano (1962/2002), *La Vita Agra*, Milano, Bompiani.

The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha (1611/1997), ed. R. Carroll and S. Prickett, Oxford University Press.

Billiani, Francesca (ed.) (2007), *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA, St. Jerome.

Blanc, Mireille (2009), "L'adaptation des textes littéraires dans le cadre de la littérature de jeunesse: le cas Pinocchio", *Neohelicon* 36:1, pp. 131-41.

Bonomi, Ilaria (1996), "La narrativa e l'italiano dell'uso medio", *Studi di grammatica italiana* 16, pp. 321-38.

Bourdieu, Pierre (1971/1985), "The Market of Symbolic Goods" (trans. Rupert Swyer), *Poetics* 14, pp. 13-44.

Bourdieu, Pierre (1991), *Language and Symbolic Power* (trans. Gino Raymond e Matthew Adamson), Cambridge, Polity Press.

Briggs, Julia (1989), "Reading Children's Books", *Essays in Criticism* 39:1, pp. 1-17.

Brisset, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Québec, Le Préambule.

Brodsky, Joseph (1986), *Less Than One: Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin.

Bruni, Leonardo (1426/1996), *Opere Letterarie e Politiche*, Paolo Viti (a cura di), Torino, Utet.

Bussmann, Hadumod (1996), *Routledge language dictionary of language and linguistics*, New York and London, Routledge.

Calvino, Italo (1995), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.

Cardona, Giorgio Raimondo (1983), "Culture dell'oralità e culture della scrittura", *Letteratura Italiana. Produzione e consumo*, Vol. 2, Torino, Einaudi.

Carroll, Lewis (1865/1970), *The Annotated Alice*, ed. by Martin Gardner, Harmondsworth, Penguin.

Carroll, Lewis (1865/1990), *Alice nel paese delle meraviglie*, Fratelli Melita Editori, La Spezia.

Carroll, Lewis (1865/2003), *Alice nel Paese delle Meraviglie* (traduzione di Alessandro Ceni), Torino, Einaudi.

Carroll, Lewis (1865/2006), *Alice nel paese delle meraviglie* (traduzione di Aldo Busi), Milano, Feltrinelli.

Carroll, Lewis (1865/2007), *Alice nel Paese delle Meraviglie / Attraverso lo Specchio* (traduzione di Milli Graffi), Milano, Garzanti.

Casanova, Pascale (2002/2010), "Consecration and accumulation of literary capital: translation as unequal exchange" (trans. Siobhan Brownlie), in Mona Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*, London and New York, Routledge, pp. 285-303.

Catford, John C (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press.

Cavallo, Guglielmo e Roger Chartier (a cura di.) (1995), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil.

Cavallo, Guglielmo (1995), "Tra "volumen" e "codex". La lettura nel mondo romano", in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp. 37-69.

Chapdelaine, Annick and Gillian Lane Mercier (eds.) (2001), *Faulkner. Une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Chiaro, Delia (2000), "The British will use question-tags, won't they?", in Christopher Taylor (ed.), *Tradurre il Cinema. Atti del Convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor 29-30 novembre 1996*, Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, pp. 27-39.

Coletti, Vittorio (1993), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.

Contini, Gianfranco (1970), “Bacchelli traduttore”, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, pp. 281-301.

Cronin, Michael (2007), “Double take. Figuring the other and the politics of translation”, in Paul St-Pierre, Prafulla C. Kar (eds.) *In translation: Reflections, refractions, transformations*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 253-62.

Crystal, David (1997), *Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 4th rev. edn., Oxford, Blackwell.

de Beaugrande, Robert (1993), “‘Register’ in discourse studies: a concept in search of a theory”, in Mohsen Ghadessy, *Register Analysis: Theory and Practice*, London and New York, Pinter Publishers, pp. 7-25.

De Benedetti, Andrea (2009), *Val più la pratica. Piccola grammatica immorale della lingua italiana*, Bari, Laterza.

De Blasi, Nicola (1993), “L’italiano nella scuola”, Luca Serianni e Pietro Trifone, *Storia della lingua italiana* (Vol. I), Torino, Einaudi, pp. 383-423.

De Mauro, Tullio (1963/1999), *Storia linguistica dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza.

Desmidt, Isabelle (2006), “A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translating Children’s Literature”, Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester, St Jerome, pp. 79-96.

Detti, Ermanno (1987/2002), *Il piacere di leggere*, Firenze, La Nuova Italia.

Dickens, Charles (1849-50/1994), *David Copperfield*, London, Penguin Popular Classics.

Dickens, Charles (1849-50/2008), *David Copperfield* (traduzione di Enrico Piceni), Milano, Mondadori.

Dickens, Charles (1849-50/2004), *David Copperfield* (traduzione di Oriana Previtali), Milano, BUR.

Dickens, Charles (1849-50/1993), *David Copperfield* (traduzione di Cesare Pavese), Torino, Einaudi.

Dickens, Charles (1849-50/2004), *David Copperfield* (traduzione di Franco Pratico), Roma, Newton & Compton.

Dickens, Charles (1849-50/1992), *David Copperfield* (traduzione di Lucia Simonin), Novara, De Agostini.

Dickens, Charles (1849-50/2007), *David Copperfield* (traduzione di Paola Cataldo), Torino, Loescher.

Dickens, Charles (1854/1994), *Hard Times*, Harmondsworth, Penguin.

Dimitriu, Rodica (2006), "From *Robinson Crusoe* to *Robinson in Wallachia*. The intricacies of the reception process", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Zuzana Jettmarová (eds.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 73-82.

Dunnett, Jane (2009), "Translating under pressure: the censorship of foreign fiction in Italy between the wars", Chuilleanáin Ní, Cormac Ó Cuilleanáin, David Parris (eds.), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, Dublin, Four Courts Press, pp. 108-18.

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Eliot, George (1871-2/1985), *Middlemarch*, London, Penguin Classics.

Eliot, George (1871-2/1995), *Middlemarch* (traduzione di M. Bottalico), Milano, Mondadori.

Eliot, T.S. (1975), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber.

Even-Zohar, Basmat (1992), "Translation Policy in Hebrew Children's Literature: The Case of Astrid Lindgren", *Poetics Today* 13:1, pp. 231-45.

Even-Zohar, Itamar (1978), "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Holmes, J.S., José Lambert and Raymond Van den Broeck (eds.), *Proceedings of the Leuven symposium. Literature and translation. New perspectives in literary studies*, Leuven, Acco, 1978, pp. 117-27.

Even-Zohar, Itamar (1978/2004), "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York and London, Routledge, pp. 199-204.

Even-Zohar, Itamar (1979/1990), "Polysystem Theory", in Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, *Poetics Today* 11:1, pp. 9-26.

Even-Zohar, Itamar (1990), "The 'Literary System'", in Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, *Poetics Today* 11:1, pp. 27-44.

Fawcett, Peter (1997), *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*, Manchester, St Jerome.

Federici, Federico (2009), *Translation as Stylistic Evolution. Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, Amsterdam, Rodopi.

Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.

Fludernik, Monika (1993), *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*, London and New York, Routledge.

Folena, Gianfranco (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

Fusini, Nadia (2006), *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori.

Gambier, Yves, Luc van Doorslaer (eds.) (2009), *The Metalanguage of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Genette, Gerard (1987), *Seuils*, Paris, Editions du Seuil.

Gibbels, Elisabeth (2009), "Translators, the tacit censors", in Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin, David Parris (eds.), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, Dublin, Four Courts Press, pp. 57-75.

Gilmont, Jean-François (1995), "Riforma protestante e lettura", in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp.243-75.

Gerolamo, E. H. (395 AD/1565), "De optimo genere interpretandi" (Lettera 101 a Pammachio), in *Epistolae D. Hieronymi Stridonensis*, Roma, Aldi F., pp 285-91.

Gouanvic, Jean-Marc (1999), *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Artois Presses Université.

Gouanvic, Jean-Marc (2007), "Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction", in Michaela Wolf, Alexandra Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 79-92.

Grafton, Anthony (1995), "L'umanista come lettore", in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp.199-242.

Halliday, Iain (2009), *Huck Finn in Italian, Pinocchio in English. Theory and Praxis of Literary Translation*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

Halliday, M. A. K., Angus McIntosh and Paul D. Stevens (1964), *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, London, Longman.

Halliday, M.A.K. (1976), *System and function in language, selected papers edited by G.R. Kress*, Oxford University Press.

Halliday, M.A.K. (1978), *Language and Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Edward Arnold.

Harris, Brian (1988), "Bi-text: A New Concept in Translation Theory", *Language Monthly*, 54, pp. 8-10.

Hatim, Basil (1997), *Communication Across Cultures, Translation Theory and Contrastive Text Linguistics*, Exeter, University of Exeter Press.

Hermans, Theo (ed.) (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Beckenham, Croom Helm.

Hermans, Theo (1992), "Renaissance Translation between Literalism and Imitation", in Harald Kittel (ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung/Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Erich Schmidt, pp. 95-116

Hermans, Theo (1999), *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.

Holmes, James S. (1971/1988), "The Cross-Temporal Factor in Verse Translation", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, pp. 34-44.

Holmes, James S. (1972/1988), "The Name and Nature of Translation Studies", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, pp. 67-81.

Holmes, James S. (1978/1988), "Translation Theory, Translation Theories, Translation Studies, and the Translator", in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, pp. 93-8.

Hooley, Dan (2008), "Raising the Dead: Marlowe's Lucan", in Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (eds.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, pp. 243-60.

Hornby, Nick (1998a), *About a boy*, New York, Riverhead Books-Penguin.

Hornby, Nick (1998b), *Un ragazzo* (traduzione di Federica Pedrotti), Parma, Guanda.

House, Juliane (1977/1981), *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Narr.

Iser, Wolfgang (1976/1987), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (traduzione di Rodolfo Granafei), Bologna, Il Mulino, 1987.

Jakobson, Roman (1959), "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben Bower (ed.), *On Translation*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 231-39.

Jauss, Robert H. (1982), *Toward an Aesthetic of Reception* (trans. Timothy Bahti), Brighton, Harvester Press.

Julia, Dominique (1995), "Lecture e Controriforma", in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp. 277-316.

Kade, Otto (1968), *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopädie.

Kenner, Hugh (1978), *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press.

Kermode, Frank (1975), *The Classic*, London, Faber & Faber.

Klingberg, Göte, Mary Ørving, and Stuart Amor (eds.) (1978), *Children's Books in Translation: the Situation and the Problems*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.

Koller, Werner (1979), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer.

Kousta, Jane (2008), *Les belles étrangères. Canadians in Paris*, Ottawa, The University of Ottawa Press.

Kussmaul, Paul (1995), *Training the Translator*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Lambert, José e Hendrik Van Gorp (1985/2006), “On describing translations”, in Dirk Delabastita, Liven D’hulst and Reine Meylaerts (eds.), *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Lathey, Gillian (2006), “The Translator Revealed. Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translators’ Prefaces”, in Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester, St Jerome, pp. 1-18.

Lathey, Gillian (2010), *The Role of Translators in Children’s Literature. Invisible Storytellers*, London and New York, Routledge.

Lawrence, David Herbert (1921/1987), *Women in Love*, Harmondsworth, Penguin.

Lawrence, David Herbert (1921/1990), *Donne innamorate* (traduzione di Lidia Storoni), Milano, Mondadori.

Lawrence, David Herbert (1921/2004), *Donne innamorate* (traduzione di Adriana Dell’Orto), Milano, Rizzoli.

Le Brun, Claire (2003), “De *Little Women* de Louisa May Alcott aux *Quatre filles du docteur March*: les traductions françaises d’un roman de formation au féminin”, *Meta*, 48:1-2, pp. 47-67.

Leckie-Tarry, Helen (1993), “The Specification of a Text: register, genre and language teaching”, in Mohsen Ghadessy, *Register Analysis: Theory and Practice*, London and New York, Pinter Publishers, pp.26-42.

Leckie-Tarry, Helen (1995), *Language and Context: A functional linguistic theory of register*, London and New York, Pinter Publishers

Leech, Geoffrey N., Michael H. Short (1981/1983), *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London and New York, Longman.

Lefevere, André (1990), "Translation: Its Genealogy in the West", in Susan Bassnett e André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London and New York, Pinter Publishers, pp. 14-28.

Lefevere, André (1992a), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge.

Lefevere, André (1992b), *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Languages Association of America.

Lefevere, André (1998), "Translation Practice(s) and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English", in Susan Bassnett, André Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 41-56.

Lefevere, André (1982/2004), "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature", in Lawrence Venuti, (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York and London, Routledge, pp. 239-55.

Lepschy, Anna Laura and Giulio Lepschy (1991), *The Italian Language Today*, London and New York, Routledge.

Lepschy, Giulio (2002a), *Mother Tongues and Other Reflections on Italian Language*, Toronto and London, Toronto University Press.

Lepschy, Giulio (2002b), "What is the Standard?", in Anna Laura Lepschy and Arturo Tosi (eds.), *Multilingualism in Italy. Past and Present*. Oxford, Legenda, pp. 74-81.

Levinson, Stephen C. (1983), *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lianeri, Alexandra, Vanda Zajko (eds.) (2008), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press.

Lyons, Martin (1995), “I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai”, in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp.371-410.

Machiavelli, Niccolò (1984), *Lettere*, Torino, Einaudi.

Maffi, Claudia (1991), “Aspetti pragmatici e testuali delle introduzioni a tesi di laurea e specializzazione in materie scientifiche”, in Cristina Lavinio, Alberto A. Sobrero (a cura di), *La lingua degli studenti universitari*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 71-98.

Maiden, Martin (2002), “The Definition of Multilingualism”, Anna Laura Lepschy and Arturo Tosi (eds.), *Multilingualism in Italy. Past and Present*. Oxford, Legenda, pp. 31-46.

Manzoni, Alessandro (1954), *Tutte le opere*, Vol. II, tomo II, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano.

Manzoni, Alessandro (1971), *I Promessi Sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi.

Marco, Josep (2004), “Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”, *Language and Literature* 13:1, pp. 73-90.

McCarthy, Cormac (2006), *The Road*, London, Picador.

McCarthy, Cormac (2006/2007), *La Strada* (traduzione di Martina Testa), Torino, Einaudi.

Mdallel, Sabeur (2003), “Translating Children’s Literature in the Arab World: The State of the Art”, *Meta*, 48:1-2, pp. 298-306.

Meier, Carol (2007), in Jeremy Munday (ed.), *Translation as Intervention*, London and New York, Continuum International Publishing Group, pp. 1-17.

- Mengaldo, Pier Vincenzo (1991), *La tradizione del Novecento: terza serie*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994), *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2008), *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci.
- Merkle, Denise (2008), "Translation constraints and the 'sociological turn' in literary translation studies", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp.175-86.
- Meylaerts, Reine (2008), "Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp 91-102.
- Michaelson, Patricia Howell (2002), *Speaking Volumes: Women, Reading, and Speech in the Age of Austen*, Stanford (California), Stanford University Press.
- Milton, John (2001), "Translating Classic Fiction for Mass Markets. The Brazilian Clube do Livro", *The Translator* 7:1, pp. 43-69.
- Milton, John, Paul Bandia (eds.) (2009), *Agents of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Montanari, Franco (1991), "Tradurre dal greco in greco", in Salvatore Nicosia (ed.), *La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia*, Napoli, D'Auria, pp. 221-36.
- Morini, Massimiliano (2006), *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate.
- Morini, Massimiliano (2007), *La Traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*, Milano, Sironi.

Morini, Massimiliano (2008a), "How to do things with poems", G. Iamartino, M.L. Maggioni and R. Facchinetti (eds.), *Thou sittest at another boke....English Studies in Honour of Domenico Pezzini*, Monza/Italy, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 115-28.

Morini, Massimiliano (2008b), "Outlining a new linguistic theory of translation", *Target* 20:1, pp. 29-51.

Morini massimiliano (2009), *Jane Austen's Narrative Techniques. A stylistic and Pragmatic Analysis*, Aldersshot, Ashgate.

Munday, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, London and New York, Routledge.

Munday, Jeremy (ed.) (2007), *Translation as Intervention*, London and New York, Continuum International Publishing Group.

Nencioni, Giovanni (1983), *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.

Nida, Eugene A. (1964), *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.

Nida, Eugene A., Charles R. Taber (1969), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill.

Nida, Eugene A. (1996), *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*, Bruxelles, Éditions du Hazard.

Nori, Paolo (2008), *Pubblici Discorsi*, Milano, Feltrinelli.

O'Connell, Eithne (2006), "Translating for Children", in Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, pp. 15-24.

Oettinger, Anthony G. (1960), *Automatic Language Translation. Lexical and Technical Aspects, with Particular Reference to Russian*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

O'Sullivan, Carol (2009), "Censoring these 'racy morsels of the vernacular': loss and gain in translations of Apuleius and Catullus", in Chuilleanáin Ní, Cormac Ó Cuilleánáin, David Parris (eds.), *Translation and Censorship. Patterns of Communication and Interference*, Dublin, Four Courts Press, pp. 76-92.

O'Sullivan, Emer (2006), "Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature", in Gillian Lathey (ed.), *The translation of children's literature: a reader*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 146-62.

Oittinen, Riitta (2000), *Translating for Children*, New York and London, Garland Publishing.

Paloposki, Outi (2009), "Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator", in John Milton, Paul Bandia (eds.), *Agents of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 189-208.

Pancheri, Alessandro (ed.) (1999-2001), *Marino Moretti, Aldo Palazzeschi, Simone Magherini. Carteggio II 1926-1939*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Firenze, Università degli Studi di Firenze.

Parks, Tim (1998), *Translating Style*, London and Washington, Cassell.

Pavese, Cesare (2008), *Cesare Pavese. I capolavori*, a cura di Mariarosa Masoero e Giuseppe Zaccaria, Torino, Einaudi.

Pavesi, Maria, Elisa Perego (2008), "La comunità dei dialoghista: alcune considerazioni sociologiche", in Fabiana Fusco, Renata Londero (a cura di), *Incroci Interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto*, Milano, Franco Angeli.

Poggi Salani, Teresa (1983), "Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Errera", in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, pp. 925-98.

Price, James D (2007), *A theory for Bible translation: an optimal equivalence model*, Lewinston, N.Y., Lampeter, Edwin Mellen Press.

Prunč, Erich (2007), "Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation", Michaela Wolf and Alexandra Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 39-56.

Puurtinen, Tiina (1995), *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*, Joensuu; University of Joensuu.

Puurtinen, Tiina (2006), "Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies", in Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, pp. 54-64.

Pym, Anthony (1998), *Method in Translation History*, Manchester, UK, St. Jerome.

Pym, Anthony (2010), *Exploring Translation Theories*, London, Routledge.

Rader, Margaret (1982), "Context in Written Language: The Case of Imaginative Fiction", in Deborah Tannen (ed.), *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Corporation, pp. 185-98.

Rapin, René (1674), *Reflexions sur la poetique D'Aristote, et sur les ouvrages des Poetes anciens & modernes*, Paris, François Muguet.

Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer (1984), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Max Niemeyer.

Roberts, Deborah H. (2009), "Translation and the 'Surreptitious Classic': Obscenity and Translatability", in Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (eds.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, pp. 278-311.

Robinson, Douglas (ed.) (1997), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester, St Jerome.

Romanello, Maria Teresa (1991), "Imparare a scrivere all'università", in Cristina Lavinio, Alberto A. Sobrero (a cura di), *La lingua degli studenti universitari*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 31-45.

Rosenblatt, Louise Michelle. (1978), *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Rothstein, Marian (2009), “Translation and the triumph of French”: the Case of *Decameron*”, in James Day (ed.), *French Literature Series* 36, pp. 17-33.

Rudvin, Mette e Francesca Orlati (2006), “Dual Readership and Hidden Subtexts in Children’s Literature: The Case of Salman Rushdie’s *Haroun and the Sea of Stories*”, in Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester, St Jerome, pp. 157-87.

Sabatini, Francesco (1985), “L’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Günter Holtus und Edgar Radtke (hrsg.), *Gesprochenes Italienisch*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 154-84.

Salmon, Laura (2003), *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, Vallardi.

Sapiro, Gisèle (2008), “Normes de traduction et contraintes sociales”, in Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 199-208.

Schleiermacher, Friedrich (1816), “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812-1813*, Berlin, in der Realschul-Buchhandlung, pp. 143-72.

Schmitt, Charles B. (1983), *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press.

Sela-Sheffy, Rakefet (2002), “Canon Formation Revisited. Canon and Cultural Production”, *Neohelicon* 29:2, pp 141-59.

Sela-Sheffy, Rakefet (2005), “How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation”, *Target* 17:1, pp. 1-26.

Sela-Sheffy, Rakefet and Miriam Shlesinger (2008), “Strategies of image-making and status advancement of translators and interpreters as a marginal occupational group. A research project in progress”, in Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Serianni, Luca (1986), “Il problema della norma linguistica in italiano”, *Gli annali della Università per stranieri*, 7, pp. 47-69.

Serianni, Luca (1989), “La lingua di Vittorio Imbriani”, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, pp. 215-54.

Serianni, Luca (2004), “Il sentimento della norma linguistica nell’Italia di oggi”, *Studi Linguistici Italiani* 30:1, pp. 85-103.

Serianni, Luca (2006), *Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria* (con la collaborazione di Alberto Castelvechi), Novara, De Agostini.

Serianni, Luca, Giuseppe Benedetti (2009), *Scritti sui banchi. L’italiano a scuola tra alunni e insegnanti*, Roma, Carocci.

Shavit, Zohar (1981), “Translation of Children’s Literature as a Function of its Position in the literary Polysystem”, *Poetics Today* 2:4, pp. 171-79.

Shavit, Zohar (1986), *Poetics of Children’s Literature*, Athens and London, the University of Georgia Press.

Shavit, Zohar (2006), “Translation of Children’s Literature”, in Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children’s Literature: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, pp. 25-40.

Simeoni, Daniel (1998), “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus”, *Target*, 10.1.

Simpson, Paul (1997), *Language through Literature: an introduction*, London and New York, Routledge.

Smith, James Harry (ed.) (1951), *The Great Critics*, New York, W.W. Norton.

Snell-Hornby, Mary (2006), *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Snell-Hornby, Mary (2009), “‘What’s in a name?’: On metalinguistic confusion in Translation Studies”, in Yves Gambier, Luc van Doorslaer (eds.), *The Metalanguage of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Sotirova, Violeta (2005), “Repetition: A Problem in Narrative Studies?”, *Style*, 39:2, pp. 123-39.

Stanzel, Franz K (1986), *A theory of Narrative* (trans. Charlotte Goedsche), Cambridge, Cambridge University Press.

Steiner, T.R. (1975), *English Translation Theory 1650-1800*, Assen/Amsterdam, Van Gorcum.

St John Butler, Lance (1999), *Registering the difference. Reading literature through register*, Manchester, Manchester University Press.

Svevo, Italo (1987), *La coscienza di Zeno*, Torino, Einaudi.

Tabbert, Reiner (2002), “Approaches to the translation of children’s literature. A review of critical studies since 1960”, *Target* 14:2, pp. 303-51.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2002), “What Texts Don’t Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research”, in Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, pp. 44-60.

Tannen, Deborah (1982), “The Oral/Literate Continuum discourse”, in Deborah Tannen (ed.), *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Corporation, pp. 1-16.

Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.

Thomson-Wohlgemuth, Gaby (2006), "Translation from the point of view of the East German censorship files", in Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Zuzana Jettmarová (eds.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 53-64.

Tompkins, Jane (2001), "Masterpiece theater: The politics of Hawthorne's literary reputation", in Machor, James L and Philip Goldstein (eds.), *Reception Study. From literary theory to cultural studies*, New York and London, Routledge, pp. 133-54.

Toury, Gideon (1992), "Lower-Paradise in a Cross-Road: Sifting a Hebrew Translation of a German Schlaraffenland Text through a Russian Model", in Harald Kittel (1992) (ed.), *Geschichte, System, Literarische Übersetzung/Histories, Systems, Literary Translations*, Berlin, Erich Schmidt, pp. 46-65.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Toury, Gideon (1998), "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'", *Current Issues in Language and Society* 5:1-2, pp. 10-31

Traniello, Paolo (2002), *Storia delle biblioteche in Italia dall'Unità a oggi*, Bologna, il Mulino.

Trollope, Anthony (1883/1947), *Autobiography*, a cura di B.A. Booth, Berkeley, University of California Press.

Trosborg, Anna (1997), "Text Typology: Register, Genre and Text Type", pp. 3-23, in Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Tudeau-Clayton, Margaret (1998), *Jonson, Shakespeare and early modern Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tymoczko, Maria (2002), "Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies", in Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, pp. 9-25.

Venturi, Paola (2009a), "The translator's immobility: English modern classics in Italy", *Target* 21:2, pp. 333-57.

Venturi, Paola (2009b), "David Copperfield Conscripted: Italian Translations of the Novel", *Dickens Quarterly*, 26:4, pp. 234-47.

Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge.

Venuti, Lawrence (1998a), *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, London and New York, Routledge.

Venuti, Lawrence (ed.) (1998b), *Translation and Minority* (special issue of *The Translator. Studies in Intercultural Communication* 4:2).

Venuti, Lawrence (2004), "Translation, Community, Utopia", in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York and London, Routledge.

Venuti, Lawrence (2008), "Translation, Interpretation, Canon Formation", in Alexandra Lianeri, Vanda Zajko (eds.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, pp. 27-51.

Vermeer, Hans (1983), *Aufsätze zur Translationstheorie*, Heidelberg, Selbstverlag.

Wales, Katie (1989), *A Dictionary of Stylistics*, London, Longman.

Wall, Barbara (1991), *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Houndsmille, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Academic and Professional Ltd.

Watt, Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus.

Wills, Wolfram (1977), *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, Ernst Klett.

Wilson, Deirdre and Dan Sperber (1992/1996), “On verbal irony”, in J.J. Weber (ed.), *The Stylistics Reader: From Roman Jakobson to the present*, London, Arnold, pp. 260-79.

Wittman, Rinhrad (1995), “Una ‘rivoluzione della lettura’ alla fine del XVIII secolo?”, in Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza & Figli ed Éditions du Seuil, pp.337-69.

Woolf, Virginia (1924/1992), “Mr Bennett and Mrs Brown”, in Virginia Woolf, *A Woman’s Essays*, London, Penguin, pp. 69-87.

Woolf, Virginia (1927/1987), *To the Lighthouse*, London, Grafton.

Woolf, Virginia (1927/1991), *Gita al faro* (traduzione di Giulia Celenza), Milano, Garzanti.

Woolf, Virginia (1927/2007), *Al Faro* (traduzione di Nadia Fusini), Milano, Feltrinelli.

Woolf, Virginia (1927/2006), *Gita al Faro* (traduzione di Anna Laura Malagò), Roma, Newton & Compton.

Woolf, Virginia (1927/2007), *Gita al Faro* (traduzione di Luciana Bianciardi), Milano, Rizzoli.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare Raffaella Baccolini per la fiducia, il sostegno e la disponibilità, e Francesca Gatta per gli spunti preziosi, le osservazioni attente e il sorriso. Insieme a loro, un ringraziamento a tutto il Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione Lingue e Culture di Forlì (Università di Bologna), e in particolare a Daniela Zorzi e Marcello Soffritti.

Ringrazio anche Bianca, che alla domanda “Ma tua mamma che lavoro fa?” ha risposto “Mia mamma studia. E la pagano!”; Giovanni, occasionale lettore (suo malgrado); e Francesco, che spesso dorme, e mi ha regalato tutto il tempo che occorreva.

Un pensiero grato a Vania, amica paziente nel prestare ascolto e libri.

E ancora (sempre), grazie a Massimiliano Morini, maestro, fratello e consolatore.